

Fachseminarsitzung der Studienseminare Duisburg und Neuss

(Fachleiter Gerald Joswowitz)

in Duisburg

am 06.05.2010

14.00 – 17.00 Uhr

Neufassung

Schubert: Der Lindenbaum – Multikontextuelle Analyse

Was ein Musikstück ist bzw. bedeutet, ist abhängig von den Kontexten, in denen man ihm begegnet: der jeweiligen Situation, der Perspektive unter der ich es höre, spiele, lese, meinem Wissens- und Erfahrungsstand, dem Kontext, in den ich es stelle (z. B. bei einem Vergleich verschiedener Einspielungen, Deutungen usw.). In Rezensionen und Fachartikeln, in Bearbeitungen, in weiter-komponierten Aneignungen und in zahllosen Einspielungen steht ein reiches Material zur Verfügung, das seit wenigen Jahren übers Internet, speziell auch Youtube, in bisher ungeahntem Umfang zugänglich ist. Dadurch wird es möglich, die oft engen – meist gattungsbezogenen – und recht allgemeinen Interpretationsangebote - z. B. in Schulbüchern – anzureichern und in der Begegnung mit unterschiedlichen konkreten Präsentationen das eigene Ich ins Spiel zu bringen, wenn es nämlich nicht mehr nur darum geht, das Erklingende auf allgemeine Raster zu beziehen oder nur als Beleg für eine Theorie zu gebrauchen, sondern als persönlich Erfahrenes zu beurteilen. Im Grundgesetz ist die Würde des (einzelnen!) Menschen als unantastbar definiert. Er darf nicht nur als Zugehöriger einer Gruppe (Rasse, Religion, Beruf etc.) angesehen und bewertet werden. Analog gilt das auch für ein Kunstwerk. Es nur aus einer verengten Perspektive einzusortieren, wird seiner speziellen Komplexität nicht gerecht. Wie es über den einzelnen Menschen kein kurzschlüssiges und abschließendes Urteil geben kann, so wird auch ein Kunstwerk nie durch eine bestimmte Interpretation einzuholen sein. Die Analyse und Interpretation ist also ein nie zu Ende zu bringender Prozess. Sie muss immer offen sein für neue Fragen. Das erreicht man im Unterricht am besten durch wechselnde Perspektiven.

Wie notwendig eine solche Horizontöffnung ist, zeigt ein Blick in eine „übliche“ didaktische Handreichung:

Arbeitsblätter unisono, Leipzig 2005, Klett Verlag
http://www.klett.de/sixcms/media.php/229/uni_lindenbaum.pdf

Das Lied Der Lindenbaum ist die Nr. 5 aus dem Liederzyklus Winterreise von Franz Schubert (1797–1828). Es wurde im Laufe der Zeit in vielen Ausgaben veröffentlicht, darunter in Liederbüchern (mit notierter Singstimme, teilweise auch nur als Textabdruck) und in neu komponierten Vokalsätzen (unter anderem für Männerchor). Durch solche Bearbeitungen erlangte Der Lindenbaum einen hohen Grad an Bekanntheit und Verbreitung, woran besonders der Tübinger Lehrer und Universitäts-Musikdirektor Friedrich Silcher (1789–1860) beteiligt war. Nach Meinung vieler Fachleute können Der Lindenbaum und das Lied Der Mond ist aufgegangen als die bekanntesten Volkslieder gelten. (Nach einer GEMA-Umfrage aus dem Jahr 1987 steht der Lindenbaum nach Stille Nacht und Guten Abend, gut' Nacht an dritter Stelle in der Beliebtheitsskala deutscher Volkslieder.)

Der Text der Winterreise stammt von Wilhelm Müller (1794–1827), dem als junger freiwilliger preußischer Garde-Jäger und Leutnant ein „Liebesleid“ widerfuhr, das er in diesem Gedichtzyklus verarbeitete. Die Winterreise ist die Geschichte eines jungen Mannes, den eine Liebe zerstört hat und der nun heimat- und bindungslos durch die winterlich erstarrte Landschaft irrt. Geblieben sind ihm nur Erinnerungen und Träume; Weggefährten findet er einzig in einer Krähe und einem Leierkastenmann, die ebenfalls „heimatlos“ sind. Er ist getrieben von Todessehnsucht und äußert seine Verzweiflung mit Schmerzensschreien, Verwünschungen und Beschwörungen. Der Text des 5. Gedichts Der Lindenbaum zeichnet in drei Strophen das Bild von einer sehr vertrauten Linde, in deren Schatten der Dichter auch jetzt – in seiner verzweifelten Lage – Ruhe finden könnte.

Geschrieben wurden die Gedichte der Winterreise im Winter 1821/22. Den Titel übernahm Müller vermutlich von Ludwig Uhland, dessen achttes Wanderlied aus dem Jahr 1813 mit „Winterreise“ betitelt ist. Müller veröffentlichte seinen Gedichtzyklus 1824 in dem Band Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten mit dem Untertitel „Lieder des Lebens und der Liebe“ und widmete sie dem Komponisten Carl Maria von Weber, der sie allerdings nicht vertont hat.

Die Melodie zum Müllerschen Text vom „Lindenbaum“ bzw. Singstimmen und Klavierbegleitung zum gesamten Zyklus Winterreise schuf Franz Schubert im Februar – also im Winter – 1827 (den 1. Teil mit 12 Liedern) und trotz schwerer Krankheit im Oktober 1827 (den 2. Teil mit weiteren 12 Liedern). Sie wurden im darauf folgenden Jahr als op. 89 in zwei Ausgaben veröffentlicht (die zweite davon erst nach Schuberts Tod). Die Musik in Singstimme und Klavierbegleitung folgt in ihrem Charakter ganz der im Text vorgegebenen Stimmung. Es scheint fast, als hätte Schubert sich aufgrund seiner Krankheit und einer gewissen „Verdüsterung des Gemüts“ (vgl. dazu das Zitat in unisono auf S. 48) mit dem ruhelosen Wanderer der Winterreise identifiziert.

Die hohe Popularität des Liedes Der Lindenbaum ist zu einem gewissen Teil bedingt durch die berührende textliche Schilderung von Heimatliebe, traulichen Erinnerungen, Widerwärtigkeiten der Fremde, Sehnsucht und Hoffnung auf Ruhe; sie ist jedoch in einem höheren Maße auf die eingängige Struktur der Melodie zurückzuführen. Die Bearbeitungen der Melodie durch Herausgeber wie Silcher haben bewirkt, dass die Melodie im Profil noch ansprechender und gefälliger und im Spannungsverlauf noch eindringlicher wurde. Schon wenige und kleine Änderungen hatten einen – wenn auch geringen – Anteil an der enormen Verbreitung dieses Liedes, von dem man sagt, dass es „die Anonymität wahrer Volkskunst erlangt“ habe.

Aufgaben

1. Vergleiche die Melodie der originalen Komposition Schuberts (siehe unten) mit der Version in unisono (S. 49) und benenne die Unterschiede und deren Wirkung!
2. Analysiere Struktur (und Stimmung) der Melodie – Aufbau, Wiederholungen, Sprünge, Schritte, Tonauswahl, ... – und beweise oder widerlege die oben aufgestellte Behauptung, die Melodie hätte alles, was eine Volksliedmelodie braucht!
3. Erkläre, was damit gemeint sein könnte, dass das Lied „die Anonymität wahrer Volkskunst“ erlangt habe!
4. Der Informationstext (oben) liefert einige Anhaltspunkte für die Beziehung zwischen Text und Autor, Lied und Komponist, Kunst und Leben. Im Liederbuch unisono auf Seite 48 findet sich ein Hinweis auf eine Beschreibung des Liedes in dem Roman Der Zauberberg von Thomas Mann. Lies den Text aus dem siebten Kapitel – ausnahmsweise einmal aus dem Zusammenhang gerissen – und erarbeite, welche Aspekte und Details die Interpretation Thomas Manns zusätzlich aufzeigt! (Thomas Mann. Der Zauberberg. Frankfurt am Main 1974, S. 903–907.)

Kritik:**Arbeitsblätter unisono, Leipzig 2005, Klett Verlag**

Das Lied Der Lindenbaum ist die Nr. 5 aus dem Liederzyklus Winterreise von Franz Schubert (1797–1828). Es wurde im Laufe der Zeit in vielen Ausgaben veröffentlicht, darunter in Liederbüchern (mit notierter Singstimme, teilweise auch nur als Textabdruck) und in neu komponierten Vokalsätzen (unter anderem für Männerchor). Durch solche Bearbeitungen erlangte Der Lindenbaum einen hohen Grad an Bekanntheit und Verbreitung, woran besonders der Tübinger Lehrer und Universitäts-Musikdirektor Friedrich Silcher (1789–1860) beteiligt war. Nach Meinung vieler Fachleute können Der Lindenbaum und das Lied Der Mond ist aufgegangen als die bekanntesten Volkslieder gelten. (Nach einer GEMA-Umfrage aus dem Jahr 1987 steht der Lindenbaum nach Stille Nacht und Guten Abend, gut' Nacht an dritter Stelle in der Beliebtheitskala deutscher Volkslieder.)

Der Text der Winterreise stammt von Wilhelm Müller (1794–1827), dem als junger freiwilliger preußischer Garde-Jäger und Leutnant ein „**Liebesleid**“ widerfuhr, das er in diesem Gedichtzyklus verarbeitete. Die Winterreise ist die Geschichte eines jungen Mannes, den eine Liebe zerstört hat und der nun heimat- und bindungslos durch die winterlich erstarre Landschaft irrt. Geblieben sind ihm nur Erinnerungen und Träume; Weggefährten findet er einzig in einer Krähe und einem Leierkastenmann, die ebenfalls „heimatlos“ sind. Er ist getrieben von **Todessehnsucht** und äußert seine Verzweiflung mit Schmerzensschreien, Verwünschungen und Beschwörungen. Der Text des 5. Gedichts Der Lindenbaum zeichnet in drei Strophen das Bild von einer sehr vertrauten Linde, in deren Schatten der Dichter auch jetzt – in seiner verzweifelten Lage – **Ruhe finden** könnte.

Geschrieben wurden die Gedichte der Winterreise im Winter 1821/22. Den Titel übernahm Müller vermutlich von Ludwig Uhland, dessen achttes Wanderlied aus dem Jahr 1813 mit „Winterreise“ betitelt ist. Müller veröffentlichte seinen Gedichtzyklus 1824 in dem Band Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten mit dem Untertitel „Lieder des Lebens und der Liebe“ und widmete sie dem Komponisten Carl Maria von Weber, der sie allerdings **nicht vertont** hat.

Die Melodie zum Müllerschen Text vom „Lindenbaum“ bzw. Singstimmen und Klavierbegleitung zum gesamten Zyklus Winterreise schuf Franz Schubert im Februar – **also im Winter** – 1827 (den 1. Teil mit 12 Liedern) und trotz schwerer Krankheit im Oktober 1827 (den 2. Teil mit weiteren 12 Liedern). Sie wurden in darauf folgenden Jahr als op. 89 in zwei Ausgaben veröffentlicht (die zweite davon erst nach Schuberts Tod). Die Musik in Singstimme und Klavierbegleitung folgt in ihrem Charakter ganz der **im Text vorgegebenen Stimmung**. Es scheint fast, als hätte Schubert sich aufgrund seiner Krankheit und einer gewissen „**Verdüsterung des Gemüts**“ (vgl. dazu das Zitat in unisono auf S. 48) mit dem ruhelosen Wanderer der Winterreise identifiziert.

Die hohe Popularität des Liedes Der Lindenbaum ist zu einem gewissen Teil bedingt durch die berührende textliche Schilderung von Heimatliebe, traulichen Erinnerungen, Widerwärtigkeiten der Fremde, Sehnsucht und Hoffnung auf Ruhe; sie ist jedoch in einem höheren Maße auf die eingängige Struktur der Melodie zurückzuführen. Die Bearbeitungen der Melodie durch Herausgeber wie Silcher haben bewirkt, dass die Melodie im Profil **noch ansprechender und gefälliger und im Spannungsverlauf noch eindringlicher** wurde. Schon wenige und kleine Änderungen hatten einen – wenn auch geringen – Anteil an der enormen Verbreitung dieses Liedes, von dem man sagt, dass es „**die Anonymität wahrer Volkskunst erlangt**“ habe.

Aufgaben

1. Vergleiche die Melodie der originalen Komposition Schuberts (siehe unten) mit der Version in unisono (S. 49) und benenne die Unterschiede und deren Wirkung!
2. Analysiere Struktur (und Stimmung) der Melodie – Aufbau, Wiederholungen, Sprünge, Schritte, Tonauswahl, ... – und beweise oder widerlege die oben aufgestellte Behauptung, die Melodie hätte alles, was eine Volksliedmelodie braucht!
3. Erkläre, was damit gemeint sein könnte, dass das Lied „**die Anonymität wahrer Volkskunst**“ erlangt habe!
4. Der Informationstext (oben) liefert einige Anhaltspunkte für die Beziehung zwischen Text und Autor, Lied und Komponist, Kunst und Leben. Im Liederbuch unisono auf Seite 48 findet sich ein Hinweis auf eine Beschreibung des Liedes in dem Roman **Der Zauberberg von Thomas Mann**. Lies den Text aus dem siebten Kapitel – ausnahmsweise einmal aus dem Zusammenhang gerissen – und erarbeite, welche Aspekte und Details die Interpretation Thomas Manns zusätzlich aufzeigt! (Thomas Mann. Der Zauberberg. Frankfurt am Main 1974, S. 903–907.)

Das Wichtigste sind die Charts?

Peinlich und vage.

Vordergründig-naive Inhaltsangabe. Dass die realen ‚Bilder‘ (auch) Metaphern sind, scheint unbekannt zu sein.

Das ist der Kern des Ganzen. Aber er wird nicht als zentraler Aspekt entfaltet.

Warum tut er das partout nicht? Naive Gleichsetzung von lyrischem Ich und Autor.

Wozu sind diese Informationen wichtig?

„Schade“, kann man da nur sagen!

Ist das die Voraussetzung für die Komposition? Naiver geht's nicht.

Vager „Stimmungs“-Begriff. Vager biografischer Bezug. Ein Komponist tut wohl nichts anderes als seine jeweiligen Gefühle komponieren?

Fazit: Silcher ist besser als Schubert! Oder? Beide wollen doch etwas anderes.

„Wahre Volkskunst“ ist eine Chimäre (vgl. „Des Knaben Wunderhorn“).

Methode der Untersuchung unklar. Allerweltsaspekte. Kennt der Schüler ein Volkslied-Paradigma? Warum belästigt man die Schüler mit einer solch abstrus-aufgeblasenen Aufgabe?

Wie soll der Schüler (voraussetzungslos) diesen Text - vor allem dessen Essenz, die Beziehung zum Tod – verstehen, wenn die Schluss-Passage des Zauberbergs, wie die Seitenangabe zeigt, hier außen vor bleibt? Ernst genommen wird also gar nichts! Alles bleibt unreflektiert-oberflächlich. Alles wird dem Schüler vorgekaut. Es gibt keinen Raum für eine offene Begegnung mit dem Werk und eigene Ideen oder Urteile. Statt die Musik selbst genau zu befragen, umstellt man sie mit trivialen Deutungsmustern, die ihrerseits nicht problematisiert werden.

Kontext Liedästhetik: Wort-Ton-Beziehung (Fragehorizont: lyrisch - episch)

Einführung in die Problemerkörterung anhand des Werbespots (Maxim) auf: <http://www.youtube.com/watch?v=qbP5c0oErIQ>

Haydn: Jahreszeiten, Nr. 11 (1801)

Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt. sie naht sie kommt, sie strahlt, sie scheint.

Werbespot „Maxim“ (Kaffee) <http://www.youtube.com/watch?v=oKd138f4aNo>

Bearbeitung dieses Spots (Auswechslung des Audiotracks durch Musik aus Strawinskys Sacre) **wmn**

Johann Wolfgang von Goethe:

"Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Gitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird." Annalen 1801

Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815:

"... wahrscheinlich wollte er [Goethe] sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst <Jägers Abendlied>, von Reichardt komponiert. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: <Das Lied singst du schlecht!> Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: <Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte): Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!> Dabei bezeichnete er, zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend, das Tempo und sang dies <Da ramm!> in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: <So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.>"

Aus: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt a/M 1985, S. 144 f.

Wilhelm Müller

Der Lindenbaum (1822)

1
Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum.
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.
2
Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort,
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.
3
Ich musst auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.
4
Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!
5
Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.
6
Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

T: Wilhelm Müller 1822 / M. Franz Schubert 1827
Satz f. gmCh: Friedrich Silcher 1846

Andante

Am Brun-nen vor dem To-re, da steht ein Lin-den-baum,
ich träumt in sei-nem Schat-ten so man-chen sü-Ben Traum,
ich schnitt in sei-ne Rin-de so man-ches lie-be Wort,
es zog in Freud und Lei-de zu ihm mich im-mer fort,
zu ihm mich im-mer fort.

Postkarten von 1916

In dem **Video** „Am Brunnen vor dem Tore“ auf <http://www.youtube.com/watch?v=qbP5c0oErIQ> wird das Lied einstimmig und unbegleitet gesungen. In einer Art umgedrehtem Mickey-Mousing-Verfahren werden auf der Bildebene die einzelnen Wörter des Textes synchron visualisiert. Wenn das ernst gemeint sein soll, ist es nur lächerlich. Die dauernde Verdopplung (Brunnen-Brunnen / Tor-Tor / Lindenbaum-Lindenbaum) ist nur als ‚Witz‘ zu goutieren. Das ist ja auch die Funktion dieses Verfahrens in lustigen Mickey-Mouse-Filmen und ähnlichen Genres.¹

Die Verbindung verschiedener Medien (Text, Musik, Bilderfolge) setzt voraus, dass jede Ebene in sich konsistent ist. Eine Programm- und Musik muss auch ohne die Kenntnis des Programms als sinnvoll wahrgenommen werden können. Die rein additive Folge isolierter Bilder, deren Reihenfolge nur fremdbestimmt ist, erfüllt diese Voraussetzung nicht. (Im Unterricht könnte man das Video zunächst ohne Ton vorführen, um das zu verdeutlichen.)

Ein solches Verfahren geht auch an dem Wesen des Gedicht-Textes vorbei. Der ist ja mehr als eine Reihung lexikalischer Begriffe, sondern evoziert einen gedanklichen und assoziativen Zusammenhang. Das Wort Brunnen z. B. wird dabei nicht als ein aus Steinen gemauertes Ding angesehen, sondern etwa als ‚Lebensquell‘, ‚Treffpunkt‘, ‚magischer Ort‘ und was der Konnotationen mehr sind. Die einzelnen Begriffe werden also z. T. metaphorisch, im übertragenen Sinne gebraucht, lösen Konnotationen (Gedanken- und Vorstellungsverbindungen) aus.

Die beiden **Goethetexte** zeigen, in welcher Form dieses Problem sich bei der Liedvertonung stellt. Das Wesentliche eines Gedichts ist nach Goethe „der allgemein lyrische Charakter“. In dem Lindenbaum-Gedicht geht es ja nicht in erster Linie um die konkreten Bestandteile einer äußeren Szenerie, sondern um die Bedeutung, die das lyrische Ich mit dieser Szenerie verbindet. Die Sprache kann nicht wie die Musik ‚Vokabeln‘ und ‚Redewendungen‘ dauernd wiederholen und variieren, muss also mit immer wechselnden Begriffen agieren, auch wenn es um die Darstellung einer Gesamtstimmung geht. Sehr deutlich lässt sich dieser Unterschied zwischen Musik und Sprache an dem folgenden Ausschnitt aus Haydns Jahreszeiten zeigen:

Rezitativ Nr. 11 aus Haydns den Jahreszeiten schildert den Sonnenaufgang mit einer Fülle von Prädikaten:

Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt, sie naht, sie kommt, sie strahlt, sie scheint. Sie scheint in herrlicher Pracht, in flammender Majestät!

Der Text lässt die Funktion bloßer Mitteilung ("Die Sonne geht auf!") hinter sich. Er versucht, den Naturvorgang durch dichterische Mittel - Klangmalerei (sie... sie... sie..., Endreime), Wiederholungen gleicher oder verwandter Begriffe, Metaphernbildung (Pracht, Majestät) - im Gemüt des Hörers tief zu verankern, ihm eine über das Äußere hinausgehende Bedeutung zu verleihen. Der Chorsatz, zu dem das Rezitativ den Vorspann bildet, bringt es dann auf den Punkt: "Heil, o Sonne, Heil! des Lichts und Lebens Quelle, Heil! o du des Weltalls Seel' und Aug, der Gottheit schönstes Bild! dich grüßen dankbar wir."

Die Musik kann nicht alle diese Textbegriffe adäquat ausdrücken. Das würde auch ihrem eigenen Prinzip widersprechen, das auf Wiederholung und Variation/Variantenbildung (veränderte Wiederholung) aus ist. Sie kann allerdings die im Text angelegten Bewegungs-, Raum- und Helligkeitsvorstellungen analog ‚abbilden‘ und dadurch verstärken:

„steigt herauf“ → steigende Tonfolge (Anabasis),

¹ Seit einiger Zeit nerven Nachrichtensendungen mit einer ähnlichen Visualisierungswut, wenn etwa bei der Nachricht von der Kündigung einer Altenpflegerin, die sechs Maultaschen mit nach Hause nahm, dem Zuschauer die endlose Wiederholung einer Maultaschen essenden Frau zugemutet wird. Das ist weder informativ noch witzig, sondern nur peinlich.

„naht“ → wird lauter und breiter im Ambitus,

„strahlt“, „flammend“ → Tremoli und schnelle Akkordbrechungen (in ‚hoher‘ Lage) entsprechen den hellen Lichtfunken und -partikeln

Die Musik kann sogar auch abstraktere Inhalte analog codieren:

„Pracht“, „Majestät“ → Pauken und Trompeten mit Schmetterrhythmen als Königssymbol.

