

Hubert Wißkirchen
Tel./Fax 02238/2192
e-mail: HWisskirchen@t-online.de
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln

Im SS 2003 biete ich folgende Veranstaltung an:

**Thema: Der ‚Volkston‘ in der Musik des 19. Jahrhunderts (Schwerpunkt: G. Mahler) -
Didaktische Analysen für den Unterricht in S II**

Inhalte: Der Volksmusikboom
Achim von Arnim / Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn
Schubert und Silcher: Der Lindenbaum
Beethoven: 6. Sinfonie, 1. Satz
Mahler: Gesellen- und Wunderhornlieder
Mahler: Ausschnitte aus der 1. und 2. Sinfonie
Chopin: Mazurken
Smetana: Polka poétique

Studiengang Schulmusik
Proseminar (zu C 3 der StO)

Ort: Raum 103
Zeit: Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr
Beginn: Dienstag, 29. April
Leistung für Scheinerwerb: Klausur

1: Sitzung 28.04.2003

„In der Musik des 19. Jahrhunderts“, das klingt nach ‚Musikgeschichte‘ und einem Durchgang durch die wichtigen Entwicklungszüge der Beziehung zum Volkston. So etwas ist aber in der Schule nicht sinnvoll und auch nicht möglich. Musikunterricht ist kein Universitätsseminar. Es bedarf einer Schwerpunktbildung, hier der Fokussierung auf Mahler und auf den Untersuchungsaspekt ‚Volkston‘. Aber das allein wäre andererseits zu eng. Es gilt den Schülerhorizont zu treffen, deren Lebenswelt zu berücksichtigen. Vergangenheit soll auch der Erhellung der Gegenwart dienen.

In Deutschland ist die Volkskultur so 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 ist eine ideologische Konstruktion. Im Volkslied vermeint man eine ‚heile‘ Welt zu finden. 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].

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 Dinkelsbühl. 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: Eingangsszene, in der Inge Bachner und Kurt Kramer zum ersten Mal zusammentreffen

Filmszene II: Aufführung des Liedes bei dem Festspiel in Gegenwart von Kurt und Robert.

Als Symbol für die neue Anknüpfung an die vorindustrielle ‚Heimat‘ dient Schuberts „Am Brunnen vor dem Tore“ („Der Lindenbaum“), allerdings in der Chorbearbeitung von Silcher und nur dessen 1. Strophe. Dabei werden auch Elemente der heutigen Volksmusikwelle (schwelgende Streicher, Hallwirkungen) beigemischt. Dass diese 1. Strophe, in der Schubert die Ideologie der Heimat suggestiv mit dem Volksliedton beschwört, nur eine ‚U-topie‘ beschreibt, einen ‚Un-Ort‘, der unwiederbringlich verloren und, wie die folgenden Strophen belegen, zum Schreckensort geworden ist, wird dabei übersehen. Das Mißverstehen haftet dem Lied seit der Uraufführung an: „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.“¹

Durch die Silchersche Bearbeitung, die Schuberts divergierende Gestaltung der Strophen beseitigt, ist das, was man an platter ‚Tümelei‘² in der heutigen sogenannten Volksmusik erlebt, vorbereitet worden. Als Beispiel für die noch weitergehende Platttheit, mit der man mit so komplexen Problemen wie Heimat in der heutigen ‚Volksmusik‘-Szene umgeht, können die „Die Wildecker Herzbuben“ mit ihrem Lied „Drei Birken“ dienen.

Schubert war da viel weiter. Für ihn war klar, dass die ersehnte „heile Welt“ ein Produkt der Sehnsucht, eine geistige Konstruktion ist, nicht etwas Reales. Von Anfang an wird das Lied, schon in der 1. Strophe, in einen unwirklichen Kontext gestellt. Die gebrochene Sextenkette des Vorspiels – sie symbolisiert das leise Blätterrauschen des Lindenbaums – mündet in den geisterhaft leeren Quintklang. In die folgende Pause hinein erklingt – einstimmig, ohne Begleitung - wie ein Lockruf die fallende Sekunde cis⁴-h⁵, das Zentralmotiv des ganzen Stückes. Ab T. 3 werden die harmonischen Triolen-Sexten zusehends disharmonischer. Die Lockruf-Sekunde³ sinkt in den Bass ab, verlängert sich zunächst in eine chromatische Gegenbewegung und Wellenlinie und dann in eine tief absinkende Sekundlinie. Am Ende des Vorspiels steht – als verlängerte Variante des Sekund-Lockrufs - eine fallende Dreitonfolge im zweistimmigen (volksliedhaften) Hornquintensatz, die – wie aus weiter Ferne oder aus tiefstem Innern klingend - im ppp-Echo wiederholt wird.

¹ Jörg von Uthmann s.u.

² Brecht: „Das Volk ist nicht tümlisch.“

³ vgl. T.38/39: „als riefen sie mir zu“



Drei weiße Birken (1997)

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.

Wilhelm Müller
Der Lindenbaum (18229)

Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum.
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort,
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

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: Friedrich Silcher 1846

Andante

Franz Schubert: Winterreise, Nr. 5: Der Lindenbaum

Mäßig.

4

8

Am Brunnen vor dem To-re da steht ein Linden-baum; ich träum' in seinem

14

Schatten so man-chen sü-ßen Traum. Ich schnitt in sei-ne Rin-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-kel 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 findest du dei-ne Ruh!

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

48 grad ins An-ge-sicht, der Hut flog mir vom

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 ich's rauschen: du fän-dest Ru-he dort! Nun bin ich manche

68 Stun-de ent-fernt von je-nem Ort, und im-mer hör ich's rauschen: du

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

77

80

2. Sitzung 6.5.2003

Utopische Orte:

Goldenes Zeitalter, Paradies u.Ä. Kennzeichen ist immer die ungetrübte Harmonie.

Das griechische Wort „harmonia“ meint aber 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 zwispältiges Wesen.

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 Gartenzweig ist.“

Die übertriebene „Schönheit“ des Kitsches, seine suchtverursachende 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.“

In der 1. Filmszene sehen wir das ganze Sehnsuchts-Ensemble versammelt: die Linde, der Brunnen, die Madonnenstatue, die Gaststätte („Am Brunnen vor dem Tore“) im mittelalterlichen Dinkelsbühl. Dazu wird die Silber-Version im Streichersound gespielt.

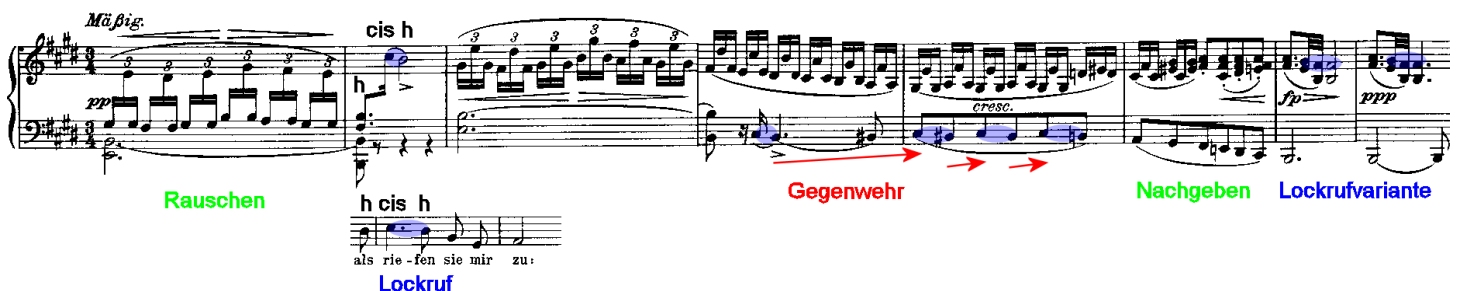
In der 2. Filmszene wird aller Volksmusik-Klimbim zusammengetragen: Die drei Musikanten begleiten die 1. Strophe mit Akkordeon, Gitarre und Mandoline. Die Melodie wird am Anfang einstimmig gesungen, dann stimmt Inge Bachner mir einer 2. Stimme ein zu einem Fest der Terzen- bzw. Sextenseligkeit. Einige Augenblicke später fallen ein ganzes Orchester, eine große Mandolinengruppe und ein Chor ein. Einen ästhetisch-immanenten oder textbezogenen Sinn ergibt das nicht. Es geht um bloße Reiz- und Assoziationskumulation.

Bei Schubert ist die Utopie als unerreichbar dargestellt. Es ist unmöglich, das Glück wiederzufinden. Die dritte Strophe zeigt, dass das „komm her“, der Lockruf des Lindenaumes, nichts anderes ist als die Aufforderung, sich an ihm aufzuknüpfen.

Formübersicht

Vorspiel			Rauschen, Lockung/Abwehr/Lockung in Dur	
1	Vergangenheit	Glück	Dur	choralartige Begleitung („Chor“)
2				A
Zwischenspiel			Rauschen, Lockung in Moll	
3	Heute	Nacht	Moll	figurative Begleitung (Baum wird aktiv)
4		Lockung	Dur	A1
5		Flucht	Gegenklang	rauschende Triolenbegleitung („Sturm“)
6	Jetzt	Lockung	Dur	figurative Begleitung
				B  A1
Nachspiel			ungefähr wie Vorspiel	

Grafische Veranschaulichung der Analyse des Vorspiels:



Annotations in the score: **Rauschen** (green), **Gegenwehr** (red), **Nachgeben** (green), **Lockrufvariante** (blue). Key signature changes: **cis h** and **h cis h**.



