

Frédéric Chopins Opus n° 28 unter transkulturellen Aspekten

Ricarda Hirte

Abstract *The winter of 1838/39 has gone down in literary history as the travelogue A Winter in Mallorca by George Sand. Sand was accompanied by Frédéric Chopin, who, suffering from tuberculosis, expected an improvement from the Mediterranean climate. However, his hopes were not fulfilled, and his health deteriorated. Despite these circumstances, the cycle of 24 Preludes Opus n° 28 was composed, among which the so-called Raindrop Prelude in D flat major is in 15th place. In the prelude to bar 62, parallels to Johann Sebastian Bach's chorale O Haupt voll Blut und Wunden from the St. Matthew Passion can be discerned, which Chopin adopts melodically and harmonically and varies the ending musically. If we look at Chopin's stay under (trans-)cultural aspects, we can find references to the monadic character in the musical composition, in Herder's concept of culture and in the textual reference of the chorale, which derive a direct connection to Chopin's living situation on Mallorca.*

Keywords: *Mallorca, Chopin, Bach, monad, concept of culture*

Einleitung

Georges Sands *Ein Winter auf Mallorca* ist die Bestandsaufnahme der Reise, die sie zusammen mit Frédéric Chopin antrat, deren Auslöser die rheumatische Erkrankung von Sands Sohn Maurice war. Zu dieser Zeit hatte Chopin eine engere Beziehung zu Sand und da er an Tuberkulose litt, versprach er sich durch das mildere Klima eine Besserung seiner Krankheit. Die Hoffnung erfüllte sich allerdings nicht und Chopins Gesundheitszustand verschlechterte sich während des Aufenthaltes, da in diesem Winter das Wetter außergewöhnlich regnerisch und kalt war. Ihre erste Bleibe im Haus *Son Vent* in Establiment, heute ein Viertel von La Palma, das 1910 eingemeindet worden war, mussten sie bald verlassen, da die Erkrankung Chopins sich vor den Einheimischen nicht verbergen ließ. Durch glückliche Umstände gelangte die Familie nach Valldemossa und fand dort im Kartäuserkloster eine Bleibe. Trotz dieser Umstände war der dreimonatige Mallorca-Aufenthalt für Chopin ar-

beitsintensiv. In der Abgeschiedenheit des Klosters entstand der Zyklus der 24 Préludes Opus nº 28, unter denen sich an 15. Stelle das sogenannte *Regentropfen-Prélude* in Des-Dur befindet. Betrachtet man den Auftakt zu Takt 62, so lassen sich Parallelen zu Johann Sebastian Bachs Choral *O Haupt voll Blut und Wunden* aus der *Matthäus-Passion* erkennen. Chopin übernimmt sowohl die Melodie als auch die Harmonie der zweiten Zeile des Chorals »voll Schmerz und voller Hohn« (Bach: BWV 244 62) und variiert musikalisch das Ende. Setzt man nun Bach und Chopin in einen Referenzrahmen, so können Analogien zu einer musikalischen Konzeption der *trias harmonica* des Barocks gefunden werden, die wiederum auf einen monadenhaften Kontext referieren, der auf Leibniz und Herder verweist.

Kulturbegriff

Bachs Einfluss auf Chopins Prélude besitzt einen transkulturellen Aspekt, wobei der von Herder verteidigte Kulturbegriff der Stereotypenbildung, der einem primordialen Verständnis zuzurechnen ist und davon ausgeht, dass kulturelles Verhalten eine Antwort auf ethnisch-kulturelle Herkunft ist, nicht ganz Folge geleistet werden kann. Der transkulturelle Kulturbegriff impliziert das Überschreiten von künstlich erschaffenen Grenzen in soziokulturellen Gefügen und unterstreicht den Ansatz eines konstruktivistischen Kulturverständnisses. Demnach ist Kultur ein Produkt aus menschlicher Interaktion, das einem ständigen Wechsel unterliegt und dynamisch ist. Trotzdem lassen sich in Herders *Metaphysik des Werdens*, das auf Leibniz' Konzept der Monade rekurriert, wichtige Erkenntnisse auf den Untersuchungsrahmen übertragen. Dies unterstützt hier im Besonderen das Verständnis des Kulturbegriffs, da die Monade eine physische wie psychische Bedeutungseinheit bildet und als holistischer Aspekt des Leib-Seele-Problems aufgefasst werden kann.

Aber bevor der Einfluss Bachs auf Chopins Prélude behandelt wird und eine Beziehung zwischen den Entstehungsumständen, dem Text und der musikalischen Komposition hergestellt wird, müssen Überlegungen zum allgemeinen Kulturbegriff angeführt werden. Der Kulturbegriff unterliegt einer großen Bedeutungsvielfalt, der je nach Anwendungsbereich und dem jeweiligen Kulturverständnis noch erweitert wird. Die Schwierigkeit, eine allgemeingültige Definition zu finden, ist daher groß, wie Terry Eagleton (2001) in seiner Einführung in die Kulturtheorie bestätigt, wenn er betont, dass »das Wort ›Kultur‹ wohl eines der komplexesten in unserer Sprache ist« (Eagleton 2001:7). Der Begriff ›Kultur‹ ist der Pluralität unterworfen, die in der wissenschaftlichen Theorie und der Praxis Einzug gehalten hat. Der Kulturbegriff als solcher wurde von Reckwitz (2004) typologisiert und in vier Arten eingeteilt. Demnach kann man den Kulturbegriff in einen normativen, einen totalitätsorientierten, einen differenztheoretischen und einen bedeutungs- und wissensorientierten differenzieren. Durch die Vielfalt des Kulturbegriffs lässt sich Kultur als

ein diskursives Konstrukt verstehen, wobei die Hauptfunktion von Kultur darin besteht, dass »sie nach innen hin integrativ, nach außen hin hierarchisch und ausgrenzend funktioniert« (Böhme 1996: 61). Kultur ist demnach für die Herausbildung einer individuellen und kollektiven Identität wichtig und zugleich ein Constitutum, das aber eben auch durch dieses *Kulturelle* einer Gesellschaft andere Kulturen abgrenzt und im schlimmsten Fall ausgrenzt. Kultur ist somit ein Faktor bei der Bildung gesellschaftlicher Gruppen. Diese Idee des Kulturbegriffs hat seine Wurzeln in Herders Kulturverständnis, wobei aber klar gesagt werden muss, dass für Herder Kultur nicht ausgrenzend ist, sondern vielmehr komplementär ist. Heine drückte dies in dem Bild der Harfe aus, als er sagte, dass »für Herder die Völker wie eine Harfe sind, wie die Saiten an einer Harfe und die Harfe spielt Gott« (Bollenbeck 2003: ohne Seitenangabe). Der Vergleich Heines stellt die Verbindung zur Musik her, denn Herder war nicht nur Polyhistor, sondern auch Musikliebhaber. So verwundert es nicht, dass Herder gerade wegen seines Kulturverständnisses auch in der Musikpädagogik wichtig wurde, wenn »von ethnisch oder nationalen Grenzüberschreitungen die Rede ist« (Cvetko 2018: 18). So führt Cvetko weiter an, dass