Diese musikalischen ‚Vokabeln‘ werden allerdings nicht – wie das im Text geschieht - bloß gereiht, sondern kombiniert. Die Musik kann nämlich im Unterschied zur Sprache Mehreres gleichzeitig ‚sagen‘; z. B. am Schluss, wenn die Königssymbole, die Tremoli und Akkordbrechungen gleichzeitig erklingen. Ihrem eigenen Gestaltungsprinzip der Wiederholung und Variation bleibt die Musik hier treu, indem die Steigung durch dauernde sequenzierte Wiederholung eines Zweitmotivs sich konstituiert.

Die Musik verstärkt und erweitert so die auch vom Text intendierte gefühlsmäßige Wirkung.

Sie verstärkt die assoziativen Konnotationen (Metaphern) des Textes durch entsprechende in der musikalischen Tradition gebildete ‚Vokabeln‘/Symbole (z. B. ‚Königsmusik‘).

Gegenüber einer bloßen Rezitation des Textes erhöht sich durch die Vertonung

die suggestive Wirkung aufgrund der Sinnfälligkeit musikalischer Zeichen (Analogcodierung),

die Intensität der Einstimmung aufgrund der Möglichkeit zu häufiger Wiederholung bzw. Sequenzierung,

den Nuancenreichtum aufgrund der Modifizierbarkeit musikalischer Zeichen (vgl. z. B. die verschiedenen Formen des Tremolos),

die Komplexität der Darstellung aufgrund der Kombinierbarkeit von Zeichen (vertikale Schichtung verschiedener Zeichen, Bildung zusammengesetzter Zeichen, z. B. die Verbindung von Anabasis (ansteigender Figur) und passus duriusculus (einem ‚etwas harten‘, chromatischen Gang, der – abwärts gerichtet - Schmerz suggeriert, hier - aufwärts gerichtet - den gleitenden Aufstieg der Sonne abbildet).

Goethes Vorstellung von der Rolle der Musik bleibt also weit hinter deren Möglichkeiten zurück. Gesteht er doch charakteristische Details nur dem Vortrag zu - der sängerischen (und wohl auch mimischen) Gestaltung -, nicht aber der Komposition selbst. Die Vorstellung, dass die Musik nur einen allgemeinen, gleichbleibendem Stimmungshintergrund als Folie für den Text bieten soll, ist aber problematisch. Das Grundmaterial der Musik und seine spezifische Formung müssen nämlich einen konkreten Bezug zum Sinnkern des Textes aufweisen, wenn dieser adäquat ins Musikalische transformiert werden soll.

Unterschätzt wird auch die Rolle des Zuhörers, der immer nach Korrespondenzen zwischen Musik und Text sucht und danach die Güte einer Vertonung bewertet.

Das kann man sich an folgenden Beispielen klarmachen:

In dem **Werbespot** (Maxim-Kaffee)

<http://www.youtube.com/watch?v=qbP5c0oErIQ>

wird der Bekanntheitsgrad und das Image des Lindenbaumliedes als Signal für den Bedeutungshorizont ‚das Gute, Alte, Edle, Harmonische‘ benutzt. Da nur die 1. Strophe des Liedes erklingt und die Verwicklungen der folgenden Strophen ausgeblendet sind, passt die Musik für den oberflächlichen Beobachter irgendwie zu dem unkomplizierten, idealisierten Flirt auf der Bildebene.

Ersetzt man den Audiotrack des Spots durch einen Ausschnitt aus Strawinskys Sacre, der einen diametral anderen Ausdrucksgestus hat, entstehen bei dem zufälligen Zusammentreffen von Bildebene und Musik deutliche (sinnlose) Diskrepanzen (blaue Farbe), aber eben auch als sinnvoll empfundene Detailzuordnungen / Synchronpunkte (rote Farbe). **wmn**

Ein aufmerksamer und geübter Musikhörer wird allerdings bei der abwärts gerichteten Bewegungsfigur einen Widerspruch zum „Aufstehen“ konstatieren.

Wie sieht dieser konkrete Textbezug bei **Silchers** „**Am Brunnen vor dem Tote**“ aus?

Im Zentrum der 1. Liedstrophe (1. - 2- Textstrophe) stehen die Begriffe „süßer Traum“ und „zu ihm“. Den „süßen Traum“ markiert die gleitend-weiche oligotonische Triolenfigur, das „zu ihm“, also den Sog, den der Lindenbaum auf das lyrische Ich ausübt, die melodische Aufgipfelung zum Spitzenton e“. Zum „süßen Traum“ passt der deutliche Wiegenliedcharakter des 1. Teils mit Dreier-takt und einfacher, pendelnder Harmonik (I-V-I-V-I). Als Vergleichsbeispiel könnte das Brahms'sche Wiegenlied dienen:



Der fallende Gestus des 1. Teils entspricht der ruhigen Entspanntheit des Naturbildes, die Umkehrung der Bewegungsrichtung im 2. Teil dem drängenden Verlangen des „Ich“.

Silcher hat aus dem Schubertschen Original ein ‚gefällige‘ Melodie gemacht. Die Identität von „Lindenbaum“ und „süßem Traum“ gibt er auf, weil ihm diese Wiederholung zu ‚platt‘ vorkommt. Auch missfällt ihm, dass beide Anfangsteile –Vordersatz und Nachsatz - auf dem Grundton enden. Er ersetzt also die erste Triolenfigur durch die punktierte Wendung und lässt den Vordersatz auf der Terz enden, um so in etwa eine ‚normale‘ Halbschlußwirkung – wie in Schuberts 2. Periode (T. 9-16) - zu erzielen. Damit zerstört er aber gerade das Charakteristische des Anfangs: Mit dem „Stehen“ im entspannt fallenden Dreiklang, der Grundtonfixierung und dem entwicklungslosen Kreisen kennzeichnet Schubert die unberührte, in sich ruhende Natur. Davon hebt sich dann deutlich der subjektive ‚Zugriff‘ der folgenden Zeilen 3 und 4 ab: Steigung, Spannungsharmonik, Ausbruch aus dem Quintraum, emphatische Betonung („Überhöhung“) des „zu ihm“ (melodischer Spitzenton). An die Stelle der triolischen Figur treten die zupackenden punktierten Figuren. Sie entsprechen dem „es zog“. Silcher scheint das ähnlich zu sehen, denn in T. 9 und 13 fügt er in den Unterstimmen die punktierte Figur zusätzlich ein. Die Bedeutung der chromatischen Harmonik („Ich schnitt“) scheint er dagegen nicht verstanden zu haben, denn er ersetzt sie durch die aus dem 1. Teil bekannte Pendelharmonik (V-I). Dass die punktierte Figur bei Schubert auch am Schluss der Strophe auftritt, ist Silcher wieder nicht ‚schön‘ genug. Er ersetzt sie mit der Triolenfigur, und zwar der ‚süß‘-überhöhten Form, die Schubert nur einmal, als höchste Stufe der Verlockung am Schluss des Liedes einsetzt. Die in Volksliedern häufig anzutreffende Wiederholung des Schlussgliedes, die Schubert nur in der letzten Strophe als emphatischen Höhepunkt verwendet, überträgt Silcher auf alle Strophen.

Schuberts Originalmelodie der 1. Strophe

Die **Silcher-Bearbeitung** für Chor macht aus dem Kunstlied Schuberts eine Art (Männerchor-)Volkslied. Das Lied wird zum Strophenlied im Sinne Goethes.

Die Passung der Musik auf den Text der 1. und 2. Textstrophe führt zu Problemen bei den folgenden Strophen, wo sich erweist, dass das „süße“ idyllische Bild eine gefährliche Verlockung darstellt, der sich das lyrische Ich in panischer Angst zu entziehen versucht. Die Einspielung des **Carus-Quintetts** (1988) – hier handelt es sich um den Männerchorsatz in B-Dur von 1840 - versucht das bei jedem Strophenlied sich stellende Problem ganz im Sinne Goethes über die Variierung des Vortrags zu lösen. So wird die 5. Textstrophe „mit einer Art Wildheit“ vorgetragen. In Ansätzen geschieht das auch in anderen Aufnahmen, z. B. der des Stuttgarter Liederkränzes.

Silchers Version geht am Eigentlichen des Müllerschen Textes und der Schubertschen Vertonung vorbei, indem er sie in vordringlicher Weise auf den **Lindenbaum-Topos** hin verengt, wie er in dem **Text zur Traumdeutung** (s. u.) beschrieben wird. Dieser Text macht deutlich, wie es zum Missverständnis des Lindenbaum-Liedes kommen kann, wenn man nicht genau hinschaut undinhört, sondern nur auf Signalbegriffe reagiert. Die Lindenbaum-Szenerie ist aber - wie das Paradies, das Goldene Zeitalter u. Ä. - ein locus amoenus (ein lieblicher Ort), der aber ein utopischer Ort (griech: ou-topos = Nicht-Ort) ist, den es in der Realität nicht gibt. Kennzeichen solcher utopischer Orte ist immer die ungetrübte ‚Harmonie‘. Der Begriff Harmonie beinhaltet ursprünglich etwas anderes. Das griechische Wort „harmonia“ meint nicht das Fehlen von Konflikten, sondern das Ausbalancieren von Gegensätzen, denn Harmonia ist die Tochter von Aphrodite, der Göttin der Schönheit und des Kriegsgottes Mars, hat also ein zwiespältiges Wesen (s. u. den Text von **Kunert**).

Kunert spricht aber auch von der Notwendigkeit und Permanenz eines solchen kitschigen, an utopischen Projektionen orientierten Verhaltens. Von Anfang an ist das Lindenbaum-Lied Schuberts so missverstanden worden. Das zeigt der **Uthmann-Text** (s. u.). Im Oktober 1827, als Schubert seinen Freunden zum ersten Mal die ‚schauerlichen‘ Winterreise-Lieder vorspielte, traf er auf völliges Unverständnis, nur das Lindenbaum-Lied gefiel. Das Missverstehen begleitet das Lied also von Anfang an.

Fritz Lehnerts Film „Mit meinen heißen Tränen“ (1986) (Ausschnitt: Der stürmische Morgen, Die Krähe) gibt einen guten Eindruck von Schuberts damaliger Situation.

Dass - vor allem im ersten Weltkrieg - das Lindenbaumlied ein häufiges **Postkartenmotiv** ist, versteht sich aus der Sehnsucht der Soldaten nach der guten alten Heimat. Die Szenerie auf den Postkarten hat einen fast mittelalterlichen Anstrich. Das schließt im Einzelfall – s. u. Beispiel 1 - nicht aus, dass dem abgegriffenen Klischee die richtige Bedeutung des Müllergedichts handschriftlich hinzugefügt wird. Sie nimmt erstaunlicherweise die Deutung des Uthmanntextes vorweg.

Franz Schubert: Winterreise, Nr. 5: Der Lindenbaum

Andante

T: Wilhelm Müller 1822 / M. Franz Schubert 1827
Satz f. gmCh: Friedrich Söcher 1846

Am Brun - nen vor dem To - re, da steht ein Lin - den - baum, ich
träumt in sei - nem Schat - ten so man - chen sü - ßen Traum, ich schnitt in sei - ne
in sei - ne Rin - de so man - ches lie - be Wort, es zog in Freud und Lei - de zu
ihm - mich im - mer fort, zu ihm mich im - mer fort.

Mäßig.

4
8
14
20

pp
cresc.
ppp
p
pp
mp

Am Brunnen vordem To-re da steht ein Linden-baum; ich träumt' in seinem
Schatten so man-chen sü-ßen Traum. Ich schnitt in sei-ne Rin-de so manches lie-be
Wort, es zog in Freud und Lei-de zu ihm mich im-mer-fort.

Formübersicht zu Schuberts „Der Lindenbaum“

Ablauf	Inhalt des Textes	Dur/Moll?	Musikalische Mittel / Deutung	graf. Darstellung
1. Str.				
2. Str.				
3. Str.				
4. Str.				
5. Str.				
6. Str.				

<http://www.traumdeutung-traumsymbole.de/Traumsymbole/verzeichnis//Lindenbaum-Lindenblueten.html>

„Die Linde ist seit Walter von der Vogelweide der Baum, unter dem man sich trifft, um Freude und Spaß zu haben. In der traditionellen Deutung: Symbol der romantischen, ‚heimlichen Liebe‘ - „unter den Linden“ war ein bevorzugter Treffpunkt für Verliebte. Außerdem gilt die Linde als Symbolbaum für Heilkraft und positive, belebende Energie - wer gegen Erkältungskrankheiten reichlich Lindenblütentee trinkt, lernt die realistische Seite dieser Symbolik wohltuend kennen. Übrigens: In depressiver Stimmung den Duft blühender Linden einzuatmen, wirkt „wahre Wunder“, die dunklen Gemütswolken verfliegen rasch, und man empfindet eine leichte Euphorie. Leider nur zur Blütezeit der Linden und wenn das heilsame Aroma tief und zumindest einen Spaziergang lang eingeatmet wird. Die rauschende Linde kündigt eine erfreuliche Nachricht an. Als Traumsymbol kann die Linde im Sinne von Freude, Geselligkeit, Natursehnsucht und Heilung durch die Natur gedeutet werden. Linde (Baum, Blüte) steht allgemein für Harmonie und Frieden, die zu einer glücklichen Zukunft führen.“

Günter Kunert: Verspätete Monologe (FAZ 28.12.1979):

„Kitsch. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch ihn entsteht, er in ihr sich ausprägt und damit als Echtheitsiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzwerg ist.

Die übertriebene „Schönheit“ des Kitsches, seine suchterzeugende Sentimentalität und Geistlosigkeit resultieren daraus, dass in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine aktive Antinomie, die irrealer Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte, sondern Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, ohne den Würze bedeutenden Tropfen Wehmut im Glase des Lebens. Die Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt.

Blindheit gegen alle Welt ist Voraussetzung für Kitsch, nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen. Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist daran Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, dass wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Existierens.“

Jörg von Uthmann

Lied eines Selbstmörders²

1948 befragte die „Welt am Sonntag“ Thomas Mann nach seinem Lieblingsgedicht. Er nannte gleich ein ganzes Dutzend. „Die Verbindung mit der Musik“, fügte er hinzu, „spielt eine große Rolle. Vielleicht würde ich das Eichendorff-Gedicht, worin es heißt: ‚Hast ein Reh du lieb vor andern, lass es nicht alleine grasen‘ und das mit der Mahnung schließt: ‚Hüte dich, sei wach und munter!‘ (was unter den gegebenen Umständen viel verlangt ist) - vielleicht würde ich es nicht so lieben, wenn Schumann es nicht so unglaublich genial vertont hätte. Goethes ‚Musensohn‘ ist eben größtenteils von Schubert. Und von wem ist ‚Wann der silberne Mond?‘ Von Hölty, muss man mit fester Stimme antworten. Aber wo wäre er, wenn Brahms nicht gewesen wäre?“

Wo wäre der „Lindenbaum“, wenn Schubert ihn nicht vertont hätte? Die beiden fallenden Terzen der ersten Zeile - kann man sich das noch anders vorstellen? Oder den Schritt von Dur nach Moll, der die dritte und vierte Strophe von den beiden ersten abhebt? Oder schließlich die wütenden Sechzehntelfiguren, mit denen Schubert die „kalten Winde“ illustriert, die dem Wanderer „grad ins Angesicht“ blasen? Wilhelm Müllers Gedichtzyklus „Die Winterreise“, zu der der „Lindenbaum“ gehört, ist das gleiche Schicksal widerfahren wie Beaumarchais' „Barbier von Sevilla“ oder Oscar Wildes „Salome“: Jedesmal ging ein Stück Literatur an die Musik verloren.

Ein erstklassiges Lied, so hört man oft, setze einen zweitklassigen Text voraus. Für diese These gibt es zahllose Belege, aber auch große Gegenbeispiele. Zu welcher Kategorie der „Lindenbaum“ gehört, wollen wir hier getrost auf sich beruhen lassen. Gestehen wir offen: das Lied ist uns ans Herz gewachsen. Hier das Skalpell des Kritikers anzusetzen, käme uns ebenso unpassend vor wie eine Rezension des „Rumpelstilzchen“. Neuerdings hat man mit viel gelehrtem Aufwand versucht, Müller zum großen Dichter zu stempeln. Man hat ihn als Nachfahren Tiecks und Vorläufer Heines hingestellt. Man sollte das bleibenlassen. Gemessen an seinen Zeitgenossen Eichendorff, Brentano und Mörike bleibt er ganz der romantischen Konvention der rauschenden Bächlein, Brunnen und Zweige verhaftet. Erst in den letzten Liedern der „Winterreise“ werden neue, abgründigere Töne hörbar, die künstlerisch allerdings noch nicht vollkommen bewältigt sind.

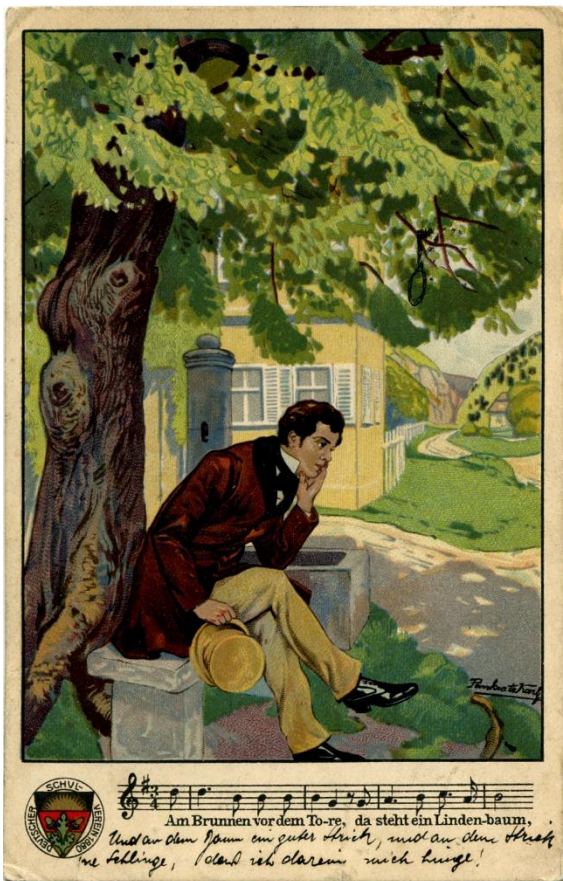
Was für Müller einnimmt, ist die volkstümliche Schlichtheit, die Mischung aus ungekünstelter Naivität und gefühlvoller Stimmungsmalerei, die auch Schubert zur Vertonung anregte. Insofern gleicht er jenem „einfachen, aber ansprechenden“ Romanhelden Hans Castorp, dem sein Autor bescheinigt, dass immerhin „nicht jedem jede Geschichte passiert“. Ist es Zufall, dass Castorp mit dem „Lindenbaum“ auf den Lippen den Blicken des Lesers entschwindet und seinem Soldatentod entgegenzieht? Als Schubert im Oktober 1827 seinen Freunden die „Winterreise“ zum erstenmal im Zusammenhang vortrug, reagierten sie auf die geballte Lebensverneinung mit konsternierter Betroffenheit. Nur der „Lindenbaum“ fand ihren Beifall. Dabei handelt auch er vom Selbstmord, den der Wanderer freilich erst im letzten Lied des Zyklus begeht. Das werbende Locken des Baumes: „Komm her zu mir, Geselle, hier findest du deine Ruh!“ ist ja nichts anderes als die Versuchung, sich an ebenjener Stätte aufzuhängen, an der man einst glücklich war. Ob dies den Männerchören, die das Lied - in der versimpelten Version Friedrich Silchers - mit sonorem Seelenschmalz vortragen, bewusst ist?

Übrigens kann der Ort der Handlung besichtigt werden. Wilhelm Müller ließ sich von einer Linde vor dem Steintor in Bad Sooden-Allendorf inspirieren. Das Tor existiert heute nur noch als Straßename. Auch der Baum wurde 1912 bei einem Gewitter entwurzelt. Zwei Jahre später hat man an der gleichen Stelle eine neue Linde gepflanzt, die prächtig gedeiht. Der Brunnen (mit Gedenktafel) ist dagegen noch derselbe wie zu Müllers Zeiten. Gleich gegenüber gibt es eine Tanzbar „Zur Linde“. Schubert wird hier allerdings nur selten gespielt.

²

In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Frankfurter Anthologie Bd. 4, Frankfurt a.M. 1979, S. 55-57

Postkarten von 1910 und 1916



Erster Teil: *Januar 11. 90.*
 Ich komme gerade von Lema und
 melde mir von Dir erzählt, dass du
 dich so vielfach in-bekannt hast.
 Das es Dir gut geht und dass wir
 uns möglicherweise bald sehen werden.
 Ich habe dich sehr lieblich grüßen mit
 auch ich würde Dir meinen Gruß. Mir
 geht es noch immer recht schlecht, doch dankend
 in neuen Grufe mehr - Amal und ich
 sind recht gute Freunde geworden und wir
 werden nun - Ich segne den Tag, wo wir
 hier bei Dir traf. Wenn ich mich wäre, hätte
 ich mich schon längst aufgelöst und
 hätte das dann ein artige Schänkel abge-
 geben. - Vergessen war auch er. und wir
 auf mein Nachhall. Frag mich, wie wir
 gelangt haben. - Na - du wie ich ja. - Ich
 doch was von dir, Gubi. Was machen die
 Solloquien? Und Charika? Amal hat sie
 nicht immer mehr gearbeitet! Frits hat auch
 wieder von sich hören lassen? Güttes soll ich
 dir auch von R. erzählen. Ich bin heute so traurig.
 Na du wirst in puncto dems Freunde was
 selb's vorfinden wenn du wieder kommst.
 Dein Fritz

Verlag: Deutscher Schulverein, Wien, I. Bräunerstraße 9.
 Kunstdruckerei von Josef Eberle, Wien, VII.

Postkarte.
 Herrn
 Leopold Kuapp
 Wien IX
 Rosellengasse 22.
 Schilf Messerin
 (30-19) Füre 5. 4.

↓
 Und an dem Baum ein guter Strick, und an dem Strick ne Schlinge, dass ich mich darin hinge!