Jörg von Uthmann

Lied eines Selbstmörders

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 zahlreiche 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. FAZ

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



Die Brunnenszene (Entwurf von Josefine Allmeyer)

Das Lockruf-Motiv erscheint im Vorspiel schon in dreifacher Form: als fallende große Sekunde (=Glücksverheißung, Dur), fallende kleine Sekunde (Seufzerfigur, Moll) und als steigende kleine Sekunde (Umkehrung).

Im Vorspiel stehen sich zwei stilistische Haltungen gegenüber: der subjektive Gefühlston in den chromatischen Sehnsuchts- bzw. Liridensfiguren und die reine Welt der Natur. Kennzeichen letzterer sind der zweistimmige Hornquintensatz zu Beginn und am Schluss, der angedeutete Quintbordon und die einfache Harmonik (Wechsel von Tonika und Dominante).

In der Begleitung der 1. Strophe wechseln beide Haltungen einander ab. An den Textstellen „Lindenbaum“, „süßer Traum“, „manches liebe Wort“ und „zu ihm mich immerfort“ treten oktavierte zweistimmige Hornquintenfiguren 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.

Das Lockrufmotiv tritt in der Winterreise immer wieder auf. Seine Semantisierung wird gleich im ersten Lied („Fremd bin ich eingezogen“) deutlich:

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 *fp*

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

5, 1-2 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* 20

Zunächst erscheint es in der („negativen“) Halbtonform als ein Reflex auf die auffallend exponierte seufzerähnliche Anfangsfigur des „fremd“. Als klagende 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.

Überdimensioniert tritt die Seufzer-Version des Motivs in T. 45 ff. („Die kalten Winde...“) als Bassfundament auf. Die harmonische Verbindung C-H ist ein phrygische Wendung, die häufig Leid symbolisiert (umgekehrter phrygischer Leitton, Flamenco-Sekunde). Die Verlockung erscheint hier als Horrorvision.

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

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

51 Kop - - fe, ich wen - - de - te mich *decresc.*

53 nicht. *p* *decresc.*

Der im Vorspiel deutlich formulierte Erfindungskern durchwirkt das ganze Stück trotz der unterschiedlichen Gestaltung der einzelnen Phasen.

Video Ian Bostridge:
<http://www.youtube.com/watch?v=16bUv5Dvwho>



„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 verliche 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' vorüberzieh'n.
 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 wäht 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 wenigens 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

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



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

Gustav Mahler: Rheinlegendchen 10. 8. 1893

Gemächlich.

Piano.

7

15

22

29

36

43

8

rit. A A a tempo

poco rit. rit.

a tempo

pp espress. rit. (rit.)

Bald gras' ich am Nek-kar, bald gras' ich am Rhein, bald hab' ich ein Schät-zel, bald
I - mow by the Neck-ar, and mow by the Rhine, at times I've a sweet-heart, at -

bin ich al - lein! Was hilft mir das Gra-sen, wenn d'Si-chel nicht schneid't, was hilft mir ein
times none-is mine! What good is my sick-le if sharp it not be, what good is a

Schät-zel, wenn's bei mir nicht bleibt!
sweet-heart who stays not with me!

So soll ich denn gra-sen, am Nek - kar, am Rhein, so
Now if by the Neck-ar, the Rhine I must mow, my

werf' ich mein gol - de - nes Ring-lein hin - ein! Es -
I'll - the gold ring in their wa - ters I'll throw! I will

Bald gras ich am Neckar,
bald gras ich am Rhein;
bald hab' ich ein Schätzel,
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
wenn d' Sichel nicht schneid't!
Was hilft mir ein Schätzel,
wenn's bei mir nicht bleibt.

So soll ich denn grasen
am Neckar, am Rhein,
so werf ich mein goldenes Ringlein
hinein.

Es fließet im Neckar
und fließet im Rhein,
soll schwimmen hinunter
ins Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein,
so frißt es ein Fisch!
Das Fischlein tät kommen
auf's König sein Tisch!

Der König tät fragen,
wem's Ringlein sollt sein?
Da tät mein Schatz sagen:
das Ringlein g'hört mein.

Mein Schätzlein tät springen
bergauf und berglein,
Tät mir wiederum bringen
das Goldringlein mein!

Kannst grasen am Neckar,
kannst grasen am Rhein,
wirf du mir nur immer
dein Ringlein hinein!



133. Das Ringlein.

Ländrisch.



1. Bald gras' ich am Ne-ckar, bald gras' ich am Rhein, bald



hab' ich ein Schä-pel, bald bin ich al-lein.

- | | |
|--|---|
| <p>2. Was hilft mir das Gras'n,
Wenn die Sichel nicht schneid't;
Was hilft mir ein Schäpel,
Wenn's bei mir nicht bleibt!</p> <p>4. Es fließet im Neckar,
Es fließet im Rhein:
Soll schwimmen hinunter
In's tiefe Meer 'nein.</p> <p>6. Der König thät fragen,
Wen's Ringlein soll sein?
Da thät mein Schatz sagen:
Das Ringlein g'hört mein.</p> | <p>3. Und soll ich dann gras'n
Am Neckar, am Rhein,
So werf' ich mein schönes
Goldbringlein hinein.</p> <p>5. Und schwimmt es, das Ringlein,
So frisst es ein Fisch,
Das Fischlein soll kommen
Auf's Königs sein Tisch.</p> <p>7. Mein Schäpelin thät springen
Bergaus und bergein,
Thät wiederum mir bringen
Das Goldbringlein fein.</p> |
|--|---|

157 alte und neue Lieder. Mit Bildern und Singweisen, 1847

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Leipzig 1958:

S. 1952f. (Stichwort: Grasen)... das grasen der mädchen und frauen ist ein beliebtes literarisches motiv im zusammenhang mit liebesabenteurn; vgl. auch unter b: (einem mönch) ein iunges meydlein zu gesichte kam ..., die ... grasen in dem anger pey dem kloster ginge ARIGO decameron 36 Keller; von ungeschicht reit der graffe eins tags wider ausz, sich zu verlustiern; vor einem lustigen höltzlein oder walde ward er des mädgleins gewar, grasende in einer wiesen, weit dort unten gar alleine oder ohne andere gesellschaft KIRCHHOF wendunmuth 2, 502 Ö.; ein manskerl (der teufel) ... (habe) sich mit ihr (einer hexe) vermischet ... welches unzehlig vielmahl, so wohl des nachts in ihrem bette, als auch in holtze und auf den wiesen, wenn sie grasen gegangen ... geschehen JAK. DÖPLER theat. poen. (1693) 412; als sie in dem holz schlaagen graset, sey der böse gaist widerumb zur ir khommen abdruck aktenmäsziger hexenprocesse (1811)
2. gern in volksliedern:

ich weisz mir ein hübsche greserin,
sie grast mir in der wiesen.
da kam derselbig ritter
und des die wise war
(1584) alte hoch- u. nd. volkslieder 1, 193
Umland;

es gieng ein mädchen grasen
wol in den grünen klee;
da begegnet ihr ein reiter,
der bat sie um die eh
dt. liederhort 124 Erk;

es ging ein mädlein grasen,
wollt holen grünes gras,
da ritt ihr alle morgen
ein stolzer reiter nach
dt. liederhort 1, 256 Erk-Böhme;

S. 1955:
her konig, ihr habt allzeit ein wan,
wie man frauen betriegen kann
ir wolt in fremder wiesen grasen
(15. jh.) fastnachtsspiele 143, 12 lit. ver.;
// Neckar = Ackerrain (Sydow 299)

MÄNNERCHOR... Der M. im heutigen Sinne einer weitverbreiteten gemeinschaftlichen Musikpflege wurde im 19. Jh. gegründet, hat aber Vorläufer in solistisch oder chorisch nur für Tenor und Baß besetzten Kompositionen des 16. und 17. Jh. (ad voces aequales) und in der Oper seit dem 17. Jahrhundert. Gegen Ende des 18. Jh. entstanden Chorsätze für Freimaurer und Studentenkreise; für gesellige Männerunden komponierte M. Haydn Gesänge für 4 MännerSt. (1788).

Die zentrale Stellung, die der M. im 19. Jh. erlangte, nahm ihren Ausgang von der in Berlin 1809 gegründeten gesellschaftlich gehobenen Zelterschen Liedertafel und den von dem Schweizer H. G. Nägeli beeinflussten süddeutschen Liederkränzen. Das erwachte vaterländische Einigungsstreben und die bürgerlich-liberale Bestrebung einer sozialen Integration der Volksschichten waren die politische Triebfeder für die in allen Gegenden Deutschlands entstehenden Sängerbünde. 1862 wurde in Coburg der "Deutsche Sängerbund" gegründet: "Sein Bestreben geht auf die Ausbildung und Veredelung des deutschen Männergesanges. Durch die dem deutschen Liede inwohnende einigende Kraft will auch der deutsche Sängerbund in seinem Theile die nationale Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme stärken und an der Einheit und Macht des Vaterlandes mitarbeiten" (§ 1 der Satzung). Von Bedeutung für die Entwicklung der M.Literatur waren die zahlreichen Werke für M. von Fr. Schubert sowie die Wiedererweckung des Volkslieds (Volkslieder für M., bearbeitet von Fr. Silcher, 1826ff.).