aus Herders jeweiligen Einsichten zum Wesen der Musik (Musikästhetik) und des Menschen (Anthropologie) sowie dessen aphoristische Bemerkungen wie »...durch Musik ist unser Geschlecht humanisiert worden, durch Musik wird es noch humanisiert« [sic!] ein vermeintlicher Musikpädagoge Herder konstruiert worden [ist], wobei Herder die Frage nach der Bedingtheit kultureller Bildung nicht endgültig beantwortet. Herders Verdienst besteht offenbar darin, ohne dass ihm dies bewusst war oder er Ansprüche darauf erhob, Leitideen etwa zur Anthropologie und Musikästhetik im Zuge des musikalischen Sturm und Drang, zum Humanismus und zum Volkslied formuliert zu haben, die dann im 19. und 20. Jahrhundert äußerst fruchtbar von der musikpädagogischen Nachwelt rezipiert und weiterentwickelt worden sind. (Cvetko 2018: 19)

Herder sah vor allem im Volkslied einen Spiegel der Volksseele und war ein begeisterter Sammler, der entscheidend zum Musikkulturverständnis beitrug. Dabei muss berücksichtigt werden, dass sich das Volkslied seit der Reformationszeit wandelte und sich in Form des Chorals verbreitete, bzw. das Volkslied im Choral aufging: Zum einen hat der Choral einen akzentuierenden Rhythmus und zum anderen stammen viele seiner Melodien aus dem Volk, sodass sich beide gegenseitig bedingten. Cvetko verweist in diesem Zusammenhang auf Nolte, wenn er sagt, dass »[sich] bei Herder die klarste theoretische Fundierung für ein auf die unmittelbare Ausdrucks Kraft des Tones begründetes Musikverständnis [finde]« (Cvetko 2018: 20) und verbindet verschiedene Teildisziplinen, ohne auf einen gemeinsamen Nenner zu verweisen, der sich im monadenhaften Charakter finden lässt. Wenn Pross (1987) von der »Metaphysik des Werdens« bei Herder spricht, bezieht er sich auf

den Aspekt der Monade, den Leibniz 1774 in seiner *Monadologie* erarbeitet, denn »in einer in ihren Verknüpfungen für den Menschen nicht einsichtigen Welt bietet die anthropomorphe sinnliche Erkenntnis, ihre Anordnung des Zusammenhangs der Dinge in einem ›ordo successivorum et simultaneorum‹ die einzige Orientierungsmöglichkeit« (Pross 1987: 1154). Dies beinhaltet, dass jedes noch so komplexe System immer auf ihren Ausgangspunkt zurückzuführen ist und sich eine Tautologie ergibt: »eine Empfindung, auch wenn sie sich als Reflexion, als komplexes Theoriegebäude, als Kulturtechnik zeigt, ist immer in ihrem anthropomorphen Grundcharakter erkennbar« (Pross 1987: 1154). Die Idee der Monade ist zu der Zeit von Leibniz kein Novum, wohl aber die Übertragung dieses Konzepts auf Kulturen, die demnach »eine gewisse Vollkommenheit in sich [besitzen]« (Leibniz 1996: 21). Weiter führt Leibniz an, dass jede Vollkommenheit »gleichsam auf perspektivische Art [ein] beständiger lebendiger Spiegel des ganzen großen Welt-Gebäudes« (Leibniz 1996: 45) sei. Pross führt diesen Gedankengang weiter aus, wenn er schreibt:

Der »Archäologie der Erkenntnisvermögen« fällt die Aufgabe zu, die dargelegte Schichtung des menschlichen Geistes, dessen systematische Einheit durch die Präsenz der Sinneserfahrung in allen Stadien der Geistestätigkeit gesichert ist, auf die sichtbaren und wirksamen Hervorbringungen des Geistes zu übertragen, nämlich auf die kulturellen Systeme. (Pross 1987: 1154)

In der Bückerburger Schrift formuliert Herder dann seine Position und hebt die Monade aus der Erkenntnistheorie heraus und verortet sie zudem in der Kulturtheorie. Mit dieser Überführung kann er den unbegrenzten Charakter von Sitten und Gebräuchen begründen, da sie Teil einer kulturellen Logik sind. Diese Logik ist vergleichbar mit einem Mittelpunkt, im Sinn einer Besinnung der Kultureme, die eine Kultur ausmachen und diese wiederum konstituiert sich immer wieder neu, durch Attraktion und Repulsion, durch Konzentration und Ausbreitung, wiedergegeben in dem Begriff der Monade. Hier leiten sich Herders Formulierungen her, die in einem Einklang zu verstehen sind, und wenn er sagt, dass »im Wahne als *Mittelpunkt*, fühlt alles im Wahne *um sich nur sofern* als es Strahlen auf diesen Punkt, oder Wellen geußt« (Herder 1985, 4: 82), bezieht er sich auf das harmonische Gleichgewicht, das er in dem Bild einer Kugel sieht: »[J]ede Nation hat ihren *Mittelpunkt* der Glückseligkeit *in sich* wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!« (Herder 1985, 4: 39). Herder geht es bei dieser Aussage um die Autonomie jeder Kultur, die von ihrer inneren Homogenität abhängt, denn in der Homogenität ist eine innere Geschlossenheit verankert, die sich nach außen durch eine Art von Abgrenzung artikuliert und so ihren wahren Kultuskern preisgibt. In dieser Harmonie gibt sich die Kultur zu erkennen und konstituiert ihre eigene Glückseligkeit. Herders Kulturtheorie basiert damit auf zwei Größen, »zum einen das Ersetzen der externen Maßstäbe durch eine hermeneutische Historik, zum anderen der monadische Holismus« (Paulsen 2016: 322). Herder

sieht im Ausgleich der Kräfte, wenn sie zur Ruhe kommen, das Göttliche und beschreibt damit das Unergründbare und Unerklärbare und verweist auf die Monade. So verknüpft er diesen Aspekt in seiner Schrift *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* und verweist auf die Gesetzmäßigkeit der Geschichte: Das Vermögen, sie zu entdecken und zu befolgen, versteht »Herder unter den Begriffen von Humanität, Vernunft und Billigkeit« (Irmscher 1963: 314). So führt Herder an:

Die Vernunft mißt und vergleicht den Zusammenhang der Dinge, daß sie solche zum dauernden Ebenmaas ordne. Die Billigkeit ist nichts als ein moralisches Ebenmaas der Vernunft, die Formel des Gleichgewichts gegen einander strebender Kräfte, auf dessen Harmonie der ganze Weltbau ruht. Ein und dasselbe Gesetz also erstreckt sich von der Sonne und von allen Sonnen bis zur kleinsten menschlichen Handlung: was alles Wesen und ihre Systeme erhält, ist nur Eins: Verhältniß ihrer Kräfte zur periodischen Ruhe und Ordnung. (Herder 1877, XIV: 234)

In diesem Zitat lässt sich der entscheidende Aspekt erkennen: Das Verständnis für die gegensätzlichen Kräfte und den Punkt der Notwendigkeit. Ein abstraktes Gebilde des Ausgleichs, das die Grundlage darstellt, wo sich Bildung, spezifische Form und eigenes Existieren herausbilden.

Herders Kulturbegriff umfasst somit alle Bereiche des Menschen, das Theoretische wie Sensuelle, und es ist der Mensch, der Kultur hervorbringt. Herder gibt in seinem Kugelmodell der Kulturen ein graphisches Bild seiner Auffassung, dass die Kultur »sämtliche menschliche Lebensäußerungen« (Kohl 2013: 23) umfasst. Denn Kultur ist für Herder ein geschlossenes und homogenes System, indem Kultur ein Synonym für die Lebensweise der Völker und ihre Gleichwertigkeit ist. Herder ist in dieser Hinsicht der Vordenker der Ethnologie, ohne allerdings den dynamischen und interkulturellen Aspekt mit in sein Kugelmodell zu übernehmen. Anzuführen wäre hier, dass Herder sehr wohl im monadenhaften Charakter einer Kultur eine gewisse Dynamik etabliert, und zwar im soziologischen Verständnis, das heißt, der Schwerpunkt ist Ausdruck größtmöglicher gesellschaftlicher Kohäsion, die durch interne wie externe Einflüsse alteriert und dynamisch wird. Nicht zu vergessen ist, dass Herder in seinem Zeitgeist gelesen und verstanden werden muss und genau dies drückt er im Folgenden aus, wenn er sagt:

Das Vorurteil ist gut, zu seiner Zeit: denn es macht glücklich. Es drängt Völker zu ihrem Mittelpunkt zusammen, macht sie fester auf ihrem Stämme, blühender in ihrer Art, brünstiger und also auch glücklicher in ihren Neigungen und Zwecken. Die unwissendste, vorurteilendste Nation ist in solchem Betracht oft die erste: das Zeitalter fremder Wunschwanderungen, und ausländischer Hoffnungsfahrten ist schon Krankheit, Blähung, ungesunde Fülle, Ahndung des Todes! (Herder 1985, 4: 40)

Es geht Herder also nicht um Exklusion, sondern eher um Homogenität und Geschlossenheit, damit sich in einem soziologischen Gefüge die Kultur manifestiert und sich die Mitglieder dieses Gefüges ihrer bewusst wird. Dieser Aspekt Herders ist auf das heutige Verständnis der Kultur und im Besonderen der Interkulturalität so nicht anwendbar, da es zu Fehlinterpretationen verleiten würde. Wichtig und entscheidend sind für den Kulturbegriff sowohl die Dynamik wie interkulturelle Aspekte, denn »Kultur ist nicht als historische, einmal erbrachte Leistung oder als museales Endprodukt einer Epoche zu begreifen, sondern muss als ein dynamisches, funktions- und vor allem adaptionsfähiges System verstanden werden« (Loenhoff 1992: 139). Denn Kultur lebt von Symbolen und bestimmt die Wahrnehmung, Handlung und Vorstellung der Mitglieder, die sich im System einer Kultur befinden. Somit charakterisiert sie Verhaltensschemata der Mitglieder untereinander und zu andern, die diesem System nicht angehören. Gleichzeitig aber ermöglicht Kultur auch die Integration in ein kulturelles System oder die Anpassung eines Individuums an andere kulturelle Systeme. Somit wäre Herders homogener Ansatz des Kulturbegriffs heutzutage im Rahmen der Globalisierung zu überdenken, da er nicht vollends auf die Gemeinschaft anwendbar ist. In einem dynamischen Kulturbegriff ist die Heterogenität, dem jede Gemeinschaft durch unterschiedliche Prozesse unterliegt, zur Herausbildung eines Kulturbegriffes entscheidend. Diesen Ansatz hat Welsch in seinen Überlegungen angeführt, wenn er die zeitgenössische Kultur wie folgt definiert:

Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit, sondern sind weitgehend durch Mischung und Durchdringung gekennzeichnet. Diese neue Struktur der Kulturen bezeichne ich, da sie über den traditionellen Kulturbegriff hinaus- und durch die traditionelle Kulturgrenzen wie selbstverständlich hindurchgeht, als transkulturell. (Welsch 2000: 329)

Dies leitet über zum eingangs erwähnten Unterschied zwischen ›interkulturell‹ und ›transkulturell‹.

Interkulturell und transkulturell

Beide Begriffe stehen im engen Verhältnis zum allgemeinen Kulturbegriff und es wird hier auf die Definierbarkeit des Begriffs von Riegler (Riegler 2003) Bezug genommen, die den Unterschied innerhalb des Kulturkonzepts in ›primordiale‹ und ›konstruktivistisch‹ aufteilt. Unter ›primordiale‹ versteht sie den auf Herder zurückzuführenden Kulturbegriff, der ein Korrelat zwischen ethnisch-kultureller Herkunft und entsprechendem kulturellen Verhalten herstellt und heute als ein unzeitgemäßes Kulturkonzept gilt. Der konstruktivistische Ansatz berücksichtigt