Schule
 DEUTSCHER
 SCHULVEREIN

Tretet dem Deutschen Schulverein
 in Wien, VIII., Florianigasse 39, bei!
 Mitgliedsbeitrag jährlich 2 Kronen.

Karte Nr. 375.

Liebster Alwinchen!
 Spand dir ein Pfändel Küstchen
 von lieben Tanten, das ich für
 dich mit herzlich in diesen
 Brief. Es geht dir nicht für
 meine liebe Grinne, die immer
 für mich fünf liebe Alwinchen
 habe für mein wertvollen Kamm.
 Mit Liebe und Griffe dein Fritz

Feld
 Postkarte!

Raum
 für die
 Briefmarke

Fräulein
 Alwine Eisenhuth
 Wamfried a. d. W.
 Wühlhäuserstraße 9
 (30-19) C4.

Verlag: Deutscher Schulverein, Wien, VII. Bräunerstraße 9.

Zum Deutschen Schulverein vgl. http://www.oelm.at/webseite/?page_id=15

Franz Schubert: Winterreise, Nr. 5: Der Lindenbaum

Mäßig

4

8

An Brunnen vor dem To-re da steht ein Linden-baum; Ich träum' in sei-nem

14

Schatten so man-chen sü-ßen Traum. Ich schritt in sei-ne Riu-de so manches Lie-be

20

Wort; es zog in Freud und Lei-de zu ihm mich im-mer-fort.

25

Ich

29

mußt auch heu-te wan-dern vor-bei in tie-fer Nacht, da

33

hab ich noch im Dun-ke-l die Au- - gen zu-ge-macht. Und

37

sei- - ne Zweige rausch-ten, als rie- - fen sie mir zu: komm

41

her zu mir, Ge-sel- - le, hier findst du dei-ne Ruh!

45 Die kal- - ten Win-de blie- - sen mir

48 grad ins An- - ge-sicht, *cresc.* der Hut flog mir von

51 Kop- - fe, ich wen- - de - te mich

53 nicht.

55 Nun

59 bin ich manche Stun- de ent-fernt von je-nem Ort, und

63 im- - mer hör ichs rau-schen: du fän-dest Ru-he dort! Nun bin ich manche

68 Stun-de ent-fernt von je-nem Ort, und im-mer hör ichs rau-schen: du

73 fän-dest Ru-he dort, du fän-dest Ru-he dort!





77

80

Bei **Müller/Schubert** ist die Utopie als unerreichbar dargestellt. Die dritte Lied-Strophe zeigt, dass das „komm her“, der Lockruf des Lindenaumes, -platt gesagt- nichts anderes ist als die Aufforderung, sich an ihm aufzuknüpfen (s. den **Text von Uthmann**). Das wichtigste Argument für diese Deutung ist die Stellung des Liedes als Nr. 5 in einem Zyklus, in dem das lyrische Ich schon im ersten Lied sich auf die Reise ins Nirgendwo aufmacht, getrieben von der Sehnsucht nach Altern und Tod.

In einer Formübersicht sollte man die beim ersten Zugang ins Ohr/Auge fallenden Merkmale der in sich sehr zwiespältigen Vertonung Schuberts festhalten:

Formübersicht

<i>Ablauf</i>	<i>Inhalt des Textes</i>	<i>Dur/Moll?</i>	<i>Musikalische Mittel / Deutung</i>	<i>graf. Darstellung</i>
Vorspiel		Dur	Triolen: Rauschen, Sekundmotiv: Lockung	
1 2	Vergangenheit Glück	Dur	choralartige Begleitung („Chor“)	A
Zwischenspiel		Moll	Rauschen, Lockung	
3 4	Heute Nacht Lockung	Moll Dur	figurative Begleitung (Baum wird aktiv)	A1
5 6	Flucht Jetzt Lockung	Gegenklang Dur	rauschende Triolenbegleitung („Sturm“) figurative Begleitung	B  A'
Nachspiel		Dur	ungefähr wie Vorspiel	

Sehr deutlich wird die große Rolle des Klaviers, das nicht mehr nur begleitet, sondern zu einem (mindestens) gleichberechtigten Mitspieler wird.

Das Motiv des Rauschens symbolisiert die Art, wie der Baum, vor dem das lyrische Ich die Augen verschließt, spricht. Es umrahmt die einzelnen Liedstrophen und spiegelt auch die wechselnden psychischen Situationen. Das Vorspiel führt in den idyllischen Sehnsuchtsraum der 1. Liedstrophe ein. Die Moll-Verschattung im Zwischenspiel signalisiert den Wechsel zur dunklen Realität der 3. Liedstrophe (5. Textstrophe). In die 3. Liedstrophe bricht das Motiv des Rauschens unvermittelt als gewaltiger Sturm ein, der nur langsam zum Ton des Vorspiels zurückfindet. Das Nachspiel ist eine Rückerinnerung an den Anfang.

Kontext „Ästhetik“ (Wertfragen, Fragen nach der Funktion der Musik)

Was unterscheidet den Müllerschen Text und Schuberts Vertonung vom sogenannten „Volksmusikton“, der seit Jahrzehnten das Fernsehen zur besten Sendezeit beherrscht?

Heino: Am Brunnen vor dem Tore, CD „30 Jahre Heino. Die Stimme der Heimat“

Vgl. auch das Hit Medley: <http://www.youtube.com/watch?v=2sJxxikKk8Q>

Gunnar Sønstevoid/Kurt Blaukopf:

"Die charakteristische Nivellierung der einzelnen Formanteile ist geeignet, einem von solcher Musik >Berieselten< die Mühe des Lauschens abzunehmen. Er kann in den musikalischen Ablauf an jeder beliebigen Stelle >einsteigen<, kann hören und auch mitsingen oder -summen, ohne dass gelegentliche Ablenkung vom musikalischen Ablauf ihm das Gefühl verschafft, etwas >versäumt< zu haben..."

Die Begrenzung des Tonumfangs ist für die Melodik des Erfolgsschlagers ebenso charakteristisch und wichtig wie die Vermeidung allzu großer Intervalle. Sekundschritte sind die weitaus häufigsten Elemente der Melodiebildung. Damit wird die Mühelosigkeit in der Haltung des Schlagerkonsumenten wohl gefördert...

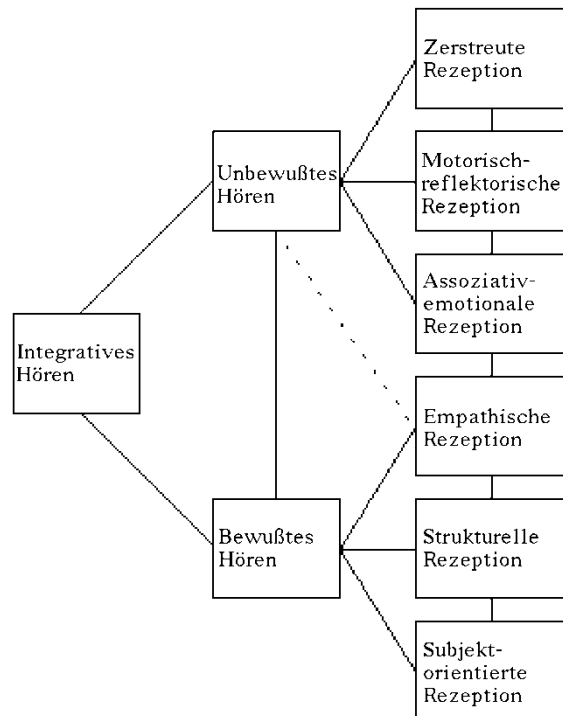
Der Schlager begnügt sich mit einer auffallend geringen Anzahl harmonischer Stufen...

Die beschriebene melodische und harmonische Struktur des Schlagers mündet in einen artifiziellen Primitivismus, der auf eine Art >Neo-Heterophonie< im Hörverhalten hinzielt: auch dem Unmusikalischen wird das Mitsingen oder zumindest die Vorstellung des Mitsingens dadurch ermöglicht, dass ihn einfachste melodische Fortschreitungen und eingeschlifene, repetierte harmonische Folgen im Gleis des musikalischen Geschehens festhalten. Gestützt auf Vorstellungen, die durch den Text erweckt werden und die hier außer Betracht bleiben, sucht und findet der Hörer des Schlagers klangliche Reize, die ihm die unmittelbare Identifikation gestattet, weil sie keine qualifizierte Höranstrengung fordern. Das Modell des Vereinzelteten und Vereinsamten, der im technisch vermittelten Schlager die Aufhebung seiner Isolierung durch Identifikation mit dem Klanggeschehen findet, wird also auch von dieser Seite her als sinnvoll ausgewiesen...

Die vorzugsweise ungeschulte Singstimme und deren Einbeziehung in einen sozial-musikalischen Background (>Summchor<) erleichtert wiederum auf ihre Art die schon mehrfach angedeutete Identifikation. Der Konsument ist nicht mehr ein einzelner, der einer Darbietung gegenübersteht. Er verwandelt sich durch das Klangereignis selbst in den Angehörigen einer nicht bloß vorgestellten, sondern klingend - also real - erlebten Gemeinschaft, die durch den Background-Chor repräsentiert wird. Dies wieder trägt zur Vorstellung bei, die im Konsumenten erweckt wird, er sei einer von vielen, die am Geschehen teilnehmen und die unter Umständen >auch könnten, was der Solist kann<."

Musik der >einsamen Masse<, Karlsruhe 1968, S. 14-22

Hörtypologie von Rauhe/Reinecke/Ribke³:



Nana Mouskouri: Am Brunnen vor dem Tore, Video 1988

<http://www.youtube.com/watch?v=9T9Kt1WX5AY>

Bobo: Der Lindenbaum, CD „Lieder von Liebe und Tod“, 2007

³ Aus: Hermann Rauhe/Hans-Peter Reinecke/Wilfried Ribke: Hören und Verstehen, München 1975, S. 142

5 Schubert

Am Brun - nen vor dem To - re da steht ein Lin - den - baum;

Silcher

Mouskouri

5

ich träumt in sei-nem Schat-ten so man - chen sü - ßen Traum.

9

Ich schnitt in sei-ne Rin - de so man - ches lie - be Wort;

13

es zog in Freud und Lei - de zu ihm mich im - mer - fort.

17

zu ihm mich im - mer - fort.

Heino: 1.+2 Liedstrophe stehen in C-Dur. Die 3: Strophe rückt nach Des-Dur. das ist hier weniger eine Reaktion auf die inhaltliche Änderung im Text, sondern ein übliches Schlagermittel. Die Countrygitarren-Begleitung und das Fehlen der drums dienen als „Volkslied-Intonation“. Das Mitsingen des Publikums, der Summchor und die starke Hallbeimischung zeigen, dass Schuberts Lied hier über den Leisten des Schlagers gezogen wird, wie der Textauszug von Sønstevoid/Kurt Blaukopf ihn beschreibt.

Das **Medley mit Heino** zeigt, dass die Musik ein Mittel der körperlichen und emotionalen Stimulierung ist und das Gefühl des Verschmelzens mit der Gemeinschaft suggeriert. Sie wird nicht als ästhetisches Gebilde wahrgenommen. Die einzelnen Lieder werden nur in ihrem Refrain angespielt und lösen aufgrund ihrer Bekanntheit und ihres Aufgeladenseins mit persönlichen Erinnerungen und Assoziationen quasi Pawlowsche Reflexe aus. Auswertung der Hörtypologie von Rauhe/Reinecke/Ribke.

Nana Mouskouri, Am Brunnen vor dem Tore:

Bildebene: Sängerin schreitet durch einen antiken Säulenhain. Das hat zwar keinen direkten Zusammenhang mit dem Lied, wohl aber mit dessen mythischer Substanz.

2. Strophe = 1. Strophe, dritte Strophe entspricht Schuberts 2. Str. (e-Moll). In der Begleitung tritt hier mehrfach ein c-h- bzw. c-h-c-Motiv auf (Gitarreneinwürfe). Dieser „plorant semiton“ (Klagenton) spielt auch in Schuberts Lied eine herausragende Rolle (s. u.). Das Vorspiel beschränkt sich auf die Takte 1 und 2 des Originals in simplifizierter Form (Klavier + Str., reine ungebrochene Sexten) und die oktavierte Wiederholung dieser Wendung.

Die Melodie ist eine Mischung aus der Schubert- und Silcherfassung (s. u.).

Mouskouris Version eignet sich als Folie zum Aufspüren besonderer Details in Schuberts 1. Strophe:

Die ‚hineinsprechenden‘ Hornquinten-Einwürfe entfallen zugunsten einer gleichmacherischen Begleitung (durchgehender Achtelpuls).

Die chromatischen ‚Verirrungen‘ des Vorspieles entfallen.

Weitere Beispiele:

<http://www.youtube.com/watch?v=WDqg16P-q-Q>

Männerchor MEISTERSINGER unter der Leitung von Klaus Breuninger. Live-Mitschnitt (21. Juni 2008). Bildebene: Fotografien von Lindenbäumen. Das ist eine bloß äußerliche Bebilderung, die eher vom Wesen des Liedes ablenkt.

<http://www.youtube.com/watch?v=MJMqE17GyII>

"Am Brunnen vor dem Tore" Historische Tonaufnahme von ca. 1942. Hier als ‚Volkslied‘ gesungen vom Opernbariton **Franz Notholt** (1893 -1959). Es ist ein Silcher-Verschnitt mit Orchester und Chor, der Elemente anderer Interpretationen von Richard Tauber, Mouskouri und Lotti auf- bzw. vorwegnimmt. Bildebene: Postkarte von 1913 (Szene unterm Lindenbaum vor mittelalterlichem Stadttor).

http://www.youtube.com/watch?v=_84RKESX4Ng

Helmut Lotti - Am Brunnen vor dem Tore 2006



<http://www.youtube.com/watch?v=gJlvJV9UstM>

„In Bad Sooden-Allendorf (Nordhessen) steht der Zimmersbrunnen, an dem Wilhelm Müller wahrscheinlich "Am Brunnen vor dem Tore" geschrieben hat. Hier reisen viele Musikvereine an, um das Lied an seinem Ursprungsort vorzutragen. Typisches Fan-Wesen mit Vereinsmeierei; frühe Form des Merchandising.

Es gibt aber auch qualitätsvolle Adaptionen des Schubertschen Liedes:

Bobo: Der Lindenbaum, CD „Lieder von Liebe und Tod“, 2007. Deutscher Weltmusikpreis «RUTH» für "Lieder von Liebe und Tod". Verleihung am 5.7.2008 beim TFF in Rudolstadt

Aus der Laudatio:

"Wie lange mussten wir auf eine Sammlung deutschsprachiger Lieder warten, in der die Sprache der Musik und die der Poesie ebenbürtig sind, sich gegenseitig befruchten und etwas Neues entsteht, weit weg von den seichten Opportunismen des musikalischen Zeitgeistes egal welchen Genres? Und nun gibt es – düster und romantisch - auf einmal wieder ein so mutiges Projekt: Bobos Lieder von Liebe und Tod, Musik abseits der Konventionen, irgendwo im unbefestigten Gelände zwischen Minimal Music und Jazz, zwischen Hörspiel-, Theater- und Neuer Musik, suchend, irgendwo zwischen Schrei und Verstummen. Soundtracks für das 21. Jahrhundert."⁴

Ein – mit Schubert in etwa vergleichbarer - differenzierter Umgang mit dem Themenfeld Heimat/Vergangenheit zeigt der Liedermacher **Pascal Finkenauer** in „**Rückkehr zum Haus**“ (2004), vgl dazu:

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/finkenauerrueckkehr.pdf>

⁴ www.weltmusikpreis.de

Bobos Version hat eine interessante, ‚geheimnisvolle‘ Begleitung mit Haltetönen und vagierenden Achtelbewegungen auf dem Keyboard; Bläsermotive mit Seufzerekunden treten (im Vorspiel) auch als „plorant semiton“-Motiv mi-fa-mi (f-ges-f) wie bei Schubert auf (s. u.). Verfremdungen der Melodie zwingen zum Hinhören. Auffallend ist die Septime c[“] statt des Spitzentones des[“] (abgebogener Leitton). Dazu passen die vielen Sekunden c-des, auch in der Begleitung. Am Schluss steht die einstimmige Kreuzfigur des-c-(des)-ges-f.

Bobo: Am Brunnen

des c ges f des c des ges f

Die Beobachtungen an den Versionen von Heino, Mouskouri und Bobo legen, vergleicht man sie mit dem Schubertschen Original, wesentliche Struktur- und Bedeutungskomponenten frei:

Das simplifizierte, nichtssagende Vorspiel bei Mouskouri

macht schlagartig den Facettenreichtum des Originals sicht- und hörbar:

Mäßig. **Rauschen** **h cis h** **Gegenwehr** **Nachgeben** **Lockrufvariante** **Lockruf**
als rie-fen sie mir zu:

Das Lockruf-Motiv in T. 2 hebt sich durch seine Einstimmigkeit deutlich heraus. Er erscheint im Vorspiel in dreifacher Form: als fallende große Sekunde (= Glücksverheißung, Dur), fallende kleine Sekunde (Seufzertyp, Molltrübung) und als steigende kleine Sekunde (Umkehrung, Sehnsuchtsfigur). Diesem subjektiven Gefühlston steht diametral eine zweite stilistische Haltung gegenüber: der zweistimmige Hornquintensatz, der - als Symbol der unberührten Natur - nur Töne der Naturtonreihe benutzt. Am Anfang verkleidet er sich in die triolische Figuren des Blätterrauschens, am Schluss des Vorspiels tritt er rein auf und zwar in der dreifachen Form eines Naturlauts: eines Hornmotivs⁵, des Echos und der leeren ‚magischen‘ Quint. Harmonisch beschränken sich die Hornquintensätze auf die einfachste Akkordverbindung (Tonika-Dominante).

Die Heinofassung mit dem mitsingenden Publikum macht den Sinn des Hornquintensatzes bei Schubert deutlich, vor allem wenn man die dauernde Oktavverdopplung dieser Stellen betrachtet:

Hornquintensatz
Naturtöne

Das ist der verdickte Klang, der entsteht wenn Frauen und Männer unisono singen. Diese Volksgesang-Intonation steht für die Sehnsucht des lyrischen Ich nach Eingebundensein in eine ‚heile‘ Welt. Die extrem ungewöhnliche Verdopplung der Terz Gis in T. 24 in tiefer Lage gibt dem „Naturton“ etwas Magisch-Tiefgründiges.

Wie im Vorspiel wechseln auch in der Begleitung der 1. Strophe die verschiedenen stilistischen Haltungen ab. An den Textstellen „Lindenbaum“, „süßer Traum“, „manches liebe Wort“ und „zu ihm mich immerfort“ treten oktavierte zweistimmige Hornquintensätze auf, während die Gefühlstelle („es zog in Freud und Leide“) durch dissonante Kompaktharmonik gekennzeichnet ist. An den übrigen Stellen tritt (als Ergänzung des Naturtons) der einfache vollstimmige Satz hinzu. Er symbolisiert den „Chor“ der Gemeinschaft, in den das isolierte „Ich“ der Winterreise gerne eingebunden wäre. Der Quint-Bordun am Anfang ist sowohl in den Müllerinliedern als in der Winterreise ein durchgängiges Natursymbol, auch in der Verbindung mit dem Dominant Akkord:

Mässig. **Wohin?**
Ich hört ein Bächlein rau - sehen wohl

Etwas langsam. (Späterer Fassung)
Der Leiermann.

⁵ Müllers Gedichtzyklus trug den Titel „Sieben und siebenzig Gedichte eines reisenden Waldhornisten“.

Das wichtigste Element einer Analyse ist der Werkkontext. Nur in ihm konkretisiert sich die Bedeutung einzelner Details und der Gesamtsinn. Methodisch bedeutet das, dass man eine Detaildeutung auf ihre Konsistenz hin im Gesamtwerk prüfen muss. Erst wenn man die im Vorspiel exponierte Motivkonstellation über des ganze Werk genau verfolgt, wird deren Bedeutung sicher erfasst.

In der Begleitung der 1. Liedstrophe des Liedes „Der Lindenbaum“ spricht immer wieder in die Pausen der Melodie die magisch verlockende Hornquintenfigur hinein. In T. 20 erscheint das Lockrufmotiv zum ersten Mal in gestreckter Form (gis-h). Diese Variante bestimmt dann die Begleitung der 2. und 4. Liedstrophe. Im Autograph ist die Phrasierung des Motivs in beiden Strophen gleich:

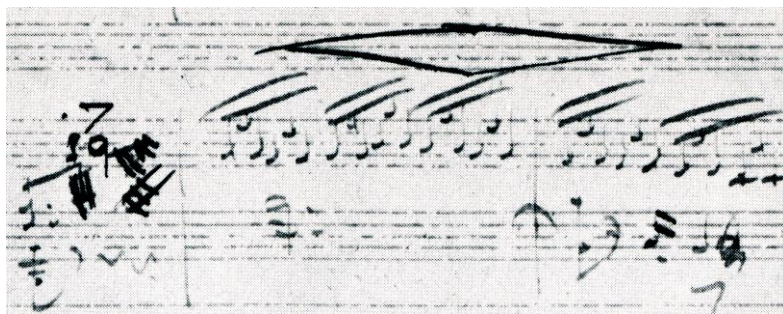


In der dritten Liedstrophe (T. 45) tritt das Lockrufmotiv in T. 45 („Die kalten Winde...“) als überdimensionierter, ostinater Seufzer im Bass auf. Die harmonische Verbindung C-H ist eine phrygische Wendung, die häufig Leid symbolisiert (umgekehrter phrygischer Leitton, Flamenco-Sekunde, Lamentobass). Die Verlockung erscheint hier als Horrorvision. Selbst die Singstimme wird ab T. 50 in den c-h-Sog hineingezogen.

Demgegenüber knüpft die 4. Liedstrophe an die 2. Liedstrophe an, wendet deren Moll allerdings zum Dur. Vor dem Hintergrund der ‚schrecklichen‘ 3. Liedstrophe kann diese übergroße Süße der Schlussstrophe nur als unreal empfunden werden. Nur ein oberflächliches Hören kann sie als ‚Erlösung‘ (Konfliktlösung) wahrnehmen.