Das Große Lexikon der Musik 1976

Schneider, Helmut J. (Hrsg.):

Vor gut zweihundert Jahren, 1774/5, erschien in Frankfurt am Main und Leipzig eine zweibändige Anthologie zeitgenössischer Poesien ... *Idyllen der Deutschen*... »Idylle« hießen kurze Stücke Schäferdichtung. Es waren Szenen aus einem imaginären Reich Arkadien und einem goldenen Zeitalter, wo Glück, Eintracht, Frühling, Liebe und Unschuld herrschten, und es traten in ihnen irrealen Figuren auf, schöne und angesagte Hirten, die nichts mit den Landbewohnern draußen vor den Toren der Stadt zu tun hatten. Den Lesern waren sie vertraut als Angehörige einer ehrwürdigen poetischen Überlieferung, der Bukolik oder Pastoralkunst, die aus der Antike stammte, von der europäischen Renaissance wiederbelebt wurde und sämtliche literarische Gattungen umfaßte und die bildende Kunst wie noch die Musik beeinflusste. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts leuchtete sie in der Schäferidylle zum letzten Mal auf. In dem an die klassischen Muster, den Griechen Theokrit und den Römer Vergil, angelehnten Kleinformat fand der poetische Schäfer nach kaum übersehbaren Wandlungen und Wanderungen durch epische und dramatische Großformen hindurch zum Bild seines ursprünglichen Ruheorts zurück: der so schlichten wie wirkungsvollen Imagination von *Pastor otiosus* und *locus amoenus*, vom mußevollen Hirten, welcher inmitten anmutig-südlicher Naturumgebung, gelagert unter einen schattenspendenden Baum, vor eine kühle Grotte, bei leise fächelndem Wind, plätschernder Quelle, duftenden Kräutern und zirpenden Grillen singt, Flöte spielt, dichtet und liebt.

»Idyllen der Deutschen«. Glück, Revolution, Nation, Frankfurt a/M 1978, S. 355

Arthur Henkel

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

Vorläuferchaft

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 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-Herzliche wiederzuverwirklichen strebte. Davon war der junge Brentano, als er in Göttingen seinen »Godwi« vollendete und das Feuerwerk des Wortwitzes in seinem Lustspiel »Ponce de Leon« abbrannte, wohl noch genau so weit entfernt wie der Freund. Aber schon im »Godwi« begegnen unter all den sentimental und koketten, betrübten und witzigen Lyrica auch Volkslieder, von denen besonders das rätselhafte von der »Großmutter Schlangenköchin« (genannt sei, das dem Kind Clemens die alte schwäbische Amme sang. Es gehört wohl (neben Goethes »Fischer«) zu den lyrischen Grunderlebnissen Brentanos, und im »Wunderhorn« rückte er es gleich unter die ersten Lieder ein. Im »Godwi« auch gelang ihm schon mit der Ballade von der »Lore Lay« eine täuschend-echte, in der motivischen Erfindung selbständige, in den Sprachgesten virtuos-nachahmende Neubelebung der alten Volksballade. Erstaunlicherweise hat er sie ebensowenig in das »Wunderhorn« aufgenommen wie die anderen Liederfindungen und -variationen, die an dem von Brentano erst gestifteten modernen Rheinmythos weben, wie »Ein Fischer saß im Kahn« oder »Ein Ritter an dem Rheine ritt«. Dafür aber das katholische Kirchenlied aus dem frühen 17. Jahrhundert: »Es ist ein Schnitter, der heißt Tod«, das er im »Godwi« der unseligen Violette, einer romantischen Schwester der Manon Lescaut, in den Mund legte. Es ist schwer zu entscheiden, ob in dieser Hinwendung zum Reiz des Volksliedes schon ein bewußtes romantisches Kulturprogramm zu gewahren ist oder ob es nicht doch noch die mondan gekosteten Reize des Fernen überhaupt, die Reize einer nachgedunkelten und von ihm neu gefärbten Primitivfarbe waren, die ihn so anmuteten. Auch sei zu bedenken, daß die Aufwertung der von der Aufklärung so schönede behandelten volkläufigen Dichtung mehr und mehr modisch wurde. 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 Ossian-dichtungen 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, poesiefernen Gegenwart sah dort »Natur« und ungebrochene Ursprünglichkeit, Stärke und »freien Wurf« und ließ ihn seinen Kulturwurf in die Spannung von Rousseauischem 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 beherrliche Gebärde, die Formelwelt des Volksliedes in seiner drastischen Bildkraft. ... Herder hört das Verklingen, er erschrickt vor dem unauffhaltsamen 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 »Annen von Tharau«. ...

Die Entstehung des »Wunderhorns«

Es beginnt auf romantischste Weise: mit einer Sängerfahrt. Im Juni 1802 macht Brentano mit Arnim eine Rheinreise, zu Schiff bis Bingen und dann weiter bis Koblenz. Mag Bettinens Jungmädchenschwärmerei im »Frühlingskranz« den Ausbruch 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 Reisegenossen, 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 Sozialkitsches 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 Spontanität 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 Volksliedsammlung faßten, ist fraglich. Aber in dem Briefwechsel der Freunde, während Arnim seine zweijährige Kavaliertour durch Europa macht, klingt immer wieder die Erinnerung an große Pläne an, die auf nichts Geringeres hinlaufen als die vergangene Nationalliteratur der Deutschen zu retten und mit neuen Sammlungen einer Erneuerung der Poesie zu Hilfe kommen. ... Und das Prinzip ihrer geplanten Auswahl formuliert Brentano einmal kurz vor Arnims Besuch: »Es muß sehr zwischen dem Romantischen und Alltäglichen schweben, es muß geistliche, Handwerks-, Tagewerks-, Tageszeits-, Jahreszeits- und Scherzlieder ohne Zweck enthalten ... Es muß so sein, daß kein Alter ausgeschlossen ist, es könnten die besseren Volkslieder drinne befestigt und neue hinzugedichtet werden.« Es ist dies deutlich das Programm des »Wunderhorns«. In wenigen Wochen des Heidelberger Sommers wird die Auswahl aus den mannigfachen gedruckten und ungedruckten Schätzen getroffen. Im Juli beginnt bereits der Druck des 1. Teils des »Wunderhorns«. Im August wird er in Frankfurt unter der Aufsicht Arnims abgeschlossen. Und Ende September kann das Erscheinen des Bandes im »Reichsanzeiger« als »eine Auswahl des Besten in jeder Gattung« angekündigt werden. Im Herbst wurde er bereits ausgeliefert, freilich mit dem Erscheinungsjahr 1806 bezeichnet, und fand sogleich vielfache begeisterte Zustimmung. Die geistreiche Widmung an Goethe verwendet ein Zitat aus dem »Rollwagenbüchlein« des Jörg Wickram (1555), dessen »Goldfaden« Brentano später erneuerte, in anmutiger Anzüglichkeit. Am Schluß des Bandes fand sich Arnims Aufsatz »Über Volkslieder«, den er schon 1805 in Reichards »Musikalischer Zeitung« hatte erscheinen lassen, ein sehr romantischer, sehr arnimscher Dithyramb in Prosa, welcher aus lyrisch genau bezeichneten Bildern (die heimwehweckenden Lieder, die er in Holland und London von deutschen Handwerkern und Flüchtlingen hörte) sich in die etwas wolkige Vision einer künftigen einheitlichen Volkskultur aufschwingt. Die erste Aufnahme des »Wunderhorns« gewann umsomehr einen begeisterten Klang, als Arnims »vaterländische« Zwecke, die er sich mit der Sammlung setzte, auf den nationalen Erneuerungswillen der Elite trafen, die sich unter dem Druck der napoleonischen Invasion auf Größe und Geist der deutschen Vergangenheit besann. Wie Arnim die fortgesetzte Sammlung alter Lieder als nationale Aufgabe begriff; ist auch aus seinem ebenfalls im »Reichsanzeiger« veröffentlichten Aufruf (Dezember 1805) zu ersehen, wo es heißt: »Wären die deutschen Völker in einem einzigen Geiste verbunden, sie bedürften dieser gedruckten Sammlungen nicht, die mündliche Überlieferung machte sie überflüssig; aber eben jetzt, wo der Rhein einen schönen Teil... loslöst vom alten Lande, andere Gegenden sich kurzfristig vereinzelten, da wird es notwendig, das zu bewahren und aufmunternd auf das zu wirken, was noch übrig ist, es in Lebenslust zu erhalten und zu verbinden.« Goethe hat deutlich in seiner Besprechung, die er schon im Januar 1806 in der »Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung« veröffentlichte und aus der eingangs