in der Konzeptualisierung die menschliche Interaktion in der Herausbildung einer Kultur. Somit ist Kultur dynamisch, unterliegt Veränderungen und kann verändert werden. Betrachtet man nun die Begriffe ›interkulturell‹ und ›transkulturell‹, so hat sich eine Annäherung an diese beiden Konzepte herausgebildet: ›Interkulturell‹ bezieht sich eher auf ein primordiales Kulturkonzept, da das Präfix ›inter‹ auf Elemente der Abgrenzung hin referiert, da es die kulturellen Unterschiede in einem Kulturvergleich hervorhebt (vgl. Welsch 1994). ›Transkulturell‹ hingegen unterstreicht durch sein entsprechendes Präfix das konstruktivistische Kulturkonzept, da es vernetzt, vermischt und überträgt. Dieses Verständnis geht davon aus, dass kulturelle Grenzen überwunden werden können, und unterstreicht ihre sozialkulturelle Herkunft (vgl. Vanderheiden/Mayer 2014). Allerdings sind beide Begriffe mit ihrer Konzeptualisierung ergänzend, da Grenzen nur überwunden werden können, wenn die eigenen erkannt werden. Hinsichtlich des Kulturbegriffs wäre somit ein interkulturelles Verständnis für das Erkennen und Überdenken der eigenen Kultur nötig, um sich dann in einem nächsten Schritt für andere Kulturen zu öffnen. Dies versteht sich nicht in einem abgrenzenden Sinn, sondern komplementär, um einerseits die eigene Kultur zu bereichern oder sich in eine andere zu integrieren.

Wie Cvetko anführt, ist in musikpädagogischer Hinsicht der transkulturelle Aspekt Welschs zu hinterfragen, da ja Welsch gerade davon ausgeht, dass »alle Menschen innerhalb einer Gesellschaft kulturelle Mischlinge sind« (Cvetko 2018: 21). Daraus lässt sich ableiten, dass Herder eine Kultur zu homogen und hermetisch betrachtet hat und eine interkulturelle Struktur in einer Gesellschaft nicht vorhanden sein kann. Welsch versucht kulturelle Grenzen aufzubrechen und etabliert das Konzept der Transkulturalität. In dieselbe Richtung zielt der Musikpädagoge Schütz (1998), »indem er [nicht nur] das Konzept der Transkulturalität als Erklärungshilfe verwendet, sondern darüber hinaus meint, Welsch habe mit Recht den Kulturbegriff des philosophischen Idealismus, wie er von Herder geprägt wurde, kritisiert« (Cvetko 2018: 21). Aber gerade innerhalb der Musikpädagogik ist der eher geschlossene Kulturbegriff Herders aufgegriffen worden, da konstruktivistische Ansätze eher unbefriedigend hinsichtlich des Kulturbegriffes blieben. Besonders in der Musik, wo verschiedene Zeichensysteme aufeinanderstoßen, sich gegenseitig bereichern und auch zeitgeschichtliche Interferenzen in den Kompositionen zu finden sind, muss der Kulturbegriff dahingehend betrachtet werden. Zum besseren Verständnis innerhalb der Musikpädagogik steht die Aussage Hoffmanns:

Jener von Schütz und Welsch bemängelte ›traditionelle Kulturbegriff‹ kommt mit dem Gebrauch des Wortes bei Herder nicht zur Deckung. Die Kritik an Herder trafe nur dann zu, wenn wesentliche Merkmale und Bereiche von Herders universalistischer Sichtweise ausgeblendet blieben. In seiner holistischen Fassung übernimmt das Wort ›Kultur‹ die Aufgabe, all das zu bezeichnen, was der Mensch gestaltend hervorbringt, was er materiell oder symbolisch als sinn- bzw. identitätsstiftend er-

fährt. Der Einwand, jener »Kulturbegriff« sei deskriptiv unbrauchbar bzw. falsch, kann daher nicht greifen. (Hoffmann 2012: 151f.)

Unter Berücksichtigung der Herderforschung sowie der Zeit- und Geschichtlichkeit kann man demnach davon ausgehen, dass bereits bei Herder ein transkultureller Aspekt zu finden ist, der sich besonders unter Berücksichtigung des Monadenbegriffs bei Herder findet. Aber gerade der monadenhafte Charakter ist bei der nachstehenden Betrachtungsweise des *Regentropfen-Préludes* entscheidend: In der Monade vereint sich sprachlich und musikalisch ihre gedachte Einheit, der zugleich physischen und psychischen Bedeutung.

Dieser Ansatz soll im vorliegen Fall helfen, das *Regentropfen-Prélude* von Chopin unter transkulturellen Aspekten zu betrachten.

Prélude 15 aus dem Zyklus der 24 Préludes Opus nº 28

Das Prélude erklang zum ersten Mal 1838 auf einem Pleyel-Klavier¹ in der Zelle Nr. 4 des Kartäuserklosters in Valldemossa auf Mallorca, wobei andere Quellen von der Zelle Nr. 2 sprechen.² Wie dem auch sei, durch glückliche Umstände konnte Chopin mit der Familie seiner damaligen Lebensgefährtin in dem Kloster ein Obdach finden, denn ansonsten hätten sie »wie wirkliche Zigeuner in einer Höhle kampieren [...] müssen« (Sand 2006: 65). Fest steht, dass Chopin und Sand im Kloster vom 15. Dezember 1838 bis zum 11. Februar 1839 wohnten. Heute kann man das Klavier und einige Originaldokumente, wie einen Brief von Sand, den sie im November 1838 an eine Freundin schrieb, in der Zelle 4 begutachten. Als Chopin in Valldemossa war, musste er in dem abgelegenen Bergkloster die Kälte und Feuchtigkeit ertragen und sein generell schlechter Gesundheitszustand besserte sich nicht, ganz im Gegenteil, nachdem er Mallorca verließ, musste er drei Monate in Südfrankreich verweilen, da die Ärzte von einer Weiterfahrt nach Paris aus gesundheitlichen Gründen abrieten. Für Chopin erfüllten sich seine Hoffnungen auf Genesung nicht, denn zu seiner Tuberkuloseerkrankung kam noch eine Lungenentzündung hinzu. Sand, die Kinder und Chopin selbst waren um seine Gesundheit sehr besorgt, sodass sie den Tag der Abreise von Mallorca herbeisehnten. Dafür allerdings musste das Wetter bedeutend besser werden, damit eine Überfahrt zum Festland möglich wurde.

1 Es handelt sich um das Instrument 6668, gebaut 1838, das im Januar 1839 nach Mallorca verschickt und vor Chopins Heimreise im Februar 1839 an die Bankiersfamilie Canut verkauft wurde.

