

Don Quichotte à Dulcinée

Dieser dreiteilige Zyklus für Gesang und Orchester war das letzte Werk, das Ravel vollenden konnte, bevor seine schleichende Krankheit ihm das Schreiben unmöglich machte. Die Lieder basieren auf Gedichten von Paul Morand (1888-1976), einem französischen Diplomaten, der dank seiner Gedichte und Prosawerke zu Ravels Lebenszeiten als aufstrebender Literat galt, später allerdings mit dem Vichy-Régime kollaborierte, aber dennoch in die Académie française aufgenommen wurde. Morand legt dem spanischen Granden, dessen Träume von fahrenden Rittern und ihren fantastischen Abenteuern Miguel de Cervantes Saavedra in seinem 1605/1615 veröffentlichten zweiteiligen Roman schildert, Huldigungen an seine lebenslang aus der Ferne geliebte Dulcinea in den Mund.

Die Komposition entstand als Auftragsarbeit des Filmregisseurs Georg Wilhelm Pabst für eine Kinoadaptation des Romans, für deren Titelrolle der Fjodor Schaljapin verpflichtet worden war. Die Partitur sollte vier Lieder sowie Hintergrundmusik für mehrere Episoden umfassen. Ravel begann 1932 mit der Arbeit, doch seine zunehmende neurologische Einschränkung ließ ihn nur sehr langsam vorankommen. Ob Pabst die Gründe für die Verzögerung kannte, ist nicht bekannt. Doch als sich das Jahr 1932 neigte und die Fertigstellung noch in weiter Ferne zu liegen schien, widerrief der Filmdirektor seinen Auftrag an Ravel und vergab ihn stattdessen an Jacques Ibert.⁹³ Als der Film 1933 mit Iberts Musik in die Kinos kam, verklagte Ravel die Produzenten, doch kam es zu keinem Urteil.

Für Ravel blieb es bei drei Liedern. Diese instrumentiert er – bzw. Manuel Rosenthal nach seinem Diktat – für doppelte Holzbläser, zwei Hörner und Trompete, Harfe und Streicher, färbt aber jedes Lied mit zusätzlichen Instrumenten ein. (Die Klavierfassung gibt diese Effekte nur unzureichend wieder.) Beide Ausgaben erschienen 1934 bei Durand. Da die spanische Thematik Ravels Musik ein Leben lang begleitet hatte, erscheint es fast schicksalhaft, dass sein Schwanengesang noch einmal diesem Lebensgefühl gewidmet ist. Die drei letzten Lebensjahre standen im Zeichen zunehmender motorischer Einschränkungen. Nach Vollendung des Zyklus gestand er der Künstlerin Valentine Hugo: “Ich werde meine *Jeanne d’arc* nie zustande bringen; die Oper existiert zwar in meinem Kopf, ich höre sie, aber ich werde sie nicht mehr aufschreiben können. Es ist aus, ich kann meine Musik nicht mehr notieren.”⁹⁴

⁹³Vgl. dazu Roger Nichols, *Ravel* (New Haven, CT: Yale University Press, 2011), S. 330.

⁹⁴Übersetzt nach Valentine Hugo, “Trois souvenirs sur Ravel”, *Revue musicale*, Januar 1952.

Chanson romanesque

Si vous me disiez que la terre
A tant tourner vous offensa,
Je lui dépêcherais Pança:
Vous la verriez fixe et se taire.

Si vous me disiez que l'ennui
Vous vient du ciel trop fleuri d'astres,
Déchirant les divins cadastres,
Je faucherais d'un coup la nuit.

Si vous me disiez que l'espace
Ainsi vidé ne vous plaît point,
Chevalier Dieu, la lance au poing,
J'étoilerais le vent qui passe.

Mais si vous disiez que mon sang
Est plus à moi qu'à vous, ma Dame,
Je blémirais dessous le blâme
Et je mourrais vous bénissant.

Ô Dulcinée...⁹⁵

In der Romanze, die Ravels Zyklus eröffnet, bekundet Don Quichotte seiner Herzensdame Dulcinea in überschwänglichen Beteuerungen seine Liebe und Ergebenheit. Dabei schreckt er vor keiner noch so schwierigen Aufgabe zurück und ist sogar bereit, nach den Sternen zu greifen. Zum Beweis seiner vollkommenen Hingabe würde er sterben, sollte sie je zweifeln, dass jeder seiner Blutstropfen nur ihr gehört.