zitiert wurde, mit zarter Mahnung auf die Gefahr nationalistischer Verengung gewiesen. So sehr er den spezifisch deutschen Charakter der Sammlung schätzte und mit liebevollen und originell-treffenden Charakterisierungen einzelner Lieder ihren poetischen Wert musterte, so sehr ermunterte er die Herausgeber, »auch was fremde Nationen, Engländer am meisten, Franzosen weniger, Spanier in einem anderen Sinne, Italiener fast gar nicht, dieser Liederweise besitzen, auszusuchen und sie im Original und nach vorhandenen oder von ihnen selbst zu leistenden Übersetzungen darzulegen.« Übrigens hat auch Brentano, einem deutschen geistigen Widerstand skeptischer gegenüberstehend, die Sammlung eher unter poetischen Gesichtspunkten angesehen und betrieben. Und er hat Arnim immerfort gewarnt, nicht über seinem nationalen Engagement die ihnen eigentlich obliegende Aufgabe der Fortsetzung zu vernachlässigen. Weder die nationale Katastrophe von Jena und Auerstädt noch der ihm schier vernichtende Verlust Sophiens, die im Oktober 1806 in Heidelberg, nachdem sie mit einem toten Kind niedergekommen war, starb, ließen ihn an diesem ihrem Werk verzweifeln. Ihm kommt für die Vollendung des zweiten und dritten Wunderhorn-Bandes das größte Verdienst zu. Er verfaßt ein »Circular«, das er weithin versandte und mit dem er um die Hilfe weiterer Beiträger bat. »Wir wünschen nämlich, recht viele brave deutsche Männer, die mit dem Landmann und den anderen untern Volksklassen in näherer Berührung stehen, dahin zu bewegen, alle älteren Volkslieder, welche die Tradition im Gesange dieser Stände noch erhalten hat, schriftlich aufzufassen. Das gewaltsame Vordringen neuer Zeit und ihrer Gesinnung droht diese Nachklänge alter Kraft und Unschuld ganz mit sich fortzureißen, und es scheint sich uns eine gute Gesinnung indem Vorhaben zu bewähren, wozu wir Sie einladen, wir wollen nämlich literarisch zu befestigen suchen, was wir moralisch als beinahe untergegangen voraussetzen dürfen, jene frische Morgenluft altdeutschen Wandels, die noch in diesen Liedern weht ...« Das Echo war groß. »Ich habe Lieder in die Tausende«, konnte er Arnim jubelnd mitteilen, als die Verbindung im Juli 1807 unter den Freunden wiederhergestellt war. Arnim war lange Monate für ihn verschollen. Die Kriegswirren hatten ihn schließlich nach Danzig und Königsberg verschlagen. ... Im Oktober 1807, nach zweijähriger Trennung, finden sich die Freunde wieder. Und in Kassel, im freundschaftlichen Umgang mit den Brüdern Grimm, die gerade ihre Sammlung von Kinder- und Hausmärchen vorbereiten, werden die beiden weiteren Bände des »Wunderhorns« im Manuskript fertiggestellt, wobei Brentano die Kinderlieder allein redigiert. ... Im September erschienen die beiden ausstehenden Bände des »Wunderhorns«. Und wie schon auf dem Titelblatt des ersten Bandes die Vignette des auf einem ungesattelten Pferde dahinspringenden Knaben mit dem Horn, das der Karlsruher Hofmaler Kuntz nach einem Entwurf Brentanos gezeichnet hatte, zu sehen war, so erscheint nun auch auf dem Titel des zweiten Bandes ein mächtiges schönverziertes altes Trinkhorn mit einer Heidelberger Landschaft im Hintergrund, der dritte zeigt eine Radierung nach Israel van Meckenem: eine gotische Genreszene, Spielmann mit Laute und Dame mit Harfe, dazwischen ein gestängelter Vogel mit einem Ringlein in der Kralle. ...

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:
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

Arger 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 Falschmünzerei« denunzierten schon die um die frühe Germanistik verdienten Büsching und v. d. Hagen in ihrer eigenen Sammlung von Volksliedern (1807). Friedrich Schlegel tadelt, 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 Beiträgern 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 Weckerlin, Opitz und auch Luther rückgängig gemacht wissen. ...



Gustav Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen, Nr. 4 (1884)

Mit geheimnisvoll schwermütigem Ausdruck. Ohne Sentimentalität

Fl

Arpa

Voce

3 Die zwei blau-en Au-gen von meinem Schatz, die ha-ben
mich in die wei-te Welt ge-schickt. Da mußt' ich Ab-schied
neh-men vom al-lerliebsten Platz! O Au-gen, blau! Warum habt
ihr mich an-ge-blickt? Nun hab' ich e-wig Leid und Grü-
14 Poco rit.
ment! Ich bin aus-ge-gan-gen in
19
stil-ler Nacht, in stil-ler Nacht wohl ü-ber die dunk-le Hei-
23
de. Hat mir nie-mand A-de ge-sagt, a-
27 Solo senza sord. Tutti con sord.
de! A-de! A-de! Mein Ge-sell war Lieb' und Lei-

31 *ppp*
37 de!
Auf der Stra-Bestanden
Lin-den-baum, da hab' ich zum er-sten Mal im Schlaf ge-ruht!
45
Un-ter dem Lin-den-baum, der hat sei-ne Blü-ten ü-ber
48
mich ge-schneit, da wußt' ich nicht, wie das Le-ben tut, war
53
al-les, al-les wie-der gut. ach al-les wie-der gut!
58
Al-les! Al-les! Lieb' und Leid! Und Welt und
63 *Poco rit.*
Traum!

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da mußt' ich Abschied nehmen
vom allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen!

Auf der Strasse steht ein Lindenbaum:
da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum!
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
war alles, alles wieder gut!

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
wohl über die dunkle Heide;
hat mir niemand Ade gesagt.
Mein Gesell war Lieb und Leide!

Alles! Alles!
Lieb und Leid! Und Welt und Traum!

Gustav Mahler: 1. Sinfonie, 3. Satz (1889)

Feierlich und gemessen,
ohne zu schleppen

Kb solo, mit Dämpfer

Pk mit Dämpfer

Einsatzfolge (Kanon): 1. Kb, 2. Fag, pp, 3. Vlc m. Dämpfer, pp, 4. Basstuba, pp, 5. Klar, pp

Ob p etwas hervortretend

Rit. pp aber ausdrucksvoll a tempo. Ziemlich langsam.

Mit Parodie Nicht schleppen

Klar.

Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise

Viol.

Gustav Mahler:
"Lieber Steiner!
Seien Sie mir nicht böse, daß ich Sie so lange ohne Antwort gelassen habe; aber es ist alles so öde um mich herum, und hinter mir knacken die Zweige eines dünnen, ausgetrockneten Daseins zusammen ... Wenn mich der scheußliche Zwang unserer modernen Heuchelei und Lügenhaftigkeit bis zur Selbstentehrung getrieben hat, wenn der unzerreißbare Zusammenhang mit unseren Kunst- und Lebensverhältnissen in diesem war, mir Ekel vor allem, was mir heilig ist, Kunst, Liebe, Religion, ins Herz zu schleudern, wo ist dann ein anderer Ausweg als Selbstvernichtung. Gewaltsam zerreiße ich die Bande, die mich an den eklen schalen Sumpf des Daseins ketten, und

mit der Kraft der Verzweiflung klammere ich mich an den Schmerz, meinen einzigen Tröster. - Da lacht die Sonne mich an - und weg ist das Eis von meinem Herzen, ich sehe den blauen Himmel wieder und die schwankende Blume, und mein Hohnlachen löst sich in das Weinen der Liebe auf. Und ich muß sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und mit dem ewigen Lachen."
Brief an Steiner, 1879 (19jährig)

Gustav Mahler (November 1900 über den 3. Satz der 1. Sinf.):

»An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an. Den Trauermarsch des »Bruder Martin« hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgend einer sich dreinmischenden »böhmischen Musikantenkapelle« hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden. Es wirkt erschütternd in seiner scharfen Ironie und rücksichtslosen Polyphonie, besonders wo wir - nach dem Zwischensatz - den Zug vom Begräbnis zurückkommen sehen und die Leichenmusik die übliche (hier durch Mark und Bein gehende) »lustige Weise« anstimmt« (Bauer-Lechner, S. 174).

"Heute in Frankfurt, bevor ich zur Bahn ging, bummelte ich so ein Stündchen in den Straßen. - Alle Menschen, alle Läden sehen gleich aus - alles hat diesen so riesig Vertrauen erweckenden, ordentlichen, niederdrückend gleichmäßigen Charakter. - An einem Laden blieb ich stehen; der hatte die verheißungsvolle Aufschrift: Verkauf von Kunstgegenständen. Ich mußte ordentlich in mich hineinlachen (ein bißchen auch mich ekeln). Das ist das Rechte! Ich wüßte nicht, wie man das besser ausdrücken könnte, was diese Philister in den Theatern, Concertsälen, Gallerien suchen. - Ha! Was werden sie zu meinem Kunstgegenstand sagen, den ich ihnen übermorgen, Freitag, vorsetzen werde. Brrr! (...) Jetzt hinaus, immer herumgerannt, wenn mich nicht der Ekel vor diesen Ordinären (Ordentlichen) wieder in mein Zimmer treibt."

Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler/Briefe an Alma Mahler, Frankfurt, Ullstein 1978, S. 258f. (MuB 6,85,410)



Moritz von Schwind: Des Jägers Begräbnis

Mahler bezeichnete den 3. Satz der 1. Sinf. in seinem „Programm“ als „Totenmarsch in Callots Manier“.



Klezmer-Kapelle, um 1910 (FAZ 27.2.93)

Unwissenheit in der eigentlichen Gruppierung, sowie in der Verteilung des Lichts, vorgeworfen; indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregten Fantasie hervorrief. Denn selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen, in seinen Aufzügen, seinen Bataillen u. s. w. ist es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art, die seinen Figuren, seinen Gruppen - ich möchte sagen etwas fremdartig Bekanntes gibt. - Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben - sein Bauerntanz, zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, - erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. - Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen. - Wie ist doch in dieser Hinsicht der Teufel, dem in der Versuchung des heiligen Antonius die Nase zur Flinte gewachsen, womit er unaufhörlich nach dem Mann Gottes zielt, so vortrefflich; - der lustige Teufel Feuerwerker, so wie der Klarinetist, der ein ganz besonderes Organ braucht, um seinem Instrumente den nötigen Atem zu geben, auf demselben Blatte sind ebenso ergötzlich.

Es ist schön, daß Callot ebenso kühn und keck, wie in seinen festen kräftigen Zeichnungen, auch im Leben war. Man erzählt, daß, als Richelieu von ihm verlangte, er solle die Einnahme seiner Vaterstadt Nancy gravieren, er freimütig erklärte: eher hauge er sich seinen Daumen ab, als daß er die Erniedrigung seines Fürsten und seines Vaterlandes durch sein Talent verewige.

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callots Manier arbeiten wollen ?

In: Fantasie- und Nachtstücke, München o. J., S. 12



Jacques Callot: Bettlerfolge, 1622/23

Callot [kal'o], Jacques, französ. Stecher und Radierer, * Nancy 1592, † ebd. 24.3.1635.

Zum geistl. Beruf bestimmt, entließ C. zweimal seinen Eltern nach Italien, wo er von 1609 bis 1622 blieb. Nachdem er in Rom als Stecher gearbeitet hatte, ging er 1611 nach Florenz, wo er die Kunst des Radierens erlernte und für den toskan. Hof tätig war. In die Heimat zurückgekehrt, schuf er in fürstl. Auftrag große Radierungen, die Belagerungen schilderten. Berühmt machten ihn seine lebensnahen Darstellungen aus dem Volksleben, in denen er alle Schichten charakterisierte. In dem grausigen Zyklus der >Misères de la guerre< wurde er zum Ankläger gegen die Greuel des Krieges. C. erhob die Radierung zu einer selbständigen Kunst, der er durch den ausdrucksvollen Wechsel von dünnen und kräftigen Strichen lebhaftige Schwarzweißwirkungen abgewann. Seine Zeichnungen sind Augenblicksstudien, kühn mit Kreide oder Röteln auf rauhes Papier geworfen und oft mit Tinte getuscht. E. T. A. HOFFMANN schrieb >Phantasiestücke nach Callots Manier< (4 Bde., 1814/15).

Hauptwerke: Misères de la guerre (1633), Capricci; Gueux (Bettlerfolge); Balli (Figuren der Commedia dell'arte); Jahrmarkt der Madonna dell' Impruneta (bei Florenz); Ansichten von Paris.

(Brockhaus 1967)

vgl. Klezmer-Versionen:

- Giora Feidman: "Gershwin & The Klezmer Aris", CD 883 732-907, 1991

- Gustav Mahler / Uri Cain: CD Urlicht W&W 910 004-2 (1997)

Louis Armstrong: New Orleans Function (Didn't he ramble)

Symphony No 6

I Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande

L. van Beethoven Op.68
1770-1827

Allegro ma non troppo (♩ = 66)

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

10

VI.
Vla.
Vc.
Cb.

cresc.

20

VI.
Vla.
Vc.
Cb.

dimin.

30

Ob.
Cl.
Cor. (F)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.

pp

Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (F)
VI.
Vla.
Vc.

p
cresc.
p cresc.
p cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

40

Fl.
Ob.
Cor. (F)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.

50

Fl.
Ob.
Cor. (F)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.

zu 2

60

Fl.
Ob.
Cor. (F)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.

Clar.

70

Cl.
Fg.
Cor. (F)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.

p
p
p
pizz.
pizz.

80

VI.
Vla.
Vc.

arco
p
arco
p
arco
p

Folklore und Kunstmusik

Folkloreelemente in Beethovens Symphonie?

die laute Stelle, Thema kann man nachträglich, klingt tänzerisch, Folklore müßte einheitlicher sein, müßte viele Wiederholungen und starre Muster aufweisen, die vielen dynamischen Nuancen und die 'choralähnliche' Stelle passen nicht zur Folklore.

2. Hören:

Es gibt bei B. auch starre Muster (Endloswiederholung + Bordunton in T. 16ff.):

3. Hören + Partitur

- Bordun f-c T. 29ff., Dudelsacknachahmung, Oboe als "Schalmei", an der lauten Stelle T. 37ff.: grob, derb, bäurisch
- Terzenparallelen ("Dienstmädchenterzen")
- Verzierungen (Vorschläge) als Umspielungsverfahren (oder Klangmalerei: "Vogelgezwitscher"?)

"Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande"!!

Form: Sonatensatz (kurze Wiederholung); Programmmusik?

Hören und Mitlesen des ganzen Satzes. Programmatische Elemente: Dudelsack, Vogelgezwitscher, Ährenrauschen(?), Kuckucksrufe (Quart); aber eigentlich wenige realistische Schilderungen, sondern mehr Gefühle, die er beim Gedanken an das Landleben hat.

Welche Gefühle?

- innige ('choralartige' Stelle T. 13ff.)
- lustige, tänzerische
- pathetische, triumphale

Vergleich mit der Vorlage (Sirvonja)

- fast wörtlich übernommen, aber "verfeinert": auftaktiger Beginn, motivisch-thematische Arbeit T. 5ff. (Abspaltung), legato, Charakteränderung

Text von Engel: (Oppositionsbegriffe: Malen - Ausdrücken)

Malen	Ausdrücken
Gegenstände	Empfindungen
Sache, Begebenheit	Seelenzustand
Gewitter selbst	innere Bewegungen der Seele beim Gewitter
redende, mimetische Kunst	(kein konkretes Reden und Abbilden)
darstellend außengesteuert (abhängig von einer anderen Reihe von Empfindungen) {Micky-Mouse-Film, underscoring}	Ausführung <u>einer</u> Leidenschaft in einer Reihe von Empfindungen, die nicht von außen gesteuert wird, sondern im Zustand der Versenkung sich frei (nach eigenen Gesetzen) entwickelt Der Gegenstand ist nur Auslöser.
{heteronom}	(autonom)
(episch, erzählend)	lyrisch (Stimmungsgedicht)
Objektives darstellen	Subjektives ausdrücken
(realistisch)	(idealistisch)

Beethoven erzählt keine Geschichte (Ankommen, Aussteigen, Begrüßen), sondern stellt verschiedene Empfindungen, die mit der Grundvorstellung "Ankunft auf dem Lande" verbunden sind, dar. Das Entwicklungsprinzip garantiert die innere Einheit, das Sich-Aus-Sich-Selbst-Entfalten. Vgl. die Überleitung zum 2. Thema (T. 55f. bzw. 341ff.): Abspaltung, Sequenzierung, Umkehrung, 16tel verschwinden, dadurch Gleichmäßigkeit vorbereitet.

H. A. Korff: "

... Denn wenn auch jede künstlerische Leistung ihren relativen Wert besitzt, so kann als künstlerische Leistung in diesem Sinne doch nur angesehen werden, was das einzige, aber absolute Grundgesetz genialischer Kunst erfüllt: die Forderung der Echtheit, der subjektiven Wahrheit. Die Würde der Kunst und ihre Würdigkeit zu einer Auffassung, die vom Menschen die selbstlose Hingabe und Aufgabe seiner Eigenart verlangt, ist unauflöslich an die Voraussetzung gebunden, daß die Kunst auch wirklich Ausdruck eigenen Lebens, nicht aber äußerliche Nachahmung klassischer Muster ist. Für ein Zeugnis gibt es nur ein Kriterium - das der *Echtheit*; Und die Kunst, die als menschliches Zeugnis betrachtet werden will, muß wahrer Wesensausdruck sein... "*Charakteristische Kunst*" hat der junge Goethe diese Wahrheitskunst genannt und sie jener gegenübergestellt. die, wie die klassizistische Renaissancebaukunst oder die Renaissancedichtung, nur eine täuschende Imitation klassischer Muster ist. Die charakteristische Kunst ist die Kunst des Originalgenies. Sie ist der nur von innen her bestimmte Ausdruck ursprünglichen und charaktervollen Menschentums, nicht der von klassischen Mustern, rationalen Kunstgesetzen und Effektberechnungen bestimmte Ausdruck bloßen Kunstverständes.