2 Vgl.: <https://www.mallorcazeitung.es/panorama/2010/02/25/das-blieb-von-Chopins-Winter-54197523.html>.

Aber das Wetter wurde wieder schön, und das mallorquinische Dampfschiff konnte seine wöchentlichen Fahrten nach Barcelona wieder aufnehmen. Unser Kranker schien außerstande, die Überfahrt ertragen, ebenso unfähig aber auch, eine Woche länger auf Mallorca durchstehen zu können. Die Lage war beängstigend; es gab Tage, an denen ich Hoffnung und Mut gänzlich verlor. (Sand 2006: 210)

Daher erstaunt es umso mehr, dass Chopin die Zeit nutzen konnte und die 24 Préludes Opus n° 28 fertigstellte, zu denen auch das *Regentropfen-Prélude* gehört. Der Aufenthalt auf Mallorca war für Chopin qualvoll, er wurde von Halluzinationen heimgesucht und im Allgemeinen war für ihn das Kloster ein unbehaglicher Ort. So schrieb er am 28. Dezember 1838 an seinen Freund Julian Fontana:

Nur einige Meilen entfernt zwischen Felsen und Meer liegt das verlassene, gewaltige Kartäuserkloster, in dem du dir mich in einer Zelle mit Tür, einem Tor, wie es nie in Paris eins gab, vorstellen kannst, unfrisiert, ohne weiße Handschuhe, blass wie immer. Die Zelle hat die Form eines hohen Sargs, das Deckengewölbe ist gewaltig, verstaubt, das Fenster klein, vor dem Fenster Orangen, Palmen, Zypressen; gegenüber dem Fenster mein Bett auf Gurten unter einer mauretanischen, filigranartigen Rosasse. Neben dem Bett ein *nitouchable*, ein quadratisches Klappult, das mir kaum zum Schreiben dient, darauf ein bleierner Leuchter [...] mit einer Kerze, Bach, meine Kritzeleien und auch anderer Notenkram ... still ... man könnte schreien ... und noch still. Mit einem Wort, ich schreibe Dir von einem seltsamen Ort. (Kobylańska 1984: 160)

Was Chopin in dem Brief neben der Beschreibung des seltsamen Ortes anführt, ist Bach, und hier liegt die Verbindung zwischen dem sogenannten *Regentropfen-Prélude* und Bach und dem transkulturellen Aspekt. Zuerst sollte aber zunächst auf den etwas seltsamen Titel dieses Préludes Bezug genommen werden, denn die Verbindung zwischen dem Prélude und Regentropfen hat verschiedene Gründe. Die Titelgebung basiert auf einer Überlieferung George Sands, wonach Chopin, allein im Kloster, bei einem heraufziehenden Unwetter große Ängste ausgestanden haben soll. Im Nachhinein bekräftigt sich diese Aussage musikalisch, da die Klangfarben von Des-Dur, Cis-Moll und Des-Dur des Préludes mit dieser Aussage in Verbindung gebracht worden ist. Aber vor allem das Ostinati, das das Prélude durchzieht, lässt im Zuhörer den Eindruck erwecken, dass es sich um fallende Regentropfen handeln könnte. Diese Verbindung wurde allerdings von Chopin nicht bestätigt und so steht die Interpretation isoliert da. Es kann nur auf die Worte Sands zurückgegriffen werden.

Er kam sich vor, als wäre er in einem See ertrunken; schwere, eisige Wassertropfen fielen ihm im Takt auf die Brust. Als ich ihn aufhorchen hieß, denn man konnte tatsächlich den gleichmäßigen Takt von Tropfen hören, die auf das Dach fielen, bestand er darauf, das nicht gehört zu haben. Er wurde sogar ärgerlich, als ich

von Tonmalerei sprach, und verwahrte sich heftig und mit Recht gegen solche einfältigen musikalischen Nachahmungen von akustischen Eindrücken. (Sand 1995: 258f.)

Sand gab diesem Prélude seinen Namen und in die Musikgeschichte ist es als das *Regentropfen-Prélude* eingegangen. Dass Chopin eine musikalische Nachahmung natürlicher Phänomene ablehnte, lässt sich aus seiner Virtuosität ableiten, da er ein Meister der Improvisation war. Zu diskutieren wäre, inwieweit Improvisationen durch äußerliche Reize beeinflusst werden und welche Rolle das Unterbewusstsein spielt. Denn bestimmt hat auch Chopin aus seinem musikalischen Gedächtnis heraus improvisiert, das er seit seiner Kindheit angereichert hat. So steht ebenso Bach in seinem musikalischen Gedächtnis als Schöpfungsquelle, denn wie Chopin in dem Brief an Fontana berichtet, ist Bach sein Begleiter und nicht nur in Form von Partituren, sondern er nimmt ihn in der Komposition seiner Präludien zum Vorbild. Präludien, die kleine, in sich geschlossene Kompositionen sind, die eine Idee oder ein Gefühl vermitteln wollen, unterliegen einer gewissen Struktur. So lässt sich eine Beziehung zwischen dem *Wohltemperierten Klavier* von Johann Sebastian Bach und dem vorliegenden Präludien-Zyklus erkennen. Doch es ist keine Imitation, die Chopin hier erbringt, sondern eher Ausdruck seiner Verehrung an den großen Komponisten, dem Chopin seit seiner Kindheit zugeneigt war.

Die 24 Präludien sind nicht der chromatischen Tonleiter von c bis h angepasst, sondern passen sich dem Quintenzirkel mit der entsprechenden Mollparallele an. So beginnt der Zyklus in C-Dur, dem dann ein Prélude in a-Moll folgt. Die Präludien ergeben sich durch die Bewegung im Uhrzeigersinn durch diesen Zirkel. So folgt auf G-Dur e-Moll, um dann wieder in die Durtonart zu springen. Es folgen D-Dur mit h-Moll, A-Dur und fis-Moll und so weiter, bis der Zyklus mit dem Prélude in d-Moll schließt.