Der im Vorspiel deutlich formulierte Erfindungskern enthält in nuce schon das Ganze, das – fast wie in einer Haydn'schen oder Beethoven'schen Sonate – in ‚motivisch-thematischer Arbeit‘ ‚ausgefaltet‘ und weiterentwickelt wird. Goethes Vorwurf, das Durchkomponieren erzeuge ‚eine falsche Teilnahme am Einzelnen‘, greift hier nicht, weil alle Einzelheiten, auch die disparaten, aus e i n e m Kern hervorgehen und so die ‚Einheit im Verschiedenen‘ gewahrt wird. Es handelt sich hier im übrigen auch gar nicht um ein ‚Durchkomponieren‘ im Goethischen Sinne, das man als ein additives Aneinanderreihen von Verschiedenem verstehen könnte.

Die ganze ‚Wahrheit‘ über das Lockrufmotiv offenbaren aber erst ein genauer Blick in das Autograph⁶ und ein darauf folgendes Befragen des Gesamtcontextes der ‚Winterreise‘, speziell der Ersten Abteilung (Lied I–XII) vom Februar 1827.



↑ Lockruf

Schubert hat zunächst geschrieben h-cis'-h und dann korrigiert in h-cis''-h'. Er wollte also offensichtlich durch die Oktavversetzung der beiden letzten Töne den Lockruf plastisch herausheben. Dazu dienen auch das Staccato auf dem ersten und der Akzent auf dem 2. Ton. Das Dreitonmotiv ist also die ‚Grundbedeutung‘, der Zweiton-Lockruf die abgeleitete spezielle Bedeutung.

Wie das Lockrufmotiv im Lindenbaum tritt das Drei-Ton-Motiv im Zyklus in verschiedenen Struktur- und Bedeutungsvarianten auf:

⁶ Franz Schubert: Winterreise. The Autograph Score, hg. von Susan Youens, New York 1989, S. 17

Kontext des Zyklus

Schubert: Winterreise

Nr., T.

(Seufzer) Siciliano-Motiv

1, 7-11 Fremd bin ich ein - ge - zo - gen,

1, 15-17 das Mäd - chen sprach von Lie - be *sfz* 24-25

2, 39-41 Was fra - gen sie nach mei - nen Schmer - zen?

3, 34-35 zer - schmel - zen

4, 1-2

5, 1-2 20

6, 12 Weh

7, 13-14 Mit har - ter star - rer Rin - de

8, 27-28 Wie an - ders hast du mich emp - fan - gen vor ih - rem Hau - se stil - le steh'n. 66

9, 4 (lockte mich ein Irrlicht hin)

10, 6-8 Nun merk' ich erst wie müd' ich bin so wie sie blü - hen im Mai,

11, 4-6 Ich träum - te von bun - ten Blu - men,

12, 6-8 Wie ei - ne trü - be Wol - ke

Zunächst erscheint es in der („negativen“) Halbtonform als ein Reflex auf die auffallend exponierte seufzerähnliche Anfangsfigur des „fremd“. Als klagender Klaviereinwurf fungiert die Figur in den Takten 24 und 25. Bei dem Wort „Liebe“ findet sich die („positive“) Ganztonform, die im 11. Lied („Ich träumte von bunten Blumen“) als Sicilianomotiv im 6/8-Takt wiedererscheint.

Das Motiv ist wie eine fixe Idee, die den ganzen Zyklus durchwirkt. In Lied Nr. 9 erscheint es als „Irrlicht“.

Im Kontext der Musikgeschichte entpuppt sich das „Siciliano-Motiv“ der Winterreise als zugehörig zum Topos „**plorant semiton**“ (Klagemotiv), vgl. die Zusammenstellung auf der folgenden Seite.

Auch die Bedeutung der triolischen Begleit-Figuren erhält durch den Kontext des Zyklus, nämlich bei einem Vergleich mit dem vorhergehenden Lied „Erstarrung“, noch eine bestimmte ‚Färbung‘. Sie sind eine Reminiszenz an die ‚wilden‘, verzweifelten Versuche, die Spuren der Geliebten in der vereisten Landschaft wiederzufinden, also alles andere als harmlose und nichtssagende Begleit-floskeln. Überhaupt muss man das Lindenbaum-Lied auf der Folie dieses Liedes hören. Der Lindenbaum trägt ja noch die Spuren der glücklichen Vergangenheit, die eingeritzten „lieben Worte“. Die mediantische Rückung vom c-Moll zum Super-Dur (E-Dur) zeigt aber auch die Realitätsferne des „süßen Traums“, der zu schön ist, um wahr zu sein.

Ziemlich schnell

p

cresc.

Erstarrung:

Ich such im Schnee vergebens
nach ihrer Tritte Spur.
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur
.....
Wo find ich eine Blüte,
wo find ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
der Rasen sieht so blass.
.....

Dieser Zusammenhang wird am besten deutlich in dem **Video mit Ian Bostridge:**
<http://www.youtube.com/watch?v=16bUv5Dvwho>

Vox in Rama audita est

Communio des Festes der unschuldigen Kinder (28. Dezember)

<http://www.youtube.com/watch?v=zHcHKSbADLQ>

Die Aufnahme weicht von der (nachfolgend abgedruckten) Version des Graduale Romanum ab, nicht nur durch den Bordunton.

Mt. 2, 18

CO. VII

VOX in Rama audi-ta est, * plo-rá- tus et u-lu-lá- tus : Rachel plo- rans fi-li- os su- os, nó- lu- it con- so-lá-ri, qui- a non sunt.

Vox in Ra - ma au - di - ta est, plo - ra - tus et u - lu - la - tus:
 Eine Stimme in Rama wurde gehört, Weinen und Heulen:

Ra - chel plo - rans fi - li - os su - os,
 Rahel beweinte ihre Söhne,

no - lu - it con - so - la - ri, qui - a non sunt.
 sie wollte sich nicht trösten lassen, weil sie nicht mehr sind.

Mt. 2, 16-18:

Als Herodes merkte, dass ihn die Sterndeuter getäuscht hatten, wurde er sehr zornig und er ließ in Betlehem und der ganzen Umgebung alle Knaben bis zum Alter von zwei Jahren töten, genau der Zeit entsprechend, die er von den Sterndeutern erfahren hatte.

Damals erfüllte sich, was durch den Propheten Jeremia gesagt worden ist:

Ein Geschrei war in Rama zu hören, / lautes Weinen und Klagen: / Rahel weinte um ihre Kinder / und wollte sich nicht trösten lassen, / denn sie waren dahin.

Mixolydische Tonart, Hexachordum durum (gahcde = do re mi fa sol la); der 1. Teil umschreibt den fallenden Lamento-Tetrachord edch (la sol fa mi); bei „ululatus“ - ähnlich bei „plorans“ erscheint die mi-fa-mi-fa-mi-(hchch)Figur. Der moduseigene Halbtonschritt (mi fa) wird schon im 13. Jahrhundert als „plorant semiton“ (klagender Halbton) bezeichnet.⁷



Nicolas Poussin: Der Kindermord von Bethlehem, ca. 1633

Glarean:⁸

Quis enim flebilius ac mollior cantus, quam ubi mi regnatur ut in Threnos Hieremiae quidam effinxere harmoniam, et Duae Magdalenes querelam ad sepulchrum Domini: Tulerunt dominum meum.

Denn welcher Gesang ist weinerlicher und weicher, als der, in dem mi herrscht, wie einige das bei den Klageliedern des Jeremias und der Klage der ehrwürdigen Magdalena am Grabe des Herrn eingerichtet haben: Sie haben meinen Herrn weggenommen.

Beispiele für die mi-fa-mi-Figur des Weinens

Shubert: Lachen und Weinen

und wa-rum ich nun wei - ne

Schumann: Dichterliebe XIII

Ich hab' im Traum ge-wei - net,

Hermann Schein: Israelsbrünnlein 1623 (Da Jakob vollendet hatte)

und wei - - - net ü - ber ihn

Gregorianische Communio "Vox in Rama audita est"

plo - ra - tus et u - lu - la - tus:
 Weinen und Heulen:

plorant semiton (13. Jh.)
 Klagender Halbton mi-fa

hexachordum durum hexachordum molle

ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

hexachordum naturale

Im Beispiel von Schein tritt zur mi-fa-mi-Figur in der Unterstimme am Schluss der fallende Quartgang (Lamentofigur).

Rahel war die Tochter Labans und Jakobs Lieblingsfrau. Ihr Grab befand sich in der Nähe von Bethlehem. Rahel war zu Zeiten Jeremias schon über 1000 Jahre tot. Sie wurde jedoch vom Volk als eine der Stammütter Israels verehrt. Als bei der Wegführung ins babylonische Exil die Kinder von ihren Eltern getrennt und in Rama zum Abmarsch gesammelt wurden, da beweinete sie diese Tragödie als historische Mutter des Volkes. Genauso weinte sie bei dem Kindermord des Herodes.

⁷ Vgl. dazu: Ute Ringhandt. Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik, Sinzig 2001, S.25-27

⁸ Dodekachordon, Basel 1547, Einleitung, caput II

Das **Video mit Ian Bostridge** folgt nicht eins zu eins den wechselnden Bildern und Gefühlslagen des Textes. Das Ambiente ist bei beiden Liedern - Erstarrung und Lindenbaum - gleich: ein kahler, ausgeräumter Raum vermittelt ein Gefühl von Verlassenheit und Einsamkeit, ja des Gefangenseins / Eingesperrtseins. Von der freien Natur ist nichts zu sehen, nicht einmal die Winterlandschaft. So wird deutlich, dass alle äußeren Bilder Metaphern für etwas Unausprechliches sind.

Auf der Bildebene werden ebenfalls metaphorische „Bilder“ generiert. Sie kommentieren und interpretieren die Textbilder und schaffen in dieser Spannung einen Raum für eine tiefgründige Rezeption der Musik.

Im Lied „**Erstarrung**“ zieht der Sänger aus der Brusttasche einen Dolch, ein erster Hinweis auf Selbstmord / Tod. Dann zieht er aus einem Wandverschlag dürres Reisig, das wohl einmal als Feuerungsmaterial für den Ofen gedient hat, ein weiteres Symbol des ‚Abgestorbenseins‘. In dem helleren, gefühlvollen Dur-Teil (Wo find ich eine Blüte ...?) fokussiert sich die Kamera auf das Gesicht des Sängers. Bei dem Ausbruch „Mein Herz ist wie erstorben“ springt der Sänger auf, in der Hand das dürre Reisig. Gegen Schluss wirft er – wie ein Messerwerfer im Zirkus - den Dolch auf den Holzboden, in dem dieser zitternd aufrecht stecken bleibt. Am Schluss setzt der Sänger sich – mit dem Reisig in der Hand - resigniert in einen Holzstuhl.

Unvermittelt setzt das Lied „**Der Lindenbaum**“ ein, so als ob es sich nicht um ein neues Lied handelte. Der Sänger sitzt noch immer in dem Stuhl, nur der von dem Zimmer gezeigte Ausschnitt ist ein anderer, etwas hellerer. Unbewegt sitzt der Sänger mit gesenktem Kopf während des gesamten Vorspiels. Dessen Struktur- und Gefühlswandlungen werden so als ein innerer, deprimierender Vorgang erfahrbar. Es kommt kein Gefühl für etwas Idyllisches auf. Die gleiche Haltung wird während der 1. Strophe beibehalten. Im Zwischenspiel zur 2. Strophe lässt der Sängers das Reisig (die abgestorbenen, einst blühenden Zweige) langsam aus den Händen gleiten. Ansonsten bleibt alles beim Alten. Erst bei „und seine Zweige rauschten“ beginnt der Sänger sich aufzurichten und den Kopf zu heben. Die Kamera zoomt sich vorsichtig näher an sein Gesicht heran.

Zu Beginn der dritten, der Horrer-Strophe, springt er auf, tritt wütend das auf dem Boden liegende Reisig weg und stößt auch den Stuhl um. Hier wird also ein deutlicher Synchronpunkt gesetzt. Mit dem folgenden Diminuendo der Musik, hockt er sich nieder auf den Boden, und zwar vor der Stelle, in der der Dolch steckt. In dieser Haltung bleibt er während der ganzen 4. Strophe. Beim Nachspiel legt er sich hinterrücks auf den Boden, die Glieder wie ein Gekreuzigter, Ausgelieferter von sich streckend. (Das ist also die ‚Ruhe‘, die er findet.)

Die Analyse des Videos von Bostridge ist sehr geeignet, Schülerinnen und Schülern eine Sensibilität für die Vielschichtigkeit und Tiefe des Lindenbaum-Liedes zu vermitteln.

Auf diesem Hintergrund bietet sich ein nochmaliger Vergleich – unter dem Aspekt „Kunstmusik – Trivialmusik“ - mit einem themenähnlichen Stück aus der ‚Volksmusik‘-Szene an, bei dem auch die Qualität des Müllerschen Textes deutlich wird. Die Perspektiven der Analyse werden dem Text von Kunert entnommen (s. o.).

Das Lied „**Drei weiße Birken**“ (Die Wildecker Herzbuben) hat nicht nur eine klischeehafte Allerweltmelodie, sondern auch einen banalen, lebensfremden Text, der alle Merkmale des Trivialen, wie Kunert sie definiert, aufweist. Der Signalbegriff Heimat und die Erinnerung an die frühere Liebe werden als völlig unproblematische Sehnsuchtspunkte gesetzt, zu denen man einfach wieder zurückkehren kann, so als ob nichts gewesen wäre. Es geht hier nicht um die ‚Wahrheit‘ des Lebens, sondern nur um den Genuss des momentanen Träumens vom ‚kostenlosen‘ Glück.

Sympathisch an Kunerts Text ist vor allem auch der Schluss, der dem Trivialen eine Existenzberechtigung einräumt. Auch im Musikunterricht sollte man bei solchen Vergleichen nicht mit quasi moralischen Bewertungen arbeiten, sondern über unterschiedliche Funktionen von Kunst- und Trivialwerken reden. Die Schüler werden auch ohne erhobenen Zeigefinger den qualitativen Unterschied merken.

Die Wildecker Herzbuben: Drei weiße Birken (1997)⁹

Drei weiße Birken
in meiner Heimat steh'n.
Drei weiße Birken,
die möcht' ich wiederseh'n.

1. Denn dort so weit von hier
in der grünen, grünen Heide,
da war ich glücklich mit dir
und das vergess i nie.

2. Ein Abschied muss nicht für immer sein,
ich träume noch vom Glück.
Es grünen die Birken im Sonnenschein
und sagen du kommst zurück.

3. Denn dort so weit von hier
in der grünen, grünen Heide,
da war ich glücklich mit dir
und das vergess i nie.

Drei wei-ße Bir - ken in mei - ner Hei - mat steh'n.
Drei wei-ße Bir - ken, die möcht' ich wie - der-seh'n.
1. Denndort so weit von hier in der grü-nen, grü-nen
Hei-de, da war ich glück-lich mit dir und das ver-geß i
nie. Drei wei-ße Bir - ken

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=k1CLHLKtQXs>

Monika & Peter - Drei weiße Birken 1961

http://www.youtube.com/watch?v=HIPVqNWMKaE&feature=rec-LGOUT-exp_fresh+div-1r-3-HM

Wildecker Herzbuben - Medley 2008

Der historische Kontext

In Deutschland ist die traditionelle musikalische Volkskultur in einem Ausmaß ausgerottet wie nirgends sonst. Bei internationalen Treffen geraten deutsche Jugendliche in große Verlegenheit, wenn sie gebeten werden, ein ‚deutsches‘ Lied vorzusingen. Nach dem 2. Weltkrieg hat vor allem Adorno das ‚Volkslied‘ unter Ideologieverdacht gestellt: Nach Auschwitz kann man nicht mehr singen! Das war eine ganze Zeit lang auch die Devise mancher Schulmusiker.

Die heute überschwappende „Volksmusik“-Welle beruht auf einer ideologischen Konstruktion. Das ist aber kein neues Phänomen. Die Hinwendung zur Volksmusik begann im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit den nationalen Bewegungen. Nach dem Zerfall überkommener politischer und gesellschaftlicher Ordnungen suchte man hier eine neue Bindekraft. Eine große Rolle spielt dabei die ‚Natur‘, das ‚Gewachsene‘, nicht vom Menschen Deformierte, das ‚Volk‘ als ‚natürliche‘ (Bluts-)Verwandtschaft [im Gegensatz zu den von politischen Mächten willkürlich gezogenen Grenzen].

Wenn Schubert in seinem Lindenbaum-Lied den Volksmusikton intoniert, könnte man von heute aus denken, dass es sich dabei um ‚echte‘ Volksmusik handelt, nicht um etwas Vermarktetes und Surrogathafes wie bei der heutigen sogenannten ‚Volksmusik‘. Dem ist aber nicht ganz so. Schon zu Schuberts Zeit diente die Volksmusik als Fluchttort aus der miesen Gegenwart in eine vermeintlich heile Welt. Das zeigen die nachfolgenden **Texte zu „Des Knaben Wunderhorn“**, einer 1805-08 erscheinenden Volksliedsammlung.

Als Künstler bedient Schubert nicht diese Fluchtbewegung, sondern stellt sich dem Gesamtproblem. Dabei ist er nicht allein. Auch sein Zeitgenosse **Caspar David Friedrich** schafft in seinem Bild „Das Eismeer“¹⁰ oder „Die gescheiterte Hoffnung“ (1823/24) etwas der „Winterreise“ (1827) Vergleichbares. Schubert selbst gibt diesem Lebensgefühl Ausdruck in seinem Gedicht „**Klage an das Volk**“ (1824).

Mehr noch als Friedrich und Schubert leidet **Wilhelm Müller**, der Textdichter, unter der totalen Repression. „Er engagiert sich für den griechischen Befreiungskampf gegen die türkische Besatzung (1821) – das brachte ihm den Beinamen „Griechen-Müller“ ein. Seine im schlichten Volkslied-Gewand daherkommenden Gedichte sind als double talk (metaphorisch verschlüsseltes Sprechen) zu verstehen, wie Unterdrückung und Zensur ihn hervorbringen.

Zur gesellschaftlich-politischen gehört natürlich auch die damit verknüpfte existenzielle, **biographische Situation** der Künstler. Bei **Friedrich** sieht diese nach Geismeyer folgendermaßen umrissen:

>...1823/24 entstehen mit >Huttens Grab< und >Eismeer< zwei Bilder tiefster Trauer und Resignation. Eine ausgesprochen krisenhafte Zäsur markiert das Jahr 1824, vermutlich um die Jahresmitte beginnt eine Zeit schwerwiegender und offenkundig auch langwieriger Krankheitsperioden. Wie bedrohlich der Zustand des Malers ist, geht daraus hervor, daß er sich trotz finanzieller Bedrängnis 1826 zu einem Erholungsaufenthalt auf Rügen und 1828 zu einer Kur in Teplitz entschließen muß. Da die Erkrankung aber doch wohl auf dem Zusammenwirken von seelischem und körperlichem Leiden beruht, ist Abhilfe kaum zu erwarten. Stattdessen mehren sich die Anzeichen jener geistigen Verhärtung und seelischen Verdüsterung, die der sachkundige Carus als krankhaft diagnostiziert. Die von den äußeren Verhältnissen her ohnedies bewirkte Isolierung und Vereinsamung Friedrichs erhält dadurch eine psychopathologische Komponente, die ihn schließlich auch der Familie und den Freunden entfremdet...

Für das Raumerlebnis und damit für die Deutung des Naturganzen durch den Maler ist ein Kompositionsprinzip besonders aufschlußreich, das sich in verschiedenen Formen und Motiven verkörpert - die Schranke oder Raumsperre. Sie soll die unterschiedliche Bedeutung der vorderen und der hinteren Raumbereiche, die Gegensätzlichkeit eines optisch erfassbaren, rational erfahrbaren irdischen Raumes und einer irrational unendlichen Ferne hervorheben. Da dieses räumliche Verhältnis zugleich aber Gegenwart und Zukunft bedeutet, ist die Hinwendung zum Tiefenraum als Anschauung des religiösen Weltprinzips auch die Ahnung von einem zukünftig jenseitigen Dasein. Solche Ahnung soll beim Betrachter durch die Raumsperre geweckt werden, die ihn im Vordergrund verharren läßt. «

(Willi Geismeyer: Caspar David Friedrich.- Leipzig 1973, S. 37f.)

Dem lässt sich Schuberts „Mein Traum“ an die Seite stellen, der die (traumhaft-verschlüsselte) Darstellung seines ausweglosen Lebens in die Vision einer - allerdings jenseitigen - glücklichen Zukunft münden lässt:

»Den 3ten July 1822 Mein Traum:

Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater, u. unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. - Einstmahls führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, u. befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürmend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahrelang fühlte ich den größten Schmerz u. die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, u. mein Vater, von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entfloßen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer u. die Bahre versank. - Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig u. ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich vermeinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater u. ich entflo. Und zum zweytenmahl wandte ich meine Schritte, u. mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz. Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge u. Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken. Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie leichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht und festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, u. ehe ich es währte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; u. ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einem Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt u. liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.

Franz Schubert«

(Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, 7, S. 158)

¹⁰ Vgl. in der Reihe „1000 Meisterwerke“ (wdr) den Film „Das Eismeer 1823-24“ von Sigrun Paas

Arthur Henkel

Nachwort zur Ausgabe von "des Knaben Wunderhorn", München 1963 (S. 270 –281)

Vorläuferschaft

Mit diesem Namen, Herder, rühren wir nun an den geschichtlichen Hintergrund unserer Wunderhornsammlung. Sie erfüllte nationalliterarisch, was Herder weltliterarisch angestrebt hatte: die Sammlung aller Denkmäler und Zeugnisse, in welchen sich - und zwar unter allen Himmelsstrichen - das Frühe, Echte, Originale, etwas von »Ursprung« meldete und bewahrte. Die beiden jungen Göttinger Studenten [Clemens Brentano und Achim von Arnim] wuchsen schon in dem geistigen Klima auf, das in der Nachfolge Herders die frühe Romantik eines Wackenroder, Tieck, der Brüder Schlegel bereitet hatte. Ein kritisches Klima zunächst, das gleichwohl aller bloßen Verstandeskultur absagte, und ein schwärmerisches dazu, das allen Witz, allen Überblick, alles Ironische, alle Reflexion nur zu gern opfern wollte und sehnsüchtig das Einfache, Unabgeleitete, Wurzelhaft-Echte, Innig-Heerliche wiederzuverwirklichen strebte.