Nun liegt es auf der Hand, daß dieser so verstandene Begriff der charakteristischen Kunst, der nur die Nachahmung sogenannter >klassischer<, d. h. allgemein gültiger Muster ausschließt, immer noch so relativistisch ist, daß er, was freilich auch durchaus im Sinne der Stürmer und Dränger war, so gut die echte klassische, d. h. die antike Kunst, wie den stilistisch so ganz verschiedenen Shakespeare umfaßt. Es ist deshalb von diesem *allgemeinen* Begriff der charakteristischen Kunst ein *spezieller* zu unterscheiden... Die wahre Kunst ist die charakteristische, d. h. die ursprüngliche; aber die wahre charakteristische ist die individuelle, d. h., deren Ursprung nicht die regelnde Vernunft, sondern das eigenwillige Leben ist.

Daraus folgt noch ein Weiteres. Fassen wir nämlich in der Kunst nicht die Rationalität, sondern die gesamte Irrationalität des Künstlers auf, dann ist das die Gesamtheit aller *Bedingungen*, unter denen der Künstler schafft und in denen er sich auswirkt. Zwar das Genie gibt *sich*; alles was es schafft, trägt den unverkennbaren Stempel seiner Eigenart, und sein Werk ist deshalb durchaus das Symbol seines Lebens. Aber gerade darum offenbart es nicht nur sich und seine Individualität, sondern außer dem Objekte, in dem es sich überhaupt nur objektivieren kann, die Eigenart z. B. seines *Volkstums*, seiner *Kultur* und seiner *Zeit*.

... Nur diese überindividuelle Tiefe gibt (nach Herder) dem Kunstwerke jenen unaussprechlich reichen Gehalt, der allen Kunstwerken von spezifisch nationalem oder spezifisch kulturhistorischem Charakter eignet; dahingegen alle die einen unaussprechlich seichten Eindruck machen, die nur der Großhirnrinde eines entwurzelten Individuums entspringen sind ...

... In der Individualität wirken Nation und Zeit. Aber in der Individualität, Nation und Zeit wirkt als letzter gemeinsamer Urgrund - die *Natur*.'

Geist der Goethezeit, Band II, Leipzig 4/1957, S. 131ff.

"Sirvonja" (kroatisches Kinderlied, Reigenmelodie) Zit. nach: Hansjürgen Schaefer (Hg.): Konzertbuch Orchestermusik A-F, Leipzig 4/1972, S. 142
Klangbeispiel: M. Stevrits: Original und Arrangement, Wiesbaden 1989, HB 17

Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 6, 1. Satz

Rezension zu Beethovens 3. Klavierkonzert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung VII, 10 April 1805, Spalte 445-457:

"Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens findet Rec. in keinem seiner neusten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit. Überall, wo es gut ausgeführt werden kann, wird und muss es von der größten und schönsten Wirkung seyn ... Ich wiederhole also nur nochmals mit zwey Zeilen: dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu erklären, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird...

Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmässige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten...

Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausgeführten Musikstück nothwendiges Hülfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten. Sie sind Würze - aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in den meisten der neusten Kompositionen geschieht, die zu starken Portionen der Würze einen Ueberreiz hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt."

Johann Jakob Engel: Ueber die musikalische Malerey, Berlin 1780:

"... zwey Regeln;

Die erste: Daß der Musiker immer lieber Empfindungen als Gegenstände von Empfindungen malen soll; immer lieber den Zustand, worinn die Seele und mit ihr der Körper durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit selbst. Denn man soll mit jeder Kunst dasjenige am liebsten ausführen wollen, was man damit am besten, am vollkommensten ausführen kann. Besser also immer, daß man in einer Gewittersymphonie, dergleichen in verschiedenen Opern vorkömmt, mehr die innern Bewegungen der Seele bey einem Gewitter als das Gewitter selbst male, welches diese Bewegungen veranlaßt...

Die zweyte Regel ist: daß der Tonsetzer keine solche Reyhe von Empfindungen muß malen wollen, die von einer andern Reyhe von Begebenheiten oder Betrachtungen abhängig und deren Folge unbegreiflich oder gar widersinnig ist, so bald man nicht zugleich diese andere Reyhe denkt, von welcher jene eben abhängt. Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muß die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreihen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreihre keine andere als die lyrische seyn muß...

Nun heißt man Malen in der Singmusik: das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr Malen, sondern Ausdrücken. . ."

Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt 1984, Diesterweg Verlag, S. 139f.)

Beethoven:

Überschrift des 1. Satzes:

"Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande"

28. 3. 1809 an den Verleger Breitkopf:

"Der Titel der Sinfonie in F ist: Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey."

Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 6, hg. von Hubert Unverricht, S. 166.

Große Komponisten und ihre Musik 20, Stuttgart o.J., S.466:

Gustav Mahler kam am 7. Juli 1860 in Böhmen (heute Tschechoslowakei) zur Welt. Er war das zweitälteste der insgesamt 12 Kinder von Bernhard und Marie Mahler; fünf seiner Geschwister starben bereits sehr jung. Das traurige juristische Vermächtnis des Kaiserreichs Österreich-Ungarn betraf auch die Familie Mahler: Da das von Metternich erlassene unrühmliche "Familiengesetz" nur dem ältesten Sohn einer jüdischen Familie die Heirat gestattete, war Gustavs Vater Bernhard davon betroffen und demnach unehelicher Herkunft - in jener Zeit ein großes gesellschaftliches Handicap.

Bernhard Mahler war ein Mann von eiserner Willenskraft, dem es gelang, trotz zahlreicher Schwierigkeiten die ihm von offizieller Seite bereitet wurden, eine gutgehende Schnapsbrennerei aufzubauen (einer der wenigen Handelszweige, die den Juden damals offenstanden). Als Familienvorstand war Bernhard von fast schon brutaler Autorität. Er hatte sich jedoch vorgenommen, all seinen Kindern eine solide Ausbildung zukommen zu lassen. Als sein Sohn Gustav schon früh seine große musikalische Begabung zeigte, nahm er sie ernst und förderte den Jungen. Gustav war gerade erst sechs Jahre alt, als für seine Familie bereits feststand, welchen Beruf er ergreifen würde. Von diesem Zeitpunkt an brachten alle große persönliche Opfer, um seine Ausbildung zu sichern.

Jugend und Erziehung

1875 wurde Mahler 15 Jahre alt. Gustav Schwarz, ein Beamter der örtlichen Verwaltung, hörte den Jungen spielen und war beeindruckt von seinem großen Talent. Er wollte dem Kind helfen und überredete Bernhard Mahler, seinen Sohn zu einer gründlichen Ausbildung an das Wiener Konservatorium zu schicken. Das bedeutete zwar das Verlassen des Elternhauses, aber Bernhard Mahler ließ seinen Sohn gehen: Er wußte um den Wert eines guten Unterrichts. Im September 1875 traf Mahler in Wien ein und stürzte sich alsbald in das hektische Musikleben dieser Stadt. In den drei Jahren am Konservatorium verfaßte er mehrere Kompositionen, für die er Preise gewann. Gleichzeitig brachte er sich jedoch mit seinen radikalen Ideen, seiner Streitsucht und seiner Unpünktlichkeit in große Schwierigkeiten.

Im Jahr seiner Abschlußprüfung, 1878, begann Mahler zum einen mit der Arbeit am ersten seiner reiferen Werke - ‚Das klagende Lied‘ - und richtete sich zum anderen begeistert auf ein Leben als Komponist ein. Seine Familie unterstützte ihn noch zwei Jahre lang, und er versuchte, ernsthaft zu arbeiten; aber die Einsamkeit seines Berufes und die Entbehrungen, die er auf sich nehmen mußte, führten zu tiefen Depressionen, zu Mutlosigkeit und dem fast vollständigen Verlust kompositorischer Energie. So kam er zu dem Schluß, daß er für den Beruf eines Komponisten psychologisch ungeeignet war, und entschloß sich, eines seiner anderen Talente zu vertiefen und Dirigent zu werden.

Der Beginn einer Karriere

Schon im Spätsommer des Jahres 1880 dirigierte Mahler sein erstes Konzert. Er gab sein Debüt in Bad Hall (in der Nähe von Linz), und zwar mit einem solchen Erfolg, daß er für die Saison 1881/82 eine Anstellung in Laibach (heute Ljubljana) im Herzogtum Krain (heute Jugoslawien) erhielt. Seine Karriere hatte begonnen. Im Jahre 1883 nahm Mahler sein nächstes Engagement am Stadttheater von Olmütz an. Danach folgte seine erste Anstellung an einer richtigen Opernbühne: in Kassel, für die Spielzeit 1883. Aber der hinlänglich bekannte Hang der Preußen zur Bürokratie verwickelte ihn bald in zahlreiche unerfreuliche Dispute. Die preußische Beamtenmentalität irritierte und erzürnte ihn dermaßen, daß er nur zwei der drei Spielzeiten, für die er eigentlich engagiert worden war, in Kassel ausharrte. 1885 ging er nach Prag und 1886 nach Leipzig, wo er jedoch zu wenig gefordert wurde. Kassel hatte ihn zudem mit seiner ersten großen Liebe konfrontiert: Er lernte dort die junge Sängerin Johanna Richter kennen, die ihn zu den ersten Liedern seines Zyklus ‚Lieder eines fahrenden Gesellen‘ inspirierte. Die Texte zu diesen Liedern waren seine Liebesgedichte an Johanna.