Der Unterschied, den Chopin im Vergleich zu Bachs *Wohltemperierten Klavier* schuf, ist, dass Bach die Stücke chromatisch einordnete und sie immer in einer Fuge gleicher Tonart beendete, während Chopin seine Präludien im Quintenzirkel einreihrt. Durch diesen Unterschied wurden Chopins Präludien von seinen Zeitgenossen als zu kurz angesehen und der Mangel an formaler Struktur kritisiert, sodass Chopins Präludien Bestürzung nach der Veröffentlichung auslösten. Keines dieser Stücke ist länger als neunzig Takte (Prélude Nr. 17) und das kürzeste umfasst gerade mal zwölf Takte (Prélude Nr. 9). Robert Schumann urteilte über sie, dass »es Skizzen [sind], Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durcheinander« (Schumann 1889, 199). Herauszustreichen ist aber im Untersuchungsrahmen, dass gerade diese scheinbar gegenläufige Anordnung der Stücke in chromatischer Tonleiter und Quintenzirkel auf die Monade verweist. Hatte Herder Leibniz' Begriff der Monade auf die Kulturtheorie übertragen, so kann man sagen, dass Chopin monadenartig den Präludien-Zyklus aufgebaut hat: In der

Musik ist eine Monade eine einzelne Note oder eine Tonhöhe, wobei dementsprechend die chromatische Tonleiter aus zwölf Monaden besteht. Der Quintenzirkel und die chromatische Tonleiter sind in der Musiktheorie zwei unterschiedliche Konzepte, die jedoch für das Verständnis von Tonarten und Tonhöhenbeziehungen wichtig sind, und stehen in einem Verhältnis, da sie für die Harmonie wichtig sind. Folgt man Leibniz' Harmonieverständnis, so kann man sagen, dass in der Musik sich die Harmonie aus der Summe von Monaden ergibt. Wie Sprick anführt, lässt sich diese Idee im Konzept der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts ablesen, »demnach *Monas* den Einzelton bezeichnen, dem dann die Begriffe *Dyas Musica* (=Intervall) und *Trias Musica* (=dreistimmiger Akkord) zur Seite gestellt werden« (Sprick 2018: 4). Hier wird einerseits auf die Trinität als wichtiger religiöser Bestandteil der barocken Musik Bezug genommen und andererseits auf »das für die Monadologie kennzeichnende Prinzip der Aufeinanderbezogenheit der Monade« (Leisinger 2003: Sp. 1513). Die Monade kann sich aber auch selbst im Prélude 15, in dem sich wiederholen Ton as bzw. gis, wiedererkennen und ist der Leitton des Stücks. Das Prélude 15 in Des-Dur, das sogenannte *Regentropfen-Prélude*, hat 89 Takte und ist eines der längsten aus dem Zyklus. Den Beittitel bekam dieses Prélude durch den Ton as. Diese Note ist im Leitmotiv wie in der Begleitung präsent und durch ihre konstante Wiederholung wird der Anschein von fallenden Regentropfen evoziert. Der Ton gis wird im Thema dahingehend rhythmisch variiert, indem »an jeweils verschiedenen Taktstellen von Akkorden der Grundtonart in der linken Hand unterbrochen wird« (Zielinski 1999). Bei diesen Unterbrechungen befindet sich eine »milde diatonische Kantilene« (Zielinski 1999). Nach diesem Auftakt wird der Melodienvorlauf ab Takt 9 durch Modulationen weitergesponnen. Der Grundton entwickelt sich hin zu Ges-Dur, as-Moll und b-Moll. Durch diese Modulation erhält das Thema Tiefe und Melodie, sodass die Monotonie, erzeugt durch den Grundton gis, abgeschwächt wird.

Das Prélude kann in drei Teile eingeteilt werden, wobei sich das Schema ABA ergibt. Das erste Thema A teilt sich wiederum in drei Teile auf. Der erste Teil des ersten Themas A erstreckt sich von Takt 1 bis 8 und besteht aus vier sich wiederholenden Takten. Dem schließen sich drei Sätze von vier Takten an, die in der Tonart as-Moll und b-Moll (Takt 9–19) sind, um dann wieder zu Thema A zurückzukehren, indem sich die ersten Takte wiederholen und auf der Dominante enden, um den zweiten Teil vorzubereiten (Takt 20–27). Das zweite Thema, B, das in zwei Teile aufgeteilt ist, besitzt die Tonart cis-Moll. Am Anfang befindet sich eine Gruppe aus vier Sätzen mit vier Takten, die sich wiederholen (Takt 28–59), um dann im zweiten Teil zwei Sätze mit vier Takten anzuschließen, die sich leicht variieren und wiederholen, um die Wiederholung des letzten Themas, das mit dem ersten zusammenfällt vorzubereiten. Das letzte Thema ist wie das erste, besitzt aber eine kleine Coda in Takt 76. Besonders der zweite Teil des Préludes ist hier interessant. Es ist ein langer Teil mit wechselnden Vorzeichen, wobei »die Note gis monoton von der rech-

ten Hand angeschlagen« (Zielinski 1999) wird. Dies erweckt im Zuhörer einen dramatischen, ja fast ängstlichen Effekt, der mit der anfänglichen Sentimentalität und Sanfttheit wenig gemein hat. Die linke Hand hingegen löst sich von der Monotonie ab und entwickelt sich in Zweiklängen weiter, wobei die obere Stimme einer enthaltsamen, barschen Melodie folgt, die auf der Note h beruhend sich wiederholt und den blanken Schrecken eines Etwas erklingen lässt. Dieser musikalisch beschwörende Schrecken wird durch imposante Akkorde verstärkt, die keiner genauen Regelmäßigkeit und Abfolge unterliegen. Aus dieser Kulmination geht eine Kantilene hervor, die den Schrecken abschwächt, melodisch harmonisch ist und wo nur der Grundton des Leitmotivs in gis, wie als ein Stück der Erinnerung, beibehalten wird.

Vor allem die Kantilene ist interessant, denn in dieser gesangartigen und getragenen Melodie lässt sich ein Zitat aus dem Bachchoral *O Haupt voll Blut und Wunden* aus Bachs Matthäus-Passion³ erkennen. Ab Takt 62 übernimmt Chopin nicht nur die Melodie, sondern auch die Harmonisierung der zweiten Textzeile des Bach'schen Chorals: »voll Schmerz und voller Hohn«. Anzumerken ist, dass das Ende zwischen dem Choral und dem Prélude variiert: Diese Textzeile endet nicht auf der Moll-Tonika cis-Moll, sondern auf dem Gegenklang der Tonika auf A-Dur mit dem Grundton gis, der sich in einer großen Septime über A-Dur befindet. Hier lässt sich die Monade als physisch (hier eher musikalisch) und psychisch gedachte Einheit erkennen, wobei sich Bach und Chopin im Sinne von Leibniz' Begriff der Kompossibilität ergänzen, denn dieser »philosophische Relationsbegriff der Kompossibilität besagt, das [sic!] verschiedene Substanzen oder Propositionen zugleich möglich und hinsichtlich ihrer realen Möglichkeit verträglich sind« (Sprick 2018: 2).