Ravel kleidet die großspurigen Versprechen des selbsternannten Ritters in die Rhythmen der Guajira, eines Musikstils kubanischer Herkunft, mit dem er seit seiner Kindheit vertraut war. In einem am 1. Mai 1924 geführten Interview für die spanische Tageszeitung *ABC de Madrid* erzählte er, seine Mutter habe ihn "mit Guajiras in den Schlaf gesungen".⁹⁶

⁹⁵Romanisches Lied: Wenn Ihr mir sagtet, dass die Erde mit ihrem dauernden Drehen Euch beleidigt, würde ich Panza zu ihr schicken: Ihr würdet sie stillstehend und schweigend sehen. // Wenn Ihr mir sagtet, dass Euer Unmut daher kommt, dass der Himmel allzu sternenbestückt ist, würde ich das göttliche Flurbuch zerreißen und die Nacht mit einem Schlag auslöschen. // Wenn Ihr mir sagtet, dass Euch der so geleerte Raum überhaupt nicht gefällt, würde ich, Ritter Gottes mit dem Speer in der Faust, den vorbeiziehenden Wind bestirnen. // Aber wenn Ihr sagtet, dass mein Blut mehr mir gehört als Euch, meine Dame, würde ich unter dem Tadel erblassen und Euch segnend sterben. O Dulcinea . . .

⁹⁶Übersetzt nach André Révész, "El gran músico Mauricio Ravel habla de su arte", nachgedruckt in Arbie Orenstein, *Reader*, S. 431.

Typisch für die Guajira ist ein steter Wechsel zwischen 6/8- und 3/4-Takt, den Ravel konsequent übernimmt.⁹⁷ Ravels Vertonung verbindet eine transparente Struktur⁹⁸ mit kreativen Querzitaten. 22 der 67 Takte gehen auf vorausgehende Muster zurück:

Einleitung 1 = Vers 1-2	T. 1-2 = 3-4 = 5-6 = 7-8
Einleitung 2 = ½ Einleitung 3	T. 15-16 = 17-18 = 27-28 = 29-30
Erweiterung der Einleitung 3	T. 31-32 = 33-34
Gesang + Orchester	T. 37-38 = 47-48
Gesang + Orchester	T. 52-55 = 56-59 + 58-59 = 60-61)

Die tonale Gestaltung ist weitgehend volkstümlich, überrascht aber mit dezenter harmonischen und instrumentalen Einfärbungen. Das Lied beginnt in b-Moll, wechselt bereits in der zweiten Strophe zur Paralleltonart Des-Dur und steht von der dritten Strophe an (mit entsprechend geänderter Signatur) in der Dur-Variante B-Dur. In Strophe II tritt zum Gesang als melodische Gegenstimme mit tonaler Reibung ein Englischhorn,⁹⁹ später abgelöst von der Oboe. Während die Einleitungen zu den ersten drei Strophen nur begleitende Zweitakter wiederholen, erhält die Einleitung zu Strophe IV überraschend eine melodische Diskantstimme, gespielt von einer Solovioline, die bald darauf auch die emphatischen Worte “est plus à moi qu’à vous, ma Dame” verdoppelt.

Die rhythmische Ausgestaltung des Orchestersatzes durchläuft hinsichtlich ihrer synkopischen Akzente schon von Strophe I zu Strophe II eine dreistufige Entwicklung, deren Muster den Rest des Liedes prägen:

Don Quichotte à Dulcinée I: Synkopen im Chanson romanesque



Der Gesang ist in den sprachlich analog gebauten Gedichtstropfen I-III beherrscht von dem Wechsel zwischen Achtelketten in kleinen Tonschritten im 6/8-Takt und Vierteln im 3/4-Takt. Erst bei der Anrede “ma Dame” in Strophe IV wird der Gesangsduktus ruhiger. Der Epilogvers “O Dulcinée”

⁹⁷Der Begriff wurde weltbekannt durch den Refrain “Guantanamera, Guajira Guantanamera” des in den 1930er Jahren vom kubanischen Sänger und Songwriter José Fernández Díaz komponierten, durch Pete Seegers Darbietung in Carnegie Hall popularisierten Liedes.