Mahlers erstes Wohnhaus im Dörfchen Kalischt in seiner Geburtsprovinz Böhmen. Noch in seinem ersten Lebensjahr siedelte die Familie in die wohlhabendere Stadt Iglau um.



1857 heiratete Marie Hermann (oben) Bernhard Mahler. Er war ein sehr eigensinniger dominierender Ehemann, und das Leben an seiner Seite verlief für sie traurig und oft ohne Liebe. Gustav (rechts, im Alter von sechs Jahren) verehrte seine Mutter sehr, und ihr Tod im Jahre 1889 traf ihn schwer.





Was sich heute in der Undurchschaubarkeit der großen Stadt museal hervortut, gehörte damals, Ende des achtzehnten Jahrhunderts, zu einem vorstädtischen Bereich, in dem sich dreitausend Menschen in engen, kargen Wohnungen drängten, Handwerker in den Höfen ihre Werkstätten hatten, Tagelöhner neben Beamten lebten, Lehrer neben Dienstboten. Die Enge drückte sie alle auf die Straße, wo von ihnen nicht nur viele Handel trieben und arbeiteten, sondern ebenso entspannten, spielten, flanierten, dem Treiben der Nachbarn nachspionierten.

Die Straßen stanken. Bei Nacht gab es so gut wie kein Licht.

Die Lebensunruhe wärmte die einen, machte die andern frösteln.

Wer träumte, wurde rasch durch das Geschrei des Tags und die Seufzer der Nacht aufgeschreckt. Die Sommerhitze trocknete die Gassen und Höfe so aus, daß der Unrat gar nicht dazukam zu faulen. Der Regen häufelte den Dreck auf, und im Winter frohr rasch, was faulen und stinken konnte...

Peter Härtling: Schubert. Roman, München 6/1997, S. 12f.

Beethovens Verhältnis zur Natur

(nach: Rudolph Bockholdt: Beethoven. VI. Symphonie ..., München 1981)

Aus einem Brief Beethovens an Therese Malfatti, Mai 1810 [Kastner-Kapp Nr. 245]:

Ich lebe sehr einsam und still. (...) Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am achten kann ich diese Glückseligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf; wie froh bin ich, einmal in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht!

Aus einem Brief an Erzherzog Rudolph, Baden, 27. Mai 1813 [Kastner-Kapp Nr. 385]:

Ihro Kaiserliche Hoheit! Ich habe die Ehre, Ihnen meine Ankunft in Baden zu melden, wo es zwar noch sehr leer an Menschen; aber desto voller angefüllter und in

Überfluß und hinreißender Schönheit pranget die Natur.—Wenn ich irgendwo fehle, gefehlt habe, so haben Sie gnädigst Nachsicht mit mir, indem so viele aufeinander gefolgte fatale Begebenheiten mich wirklich in einen beinahe verwirren Zustand versetzt; doch bin ich überzeugt, daß die herrlichen Naturschönheiten, die schönen Umgebungen von hier mich wieder ins Geleise bringen werden ... Mein Dekret: nur im Lande bleiben. Wie leicht ist in jedem Flecken dieses erfüllt! Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig! Im Walde Entzücken! (...) Leicht bei einem Bauern eine Wohnung gemietet, um die Zeit gewiß wohlfeil. Süße Stille des Waldes! ...

Allmächtiger / im Walde / ich bin selig / glücklich im / Wald jeder / Baum spricht / durch dich.

Aufm Kahlenberg 1815 Ende September. / O Gott welche / Herrlichkeit / in einer / solchen Waldgegend / in den Höhen ist Ruhe - / Ruhe ihm zu / dienen -

Der englische Musiker Charles Neate (1784 - 1877) verbrachte 1815 mehrere Monate in Wien und in Beethovens Nähe. Darüber berichtete er 1861 dem Beethoven-Biographen A.W. Thayer. Dieser schreibt [Thayer III, S.505]:

Neate war in seinem ganzen Leben ... niemals mit einem Menschen zusammengekommen, welcher sich so an der Natur erfreute und eine solche Freude an Blumen, an Wolken, kurz an allem und jedem hatte, wie Beethoven; "Natur war gleichsam seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben". Bei den Spaziergängen durch die Felder setzte er sich wohl auf irgend eine grüne Bank, die zum Sitzen einlud, und ließ dann seinen Gedanken freien Lauf.

Ähnlich charakterisiert Beethovens Adlatus und Biograph Anton Schindler den Komponisten, und kommt dann zu dem Urteil

[Schindler I, S. 152f.]:

Zu besserem Verständnis werde gesagt, daß wir uns in Beethoven einen Menschen vorzustellen haben, in welchem sich die äußere Natur völlig personifiziert hatte. Nicht ihre Gesetze, vielmehr die elementare Naturmacht hatte ihn bezaubert, und das einzige, was ihn in seinem wirksamen Genuß der Natur beschäftigte, waren seine Empfindungen. Auf diesem Wege ist es gekommen, daß der Geist der Natur sich in all seiner Kraft ihm geoffenbart und zur Schöpfung eines Werkes befähigt, dem in der gesamten Musik-Literatur kein ähnliches zur Seite gestellt werden kann, zu einem Tongemälde, in welchem Situationen aus dem geselligen Leben in Verbindung mit Szenen aus der Natur vor das geistige Auge des Zuhörers gebracht sind: die Pastoral-Sinfonie.

Salomon Geßner:

Oft reiße ich mich aus der Stadt los, und ziehe in einsame Gegenden, dann entreißt die Schönheit der Natur mein Gemüt allem dem Ekel und allen den widrigen Eindrücken, die mich aus der Stadt verfolgt haben; ganz entzückt, ganz Empfindung über ihre Schönheit, bin ich dann glücklich wie ein Hirt im goldenen Weltalter und reicher als ein König.

An den Leser [der »Idyllen« von 1756].)



Cinq Mazurkas.

F. CHOPIN, Op. 7, N°1.

A Monsieur JOHNS de la Nouvelle-Orleans.

5. *Vivace. (♩. = 80)*
f *cresc.* *p scherz.*

6

12 *cresc.*

19

25 *p legato.* *stretto.*

30 *a tempo.* *poco rall.*

35

40

45 *molto cresc.* *ppp* *ritabato.*

50 *a tempo* *poco rall.* *f* *cresc.*

55

60

Gustav Mahler: Zu Straßburg auf der Schanz

Mahler beschäftigt sich in seinem Lied mit einem Thema, das in vielen Volksliedern immer wieder variiert wird: dem Deserteur. Man muß dabei an die im 18. Jahrhundert verbreitete Praxis der Werbung bzw. Zwangsrekrutierung von jungen Bauernburschen denken, die dann in Söldnerheeren jahrelang Dienst tun mußten. Meist kamen sie in fürchterliche Loyalitätskonflikte zwischen ihrem Fahneid und der Sehnsucht nach Hause, wo oft die alten Eltern ihrer Hilfe dringend bedurften.



Der Schweizer
Fliegendes Blatt



Zu Straßburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauren an,
Das Alphorn hört ich drüben wohl
anstimmen,
Ins Vaterland muß ich hinüberschwimmen,
Das ging nicht an.



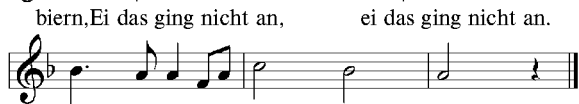
III Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trau-ern an; das Alphorn

Ein Stunde in der Nacht
Sie haben mich gebracht;
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns
Haus,
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,
Mit mir ist's aus.



hört ich drüben wohl an - stim - men, ins Va-terland muß ich hinüber-

Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor das Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon
Und ich bekomme doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.



schwim-men: das ging nicht an!

Ihr Brüder allzumal,
Heut seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir solches angetan,
Das klag ich an.

Ihr Brüder alle drei,
Was ich euch bitt, erschießt mich gleich;
Verschont mein junges Leben nicht,
Schießt zu, daß das Blut rausspritzt,
Das bitt ich euch.

O Himmelskönig, Herr!
Nimm du meine arme See!e dahin,
Nimm sie zu dir in den Himmel ein,
Laß sie ewig bei dir sein
Und vergiß nicht mein!

I: Variante aus Franken (Nach: Alexander Sydow: Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel, Göttingen 1962, S. 375)

II: Variante aus der Frankfurter Gegend (Nach: Ernst Klusen: Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt a/M 1978, S. 69)

III: Friedrich Silcher (1835, nach: Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bd. I und II, Berlin 1979, S. 426)

94 (dtv)

Aus: Des Knaben Wunderhorn (1806/08)
gesammelt von Achim von Arnim und
Clemens Brentano München 1963, Bd. I, S.