Der Choral allerdings ist nur musikalisch von Bach, den Text entwarfen zwei Geistliche, ein katholischer Abt und ein protestantischer Pfarrer der Barockzeit. Der zuerst lateinische Text geht auf Arnulf von Löwen (um 1195–1250) zurück, der Abt in einem Zisterzienserkloster in Brabant war, und den Titel *Salve caput cruentatum* trug. Diese Fassung wurde von dem protestantischen Pfarrer und Kirchenlieddichter Paul Gerhardt (1607–1667) übersetzt. Die Urmelodie des Liedes komponierte Leo Hassler (1564–1612) und war zuerst nicht mit dem Kirchenlied verbunden, sondern stand in Verbindung mit einem weltlichen Liebeslied⁴, das 1601 erstmals unter dem Namen *Lustgarten neuer deutscher Gesänge* erschien. Aus diesem eigentlichen Liebeslied wurde mit der Zeit ein Passionslied im phrygischen Modus, das eine Vereinfachung.

3 Auch Mendelssohn Bartholdy benutzte diesen Choral aus Bachs Matthäuspassion und verarbeitete ihn 1830 in einer Komposition. Es ist zu überdenken, ob Chopin von beiden Komponisten beeinflusst wurde. Man weiß allerdings, dass sich Mendelssohn und Chopin durch Ferdinand Hillel in Paris trafen und eine gemeinschaftliche Arbeit eines Kanos, den Mendelssohn komponierte und die Basslinie Chopin überließ, zeugen von einem musikalischen Austausch.

4 Es wird auf den eingangs erwähnten Aspekt der Verbindung bzw. Herausbildung des Volkslieds im Choral verwiesen.

chung in der Rhythmisierung aufweist. Dieses Lied stand schließlich im Mittelpunkt der Passion zu Karfreitag und wollte ausdrücken, dass die Liebe stärker ist als der Tod. So heißt es in der ersten Strophe:

O Haupt voll Blut und Wunden,
voll Schmerz und voller Hohn
O Haupt, zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron

Jesus ist am Kreuz, er leidet, er wird verspottet und der Beobachter legt Zeugnis ab. In der letzten Strophe verlässt der Betrachter seine Position und stellt sich an die Seite Jesus, indem es heißt: »Ich will hier bei dir stehen, verachte mich doch nicht!« Aus dem Ansehen des Leides wird Mitleiden, wobei im Wort ›Mitleid‹ zwei Ebenen mitschwingen: das Mitleiden und Mitleid für jemanden haben, was aus psychologischer Sicht zwei verschiedene emotive Impulse sind.

Text und Melodie waren zu Gerhardts Zeit bereits in den protestantischen Gemeinden bekannt und somit ist es nicht verwunderlich, dass Johann Sebastian Bach einzelne Strophen dieses Liedes für einen seiner Choräle auswählte und später in die Matthäuspassion einarbeitete.⁵

Bedenkt man nun Chopins Situation in dem Kloster, seine fortschreitende Krankheit, das schlechte Wetter und im Allgemeinen die seltsame Umgebung, in der er sich in Valldemossa befand, ist es nicht verwunderlich, dass er in einem seiner Präludien Bach gedenkt. Interessant ist, dass Chopin gerade diesen Teil der Matthäuspassion wählt und ihn melodisch wie harmonisch in das Prélude einarbeitet: das Leiden und zugleich Mitleiden, das auch Chopin auf dieser Insel empfand, wollte er musikalisch festhalten. Musik ist Sprache und hat ihre eigenen Ausdrucksformen, was sich in der Harmonielehre widerspiegelt. Sie fasst begrifflich die variierenden Muster von Tonleitern, Tonarten und Rhythmus zusammen. Chopin hat demnach sein Inneres in Harmonie übersetzt und dem Ausdruck gegeben, was er nicht in Worte fassen konnte: Seine Musik will sein Inneres aufzeigen, so teilt er sich seiner Umwelt mit und drückt seine Emotionalität aus, die er auf Mallorca (er-)lebte. Durch die große Septime gis über A-Dur wird der *Hohn* aus dem Choral verändert, Chopin schreibt Bach um und interpretiert ganz eigen und auf sich bezogen das Wort, mit dem entsprechenden musikalischen Zeichen: Es klingt wie ein Trugschluss, eine Bitterkeit, der Chopin nicht entfliehen konnte. Es ist nicht die Gottesfürchtigkeit, die hier anklingt, sondern das Infragestellen. Schlägt der Hohn ihm nicht selbst auf Mallorca entgegen, enttäuschen sich nicht all seine Hoffnungen, die er in diese Reise gelegt hat? Die Umgebung und seine

⁵ Verschiedene Komponisten, so auch Mendelssohn Bartholdy, griffen auf diesen Choral in ihren Kompositionen zurück.

eigene Situation, die Ablehnung der einheimischen Bevölkerung und seine Desillusion sind bestimmt für die von George Sand beschriebenen Halluzinationen mitverantwortlich, die Chopin in dieser Zeit befieLEN. Ohne auf ein Krankheitsbild zu verweisen, denn theoretische Ansätze gibt es hierfür viele, ist das psychologische Moment und die Rückbesinnung Chopins auf Bachs tiefe Religiosität, die sein Werk durchzieht, in seine eigene Musik, die dort entstand, eingeflossen. Eine musikalische Reise in sein Inneres, die Vertonung seiner Zwiespältigkeit, die er nach außen mit Selbstironie kaschierte, spielen sicherlich die entscheidende Rolle. So kann sich der Text des Chorals sehr wohl auch auf Chopin selbst anwenden, denn sein Körper ist angeschlagen, er ist chronisch krank ohne Hoffnung auf Besserung und ihm kommt kein Mitleid entgegen, sondern nur Hohn. Die Rückbesinnung auf Bachs Matthäuspassion ist auch ein Suchen nach seiner eigenen Harmonie, das Suchen nach einem Anker, das dem Kranken Halt versprechen möge.

Der Kontrast in dem Prélude, das zwischen Monotonie und sentimentalener finsterer Dramatik oszilliert und in der Kantilene seine Harmonie und Virtuosität zeigt, ist ein Abbild Chopins, der in dem Choral, der sich in der Kantilene zeigt, seine Ausgeglichenheit sucht.