⁹⁸T. 1-4: Einleitung 1, T. 5-14: Strophe I; T. 15-18: Einleitung 2, T. 19-26: Strophe II; T. 27-34: Einleitung 3, T. 35-44: Strophe III; T. 45-46: Einleitung 4, T. 47-59: Strophe IV; T. 60-61: Ausklang Strophe IV, T. 62-67: Coda mit Beschwörung der Verehrten.

⁹⁹Vgl. T. 19 Englischhorn: *a–b* gegen Geigen/Bratschen: *as–a*.

schließlich erklingt in vergleichsweise langen Notenwerten. Er beginnt unbegleitet, bevor ihm als Stütze ein einziger Klang zuwächst, ein B-Dur-Quintsextakkord aus Liegetönen, die im hemiolischen Grundmuster der Guajira-Metrik vom Kontrabass bis zu den Flöten aufsteigen.

Chanson épique

Bon Saint Michel qui me donnez loisir
 De voir ma Dame et de l'entendre,
 Bon Saint Michel qui me daignez choisir
 Pour lui complaire et la défendre,
 Bon Saint Michel veuillez descendre
 Avec Saint Georges sur l'autel
 De la Madone au bleu mantel.

D'un rayon du ciel bénissez ma lame
 Et son égale en pureté
 Et son égale en piété
 Comme en pudeur et chasteté:
 Ma Dame.

(Ô grands Saint Georges et Saint Michel)
 L'ange qui veille sur ma veille,
 Ma douce Dame si pareille
 A Vous, Madone au bleu mantel !
 Amen.¹⁰⁰

Ravel hat dem inständigen Gebet, in dem Don Quijote zwei Heilige bittet, seine im Dienst seiner Dame zu vollbringenden Heldentaten zu segnen, das metrische Schema des baskischen Zortziko unterlegt. Als Sohn einer baskischen Mutter kannte er die rhythmischen Muster sicherlich aus dem Volksgut sowie aus der inoffiziellen baskischen Nationalhymne. Der Zortziko steht durchgehend im 5/8- oder 5/4-Metrum. Die volkstümliche Tradition betont dabei eine Unterteilung in 1 + 2 + 2 Schläge in jedem Takt, wobei viele der Zweischlagpaare als Punktierungsgruppe (z. B. ♩ . ♩) rhythmisiert sind.

¹⁰⁰ Episches Lied: Guter Sankt Michael, der Ihr mir die Muße gebt, meine Herrin zu sehen und zu hören, guter Sankt Michael, der Ihr mich gnädig erwählt, ihr zu gefallen und sie zu verteidigen, guter Sankt Michael, bitte steigt mit Sankt Georg herab auf den Altar der Madonna im blauen Mantel. // Mit einem Strahl des Himmels segnet meine Klinge und ihr Ebenbild an Reinheit und ihr Ebenbild an Frömmigkeit wie an Sittsamkeit und Keuschheit: Meine Herrin. // O großer St. Georg und St. Michael, (segnet) den Engel, der meine Wache behütet, meine sanfte Herrin, Euch so ähnlich, Madonna in blauen Mantel! Amen.

Ravel adaptiert das 5/4-Metrum sowie die charakteristische Rhythmik: In 14 der 28 Takte sind beide Zweischlagpaare punktiert, in weiteren elf Takten nur eines. Sein Lied beginnt in d-Dorisch, wendet sich in Strophe I in modalen Wendungen über g-Dorisch nach C-Dur und erreicht kurz nach der Mitte F-Dur, in dem es auch endet.

Dabei erzeugt Ravel durch die kammermusikalische Begleitung mit parallel verschobenen Quartsextakkorden die Stimmung mittelalterlicher Liturgik. Den ersten vier Versen einschließlich ihrer Einleitung unterliegt ein Holzbläsertrio aus Klarinette und zwei Fagotten. Beim zweiten Anruf des heiligen Michael wird dieses Trio durch ein Bläserquartett aus zwei Oboen und zwei Hörnern abgelöst, doch schon zu den Schlussworten der Strophe kehrt der Satz zum ursprünglichen Trio zurück. Im dreitaktigen Nachspiel der Strophe setzt ein Instrument nach dem anderen aus, bis die Musik auf einem orgelpunktartig wiederholten *c* verklingt.