....

Noch 1765 bemerkte Herder sarkastisch, Volk bedeute noch »gemeinlich soviel als Pöbel oder Canaille«. Und es bedurfte erst der sogenannten »Volksdichtungsbewegung« jener Generation, die wir unter dem Namen »Sturm und Drang« zusammenfassen, dass der Volksbegriff geschichtlich jenen so wirksamen Klang von »Wurzel«, »echt«, »ursprünglich« erhielt. Herders Ossian-Aufsatz von 1773 hatte die Bahn gebrochen. An Macphersons Ossiandichtungen in rhythmischer Prosa, den »Fragments of Ancient Poetry« (1760) und der altenglischen Balladensammlung »Reliques of Ancient English Poetry« des Bischofs Thomas Percy (1765) entzündete er seine Begeisterung für die urwüchsige, archaisch-sinnliche Gewalt dieses vermeintlich bardischen Singens. Dass Macpherson gefälscht und Percy erheblich stilisiert hatte, entging ihm. Er erlag seinem »inneren Zeugnis«, der »weissagenden Stimme« dieser angeblich frühen Zeugnisse. Die Gegnerschaft zur eigenen, abgeleiteten, poesiefernigen Gegenwart sah dort »Natur« und ungebrochene Ursprünglichkeit, Stärke und »freien Wurf« und ließ ihn seinen Kulturentwurf in die Spannung von Rousseausischem Kulturpessimismus und Erneuerungswillen stellen, zu dem ihn Youngs »Conjectures on Original Composition« (1759) ermutigt hatten. Geschichtlich bedeutsam erwies sich aber jener von ihm geschaffene Begriff »Volkslied«, der freilich noch vieles Heterogene umfasste: Heroisches, Balladeskes, Kinderlieder, ja Liedhaftes im schlichten Sinne überhaupt. ... Aber nicht allein die Gemeinsamkeit einer Stimmung der »Frühe« ermächtigte Herder zu seinem Volksliedbegriff, auch Formales: die »Sprünge und Würfe«, die Inversionen als Ausdruck eines spontanen, unmittelbaren, unreflektierten Singens. Herder hat als erster die Augen geöffnet für die beharrliche Gebärde, die Formwelt des Volksliedes in seiner drastischen Bildkraft. ... Herder hört das Verklingen, er erschrickt vor dem unaufhaltsamen Verlust der in solchen Liedern bewahrten Ursprünglichkeit. Und wenn er am Schluss seines Ossian-Aufsatzes zum Sammeln aufruft, so in Bitterkeit und Sorge, dass der letzte günstige Augenblick verstreichen könne, dass mit der versäumten Rettung des Verklingenden die moderne, gelehrte Kultur die Chance der Erneuerung auf immer verpassen werde. ... Möser, Maler Müller, Schubart, Jung-Stilling, Boie und neben vielen anderen auch Voß ergriff die Sammellust. Goethe zeichnete im Elsass 1771 »aus denen Kehlen der ältesten Müttergens« zwölf Lieder auf und sorgte aufs anmutigste für ihre Wiederbelebung. »Alle Mädchen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen«, schreibt er im Herbst dieses Jahres an Herder. Und wenn sich seine Sesenheimer Lieder zur alt-neuen Sprachgebärde der Einfalt und der ungeheuchelten Empfindung wenden, bedeutet das für die deutsche Lyrik eine Sternstunde. Herders eigene Sammlung, die er zunächst, verärgert über einen satirischen Angriff des Berliner Aufklärers Nicolai, zurückgehalten hatte, erschien 1778/79 unter dem Titel »Volkslieder«. In der Vorrede findet sich der Satz: »Volkslieder sind Stamm und Mark der Nation.« Dass dies aber nicht bloß in deutsch-nationalem Pathos gemeint ist, zeigt der Inhalt. Nur ein Viertel sind Dichtungen deutscher Herkunft. Acht Stücke davon kamen ins »Wunderhorn«, darunter »Wenn ich ein Vöglein wär« und »Annenchen von Tharau«. ...

Die Entstehung des »Wunderhorns«

Es beginnt auf romantischste Weise: mit einer Sängerbildung. Im Juni 1802 macht Brentano mit Arnim eine Rheinreise, zu Schiff bis Bingen und dann weiter bis Koblenz. Mag Bettinens Jungmädchenschwärmerei im »Frühlingskranz« den Aufbruch auch romantisch stilisieren, die liederseelige Hochstimmung dieser Fahrt klingt nach in einem Brief Arnims: »Das Leben war frisch angebrochen wie die echte Quelle des rheinischen Weines«, er schreibt von vielen »frohen Menschen«, Schauspielern und Bänkelsängern als Reisegegnossen, und: »Ich möchte wohl gut singen und dichten können, um mein Leben auf dem Marktschiff zwischen Frankfurt und Mainz zu versingen.« Was nur allzubald in die Niederungen des Sozialkritischen geraten sollte, rheinische Strom-, Landschafts- und Burgenromantik, das war, »im Gesange der Schiffer von tausend neuen Anklängen der Poesie berauscht, ohne Tag und Nacht zu sondern, frei von Sturm und Ungewitter, denn unser Gesang führte sie uns wie Bilder unsres Gemüts« - die Erfahrung einer dionysischen Landschaft, der realen wie der Landschaft der Seele, und die Erfahrung dazu, dass nur an den Rändern der bürgerlichen Gesellschaft noch jene quellfrische, kulturelle Spontaneität und der Ausdruck eines bunten Lebens im Lied sich finde, d. h. alles dessen, was die rationale Überformung der neueren und städtischen Zivilisation hatte eintrocknen lassen. Bei Arnim vor allem nährt sich aus dem Gefühl, das den Verlust einer einheitlichen Kultur und die Trennung der Nation in Gebildete und Ungebildete beklagt, der Traum, jene unbeschädigte Frühe wiederherstellen zu können: mit Poesie. Ob Arnim und Brentano schon auf dieser berauschten Rheinreise den Plan zu einer Volksliedersammlung fassten, ist fraglich.

Romantische Aneignung

»Über manches haben wir ärger gestritten als die babylonischen Bauleute«, schreibt Arnim im Blick auf die letzte Redaktionsphase. Gemeinsam war ihnen der Wille, neu anzueignen, was ihnen in so bunter und krauser Sprachgestalt unter die Hände kam. Ein Sechstel des gesamten Wunderhornvorrats wurde unverändert oder mit geringen Retuschen aus den Quellen übernommen. Im übrigen finden wir alle Grade der Bearbeitung bis zur völligen Neufassung. Sechs Lieder kann man als gänzlich Eigentum Arnims und Brentanos nachweisen. Einig sind die Freunde, zum Kummer der Brüder Grimm, in der Ablehnung philologischer Treue. ... So wird auch öfters die realistische Motivation, welche das echte Volkslied kennt, veredelt, ja sentimentalisiert. Das ist etwa daran zu sehen, wie Brentano den »Deserteur« eines Fliegenden Blattes aus dem 18. Jahrhundert in den »Schweizer« (Band I, S. 94) verwandelt. Abgesehen von einigen Elisionen und metrischen Glättungen bleibt es unverändert, bis auf ein Motiv, das ihm dann einen ganz anderen Ton verleiht: das Motiv des Heimwehs. Die rebellische Anklage der Vorlage:

»Unser Korporal, der brave Mann
ist meiner Sache schuld daran
den klag ich an
wird zum wehmütigen Heimwehlaut:



Von Goethe gelobt, vom Homer-Übersetzer Voss geschmäht, stand die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ am Anfang der Heidelberger Romantik. Was einst den Mythos der Stadt begründete, ist heute zur Touristenattraktion erstarrt. Foto Katalog

Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir solches angetan.

Der sachliche Hohn des Volksliedes wird durch die rührende Anfälligkeit der Schweizer für den Klang des Kuhreigens ersetzt, welche nicht nur im >Godwi< und in Schillers >Tell< sich uns als ein der Zeit vertrautes literarisches Motiv bietet. Oft muss man das romantische Lob der Willkür fest im Sinn behalten, um nicht dem Ärger der Kritiker beizupflichten, wenn der Modernisierungswille alte Sprachformen missversteht, eine lakonische Sprachgeste der alten Lieder zum Anlass farbigster Ausmalung wird oder die Sorglosigkeit in den Quellenangaben am Tage liegt. ...

Kritik

... Die »poetische Falschmünzerey« denunzierten schon die um die frühe Germanistik verdienten Büsching und v. d. Hagen in ihrer eigenen Sammlung von Volksliedern (1807). Friedrich Schlegel tadelte, dass dem Reichtum nicht die Sorgfalt der Behandlung entspreche. Die Brüder Grimm, die uneigennützig mitgearbeitet hatten, waren doch darin bedenklich, dass Arnim und Brentano nichts von einer historischen genauen Untersuchung wissen wollten. »Sie lassen das Alte nicht als Altes stehen, sondern wollen es durchaus in unsere Zeit verpflanzen, wohin es an sich nicht mehr gehört, nur von einer bald ermüdeten Zahl von Liebhabern wird es aufgenommen.« Die schneidendsten Angriffe zeitigte der Streit um die >Zeitung für Einsiedler<, welcher nicht nur in Heidelberg die Romantiker und die Rationalisten erregte. Der alte Voß sprach von einem »zusammengeschaufelten Wust voll mutwilliger Verfälschungen, sogar mit untergeschobenem Machwerk«. Und auch unter den wohlgesonnenen Beitragern regte sich Widerspruch. So tadelte Anselm Elwert, dass man Pfeffels >Gott grüß euch, Alter< und Schubart unter »altdeutsche« Lieder aufgenommen habe, und möchte auch die Aufnahme bekannter alter Dichter wie Weckherlin, Opitz und auch Luther rückgängig gemacht wissen.

...



„Vermutlich ist Friedrich zu diesem Bild von einer Nordpolexpedition des Engländers Edward William Parrys angeregt worden, die dieser um 1820 zur Entdeckung einer Nord-West-Passage unternahm. Zahlreiche Skizzen belegen, dass Friedrich 1821 das Eistreiben auf der Elbe studierte, um sich so Kenntnisse über das Schichten und Ineinanderschieben von Eismassen zu erwerben. Die Deutung des Bildes reicht weit über das Darstellen einer bloßen Schiffskatastrophe hinaus: Einer älteren religiösen Interpretation gegenüber hält man in letzter Zeit eine politische für wahrscheinlicher: Demnach wäre das Eismeer Sinnbild der Resignation darüber, dass nach den Freiheitskriegen gegen Napoleon in Deutschland die erhoffte innenpolitische Freiheit gegen die Landesfürsten nicht durchgesetzt werden konnte. Die Kälte der politischen Landschaft im "Vormärz", hervorgerufen durch den 1815 auf dem Wiener Kongress gefassten Beschluss, alle Freiheitsbestrebungen in Europa zu unterdrücken, bewirkte, besonders nach 1819 in Deutschland, eine Vereisung des Klimas. Die nach oben getürmten Eisschollen, riesig gegen das fast schon versunkene Schiff - die "gescheiterte Hoffnung" -, sind ein klagendes Mahnmal in der blaugrauen Eiswüste. Aber oben öffnet sich der Himmel.“ (Internet: Hamburger Kunsthalle)

Schubert Brief: "- 21. September 1824 an Schober: "Ungeachtet ich nun seit 5 Monathen gesund bin, so ist meine Heiterkeit doch oft getrübt durch Deine und Kuppels Abwesenheit, und verbe mich manchmal sehr elende Tage; in einer dieser trüben Stunden, wo ich besonders das Thatenlose unbedeutende Leben, welches unsere Zeit bezeichnet, sehr schmerzlich fühlte, entwischte mir folgendes Gedicht, welches ich nur darum mittheile, weil ich weiss, dass Du selbst meine Schwächen mit Liebe u. Schonung rügst:

Klage an das Volk!

O Jugend unsrer Zeit, Du bist dahin!
 Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
 Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet,
 Und nichtsbedeutend all' vorüberziehn.
 Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt,
 Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibet;
 Dann thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
 Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.
 Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
 Die Thaten seiner Jugend wähnt es Träume,
 Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime,
 Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.
 Nur Dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt
 Im Bild die Zeit der Kraft u. That zu schildern,
 Um wenigstens den großen Schmerz zu mildern,
 Der nimmer mit dem Schicksal sie versöhnt."

Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, Bd. 7, S. 258



Karikatur 1820: Wie lange möchte uns das Denken wohl noch erlaubt bleiben? (Chronik des 19. Jhs., S. 166)

Das einengende geistige Klima und die Friedhofsruhe der restaurativen Metternichzeit verdeutlicht die Karikatur von 1820:

Vorausgegangen waren die Ermordung des gegen die Burschenschaften und deren liberale Bestrebungen anschießenden Kotzebue und die knedelnden Karlsbader Beschlüsse (1819).

Rezeption des Lindenbaum-Liedes in Bearbeitungen

Friedrich Silcher und Franz Liszt

Rainer Nonnenmann: Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten, Teil I, Wilhelmshaven 2006, S. 56-57:

Die ersten Bearbeitungen einzelner Lieder aus Schuberts *Winterreise* von Friedrich Silcher und Franz Liszt könnten kaum unterschiedlicher sein. Auf verschiedene Weise haben beide das Schubert-Bild des 19. Jahrhunderts bis weit ins 20. Jahrhundert hinein geprägt. Während Silcher in seiner Bearbeitung von *Der Lindenbaum* für vier Männerstimmen (ca. 1840) den Instrumentalpart des Klavierliedes für die häusliche Laienchorpraxis und private Singzirkel vokalisierte, instrumentalisierte dagegen der stürmisch gefeierte Pianist Liszt in seinen Transkriptionen von zwölf Liedern der *Winterreise* für Klavier solo (1838-40) den Vokalpart der Lieder zum eigenen Gebrauch in öffentlichen Konzerten. Aus der diametral entgegengesetzten Zweckbestimmung der beiden Bearbeitungen, die etwa gleichzeitig entstanden, ergeben sich folgerichtig zwei verschiedene Akzentuierungen. Hier der schwäbische Pietist, Musiklehrer und Chorleiter Silcher, der zu volksliedhafter Vereinfachung und introvertierter Idyllisierung tendiert und Schuberts Kunstlied dementsprechend zu einer Volksmelodie umbildet. Dort der junge, belebte Kosmopolit und gefeierte Salonlöwe Liszt, der nach pianistischer Virtuosität, artifizieller Figuration, ausgreifendem Ambitus und extrovertierter Dramatik strebt und Schuberts Lieder zu hoch virtuoson Konzertstücken macht. Damit zeichnen beide Lesarten die Grundlinien zweier unterschiedlicher und häufig gegen einander ausgespielter Schubert-Bilder auf, die bis auf den heutigen Tag die diametral entgegengesetzten Paradigmen der Schubert-Rezeption prägen. Auf je eigene Weise dokumentieren beide Bearbeitungen auch den musikgeschichtlichen Umstand, dass die Musik- und Bearbeitungspraxis der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark von musiksoziologischen Faktoren bestimmt wurde, namentlich von institutionellen, pädagogischen, politischen und ökonomischen.

Rainer Nonnenmann: Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten, Teil I, Wilhelmshaven 2006, S. 107f.:

Wie Schubert lässt Liszt dem fast unveränderten e-Moll-Lied *Wasserflut* direkt die helle E-Dur-Phantasmagorie von *Der Lindenbaum* folgen. Den tonalen Gegensatz innerhalb dieser fatalen Sommervision verstärkt er durch artikulatorische Kontraste: Die lyrischen Erinnerungs- und Traumsequenzen »semplice« werden durch Oktavierungen ins höhere und höchste Register der Realität noch weiter entrückt. Der von Silcher den Dur-Strophen angepasste und zum »Spitzweg-Motiv« neutralisierte Moll-Mitteilteil (Takte 29ff.) dagegen wird mit wilden Crescendi und aufgewühlter Chromatik als regelrechtes Sturm-Tableau »dolente marcato« ausgemalt, das passend zum Vers »Und seine Zweige rauschten« nahtlos in diatonisch auf- und abrauschende Sextolenketten »dolcissimo armonioso« übergeht, womit die raue Winterwirklichkeit plötzlich »so manche[m] süßen Traum« weicht (Takte 37ff.). Ähnlich zugespitzt wird auch der Kontrast zwischen der e-Moll-Strophe »Die kalten Winde bliesen« »molto agitato« (Takt 46ff.) und dem lieblichen E-Dur-Schluss, dessen auf- und abperlende Arpeggierungen, Triller und Echorufe im höchsten, glockenreinen Register sich hart an der Grenze zum musikalischen Kitsch bewegen (Takte 62ff.).

Obwohl Liszt die gegensätzlichen Klang- und Ausdrucksebenen in *Der Lindenbaum* besonders herausstellt und auch ohne den Gedichttext die Zerrissenheit des Wanderers zwischen schöner Erinnerung, kaltem Wintersturm und Todesverlangen zum Sprechen bringt, trifft seine virtuose Bearbeitung letztlich dieselbe Kritik wie Silchers naive Umbildung des Liedes zur schlichten Volksmelodie. Während Silcher die düstere Moll-Sphäre zugunsten der lyrisch-volkstümlichen Dur-Teile eliminierte, überzeichnet Liszt die Charaktergegensätze zu plakativen Genrebildern, so dass sie ebenfalls jede Beziehung zueinander verlieren und die für Schuberts Lied charakteristische Gleichzeitigkeit und Doppelbödigkeit von schönem Traum und rauhem Erwachen verloren geht. Auch Liszts finale Verklärung hat nichts mehr von der existentiellen Lebensbedrohung des Wanderers durch das verführerische Rauschen des Baumes »du fändest Ruhe dort«. Stattdessen ist sie ein Tribut des Virtuosen an sein Publikum, das er mit möglichst erlesenen Effekten zum Staunen bringen möchte.

Liszt: Der Lindenbaum, Risto Lauriola, 2009
<http://www.youtube.com/watch?v=1iSb9nkaPVg>

Video: Liszt: Der Lindenbaum, Sergey Kuznetsov
<http://www.youtube.com/watch?v=yp5rYkEpdvM>

Hans Zender: Schuberts "Winterreise"

Notizen zu meiner "komponierten Interpretation"

Seit Erfindung der Notation ist die Überlieferung von Musik geteilt in den vom Komponisten fixierten Text und die vom Interpreten aktualisierte klingende Realität. Ich habe ein halbes Leben damit verbracht, möglichst textgetreue Interpretationen anzustreben - insbesondere von Schuberts Werken, die ich tief liebe -, um doch heute mir eingestehen zu müssen: es gibt keine originalgetreue Interpretation. So wichtig es ist, Texte genauestens zu lesen, so unmöglich ist es, sie lediglich rekonstruierend zum Leben zu erwecken. Abgesehen davon, dass sich sehr viele Dinge, wie Instrumente, Säle, Bedeutung von Zeichen etc. verändert haben, muss man verstehen, dass jede Notenschrift in erster Linie eine Aufforderung zur Aktion ist und nicht eine eindeutige Beschreibung von Klängen. Es bedarf des schöpferischen Einsatzes des Interpretierenden, seines Temperamentes, seiner Intelligenz, seiner durch die Aesthetik der eigenen Zeit entwickelten Sensibilität, um eine wirklich lebendige und erregende Aufführung zustande zu bringen - ich rede nicht von äußerlicher Perfektion. Dann geht etwas vom Wesen des Interpreten in das aufgeführte Werk über: er wird zum Mitautor.

Verfälschung? ich sage: schöpferische Veränderung. Musikwerke haben wie Theaterstücke die Chance, sich durch große Interpretationen zu verjüngen. Diese sagen dann nicht nur etwas über den Interpreten aus, sondern sie bringen auch neue Aspekte des Werkes zu Bewusstsein.

Ein Werk wie die *Winterreise* ist eine Ikone unserer Musiktradition, eines der großen Meisterwerke Europas. Wird man ihm ganz gerecht, wenn man es nur in der heute üblichen Form - zwei Herren im Frack, Steinway, ein meist sehr großer Saal - darstellt? Viele halten es für wichtig, sich darüber hinaus dem Klang des historischen Originals wiederanzunähern.

Das "heilige Original" - es wird heute viel gepflegt, auf Hammerklavieren, Schubert-Flügeln, Kurzhalsgeigen und Holzflöten. Und das ist auch gut so, obwohl wir nicht der Illusion verfallen dürfen, dass Aufführungen mit historischen Instrumenten uns so ohne weiteres den Geist der Entstehungszeit zurückbringen könnten. Zu sehr haben sich unsere Hörgewohnheiten und unsere Ohren verändert, zu sehr ist unser Bewusstsein geprägt von Musik, die nach Schubert geschrieben wurde. Oft wird vielmehr eine "historisch-getreue" Aufführung als "Verfremdung" dessen, was wir gewohnt sind, gehört; auf jeden Fall als "Brechung" des bisher einfachen Bildes, das wir von dem betreffenden Komponisten hatten. Hier liegt die Wichtigkeit der Erfahrung mit historischen Rekonstruktionen: Man sieht das Bild eines geliebten Meisters plötzlich doppelt und dreifach, sozusagen von verschiedenen Seiten, aus verschiedenen Perspektiven. Und hier ist auch der Ansatz für einen völlig unorthodoxen Umgang mit alten Texten, für das, was die Franzosen "lecture" nennen, und was man mit "individuell-interpretierender Lesart" übersetzen könnte.