Schlussbemerkung

Das Prélude kann auf verschiedenen Ebenen gelesen werden, aber vor allem unterstreicht es Chopins Lebenssituation in der Kartause. Durch die Verbindung zu Bach ist es auch ein transkulturelles Werk, das Bachs Religiosität und Frömmigkeit in eine romantische Komposition eingliedert. Diese Transkulturalität ist in der Monade zu sehen, wobei diese sich aus der Musik als theoretischem Gebilde und ihrer tongewordenen Wirkung kombiniert. In ihr ist aber auch die Verbindung von Bach und Chopin zu finden, beide bilden in diesem Prélude eine Referenz, wobei der Choraltext als eine physische Einheit verstanden werden kann und die Expressivität der Töne die psychische Einheit bildet. Beide Lesarten der Monade drücken den Seinszustand Chopins in der Abgeschiedenheit des Klosters auf Mallorca aus, die nur so, an diesem Ort, zu dieser bestimmten Zeit zu Stande kam. Ob dies gewollt oder ungewollt geschah, ist nicht mehr nachzuvollziehen, genauso wenig ob die von George Sand beschriebene Szene der Regentropfen sich wirklich, so wie sie sagt, als Tonmalerei, im Prélude einschlichen. Fest steht, dass Chopin Bach Referenz leistet, er musikalisch in der Kantilene das verwirklicht, was er im wirklichen Leben nicht zu erreichen scheint. Chopin war ein Musiker, der nicht mit dem Kopf komponierte, sondern ein Virtuose der Variation, der im Spiel komponierte und die Entstehung dieser Präludien sind somit etwas Besonderes. Vor allem der Titel dieser 24 Stücke verweist auf die Tradition Bachs, der wie im oben erwähnten *Wohltemperierten Klavier* ein Prélude und eine Fuge der gleichen Tonart verband, und es scheint, dass

Chopin sie zu Ehren Bachs so betitelte, die vielleicht nur an diesem seltsamen Ort hervorgebracht werden konnten.

Literatur

- Bach, Johann Sebastian (1727): *O Haupt voll Blut und Wunden. Matthäuspassion*. BWV 244/15,17,54,62, [online] <https://bach-cantatas.com/Vocal/BWV244.htm> [Stand: 13.10.2023].
- Böhme, Helmut (1996): Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs, in: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.): *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen. S. 48–68.
- Bollenbeck, Georg (2003): Die Geburt der Kulturkritik aus dem Geiste Herders. In: *Deutschlandfunk (DLF) (Kultur Heute)*, 18.12.2003, [online] <https://www.deutschlandfunk.de/die-geburt-der-kulturkritik-aus-dem-geiste-herders-100.html> [Stand: 28.01.2022].
- Cvetko, Alexander J. (2018): Musikethnologische Studien I – Zur Einleitung: Der Mythos vom Zwei-Kugel-Modell Johann Gottfries Herders in der Musikpädagogik, in: Constanze Rora/Katharina Schilling-Sandvoß/Andrea Welte (Hg.): *Musikkulturen und Lebenswelt. Beiträge der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikpädagogik an der Universität zu Köln vom 18.-19. März 2016* (=Musikpädagogik im Diskurs, Bd. 3). Aachen. S. 18–29.
- Eagleton, Terry (2001): *Was ist Kultur?* München.
- Herder, Johann Gottfried (1987): *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*. Hg. v. Wolfgang Pross, Bd. II. München/Wien.
- Herder, Johann Gottfried (1877/1913): *Herders Sämtliche Werke*. Hg. v. B. Suphan. 33 Bände. Berlin.
- Herder, Johann Gottfried (1985–2000): *Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Günter Arnold et al. 10 vols. in 11. Frankfurt a.M.
- Irmscher, Hans Dietrich (1963): Probleme der Herderforschung I. Zur Quellenlage, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Apr 1, 37. S. 266.
- Kobyłańska, Krystyna (Hg.) (1984): *Fryderyk Chopin. Briefe*. Frankfurt a.M.
- Kohl, Philipp (2013): *Aufwertung und Identität im transkulturellen Raum. Divergierende Rezeptionen zweier Mannheimer Stadtquartiere*. Wiesbaden.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1996): *Monadologie*. Französisch/Deutsch. Hg. v. Dietmar Till. Übers. v. Heinrich Köhler. Frankfurt a.M.
- Leisinger, Ulrich (2003): Art. »Gottfried Wilhelm Leibniz«, in: MGG2, Personenteil 10. Kassel. Sp. 1513.

- Loenhoff, Jens (1992): *Interkulturelle Verständigung: Zum Problem grenzüberschreitender Kommunikation*. Opladen.
- Paulsen, Adam (2016): Monadischer Holismus – Zur Genese und Rezeption von Herders Kulturtheorie, in: Beate Allert (Hg.): *Von der Erkenntnis zur Kulturwissenschaft*. Heidelberg. S. 317–332.
- Reckwitz, Andreas (2004): Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm, in: Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Hg.): *Handbuch Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar. S. 1–20.
- Riegler, Johanna (2003): Aktuelle Debatten zum Kulturbegriff. Working Papers der Kommission für Sozialanthropologie, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften Band 2, [online] https://www.researchgate.net/publication/347784067_Aktuelle_Debatten_zum_Kulturbegriff [Stand: 26.11.2022].
- Sand, George (1995): *Ein Winter auf Mallorca*. München.
- Sand, George (2006): *Ein Winter auf Mallorca*. Frankfurt a.M.
- Schumann, Robert (1889): *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Heinrich Simon (Hg.), zweiter Band. Leipzig.
- Schütz, Volker (1998): Transkulturelle Musikerziehung, in: Claus-Bachmann, Martina (Hg.): *Musik transkulturell erfahren. Anregungen für den schulischen Umgang mit Fremdkulturen. Modelle aus dem Programm der Tagung »Tage Transkultureller Musikerziehung« an der Universität Bamberg [1996]*. Bamberg.
- Sprick, Jan Philipp (2018): Musikalische Harmonie als Monade? – Überlegungen zum Harmonieverständnis bei Gilles Deleuze und Jean-Philippe Rameau, in: Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann (Hg.): *Wege der Musikwissenschaft*. Mainz.
- Vanderheiden, Elisabeth/Mayer, Claude-Hélène (Hg.) (2014): *Handbuch Interkulturelle Öffnung*. Göttingen.
- Welsch, Wolfgang (1994): Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder, [online] https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf http://via-regia-kulturstrasse.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf [Stand: 24.11.2022].
- Welsch, Wolfgang (2000): Transkulturalität – zwischen Globalisierung und Partikularisierung, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26. S. 327–351.
- Zielinski, Tadeusz A. (1999): *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Bergisch Gladbach, [online] www.chopin-musik.com/chopin_prelude28_15_analyse.php [Stand: 13.10.2023].

Internetquelle

Chopin Préludes – Analysen und Übersicht: [online] http://www.chopin-musik.com/chopin_preludes.php [Stand: 07.04.2024].