Don Quichotte à Dulcinée II: Liturgik im Chanson épique

Molto moderato

Klarinette
p

2 Fagotte
p

12 *p* 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Horn

Interessanterweise nimmt Ravel in den ersten beiden Strophen den Sänger von der Zortziko-Rhythmik aus: Keine der in T. 1-20 häufigen Punktierungsgruppen der Instrumentalbegleitung findet sich auch im Vokalpart. Hier stehen Dreiachtelnoten sogar besonders häufig auf dem ersten, dritten oder fünften (statt dem zweiten und vierten) Viertel, als wollte die betende Stimme den volkstümlichen Vorläufer bewusst negieren.

In diesem Zusammenhang auffällig ist auch der auftaktige dorische Quartzug, mit dem der Sänger viermal die 'frommen' Satzteile einleitet:

Don Quichotte à Dulcinée II: Wiederholte auftaktige Quartzüge

2
Bon Saint Michel — qui me donnez loisir —

11
De la Ma-don - ne au bleu man-tel. —

5
Bon Saint Michel — qui me daignez choisir

21
Saint Gcor-ges ct Saint Michel) —
(O grands

Erst in Strophe III, beginnend mit seiner letzten Anrufung des heiligen Michael und seiner anschließenden Wendung nach f-Moll, übernimmt auch der Sänger (vgl. bei *) die Zortziko-typische Rhythmik:

Don Quichotte à Dulcinée II: Zortziko-Punktierungen im Gesang

[22]

... Saint Mi-chel— L'an-ge qui veil - le sur ma veil - le, — Ma dou - - ce

Da - - - me si — pa-reille À Vous, Ma-done au bleu — man-tel ! —

Die dynamische Zeichnung dieses Liedes ist perfekt gerundet, zudem steht sie in direktem Zusammenhang mit dem Register. Instrumente und Sänger beginnen tief und leise. Die drei von Anrufungen des Heiligen eingeleiteten Phrasen in Strophe I steigen im Gesang jeweils eine Quart höher und sind mit *piano*, *crescendo* und *mezzoforte* markiert. Den Höhepunkt bildet der Beginn der zweiten Strophe mit den Worten, in denen Don Quijote in einem Atemzug sowohl für sein Schwert als auch für die Reinheit und Frömmigkeit seiner Dame bittet. Die von Streichern und Vibraphon begleitete Phrase liegt in der Begleitung deutlich höher als die vorangehenden und erreicht auch im Gesang mit f_4 den höchsten Ton des Liedes. Sie wendet sich von F-Dur über a-Moll und D-Dur nach A-Dur über einem von einer Streicherstimme zur anderen wandernden und in den Akkorden des Vibraphons durchgängigen Orgelpunkt-*a*.

Don Quichotte à Dulcinée II: Der Höhepunkt des Gebetes

[16]

bé-nis-sez— ma la - - me Et son égale en pureté ... en pi-é-té ... et chaste-té —

Streicher *f* Vibraphon *f* *p*

Insgesamt ist mehr als die Hälfte des Liedes von Orgelpunkten durchzogen (T. 7₂-9₁ = *a*, T. 12-15 = *c*, T. 16-20 = *a*, T. 24-28 = *f*). Diese unterstreichen die liturgische Qualität des Liedes und verwandeln, auch dank des *Molto moderato*, den flotten baskischen Zortziko in ein inniges Gebet.

Chanson à boire

Foin du bâtard, illustre Dame,
 Qui pour me perdre à vos doux yeux
 Dit que l'amour et le vin vieux
 Mettent en deuil mon cœur, mon âme !
 Je bois à la joie !
 La joie est le seul but
 Où je vais droit...
 Lorsque j'ai bu !
 Ah ! Ah ! Ah ! la joie !
 La-la-la ... Je bois à la joie !