Meine "lecture" der *Winterreise* sucht nicht nach einer neuen expressiven Deutung, sondern macht systematisch von den Freiheiten Gebrauch, welche alle Interpreten sich normalerweise auf intuitive Weise zubilligen: Dehnung bzw. Raffung des Tempos, Transposition in andere Tonarten, Herausarbeiten charakteristischer farblicher Nuancen. Dazu kommen die Möglichkeiten des "Lesens" von Musik: innerhalb des Textes zu springen, Zeilen mehrfach zu wiederholen, die Kontinuität zu unterbrechen, verschiedene Lesarten der gleichen Stelle zu vergleichen ... All diese Möglichkeiten werden in meiner Version kompositorischer Disziplin unterworfen und bilden so autonome formale Abläufe, die dem Schubertschen Original übergelegt werden. Die Verwandlung des Klavierklangs in die Vielfarbigkeit des Orchesters ist dabei nur einer unter vielen Aspekten: keineswegs handelt es sich hier um eine eindimensionale "Einfärbung", es handelt sich vielmehr um Permutationen von Klangfarben, deren Ordnung von den formalen Gesetzen der Schubertschen Musik unabhängig ist.

Die an wenigen Stellen auftretenden "Kontrafakturen" (also die Hinzufügung frei erfundener Klänge zur Schubertschen Musik als Vorspiele, Nachspiele, Zwischenspiele oder simultane "Zuspiele") sind nur ein Extrem dieser Verfahrensweisen. Immerhin darf man sich erinnern, dass manche der großen Pianisten der Jahrhundertwende Überleitungen von einem Stück ihres Programmes zum nächsten zu improvisieren liebten ... Eine andere extreme Möglichkeit, von der in meiner Bearbeitung Gebrauch gemacht wird, ist die Verschiebung der Klänge im Raum. Hier spätestens wird deutlich, dass alle beschriebenen formalen Kunstgriffe ja auch eine poetisch-symbolische Seite haben. Die Musiker selbst werden auf Wanderschaft geschickt, die Klänge "reisen" durch den Raum, sogar bis ins Außerhalb des Raumes. So werfen auch manche der früher beschriebenen Eingriffe ins Original ein Schlaglicht auf die poetische Idee des einzelnen Liedes. Schubert arbeitet ja in seinen Liedkompositionen mit klanglichen "Chiffren", um jene magische Einheit von Text und Musik zu erreichen, die insbesondere seine späten Zyklen auszeichnet. Er erfindet zum "Kennwort" jedes Gedichtes eine keimhafte musikalische Figur, aus der das ganze Lied sich zeitlich entfaltet. Die geschilderten strukturellen Veränderungen meiner Bearbeitung entspringen immer diesen Keimen, und entwickeln sie sozusagen über den Schubertschen Text hinaus: die Schritte in Nr. 1 und Nr. 8, das Wehen des Windes (Nr. 2, 19, 22), das Klirren des Eises (Nr. 3, 7), das verzweifelte Suchen nach Vergangenen (Nr. 4, 6), Halluzinationen und Irrlichter (Nr. 9, 11, 19), der Flug der Krähe, das Zittern der fallenden Blätter, das Knurren der Hunde, die Geräusche eines ankommenden Postwagens ...

Auch stilistisch betrachtet enthalten ja die Spätwerke Schuberts Keime, welche erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung bei Bruckner, Wolf und Mahler aufgehen; an manchen Stellen der *Winterreise* ist man versucht zu sagen, dass der Expressionismus unseres Jahrhunderts schon avisiert wird. Auch diese Zukunftsperspektiven Schuberts will meine Bearbeitung aufzeigen - ebenso allerdings die Verwurzelung Schuberts in der Folklore. So werden schon im ersten Lied mehrere ästhetische Perspektiven übereinander geblendet; die Archaik von Akkordeon und Gitarre, die biedermeierliche Salonkultur des Streichquartetts, die extravertierte Dramatik der späromantischen Sinfonik, die brutale Zeichenhaftigkeit moderner Klangformen ... Für jedes Lied musste im übrigen eine eigene Lösung gefunden werden, so dass sich die Gesamtheit des Zyklus wohl eher wie eine abenteuerliche Wanderung als wie ein wohldefinierter Spaziergang ausnehmen wird.

Ein letzter Gedanke sei hier skizziert. Wird bei Schubert die *Winterreise* im zweiten Teil zunehmend zu einer Auseinandersetzung mit dem Tod, wird der Abschied von der Geliebten zu einem Abschied vom Leben überhaupt, so zwang dies zu einer besonderen Strategie in der Bearbeitung des Schlusses. Die am Anfang trotz aller Verfremdung noch eindeutige Beziehung zum historischen Original wird in meiner Bearbeitung immer labiler, die "heile Welt" der Tradition verschwindet immer mehr in eine nicht rückholbare Ferne. In Nr. 18 - "Stürmischer Morgen" - flattern die Strukturen Schuberts, analog zum Text, nur noch als (Wolken-)Fetzen "umher in mattem Streit", die freundliche Melodie von Nr. 19 - "Täuschung" - wird zu einer täuschenden Ausgeburt eines wie eine *Idée fixe* auftauchenden Einzeltones; in "Mut" pfeift der Wintersturm dem Leser (= Hörer) derartig um die Ohren, dass er ihn immer wieder zur Ausgangsposition zurückwirft. Der seltsame Gesang von den drei "Nebensonnen" wird als endgültiger Verlust der Realität gedeutet: der Notentext erscheint gleichzeitig in drei konkurrierenden Tempi, wobei es unmöglich ist, eines davon als Koordinatensystem für die beiden anderen zu nutzen. Beim "Leiermann" endlich verschwindet außer der zeitlich-metrischen Orientierung auch noch die harmonisch-räumliche Stabilität, indem durch immer neu hinzugefügte Unterquinten (abgeleitet aus dem 4. Takt des Schubert-Liedes) die Gestalten ihre "Beziehung zum Boden" verlieren und am Schluss gleichsam "in die Erde sinken".

Es wird berichtet, dass Schubert während der Komposition dieser Lieder nur selten und sehr verstört bei seinen Freunden erschien. Die ersten Aufführungen müssen eher Schrecken als Wohlgefallen ausgelöst haben. Wird es möglich sein, die ästhetische Routine unserer Klassiker-Rezeption, welche solche Erlebnisse fast unmöglich gemacht hat, zu durchbrechen, um eben diese Ur-Impulse, diese existentielle Wucht des Originals neu zu erleben?

In: Wir steigen niemals in denselben Fluss, Freiburg 1996, S. 83-87

Klangbeispiele: <http://www.youtube.com/watch?v=fR4qGErjcTI>
<http://www.youtube.com/watch?v=i3-0bnAw6Ec>

Oskar Pastior: Gimpelschneise¹¹ in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller (1995)¹²

blindenraum, eine beschreibung

ständig fummelt er ständig durch. dem blindenraum im netz wird fix ein elfenbeingespinst zur entfernung — wann immer fort macht immer zu. sonderbare klawmeter kelter extra muros: ein grat ins alte offenbarungsaroma, hier wie dort. diese schnippsel, diese eigenwilligkeit des blinden raums! die ohren sind ihm 2 G, frage der notation (notstation). seine 2 gesellen: prozession der zellen (gnoseologie). ossa & peliander, sein gen thessalien, wird ihm zum lesenden und schnitzt ihm jeden schnitzer «zu ihm fort» — legende, ein entzug. ab und an tasten. aus und ein rasten. hure wie ruhe das anagramm. und schon und noch sein wandern ein bausch der krümmung, in der das gerade ins gesicht schlägt, das ihn kerbt als wind und kind einer wunde zur anderen welt, nämlich der sehenden (sekunde). und noch im dunkeln macht er dem aug die augen, die er nicht hat, zu. schubert ist manch müllerndem der blindenhund. er riecht fast was ihn hört, ihn wittert ein schildergrund ziehen und rauschen, wann und wo, aber eigentlich ob das grunzen (grundsein) im brunnen sich als unfüllbar erkennt — hudhud, der wiedehopf, hutlos. wann ist schon finsternis im blindenraum. bloß wo du was findest. ich wunderte mich nicht.

<p>Wilhelm Müller Der Lindenbaum (1822)</p> <p>Am Brunnen vor dem Tore, Da steht ein Lindenbaum. Ich träumt in seinem Schatten So manchen süßen Traum.</p> <p>Ich schnitt in seine Rinde So manches liebe Wort, Es zog in Freud und Leide Zu ihm mich immer fort.</p> <p>Ich musst auch heute wandern Vorbei in tiefer Nacht, Da hab ich noch im Dunkel Die Augen zugemacht.</p> <p>Und seine Zweige rauschten, Als riefen sie mir zu: Komm her zu mir, Geselle, Hier findest du deine Ruh!</p> <p>Die kalten Winde bliesen Mir grad ins Angesicht, Der Hut flog mir vom Kopfe, Ich wendete mich nicht.</p> <p>Nun bin ich manche Stunde Entfernt von jenem Ort, Und immer hör ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort!</p>	<p>Oskar Pastior: blindenraum, eine beschreibung</p> <p>ständig fummelt er ständig durch. dem blindenraum im netz wird fix ein elfenbeingespinst zur entfernung — wann immer fort macht immer zu. sonderbare klawmeter kelter extra muros: ein grat ins alte offenbarungsaroma, hier wie dort. diese schnippsel, diese eigenwilligkeit des blinden raums! die ohren sind ihm 2 G, frage der notation (notstation). seine 2 gesellen: prozession der zellen (gnoseologie). ossa & peliander, sein gen thessalien, wird ihm zum lesenden und schnitzt ihm jeden schnitzer «zu ihm fort» — legende, ein entzug. ab und an tasten. aus und ein rasten. hure wie ruhe das anagramm. und schon und noch sein wandern ein bausch der krümmung, in der das gerade ins gesicht schlägt, das ihn kerbt als wind und kind einer wunde zur anderen welt, nämlich der sehenden (sekunde). und noch im dunkeln macht er dem aug die augen, die er nicht hat, zu. schubert ist manch müllerndem der blindenhund. er riecht fast was ihn hört, ihn wittert ein schildergrund ziehen und rauschen, wann und wo, aber eigentlich ob das grunzen (grundsein) im brunnen sich als unfüllbar erkennt — hudhud, der wiedehopf, hutlos. wann ist schon finsternis im blindenraum. bloß wo du was findest. ich wunderte mich nicht.</p>
--	--

¹¹ Der Gimpel ist ein Vogel, der leicht auf die Leimrute zu locken ist. Übertragen: ein einfältiger Mensch.

¹² hg. von Urs Engeler, Weil am Rhein 1997, S. 5

Christa Wißkirchen:¹³

Für Rätselfreunde mit Gehör

Wer geglaubt hat, der kurze kommentierende Mittelteil biete eine gangbare Verständnis-Brücke, könnte böse einkrachen. Zwischen den 24 Gedichten von Oskar Pastior und den 24 Winterreise-Texten von Wilhelm Müller (1794-1827) erfahren wir immerhin etwas über den Anlass dieser Arbeit: die Anregung, für eine Grazer Herbstveranstaltung Schuberts Winterreise-Liedern «neue Texte» zu verfassen (was dann aber unterbrochen liegenblieb, bis Urs Engeler einen neuen Anstoß gab). Nun, mit der Winterreise ist schon allerhand angestellt worden, und auch dies verträgt sie. Fast wie eine Warnung klingt Pastiors salopper Hinweis: «Wer vergleichen will, mag vergleichen.» Denn der Vergleich, sei es per Gedächtnis, sei es durch Hin- und Herblättern, ist doch natürlich das erste, was uns Normallesern einfällt. Woran sonst soll man sich halten? Allerdings sind vier der Texte schon früher ohne Hinweis auf die Winterreise erschienen (in: *Jalousien aufgemacht*, 1987). Dass es sich hier nicht um Parodien oder Kontrafakturen im herkömmlichen Sinn handelt, ist gleich klar. Vielmehr sind in gut Pastiorscher Manier der Sprache anscheinend sämtliche Zügel gelockert und Gelenke verdreht. Anscheinend, aber nur scheinbar. Denn wir befinden uns immer noch auf dem von der Vorlage angelegten Grundriss. Ein aufmerksames Gehör (und es ist eigentlich unerlässlich, sicher auch vom Autor vorausgesetzt, dass man Schuberts Zyklus im Ohr hat) registriert bei 16 von 24 Texten die metrische Übereinstimmung mit dem Original. Auch einzelne Wörter oder zumindest deutliche Assonanzen sowie grammatische Elemente der Vorlage lassen sich finden – aber ist die kriminalistische Suche der angemessene Umgang? Pastiors sparsame Hinweise zu einzelnen Nummern bieten keineswegs einen Schlüssel im Sinne von Rätsellösungen, sondern schaffen neue Rätsel. Er hat seine ausgefüllten Methoden, von denen er gelegentlich was verrät oder auch nicht. Zum Beispiel ist in dem ersten Text (zu Müllers *Fremd bin ich eingezogen*) die sogenannte Fibonacci-Zahlenreihe eingearbeitet, bei der jedes Glied der Summe der beiden vorhergehenden Werte bildet (also 2, 3, 5, 8, 13 etc.). Das klingt dann so:

zwischenjahr des fibonacci

naht 2 macht 3 nach außen
hemd 5 gibt wieder 8
die 13 war gelaufen
plus minus Gänsehaut
der kragen 21
die ärmel 30/4
nun ist die 55
mir K L M N O

Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh' –
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Muss man dies verstehen wollen? Ist es Sinn, Unsinn, Jux? Oder spricht hier die Sprache mit sich selbst? Diese Fragen begleiten seit jeher die Tradition der poetischen Sprachspiele. (Solche sind übrigens in der Reclam-Ausgabe *Poetische Sprachspiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2002, zahlreich versammelt.)

Oskar Pastior, geboren 1927 in Rumänien, seit 1968 in Deutschland, ist bekannt für seine intensiv-kreative Bearbeitung poetischer Texte. Letztens hat er sich ein Gedicht von Baudelaire vorgenommen, um es mit Anagrammen¹⁴, Akronymen¹⁵, Silbengewichtungen und anderen Techniken 43mal von allen Seiten anzupfeilen (*o du roher iasmin*, Urs Engeler Editor, 2002). Er selbst spricht im vorliegenden Band von seiner Tätigkeit mit ernst klingenden Worten wie *Arbeitsgang*, *nominale Kontamination*, *Vokalfakultäten*, *Oberflächenabtastung*, aber dann kommt mit *polyglotte Gimpel* doch das Schlitzohr zum Vorschein (das Wort *Gimpel* scheint er überhaupt zu lieben). Die Aufnahme auf der CD fügt durchaus der Lektüre etwas hinzu, nicht nur, weil er beiläufig noch kleine Erläuterungen dreingibt. Seine Stimme verleiht diesen ganzen hochgradig verrückten Absurditäten etwas Vertrauliches, ja fast Gemütliches, eine menschlich-kommunikative Sprechhaltung, die man nicht erwartet hätte. Er nimmt seine Sprach-Spiel-Arbeiten wichtig, teilt sie manchmal nach Art sinnvoller Botschaften mit – und dann entwischt er uns listig doch wieder, ein ratlos kopfschüttelndes Publikum zurücklassend. Ich habe ihn bei einer Lesung im Kölner Literaturhaus erlebt, zusammen mit der Jazzsängerin Gabriele Hasler, die seine Windungen und Findungen kongenial in eine vorsprachliche und vormusikalische Klangwelt übersetzte. Richtig banal, abgegriffen und stinknormal kam einem mit der Zeit unsere geregelte Alltagssprache vor. Und doch: Wenn das Publikum reagierte (mit verhaltenem Lachen), war es an den Stellen, die einen unvermuteten Sinn in all dem Unsinn erkennen ließen. Ach ja, unsere liebe Sprache, kostbare Errungenschaft der Evolution! Wir sind ihrer so sicher, dass wir sie spielerisch verrenken und verwurschteln können, ihr Kopf und Beine vertauschen und den Leib aufschlitzen können, bis das Sägemehl herausrieselt – am Ende ist sie doch noch da, lieblich und selbstverständlich. *Quod erat demonstrandum*, vielleicht.

Jörg Fischer:¹⁶

Den berühmten «Lindenbaum» (Nr. 5) transformiert Pastior in den «blindenraum, eine beschreibung» – alles andere als ein vordergründiges Spiel mit Assonanzen¹⁷. Denn es sind die im Dunkeln zugemachten Augen, die in der homolingualen¹⁸ Übersetzung den «blindenraum» öffnen: «schubert ist manch müllerndem der blindenhund. er riecht fast was ihn hört» nimmt nicht nur Bezug auf die ungleich berühmtere Ton-Dichtung, sondern reflektiert im Text auf die Beziehung zwischen Gedicht und Leser/Hörer.

¹³ Faltblatt #9, Januar 2004, siehe: http://www.engeler.de/pressemappe_pastior.pdf S. 27/28

¹⁴ Anagramm: „um-schreiben“, z.B.: Buchtsabendreher: ruhe hure

¹⁵ Akronym: Kurzwort aus Anfangsbuchstaben, z.B.: ADAC

¹⁶ Basler Zeitung, 28. November 1997, siehe: http://www.engeler.de/pressemappe_pastior.pdf S. 25

¹⁷ Assonanz: „an-klingen“, z.B.: lindenbaum - blindenraum

¹⁸ homolingual: „ein-sprachig“

Rainer Nonnenmann: Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten, Teil II, Wilhelmshaven 2006 S. 305 ff.:

Oskar Pastior wurde 1927 in Sibiu (Hermannstadt) in Siebenbürgen geboren. Zwischen 1945 und 1949 war er in verschiedenen sowjetischen Arbeitslagern deportiert. Nach dem Germanistikstudium und der Tätigkeit als Rundfunkredakteur in Bukarest übersiedelte er 1969 nach West-Berlin, wo er seither als freier Schriftsteller, Hörspielautor und Übersetzer aus dem Rumänischen und Russischen arbeitet...

Wie in der Musik und konkreten Poesie der 1950er und 60er Jahre tritt bei Pastior an die Stelle des traditionell geschlossenen und symbolisch bedeutungsvollen Werks ein funktionell offener Werk- und vieldeutiger Textbegriff, bei dem Sinnzuweisungen immer nur Resultate von Bestimmungsversuchen der Interpreten sind, frei nach der Erkenntnis von Wolfgang von Goethes Mephistopheles: »Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört, / Es müsse sich dabei doch auch was denken lassen« (Faust I, Vers 2565f.). Die Leser erzeugen die Texte selbst und richten sie hermeneutisch zu: »So viele Leser, so viele Autoren.« Texte dienen dabei lediglich als Katalysatoren, um beim Leser diese Autopoiesis in Gang zu setzen.¹ Die dabei auftretende »Unschärferelation« zwischen Text- und Sinnkonstitution entsteht aus der teils kollektiven, teils individuellen Sprachbiographie der Leser sowie Pastiors umfassendem Verständnis von Sprechen als einem Zitieren von Worten. Jedes Wort ruft mehrere Bedeutungen ab, die über das Abstraktum ihrer »reinen« Wörtlichkeit hinausgehen und ihnen durch die Summe ihrer bisherigen sprachlichen Verwendungszusammenhänge zugewachsen sind. Zudem hat jeder Leser und Hörer seine individuelle Inkulturation und Sprachgeschichte...

Jedes Wort steht von vorneherein in einem komplexen intertextuellen Verweisungszusammenhang. In Bezug auf die unausweichliche sprachliche Unsauberkeit und Polysemie spricht Pastior von der »Wechselbalgigkeit« der Sprache, deren Polyvalenz eine Art vielstimmiges »Hintergrundrauschen« bewirkt, für das er die Leser und Hörer sensibilisieren möchte: »Wenn es ein Programm zu formulieren gälte, so wäre dies sein allgemeinste Nenner: Leser oder Hörer hellhörig machen für Differenzierungsmöglichkeiten, damit jeder zu seiner eigenen Sprache findet, um nicht auf Hüte, die angeboten werden (von Ideologien und deren Medien und, notgedrungen, auch von jedem Text, auch meinem), hereinzufallen. Wirklichkeit kann nicht trügen, nur das Bild von ihr, das über die Sprache läuft, kann trügen.«

Pastior stellt die Textkonstitution durch die Leser in den Mittelpunkt und nimmt sich als Autor in seinen Texten weitgehend zurück, indem er autopoetische, permutative, palindromitische und anagrammatische Textgenerationsverfahren bevorzugt, die auf vorgegebenen Textstrukturen oder dem Wort-, Laut- und Buchstabenmaterial präexistenter Texte basieren und dem Autor deswegen kaum Wahlfreiheiten lassen...

Durch das Grazer Festival Steirischer Herbst erhielt Pastior 1985 die Anregung, neue Texte zu den Liedern von Franz Schuberts Winterreise zu schreiben. Daraufhin schrieb er vier neue Gedichte zu den Liedern 7, 17, 20 und 23, die sich eng an die Lautfolge der entsprechenden Gedichte Wilhelm Müllers halten. Da er jedoch zur Einsicht gelangte, die Texte seien — sollten sie mit Schuberts Musik eine gültige ästhetische Einheit bilden — strenggenommen erneut von Schubert zu vertonen, brach er die Arbeit ab und ging auf die Anregung nicht weiter ein. Zudem war er der Auffassung, seine Texte sollten sich lieber selber aufsagen oder wenigstens von ihm selbst aufgesagt werden statt von anderen gesungen. Erst zehn Jahre später griff Pastior im Zusammenhang mit einem Projekt des Verlegers Urs Engeler über *Übersetzungsverhältnisse, mögliche; und die Bandbreite translatorischer/transformativer Verfahren* (1995) dieses Projekt erneut auf und schrieb weitere zwanzig Winterreise-Gedichte, die er mit den ersten vier Gedichten von 1985 zum komplett 24teiligen Zyklus Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller (1995) vereinigte» Obwohl er erklärte, dass es sich hierbei weder um einen Zyklus noch um eine systematische Vorführung aller Möglichkeiten der Verarbeitung und Generation von Texten handelt, zeigen die 24 Stücke einen breiten Ausschnitt möglicher Formen der Texterzeugung und -behandlung und folgen exakt den 24 Nummern von Müllers Gedichten in der Reihenfolge von Schuberts Vertonung.

Ein Teil der Gedichte sind phonetische Neudichtungen, welche Metrik, Vers-, Strophen- und Reimschema der Vorlagen in neue vokalischkonsonantisch ähnliche Lautfolgen übertragen...

Die Nummern 5 *blindenraum, eine beschreibung* und 10 *ob etwa* sind freie Improvisationen über das Wortmaterial und die Themen von Müllers Gedichten *Der Lindenbaum* (Dunkelheit, Augen-Schließen) und *Rast* (Ruhelosigkeit der Zeit)...

<p>Wilhelm Müller Der Lindenbaum (1822)</p> <p>Am Brunnen vor dem Tore, Da steht ein Lindenbaum. Ich träumt in seinem Schatten So manchen süßen Traum.</p> <p>Ich schnitt in seine Rinde So manches liebe Wort, Es zog in Freud und Leide Zu ihm mich immer fort.</p> <p>Ich musst auch heute wandern Vorbei in tiefer Nacht, Da hab ich noch im Dunkel Die Augen zu gemacht.</p> <p>Und seine Zweige rauschten, Als riefen sie mir zu: Komm her zu mir, Geselle, Hier findst du deine Ruh!</p> <p>Die kalten Winde bliesen Mir grad ins Angesicht, Der Hut flog mir vom Kopfe, Ich wendete mich nicht.</p> <p>Nun bin ich manche Stunde ENTFERNT von jenem Ort, Und immer hör ich's rauschen, Du fändest Ruhe dort!</p>	<p>Oskar Pastior: blindenraum, eine beschreibung</p> <p>ständig fummelt er ständig durch. dem blindenraum im netz wird fix ein elfenbeinge-spinst zur ENTFERNUNG — wann immer fort macht immer zu. sonderbare klaftermeter kelter extra muros: ein grat ins alte offenbarungsaroma, hier wie dort. diese schnippsel, diese eigenwilligkeit des blinden raums! die ohren sind ihm 2 G, frage der notation (notstation). seine 2 gesellen: prozession der zellen (gnoseologie). ossa & peliander, sein gen thessalien, wird ihm zum lesenden und schnitzt ihm jeden schnitzer «zu ihm fort» — legende, ein entzug. ab und an tasten. aus und ein rasten. hure wie ruhe das anagramm. und schon und noch sein wandern ein bausch der krümmung, in der das gerade ins gesicht schlägt, das ihn kerbt als wind und kind einer wunde zur anderen welt, nämlich der sehenden (sekunde). und noch im dunkeln macht er dem aug die augen, die er nicht hat, zu. schubert ist manch müllerndem der blindenhund. er riecht fast was ihn hört, ihn wittert ein schildergrund ziehen und rauschen wann und wo, aber eigentlich ob das grunzen (grundsein) im brunnen sich als unfüllbar erkennt — hudhud, der wiedehopf, hutlos. wann ist schon finsternis im blindenraum. bloß wo du was findst, ich wunderte mich nicht. mp3</p>
---	--

Michael Lentz (2010):¹⁹

nun wissen wir dass wir zusammen sind

wie schön wie schön wie schön das ist
jetzt wird unser leben schön
wir werden nicht mehr traurig sein
uns erfreuen auch die kleinen dinge
der blick der nie geringes fängt
und lässt
du sitzt wieder da
und schaut hinaus
die linde steht ungefällt
sie ist so verlässlich
hier hält niemand mehr
gericht die zackigen kürzel der rinde
ergeben kein liebes wort
und die rauschenden zweige
zwinkern mir nicht zu
: „hier findest du ruh“
nur mich
den altrigen brunnen
den du mit träumen füllst

¹⁹ FAZ 26.02.2010, S. 35

Das Gedicht von Michael Lentz ist ein Abgesang auf die romantische Sehnsucht nach der verlorenen Geliebten: „Wie gut, dass wir zusammen sind“. Kleinbürgerlich flach klingt das vierfache „schön“. Dazu passen weitere Alltagssprachliche Redeweisen wie „wir werden nicht mehr traurig sein“. Man ist zufrieden mit den „kleinen Dingen“. Aus den sicheren vier Wänden schaut man hinaus auf die Linde, die immer noch da steht. Aber sie hat ihre angstmachende und zauberische Funktion eingebüßt. Sie ist nicht mehr der Gerichtsbaum²⁰, und ihre Rinde trägt keine „lieben Worte“ mehr. Vor allem: sie lockt nicht mehr gefährlich mit dem „hier findest du Ruh“. Die Nüchternheit des Ganzen wird allerdings am Schluss doch leicht aufgebrochen: Man könnte zwar zunächst meinen, die Träume würden im Brunnen (endgültig) ‚versenkt‘, aber die persönliche Anrede („du“) und die aktive Formulierung („den du mit Träumen füllst“) lässt auch eine andere Deutung zu: das Träumen geht (verdeckt) weiter.

²⁰ vfl. dazu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Gerichtslinde>

Reiner Bredemeyer, *Die Winterreise für Bariton, Horn und Klavier. Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten von Wilhelm Müller*, Partitur DVfM 9408, Leipzig 1987

Rainer Nonnenmann: Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten, Teil II, Wilhelmshaven 2006 S. 242ff.

Bredemeyer verstand Müllers Sehnsuchtsvisionen vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs zwischen den erstarrten Machtblöcken und der unter dem SED-Regime gegängelten Freizügigkeit als Sehnsucht nach einem neuen »Völkerfrühling« oder einer neuen »Tauerterperiode«, die in Erinnerung an den »Ungarn Aufstand« 1956 und den »Prager Frühling« 1968 noch lebendig war. Zudem gab es 1983/84 hoffnungsvolle Signale, als durch Milliardenkredite westdeutscher Banken an die DDR die Ausreisebedingungen für DDR-Bürger erleichtert und Selbstschussanlagen an der innerdeutschen Grenze abgebaut wurden. Parallelen zwischen den Zuständen im damaligen Ostblock und denen in Österreich unter Metternich zogen in ähnlichem Sinne schon 1970 der DDR-Autor Reiner Kunze in *Auch ein Wintergedicht* sowie der politisch angefeindete ostdeutsche Liedermacher Wolf Biermann, der 1972 in seiner Neudichtung von Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen* seine Fahrt von Ost-Berlin nach Hamburg als Reise durch die frostige Landschaft des Kalten Kriegs beschrieb und 1976 aus der DDR ausgewiesen wurde.

Passend zum Titel von Müllers 77 *Gedichten aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* wählt Bredemeyer eine Besetzung mit Bariton, Horn und Klavier, um das lyrische Ich der Gedichte, also den Waldhornisten, besonders präsent zu machen»

...

Bredemeyer verzichtet in der Behandlung des Vokalparts und der beiden Instrumentalstimmen auf jede Form von phonetischer Zergliederung und spieltechnischer Erweiterung. Seine frei atonale »Tonhöhen-Musik« erinnert in nichts an das postserielle Vokal- und Klangkomponieren der 1960er Jahre, das in der DDR als »formalistisch« kritisiert wurde. Mit gelegentlichem Einsatz von Flatterzungen im Horn ist das Äußerste an geräuschhafter Klangmodifikation erreicht. Gemäß dem Gebot der Textverständlichkeit wählt er eine durchgehend syllabische Textbehandlung. ...

Bredemeyer wurde wiederholt als Nachfolger Hanns Eislers bezeichnet und sah sich mit der aphoristischen Knappheit vieler seiner Stücke und Lieder auch selber in direkter Fortsetzung von Eisler und Bertolt Brecht. Eisler, Jahrgang 1898 und nach dem Zweiten Weltkrieg Gründungsvater der neuen Musik in der DDR, wollte die Struktur eines Gedichts nicht einfach musikalisch verdoppeln, sondern mit kompositorischen Mittel so weit analysieren, dass eine optimale Verständlichkeit der Sprache garantiert wird und zugleich die Intention des Textes ein musiksprachliches Pendant erhält.

Von Brecht und Eisler adaptiert er die Idee der »epischen Brechung«, um eine rein emotionale, distanzlose Einfühlung der Hörer in Text und Musik zu verhindern, und auch die entsprechenden Mittel: irreguläre Silbentrennungen und Akzentuierungen gegen die übliche Textdeklamation, plötzliche Unterbrechungen des Sprachflusses durch Pausen oder instrumentale Einschübe. Ebenfalls von seinen Vorbildern übernimmt er die Idee der »gestischen Musik«. Statt Texte durch Theaterposen und wildes Gestikulieren zu unterstreichen, soll Musik die gesellschaftliche, politische Gesamthaltung der Texte zur Darstellung bringen und darin ihren eigenen politischen Wert finden." ...

Im fünften Lied *Der Lindenbaum* beginnt der Bariton solistisch, indem er zunächst den Grundton g umkreist, dann die Mollterz erreicht und schließlich zur Quinte aufsteigt. Im Gegensatz zu Schuberts entrückter E-Dur-Vertonung wird damit von Anfang an eine düstere g-Moll-Atmosphäre geschaffen, die jeder Idyllik enträt und angesichts der Verlockung des Reisenden, sich in den rauschenden Ästen des Baums durch Erhängen vom verhassten Leben zum Tode zu befördern, auch kaum angebracht ist. Durch den Spitzenton d^2 am Ende des ersten Doppelverses entsteht mit dem liegenden *ges* im Horn (Takt 4) eine »falsche«, weil enharmonisch verwechselte und oktaverweiterte Sexte, die sich der Dominanttonart D-Dur zuordnen lässt und sich durch die Art ihrer Notation als ebenso trügerisch erweist wie das lockende Rauschen des Laubs. Die Endungen der Verse »So manchen süßen Traum« und »So manches liebe Wort« gestaltet Bredemeyer ebenfalls als flüchtige Aufhellungen, die sich zu den punktierten Wechselnoten der textverwandten Worte »gewogen« und »Liebe« im Eingangslied *Gute Nacht* wie motivische Umkehrungen verhalten. In Verbindung mit den »süßen« Sexten von Bariton und Horn (*cis-a, dis-h* in Takt 8) und der springenden Deklamation gewinnen die Textstellen inmitten der starren Achtel-Viertel-Bewegung etwas Heiteres.

Bredemeyers Vertonung ist zunächst überhaupt kein Klavierlied, sondern eine Zwiesprache zwischen Sänger und Horn, das zu meist versetzt spielt und die voneinander [256] abgesetzten Gesangsverse verbindet. Nur gelegentlich überlappen sich die Stimmen oder treffen sich in einem Unisono, als fiele das Lyrische Ich plötzlich mit seinem Alter Ego zusammen. Indem das Horn die Funktion eines »Doppelgängers« übernimmt, erweist sich der Dialog zwischen Bariton und Horn in Wirklichkeit als Selbstgespräch oder innerer Monolog des nächtlichen Reisenden. Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund die sechste und letzte Strophe. Während der fahrende Geselle zuvor vergangene glückliche Tage erinnert und durchgehend im Präteritum spricht, ereignet sich in der Schlussstrophe ein abrupter Zeit- und Realitätssprung ins Präsens. Durch den Wintersturm wird er aus seinen Träumen gerissen und unversehens wieder in die Gegenwart versetzt, was der erste unvermutete Einsatz des Klaviers markiert." Der innere Monolog wird unterbrochen und dem lyrischen Ich durch mechanisch fortschreitende Klavierostinati die reale Situation seiner Wanderschaft drastisch vor Ohren geführt. Eine ähnlich thematische Zuordnung der Erinnerungssphäre zum Horn und der Wirklichkeit zum Klavier findet sich im neunten Lied *Rückblick*, wo die missliche Lage des Wanderers »auf Eis und Schnee« mit akkordischer Klavierbegleitung und die Erinnerungen an »Lerch und Nachtigall«, »Lindenbäume« und »zwei Mädchenaugen« vom Horn begleitet werden. Auch hier setzt statt des Horns das Klavier in dem Moment wieder ein, als der Wanderer merkt, dass er sich nur an vergangene Tage erinnert hat und nicht wirklich vor dem Haus der Geliebten steht. Schubert hob die idyllisierenden Mittelstrophen mit G-Dur gegenüber der rauhen g-Moll-Anfangs- und Schlussstrophe ab.

Bredemeyer kritisiert an Schuberts *Lindenbaum*, dass der Schlussvers »Du fändest Ruhe dort« dort zwei Mal wiederholt wird, wodurch der nachgerade »heinesche« Konjunktiv des Textes entwertet und die irrealen Verlockung ihres »flirrenden, schillernden Glanzes« beraubt würde. Er [257] dagegen habe darauf verzichtet, die »innere Geschwindigkeit der Texte, die fast expressionistische Nervosität der Sprache« durch Textwiederholung zu musikalisieren. Indes ist auch in seiner Vertonung von »expressionistischer Nervosität« nichts zu merken. Den »schillernden Glanz« des Versprechens zeichnet er nach, indem er das Horn am Schluss die Tonfolge des Anfangs wieder aufgreifen und das Klavier erneut verstummen lässt, so dass der Geselle wie zu Beginn noch einmal zum Träumen und tödlicher Rast im Schnee verleitet wird, was die ambivalente Intervallstruktur mit *es* im Horn und der Wendung des Baritons von c^2 nach ces^2 verdeutlicht.

Rezeption des Lindenbaum-Liedes im Film

Japanischer Werbespot (Maxim)

<http://www.youtube.com/watch?v=oKd138f4aNo>

Hubert Marischka: „Am Brunnen vor dem Tore“, Heimatfilm aus dem Jahre 1952 (Regie: Hans Wolff)

Der Film zeigt – nach den Schrecken und Verwüstungen des 2. Weltkrieges - die Sehnsucht nach der vermeintlich heilen vergangenen Welt. Drei fröhliche Landstreicher-Musikanten ziehen Volkslieder singend und spielend durch die historische Kulisse um das mittelalterliche Dinkelsbühl²¹. Sie kommen unter bei der jungen Wirtin Inge Bachner, die gerade dabei ist, ihr von den Alliierten freigegebenes Gasthaus „Am Brunnen vor dem Tore“ wiederzueröffnen. Inge Bachner hatte sich im Krieg in den jungen Engländer Robert Murphy verliebt, der sie nun mit seinen Eltern besucht. Inzwischen hat sie ihr Herz aber einem jungen Mann, dem Tankwart Kurt Kramer, geschenkt, der dem Engländer im Krieg das Leben gerettet hatte. So steht sie zwischen zwei Männern. Es ist klar, dass in diesem Kontext der einfache, ‚brave‘ Deutsche gegen den reichen, weltgewandten Engländer gewinnen wird, mag der auch noch so ein netter Kerl sein.

Filmszene I:

In der Eingangsszene, in der Inge Bachner und Kurt Kramer zum ersten Mal zusammentreffen, sehen wir das ganze Sehnsuchts-Ensemble versammelt: die Linde, den Brunnen, die Madonnenstatue und die Gaststätte „Am Brunnen vor dem Tore“ im mittelalterlichen Dinkelsbühl. Dazu erklingt die Silber-Version im Streichersound.

Filmszene II:

Bei der Aufführung des Liedes im Rahmen des Festspiels, bei der auch Kurt und Robert zugegen sind, wird aller Volksmusik-Klimbim zusammengetragen: Die drei Musikanten begleiten die 1. Strophe mit Akkordeon, Gitarre und Mandoline. Die Melodie wird am Anfang einstimmig gesungen, dann stimmt Inge Bachner mit einer 2. Stimme ein zu einem Fest der Terzen- bzw. Sextenseligkeit. Einige Augenblicke später treten ein ganzes Orchester, eine große Mandolinengruppe und ein Chor hinzu. Einen ästhetisch-immanenten oder textbezogenen Sinn ergibt das nicht. Es geht um bloße Reiz- und Assoziationskumulation.

Marischkas Film steht noch ganz in der Tradition der zahllosen alten Postkarten zu Müller/Schuberts Lindenbaum, vgl.

<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=2887>

http://www.postkartenonline.de/?gclid=CJDI3__4raACFQZgZwodYDjhmng

Petr Weigl: „Die Winterreise“. Eine filmische Fantasie zu F. Schubert (USA 1995), tschechischer Film von Petr Weigl

<http://www.youtube.com/watch?v=ieb-RE5Pamg>,

Der Soundtrack des Films besteht aus der von Brigitte Fassbaender gesungenen „Winterreise“ Schuberts. Ihr Begleiter am Klavier ist Wolfram Rieger. Auf der Bildebene geht es um die Reise unterschiedlicher Reisegruppen, die sich an der Postkutschen-Station treffen und dann zusammen durch das winterliche Böhmen nach Prag reisen. Die Handlung spielt, wie man an Kostümen, den Pferdewagen und –wagen usw. sieht, zur Schubertzeit. Sie ist nicht direkt der „Winterreise“ entnommen, trifft aber deren Kernaussage und Gefühlslage. Ein zentraler Handlungsstrang ist das Schicksal einer jungen Tänzerin, die wegen ihrer schweren Erkrankung mit ihrer Mutter und ihrem kleinen Bruder auf dem Weg ins Krankenhaus ist.

Das Geschehen spielt auf drei Ebenen:

Auf der Schicksalsebene agieren in einem speicherähnlichen Raum Brigitte Fassbaender als Norne (im Nonnengewand), die die „Winterreise“ singt, eine junge Frau und ein junger Mann sowie ein rot gekleideter Mann mit Standarte und Totenschädel. Er ist die Verkörperung von Liebe und Tod und tritt auch auf der zweiten Ebene, einer getanzten Bühnenaufführung der Schubertschen „Winterreise“ auf. Er ist Verführer und Todesbote in einem. Wichtige Requisiten in diesem Sinne sind die roten Mohnblumen²² und der rote Apfel der Verführung.

Die zweite Ebene ist eine Rückblende in den Auftritt der jungen Tänzerin in einem Rokoko-Theater. Auf den Kulissen sind ein Brunnen unter Lindenbäumen und ein Ausblick in eine gepflegte Landschaft mit Gebäuden und Monumenten zu sehen.

Die dritte Ebene ist die harte Realität draußen beim Reisen durch die Winterlandschaft.

Die Bildebene trifft aber nicht nur allgemein die Musik, sondern auch in zahlreichen Details, allerdings meist kontrapunktierend und interpretierend. Wenn bei dem ersten Lockruf der Tanz beginnt, ist das noch eine positive Bestätigung der Glücksverheißung. Wenn das „ich träumt in seinem Schatten“ aber mit dem Bild der todkranken Tänzerin auf der Bank unter einem entlaubten Baum in der kalten Winterlandschaft konfrontiert wird, wird die eigentliche Bedeutung des Textes freigelegt.

Der Film ist voll von solchen tiefgehenden Aussagen. Um das zu verstehen, muss man ganz genau wiederholt hingucken. Es lohnt sich, zumindest Teile des Filmausschnitts in einer Art vereinfachtem Storyboard aufzuzeichnen. Das genaue, wiederholte Hinsehen beim Aufspüren von Musik-Bild-Beziehungen, ist dabei nicht Selbstzweck, sondern führt zu einer intensiven Wahrnehmung der Musik selbst und ihrer Bedeutung.

²¹ Diese Kulisse entspricht also ziemlich genau der auf den alten Postkarten (s. o.).

²² Die Mohnblume ist wegen der schönen roten Blüte ein Symbol für Liebe, wegen ihrer Verletzbarkeit, der kurzen Dauer der Blüte, aber auch ein Symbol für Vergänglichkeit und Tod. Bei den alten Griechen war die Mohnblume deshalb der Unterweltsgöttin Persephone geweiht. Im Kontext der „Winterreise“ verweist die Mohnblume, die im Mai blüht, zugleich auf das erste Lied der Winterreise zurück, wo es heißt: „Der Mai war mir gewogen mit manchem Blumenstrauß“.