Foin du jaloux, brune maîtresse,
 Qui geint, qui pleure et fait serment
 D'être toujours ce pâle amant
 Qui met de l'eau dans son ivresse!
 Je bois à la joie ! ...¹⁰¹

Für dieses Trinklied in zwei musikalisch identischen Strophen, denen jeweils derselbe einfache Refrain folgt, wählt Ravel den Tanzrhythmus der Jota. Diese in ganz Spanien und darüber hinaus als Ausdruck der Leidenschaft beliebte Gattung¹⁰² steht im schnellen Dreiertakt, wobei die schlichte Metrik durch typische Betonungsmuster wie Akzente auf dem ersten und dritten Taktschlag jedes zweiten Taktes (hier: T. 4-18 und 55-70) oder durch hemiolische Zweitakter (hier: T. 22-29 und 74-81) belebt werden.

Don Quichotte à Dulcinée III: Die Jota-Rhythmen in Ravels Trinklied

3 Streicher
 pizz. arco pizz. arco

The musical score shows the first six measures of the string accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both in 3/4 time. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents on the first and third beats of every second measure. The dynamics alternate between *pizz.* and *arco*.

22 Klarinetten, Harfe, Bratschen

The musical score shows measures 22-25 for woodwinds, harp, and violas. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef, both in 3/4 time. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents on the first and third beats of every second measure. The woodwinds play chords, while the harp and violas play a steady eighth-note accompaniment.

¹⁰¹Trinklied: Zum Teufel mit dem Bastard, erlauchte Dame, der, um mich vor Ihren sanften Augen ins Unrecht zu setzen, sagt, dass die Liebe und der alte Wein mein Herz, meine Seele in Trauer versetzen! // Ich trinke auf die Freude! Freude ist das einzige Ziel, das ich anstrebe. Wenn ich getrunken habe! Auf die Freude! Ich trinke auf die Freude! // Zum Teufel mit dem Eifersüchtigen, braune Gebieterin, der winselt, der weint und schwört, immer dieser blasse Liebhaber zu sein, der Wasser in seine Trunkenheit gießt! // Ich trinke auf die Freude!

¹⁰²Man denke an Franz Liszts *Rhapsodie espagnole* für Klavier aus dem Jahr 1858, die den Untertitel "Folies d'Espagne et Jota aragonesa" trägt.

Die tonale Basis der Strophen der beiden dominierenden Begleitmuster ist der phrygische Modus auf *g*. Im Gesangspart der Strophen kombiniert Ravel einen aufsteigenden G-Dur-Septakkord zu Beginn der beiden Couplets mit der Wendung zum phrygischen Modus, in dem auch die dem Text hinzugefügte Vokalise verbleibt. Wie das obige Beispiel zeigt, färbt Ravel auch die beiden dominierenden Begleitmuster mit einem hinzugefügten *h* leicht bitonal ein. Der Refrain folgt jeweils in C-Dur. Das Abschlussglissando der tiefen Streicher schließlich verbindet die beiden Vorgaben zu einem Skalenabstieg in C-Phrygisch.¹⁰³

Don Quichotte à Dulcinée III: Das zweistrophige Trinklied

7 59

Foin du bâ - tard, il - lus - tre Da - me, Qui pour me perdre à vos doux yeux
Foin du ja - loux, bru - ne maî - tres - se, Qui geind, qui pleure et fait ser - ment

Dit que l'a - mour et - le vin vieux Met - tent en deuil - mon cœur, - mon â - me !
D'ê - tre tou - nours ce - pâle a - mant Qui met de l'eau - dans son - i - vres - se !

Ah ! ah ! ah ! *f*

Der zweimalige Refrain ist tonal durch seine schlichte Durtonalität von den Strophen abgesetzt. Dazu kommen klangfarbliche Besonderheiten, indem statt Klarinetten und Harfe hier zunächst Flöte, gestopfte Trompete und Kastagnettenrhythmus zu den Streichern treten, später – wie als Bestätigung der mit Septvorschlag aufspringenden “Freude” – auch die anderen Holzbläser in Imitation oder Verdopplung der Streicherfiguren. So unterstreicht Ravels Musik den Wechsel der Stimmung von den weinseligen Klagen des Trinkers in den Strophen zu seinem jeweils auftrumpfenden Refrain: “Auf die Freude!”

Die zweitaktige Einleitung sowie die verwandte doppelte Refrainausleitung bestätigen die Ankertöne *g* bzw. *c* in Akkordsprüngen, die elf der zwölf Halbtöne einbeziehen. Die Verbindung von Tempo (*Allegro*) und Lautstärke (meist *forte*) verbreitet fröhliche Ausgelassenheit.