„Storyboard“ des Films „Die Winterreise“ von Petr Weigl (1995), Ausschnitt „Am Brunnen vor dem Tore“

<p>Vorspiel</p> <p>Am Brunnen vor dem Tore, Da steht ein Lindenbaum. Ich träumt in seinem Schatten So manchen süßen Traum.</p> <p>Ich schnitt in seine Rinde So manches liebe Wort, Es zog in Freud und Leide Zu ihm mich immer fort. Zwischenspiel</p> <p>Ich musst auch heute wandern Vorbei in tiefer Nacht, Da hab ich noch im Dunkel Die Augen zugemacht.</p> <p>Und seine Zweige rauschten, Als riefen sie mir zu: Komm her zu mir, Geselle, Hier findest du de ne Ruh!</p> <p>Die kalten Winde bliesen Mir grad ins Angesicht, Der Hut flog mir vom Kopfe, Ich wendete mich nicht. Zwischenspiel</p> <p>Nun bin ich manche Stunde Entfernt von jenem Ort,</p> <p>Und immer hör ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort! Nun bin ich manche Stunde Entfernt von jenem Ort, Und immer hör ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort! Nachspiel</p>	<p>Schicksalsebene: Nonne + junger Mann und junge Frau als schwarzer bzw. weißer Engel beim „Lockruf“: Tänzerin tanzt elegant und beschwingt auf der Bühne beim Schluss-Echo: Tänzerin geht in die Hocke, Mutter und Bruder gucken erfreut zu Nonne</p> <p>Winterlandschaft: an der Postkutschenstation auf einer Bank unter einem Baum sitzen die todkranke Tänzerin mit Mutter und Bruder Mutter geht zu einer steinernen Säule (= „Weiser“²³) in der C.D.Friedrich-Landschaft²⁴ mit verdorrtem Baum</p> <p>Hinter der Bühne erscheint der rote Mann mit einem Strauß roter Mohnblumen</p> <p>Tänzerin tanzt</p> <p>zeigt Anzeichen von Schwäche der rote Mann mit brennender Kerze beim Lockruf des Zwischenspiels: die Hand des Mannes mit roter Blume auf rotem Tuch, am Schluss: Tänzerin schwankend zurückweichend Tänzerin sinkt auf den steinernen Brunnenrand Zoom ins Gesicht des roten Mannes</p> <p>Tänzerin Kopf der Mutter mit weit aufgerissenen Augen</p> <p>Totenschädel, dann der rote Mann der ihn sich vors Gesicht hält</p> <p>draußen auf der Bank, Tänzerin mit geschlossenen Augen, ein Mitreisender (der Kutscher) legt ihr die Hand auf den Kopf Nonne in Rückenansicht, schaut in die neblige Baumlandschaft</p> <p>Kopf der Mutter Tänzerin steht auf vom Brunnenrand und tanzt der rote Mann, Tänzerin, bei der Schlussfigur des Klaviers hört sie auf zu tanzen und guckt erschrocken in die Richtung, wo der rote Mann steht. Tänzerin greift sich an die Brust und weicht entsetzt zurück Kopf des Bruders</p> <p>Tänzerin lehnt sich erschöpft an den Kulissen-Baumstamm</p> <p>Kopf eines kleinen Mädchens; ihre etwas ältere Begleiterin beugt sich zu ihr und flüster ihr etwas zu Bruder, ratlos blickende Tänzerin, der rote Mann ‚vervielfacht‘ wie auf Duchamps „Akt, eine Treppe herabsteigend“, beim Schlussecho: Tänzerin tanzt</p> <p>Tänzerin tanzt der rote Mann auf der Schicksalsebene vor der nebligen Baumlandschaft, in der rechten Hand eine Standarte (Fahne mit rotem Kreuz), in der linken den Totenschädel Tänzerin tanzt auf der Bühne mit dem roten Mann Tänzerin lehnt sie sich an die Kulissen-Linde sie schaut zu der Baumkrone hoch Tänzerin tanzt um den Baum, erst allein, dann mit dem roten Mann Tänzerin sinkt nieder, als der rote Mann sie von hinten in den Arm nimmt Sie legt sich hinterrücks auf den Boden Das Publikum guckt erstaunt, einige erheben sich Nonne roter Mann mit Standartenstange und Totenkopf auf der Schicksalsebene beim „Lockruf“: Die Mutter blickt erstaunt, greift sich an die Brust und geht mit ängstlich aufgerissenen Augen nach vorne auf die Bühne zu Am Schluss liegt die Tänzerin am Boden. Es folgt ein abrupter Schnitt zur Reisegesellschaft in der Winterlandschaft.</p>
---	--

²³ vgl. Lied Nr. 20 der „Winterreise“²⁴ z. B: seine Bilder „Abtei im Eichwald“ (um 1810) oder „Eichbaum im Schnee“ (um 1829)

Schubert: Der Lindenbaum, Christoph Prégardien, Andreas Staier, 1997

Schubert: Der Lindenbaum, Mitsuki Shirai, Hartmut Höll, 1991

Schubert: Der Lindenbaum, Tabea Zimmermann (Viola), Hartmut Höll, 1991

Schubert: Erstarrung + Am Brunnen vor dem Tore Christine Schäfer - soprano Eric Schneider - piano 2006

<http://www.youtube.com/watch?v=PRXKEIe6Lx0>

Schubert-Gute Nacht Christine Schäfer und Eric Schneider 2006

http://www.youtube.com/watch?v=J0_KCnhyTc4&feature=Playlist&p=C5E26BDAC94EEBB2&playnext=1&playnext_from=PL&index=5

Dietrich Fischer Dieskau / Alfred Brendel Der Lindenbaum

<http://www.youtube.com/watch?v=jyxMMg6bxrg>

Peter Schreier / Christoph Eschenbach (ca. 1985)

<http://www.youtube.com/watch?v=05E3cVI88hA>

Rezeption des Lindenbaum-Liedes in der Literatur

Thomas Mann: Der Zauberberg (1924/9, Berlin 1952)

»O Herr des Himmels, hör mein Flehn, in deinem Schutz laß Margarethe stehn!«

Weiter war es nichts mit dieser Platte. Wir glaubten, kurz von ihr reden zu sollen, weil Hans Castorp sie so ausnehmend gern hatte, dann aber auch, weil sie bei späterer, seltsamer Gelegenheit noch eine gewisse Rolle spielte. Für jetzt kommen wir auf ein fünftes und letztes Stück aus der Gruppe der engeren Favoriten, — welches nun freilich gar nichts Französisches mehr war, sondern etwas sogar besonders und exemplarisch Deutsches, auch nichts Opernhafes, sondern ein Lied, eines jener Lieder, — Volksgut und Meisterwerk zugleich und eben durch dieses Zugleich seinen besonderen geistig-weltbildlichen Stempel empfangend ... Wozu die Umschweife? Es war Schuberts »Lindenbaum«, es war nichts anderes als dies allvertraute »Am Brunnen vor dem Tore«.

Ein Tenorist trug es vor zum Klavier, ein Bursche von Takt und Geschmack, der seinen zugleich simplen und gipfelhohen Gegenstand mit vieler Klugheit, musikalischem Feingefühl und rezitatorischer Umsicht zu behandeln wußte. Wir alle wissen, daß das herrliche Lied im Volks- und Kindermunde etwas anders lautete denn als Kunstgesang. Dort wird es meist, vereinfacht, nach der Hauptmelodie strophisch durchgesungen, während diese populäre Linie im Original schon bei der zweiten der achtzehiligen Strophen in Moll variiert, um beim fünften Vers, überaus schön, wieder in Dur einzulenken, bei den darauf folgenden »kalten Winden« aber von dem vom Kopfe fliegenden Hute dramatisch aufgelöst wird und sich erst bei den letzten vier Versen der dritten Strophe wiederfindet, die wiederholt werden, damit die Weise sich aussingen könne. Die eigentlich bezwingende Wendung der Melodie erscheint dreimal, und zwar in ihrer modulierenden zweiten Hälfte, das drittemal also bei der Reprise der letzten Halbstrophe »Nun bin ich manche Stunde«. Diese zauberhafte Wendung, der wir mit Worten nicht zu nahe treten mögen, liegt auf den Satzfragmenten »So manches liebe Wort«, »Als riefen sie mir zu«, »Entfernt von jenem Ort«, und [891] die helle und warme, atemkluge und zu einem maßvollen Schluchzen geneigte Stimme des Tenoristen sang sie jedesmal mit soviel intelligentem Gefühl für ihre Schönheit, daß sie dem Zuhörer auf ungeahnte Weise ans Herz griff, zumal der Künstler seine Wirkung durch außerordentlich innige Kopftöne bei den Zeilen »Zu ihm mich immerfort«, »Hier find'st du deine Ruh« zu steigern wußte. Beim wiederholten letzten Verse aber, diesem »Du fändest Ruhe dort!« sang er das »fändest« das erstemal aus voller, sehnsüchtiger Brust und erst das zweitemal wieder als zartestes Flageolet.

Soviel vom Liede und seinem Vortrag. Wir mögen uns wohl schmeicheln, es sei uns in früheren Fällen gelungen, unseren Zuhörern ein ungefähres Verständnis für die intime Teilnahme einzuflößen, die Hans Castorp den Vorzugs-Programmnummern seiner nächtlichen Konzerte entgegenbrachte. Allein begreiflich zu machen, was diese letzte, dies Lied, der alte »Lindenbaum« ihm bedeutete, das ist nun freilich ein Unternehmen der kitzligsten Art, und höchste Behutsamkeit der Intonation ist vonnöten, wenn nicht mehr verdorben als gefördert werden soll.

Wir wollen es so stellen: Ein geistiger, das heißt ein bedeutender Gegenstand ist eben dadurch »bedeutend«, daß er über sich hinausweist, daß er Ausdruck und Exponent eines Geistig-Allgemeineren ist, einer ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt, welche in ihm ihr mehr oder weniger vollkommene Sinnbild gefunden hat, — wonach sich denn der Grad seiner Bedeutung bemißt. Ferner ist die Liebe zu einem solchen Gegenstand ebenfalls und selbst »bedeutend«. Sie sagt etwas aus über den, der sie hegt, sie kennzeichnet sein Verhältnis zu jenem Allgemeinen, jener Welt, die der Gegenstand vertritt und die in ihm, bewußt oder unbewußt, mitgeliebt wird.

Will man glauben, daß unser schlichter Held nach so und so vielen Jährchen hermetisch-pädagogischer Steigerung tief genug ins geistige Leben eingetreten war, um sich der »Bedeutsamkeit« seiner Liebe und ihres Objektes bewußt zu sein? Wir behaupten und erzählen, daß er es war. Das Lied bedeutete ihm viel, eine ganze Welt, und zwar eine Welt, die er wohl lieben [892] mußte, da er sonst in ihr stellvertretendes Gleichnis nicht so vernarrt gewesen wäre. Wir wissen, was wir sagen, wenn wir — vielleicht etwas dunklerweise — hinzufügen, daß sein Schicksal sich anders gestaltet hätte, wenn sein Gemüt den Reizen der Gefühlssphäre, der allgemein geistigen Haltung, die das Lied auf so innig-geheimnisvolle Weise zusammenfaßte, nicht im höchsten Grade zugänglich gewesen wäre. Eben dieses Schicksal aber hatte Steigerungen, Abenteuer, Einblicke mit sich gebracht, Regierungsprobleme²⁵ in ihm aufgeworfen, die ihn zu ahnungsvoller Kritik an dieser Welt, diesem ihrem allerdings absolut bewunderungswürdigen Gleichnis, dieser seiner Liebe reif gemacht hatten und danach angetan waren, sie alle drei unter Gewissenszweifel zu stellen.

Der müßte nun freilich von Liebesdingen rein gar nichts verstehen, der meinte, durch solche Zweifel geschähe der Liebe Abtrag. Sie bilden im Gegenteil ihre Würze. Sie sind es erst, die der Liebe den Stachel der Leidenschaft verleihen, so daß man schlechthin die Leidenschaft als zweifelnde Liebe bestimmen könnte. Worin bestanden denn aber Hans Castorps Gewissens- und Regierungszweifel an der höheren Erlaubtheit seiner Liebe zu dem bezaubernden Liede und seiner Welt? Welches war diese dahinter stehende Welt, die seiner Gewissensahnung zufolge eine Welt verbotener Liebe sein sollte?

Es war der Tod.

Aber das war ja erklärter Wahnsinn! Ein so wunderherrliches Lied! Reines Meisterwerk, geboren aus letzten und heiligsten Tiefen des Volksgemüts; ein höchster Besitz, das Urbild des Innigen, die Liebenswürdige selbst! Welch häßliche Verunglimpfung!

Ei ja, ja, ja, das war recht schön, so mußte wohl jeder Redliche sprechen. Und dennoch stand hinter diesem holden Produkte der Tod. Es unterhielt Beziehungen zu ihm, die man lieben mochte, aber nicht ohne sich von einer bestimmten Unerlaubtheit solcher Liebe ahnungsvoll-regierungsweise Rechenschaft zu geben. Es mochte seinem eigenen ursprünglichen Wesen nach nicht Sympathie mit dem Tode, sondern etwas sehr Volks-[893]tümlich-Lebensvolles sein, aber die geistige Sympathie damit war Sympathie mit dem Tode, — lautere Frömmigkeit, das Sinnige selbst an ihrem Anfang, das sollte auch nicht aufs leiseste bestritten werden; aber in ihrer Folge lagen Ergebnisse der Finsternis.

Was redete er sich da ein! — Er hätte es sich von euch nicht ausreden lassen. Ergebnisse der Finsternis. Finstere Ergebnisse. Folterknechtssinn und Menschenfeindlichkeit in spanischem Schwarz mit der Tellerkrause und Lust statt Liebe — als Ergebnis treublickender Frömmigkeit.

Wahrhaftig, der Literat Settembrini war nicht eben der Mann seines unbedingten Vertrauens, aber er erinnerte sich einiger Belehrung, die der klare Mentor ihm einst, vorzeiten, am Anfang seiner hermetischen Laufbahn, über »Rückneigung«, die

²⁵ vgl. S. 534: „Er hatte ein sonderbares Wort für diese seine verantwortliche Gedankenbeschäftigung am malerischen Orte seiner Zurückgezogenheit: er nannte sie »Regieren«, — gebrauchte dies Spiel- und Knabenwort, diesen Kinderausdruck dafür, als für eine Unterhaltung, die er liebte, obwohl sie mit Schrecken, Schwindel und allerlei Herztumulten verbunden war und seine Gesichtshitze übermäßig verstärkte.“

geistige »Rückneigung« in gewisse Welten hatte zuteil werden lassen, und er fand es ratsam, diese Unterweisung mit Vorsicht auf seinen Gegenstand zu beziehen. Herr Settembrini hatte das Phänomen jener Rückneigung als »Krankheit« bezeichnet, — das Weltbild selbst, die Geistesepoche, der die Rückneigung galt, mochte seinem pädagogischen Sinn wohl als »krankhaft« erscheinen. Wie denn nun aber! Hans Castorps holdes Heimwehlied, die Gemütsphäre, der es angehörte, und die Liebesneigung zu dieser Sphäre sollten — »krank« sein? Mitnichten! Sie waren das Gemütlich-Gesundeste auf der Welt. Allein das war eine Frucht, die, frisch und prangend gesund diesen Augenblick oder eben noch, außerordentlich zu Zersetzung und Fäulnis neigte und, reinste Labung des Gemütes, wenn sie im rechten Augenblicke genossen wurde, vom nächsten unrechten Augenblicke an Fäulnis und Verderben in der genießenden Menschheit verbreitete. Es war eine Lebensfrucht, vom Tode gezeugt und todes-trächtig. Es war ein Wunder der Seele, — das höchste vielleicht vor dem Angesicht gewissenloser Schönheit und gesegnet von ihr, jedoch mit Mißtrauen betrachtet aus triftigen Gründen vom Auge verantwortlich regierender Lebensfreundschaft, der Liebe zum Organischen, und Gegenstand der Selbstüberwindung nach letztgültigem Gewissensspruch. [894] Ja, Selbstüberwindung, das mochte wohl das Wesen der Überwindung dieser Liebe sein, — dieses Seelenzaubers mit finsternen Konsequenzen! Hans Castorps Gedanken oder ahndevolle Halbgedanken gingen hoch, während er in Nacht und Einsamkeit vor seinem gestutzten Musiksarge saß, — sie gingen höher, als sein Verstand reichte, es waren alchimistisch gesteigerte Gedanken. Oh, er war mächtig, der Seelenzauber! Wir alle waren seine Söhne, und Mächtiges konnten wir ausrichten auf Erden, indem wir ihm dienten. Man brauchte nicht mehr Genie, nur viel mehr Talent als der Autor des Lindenbaumliedes, um als Seelenzauberkünstler dem Liede Riesenmaße zu geben und die Welt damit zu unterwerfen. Man mochte wahrscheinlich sogar Reiche darauf gründen, irdisch-allzu-irdische Reiche, sehr derb und fortschrittsfroh und eigentlich gar nicht heimwehkrank, — in welchen das Lied zur elektrischen Grammophonmusik verdarb. Aber sein bester Sohn mochte doch derjenige sein, der in seiner Überwindung sein Leben verzehrte und starb, auf den Lippen das neue Wort der Liebe, das er noch nicht zu sprechen wußte. Es war so wert, dafür zu sterben, das Zauberlied! Aber wer dafür starb, der starb schon eigentlich nicht mehr dafür und war ein Held nur, weil er im Grunde schon für das Neue starb, das neue Wort der Liebe und der Zukunft in seinem Herzen —

Das also waren Hans Castorps Vorzugsplatten.

[Der] Feind, ihres Anrückens kundig, hat Sperrfeuer von Schrapnells und großkalibrigen Granaten auf ihren Weg gelegt, das schon durch den Wald splitternd in ihre Gruppen schlug und heulend, spritzend und flammend das weite Sturzackerland peitscht.

Sie müssen hindurch, die dreitausend fiebernden Knaben, sie müssen als Nachschub mit ihren Bajonetten den Sturm auf die Gräben vor und hinter der Hügelzeile, auf die brennenden Dörfer entscheiden und helfen, ihn vorzutragen bis zu einem bestimmten Punkt, der bezeichnet ist in dem Befehl, den ihr Führer in seiner Tasche trägt. Sie sind dreitausend, damit sie noch ihrer zweitausend sind, wenn sie bei den Hügeln, den Dörfern anlangen; das ist der Sinn ihrer Menge. Sie sind ein Körper, darauf berechnet, nach großen Ausfällen noch handeln und siegen, den Sieg noch immer mit tausendstimmigem Hurra begrüßen zu können, — ungeachtet derer, die sich vereinzeln, indem sie ausfielen. Manch einer schon hat sich vereinzelt, fiel aus beim Gewaltmarsch, für den er sich als zu jung und zart erwies. Er wurde blasser und wankte, forderte verbissenen Mannheit von sich und blieb endlich doch zurück. Er schleppte sich noch eine Weile neben der Marschkolonie hin, Rotte um Rotte überholte ihn, und er verschwand, blieb liegen, wo es nicht gut war. Und dann war der splitternde Wald gekommen. Aber der Hervorschwärmenden sind immer noch viele; dreitausend können einen Aderlaß aushalten und sind auch dann noch ein wimmelnder Verband. Schon überfluten sie unser gepeitschtes Regenland, die Chaussee, den Feldweg, die verschlammten Äcker; wir schauenden Schatten am Wege sind mitten unter ihnen. Am Waldesrand wird immer das Seitengewehr aufgepflanzt, mit gedrillten Griffen, das Zink ruft dringend, die Trommel klopft und rollt im tieferen Donner, und vorwärts stürzen sie, wie es gehen will, mit sprödem Schreien und qualtraumschwer die Füße, da die Ackerklüten sich bleiern an ihre plumpen Stiefel hängen.

Sie werfen sich nieder vor anheulenden Projektilen, um wie-der aufzuspringen und weiterzuhasen, mit jungsprödem Mutgeschrei, weil es sie nicht getroffen hat. Sie werden getroffen, sie [978] fallen, mit den Armen fechtend, in die Stirn, in das Herz, ins Gedärm geschossen. Sie liegen, die Gesichter im Kot, und rühren sich nicht mehr. Sie liegen, den Rücken vom Tornister gehoben, den Hinterkopf in den Grund gebohrt, und greifen krallend mit ihren Händen in die Luft. Aber der Wald sendet neue, die sich hinwerfen und springen und schreiend oder stumm zwischen den Ausgefallenen vorwärts stolpern.

Das junge Blut mit seinen Ranzen und Spießgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln! Man könnte sich humanistisch-schönseliger Weise auch andere Bilder erträumen in seiner Betrachtung. Man könnte es sich denken: Rosse regend und schwemmend in einer Meeresbucht, mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre der weichen Braut, auch wie es glücklich freundschaftlich einander im Bogenschuß unterweist. Statt dessen liegt es, die Nase im Feuerdeck. Daß es das freudig tut, wenn auch in grenzenlosen Ängsten und unaussprechlichem Mutterheimweh, ist eine erhabene und beschämende Sache für sich, sollte jedoch kein Grund sein, es in die Lage zu bringen.

Da ist unser Bekannter, da ist Hans Castorp! Schon ganz von weitem haben wir ihn erkannt an seinem Bärtchen, das er sich am Schlechten Russentisch hat stehen lassen. Er glüht durchnäßt, wie alle. Er läuft mit ackerschweren Füßen, das Spießgewehr in hängender Faust. Seht, er tritt einem ausgefallenen Kameraden auf die Hand, — tritt diese Hand mit seinem Nagelstiefel tief in den schlammigen, mit Splitterzweigen bedeckten Grund hinein. Er ist es trotzdem. Was denn, er singt! Wie man in stierer, gedankenloser Erregung vor sich hin singt, ohne es zu wissen, so nutzt er seinen abgerissenen Atem, um halblaut für sich zu singen:

»Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort —«

Er stürzt. Nein, er hat sich platt hingeworfen, da ein Höllenhund anheult, ein großes Brisanzgeschöß, ein ekelhafter Zuckerhut des Abgrunds. Er liegt, das Gesicht im kühlen Kot, die [979] Beine gespreizt, die Füße gedreht, die Absätze erdwärts. Das Produkt einer verwilderten Wissenschaft, geladen mit dem Schlimmsten, fährt dreißig Schritte schräg vor ihm wie ein Teufel selbst tief in den Grund, zerplatzt dort unten mit gräßlicher Übergewalt und reißt einen haushohen Springbrunnen von Erdreich, Feuer, Eisen, Blei und zerstückeltem Menschentum in die Lüfte empor. Denn dort lagen zwei, — es waren Freunde, sie hatten sich zusammengelegt in der Not: nun sind sie vermengt und verschwunden.

O Scham unserer Schattensicherheit! Hinweg! Wir erzählen das nicht! Ist unser Bekannter getroffen? Er meinte einen Augenblick, es zu sein. Ein großer Erdklumpen fuhr ihm gegen das Schienbein, das tat wohl weh, ist aber lächerlich. Er macht sich auf, er taumelt hinkend weiter mit erdschweren Füßen, bewußtlos singend:

»Und sei-ne Zweige rau-uschten,
Als rie-fen sie mir zu —«

Und so, im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung, kommt er uns aus den Augen.

Lebewohl, Hans Castorp, des Lebens treuherziges Sorgenkind! Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt; sie war weder kurzweilig noch langweilig, es war eine hermetische Geschichte. Wir haben sie erzählt um ihretwillen, nicht deinetwegen, denn du warst simpel. Aber zuletzt war es deine Geschichte; da sie dir zustieß, mußtest du's irgend wohl hinter den Ohren haben, und wir verleugnen nicht die pädagogische Neigung, die wir in ihrem Verlaufe für dich gefaßt und die uns bestimmen könnte, zart mit der Fingerspitze den Augenwinkel zu tupfen bei dem Gedanken, daß wir dich weder sehen noch hören werden in Zukunft.

Fahr wohl — du lebest nun oder bleibest! Deine Aussichten sind schlecht; das arge Tanzvergnügen, worein du gerissen bist, dauert noch manches Sündenjährcchen, und wir möchten nicht hoch wetten, daß du davonkommst. Ehrlich gestanden, lassen wir ziemlich unbekümmert die Frage offen. Abenteuer im Flei-[980]sche und Geist, die deine Einfachheit steigerten, ließen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst. Augenblicke kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs. Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?