¹⁰³Vgl. Gesang und Orchester in T. 3-31 und 55-83: *g-as-b-c-d-es-f-g* sowie Celli und Bässe in T. 106-107: *as-g-f-es-des-c*.

Die Uraufführung des Zyklus im Théâtre du Châtelet am 1. Dezember 1934 im Rahmen der Concerts Colonne sang der Bariton Martial Singher begleitet vom Orchestre Colonne unter der Leitung von Paul Paray. Das Werk erklang in der zweiten Hälfte des Konzertes zwischen Ravels *La valse* und seiner Orchesterfassung des Märchenzyklus *Ma mère l'oye* und wurde begeistert aufgenommen. Angesichts Ravels resignierend geäußerter Vorahnung, dass *Don Quichotte à Dulcinée* seine letzte Komposition bleiben würde, und der Tatsache, dass er unter der unaufhaltsam fortschreitenden Krankheit stark litt, erscheint es umso beeindruckender, dass er sein Werk mit diesem begeisterten "Auf die Freude!" abschloss.

Sprache und poetische Form in Ravels Liederzyklen

Im Frühjahr 1911 bat Xavier Leroux, Herausgeber der französischen Monatszeitschrift *Musica*, eine Reihe von Komponisten und Dichtern um ihre Meinung zu der Frage, welche Art Dichtung einer zeitgemäßen Vertonung entgegenkomme.¹⁰⁴ Dabei ging es ihm vor allem um die damals viel diskutierte Einschätzung von gebundenen gegenüber freien Versen. Ravel sprach sich vorsichtig für freie Verse aus, "wenn es um Dinge geht, die wirklich erlebt und gefühlt sind." Doch auch die Vertonung gebundener Verse habe ihre Vorzüge, da sie den Komponisten herausfordere, "sich ganz hinter den Dichter zu stellen." Darunter verstand Ravel, wie er Renard gegenüber betont hatte, seinen Anspruch, mit Musik auszudrücken, was der Dichter mit Worten sagt; er denke und fühle in Musik, daher strebe er an, in Musik dasselbe zu denken, zu fühlen und zu sagen wie der Dichter.

Tatsächlich war für Ravel die Frage nach solchen einfachen binären Alternativen wohl nicht relevant. Unter seinen sechs Liederzyklen sind zwei, deren poetische Vorlage ganz in Prosa gehalten ist, allerdings bei ganz unterschiedlichem Anspruch an die Sprache: Jules Renards *Histoires naturelles* imitieren Äußerungen eines ungekünstelten Alltags, während Évariste de Parnys *Chansons madécasses* sich den Anschein einer in Prosaübersetzung wiedergegebenen Poesie geben. Die drei Gedichte aus Tristan Klingsors *Shéhérazade* nehmen eine Zwischenstellung ein, insofern zwar die ersten zwei unregelmäßige Reime verwenden, alle jedoch auf metrische Muster verzichten.

¹⁰⁴Ravels Antwort unter der Überschrift "Sous la musique que faut-il mettre? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose?" erschien in *Musica* (1911), S. 59-60. Nachdruck in Orenstein, *Reader*, S. 293.

Dasselbe gilt für die drei Zyklen zu Gedichten in gebundener Lyrik: Die in "preziöse" Verse gegossenen, gleichermaßen humorvollen und hinter sinnigen Huldigungen in Clément Marots *Épigrammes* aus dem frühen 16. Jahrhundert unterscheiden sich in ihrer emotionalen und spirituellen Absicht stark von Paul Morands in dieselbe Epoche imaginierten, aber eher treuherzigen Monologen des Don Quichotte. Die drei symbolistischen Gedichte Stéphane Mallarmés schließlich evozieren durch Reim, Metrum und gattungskonforme Struktur traditionell gebundene, inhaltlich jedoch verstörend hermetische Bilder. Diese thematisieren weder das Zwischenmenschliche noch die Faszination mit zeitlicher oder geografischer Ferne. Damit stellen sie den Komponisten vor eine Herausforderung, die von der Alternative zwischen gebundenen und freien Versen kaum berührt wird. So nimmt auf Skalen von Form und Inhalt, Ernst und Ironie jede dieser Textgruppen eine ganz unterschiedliche Stellung ein.