Ernst Klusen:

Die Tatsache, daß das Deserteur-Lied »Zu Straßburg auf der Schanz« seit seinem Aufkommen gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu den verbreitetsten Liedern des 19. Jahrhunderts gehört, scheint der These zu widersprechen, daß Sozialkritik im Lied unterdrückt wurde, behandelt es doch sein Thema mit durchaus kritischem Akzent. Ein näheres Studium der Überlieferungsgeschichte jedoch stößt auf interessante Einzelheiten. Ursprünglich war es zu Ende des 18. Jahrhunderts in der apokryphen mündlichen Tradition, unterstützt durch Flugblätter, in singenden Gruppen verbreitet und enthielt als vierte Strophe die Klage über den Korporal, der den jungen Soldaten dem Militärgericht auslieferte. Diese Fassung kam nie in die Gebrauchsliederbücher und findet sich, wenn überhaupt, nur gelegentlich in wissenschaftlichen Sammlungen. Erst als die Dichter Arnim und Brentano 1806 ihre berühmte Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« herausgaben und die Korporalstrophe dahingehend abänderten, daß in poetisch verschleiender Form der Klang des Alphorns und das dadurch erweckte Heimweh für die Desertion verantwortlich gemacht wurde, fand das Lied - vor allem auch in der Komposition Silchers - Aufnahme, wobei man die realistische fünfte und die religiöse sechste Strophe fortließ. Auch hier eine Verharmlosung des Textes »ad usum delphini«.

Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt a/M 1978, S. 160

Gustav Mahler: Zu Straßburg auf der Schanz
 Aus: "Des Knaben Wunderhorn"
 Mainz o. J., B. Schott's Söhne (Lieder und Gesänge III)

Im Volkston (ohne Sentimentalität, äusserst rhythmisch).

Zu

(Wie eine Schalmel.)

pp

accel.

pp rit.

5 In gemessenem Marschtempo. ein wenig zurückhaltend

Strassburg auf der Schanz, da ging mein Trau-ern an!

Das Alp-horn hört' ich

pp

poco rit.

9

dri-ben wohl an-stim-men, in's Va-ter-land muss' ich hin-ü-ber schwim-men, das

p

mf

*

13

ging ja nicht an, das ging ja nicht an!

p

pp

In allen diesen tiefen Trillern ist mit Hilfe des Pedals der Klang gedämpfter Trommeln nachzunehmen.

16

Ein' Stund' in der Nacht sie ha-ben mich gebracht, sie

p

pp

19

führ-ten mich gleich vor des Haupt-manns Haus! Ach Gott! Sie fisch-ten mich im

p

22

Stro-me aus! Mit mir ist es aus, mit mir ist es aus!

p

mf

p

25

Früh morgens um zehn Uhr stellt man mich vor's Be-gri-ment! Ich

p streng im Takt

29 *schauernd*
 soll da bit-ten um Par - don, um Par-don! und ich be - komm doch mei - len Lohn und ich be -

32
 komm' doch mei - len Lohn! Das weiss ich schon, das weiss ich schon!

35
 ihr

39
 Brü - der all' zu - mal, ihr Brü - der all' zu -

42
 ma, heut' seht ihr mich zum letz - ten mal, heut seht ihr mich zum letz - ten mal! Der *sarf hervortretend*

47
 Hir - ten - bub' ist nur schuld da - ran! Das

53
 Alphorn hat mir's an - ge - than, das hat mir's an - ge - than! Das klag' ich an, das

58
 klag' ich an!

(Die unteren Noten für Sänger, die über keine Kopfstimme verfügen.)

(Schalmet.)

8^{vv} bassa.

8^{vv}

Hans Heinrich Eggebrecht:

(S. 23f.):

"Mahler vermag beide Seiten der gegebenen Welt musikalisch zu benennen, auf der einen Seite die widerliche Zivilisationswelt, Heuchelei und Lügenhaftigkeit, oder (wie später im Scherzo der II. Symphonie) das Gefangensein des Menschen in der Sinnlosigkeit des Weltgetriebes (in dem er zappelt wie eine Mücke im Spinnennetz), und auf der anderen Seite das >Andere<, das so unberührt ist, so ohne Zeit und jenseits von Geschichte, wie in der gegebenen Welt nur Natur es sein kann, musikalisch benennbar zum Beispiel durch Volksweise, Vogelstimme oder Herdenglocken. Beide Seiten, die eine und die andere, sind in der gegebenen Welt, in der Wirklichkeit, nicht zueinander zu vermitteln, und auch dies widerspiegelt Mahlers Musik. Für die bisherige Musik war die Frage der Vermittlung nicht akut, weil sie das Häßliche der Welt, obwohl auch sie es zu ihrer Verursachung hatte, musikalisch nicht abbilden wollte und konnte und weil sie den Naturlaut nicht als das >Andere< setzte und definierte, sondern ihn nur in der Weise der Einebnung ins Artifizielle der Tonkunst benutzte. Indem Mahlers Musik der gegebenen Welt insofern adäquat ist, als sie deren beide Seiten benennt, entspricht sie ihr auch darin, daß sie die beiden Seiten nicht miteinander zu vereinen vermag. Deshalb erscheint bei Mahler das >Andere< in der reinen Form nur als Episode, als Einbruch, als ein musikalisch anderes selbst - weil es nicht anders erscheinen kann.

(S. 38:)

Mahlers Musik will nicht autonom sein, sondern sie will mit jeder Faser die Welt benennen in ihren Widersprüchen, indem sie selber zu dieser Welt sich macht, das heißt indem sie beständig selber dasjenige ist, was sie benennt, und dabei die Widersprüche und das Suchen nach Lösungen und das unendlich Unlösbare in ihre Welt, die insgesamt >andere Welt< der Kunst, hineinträgt. Darin hat Mahlers Musik ihr Besonderes, ihr Eigenart und Schönheit, ihre Gelungenheit und Wahrheit in eins.

Gleichwohl hat Mahler beständig nach einer Vermittlung der beiden Seiten gesucht, nach einer Lösung der Gespaltenheit, die die gespaltene Welt in ihm erzeugt, man kann auch sagen: nach einer Überlebenschance...

(S. 70:)

Die Vokabeln als aus dem Kontext analytisch isolierbare Anknüpfungsgebilde ... sind nicht das Ganze der Musik Mahlers, aber sie sind deren auffallendstes Merkmal. Und sie wirken sich auf das Ganze aus, indem sie zumeist als Themen oder Motive fungieren, wodurch sie nach Form und Gehalt - wenn auch in ständiger Variantenbildung - das Ganze substantiell durchdringen. Doch das vokabulare Sprechen der Musik Mahlers beschränkt sich nicht auf deren thematische und motivische Hauptsachen, sondern betrifft ... alle Dimensionen der Komposition: die Harmonik, zum Beispiel Vorhaltsbildungen, Trugschlüsse, harmonische Rückungen, Dur-Moll-Wechsel, Kadenzten, wo die auf ihnen geschichtlich abgelagerten Bedeutungen reflektiert hervorgekehrt werden; ...

(S. 145f.):

In unserer Vokabelterminologie ausgedrückt, bezieht sich der Mahlersche Begriff des Naturlauts in diesem weiteren Sinne auf jene Arten und Klassen von Vokabeln, die ihre Anknüpfungspunkte in den Bereichen jenseits der gewordenen, der geschichtlichen, der modernen Kultur- und Zivilisationswelt haben. Hierher gehören neben den Tierlauten zum Beispiel der Hornruf und der Hörnergesang, Jagdfanfaren und Schalmeienton, Posthorn und Herdenglocken, Tanzlied und Volksweise usw., auch elementare, urtümliche, von der Kunst noch unangetastete Gebilde wie Quarte, Haltetöne, Echobildungen und ähnliches. Hingegen sind keine Naturlaute in diesem Sinne zum Beispiel das Trauermarsch- und das Choralidiom, Militärsignale, Trommelwirbel usw., dazu alle die postartifizialen und allerweltsmäßigen Gebilde, auch die in der Kompositionstradition beheimateten Seufzermotive, Ganz- und Halbtönschritte abwärts, chromatischen Gänge, Doppelschlagfiguren usw., auch das emphatisch Kunstschöne des Adagiogeesanges.

Um die Welt, wie er sie sieht und empfindet, musikalisch abzubilden, sie Ereignis werden zu lassen in der Welt des Werks, teilt Mahler das kompositorisch Präexistente, an das er bei der Bildung der Vokabeln anknüpft, in jene durch Kunst weitgehend unberührten Laute und jene der Kunsttradition zugehörigen, aus ihr stammenden oder von ihr verworfenen Idiome und Gebilde. Zwischen beiden gibt es einen potentiellen Überschneidungsbereich und eine je nach den Kontextdefinitionen fließende Grenze. Und doch stehen sich die beiden Arten von Vokabeln in ihrer Herkunft und so auch in ihren Grundbedeutungen als >Naturlaute< und >Kunstlaute< gegenüber...

Damit wird Mahlers Musik fähig, in der insgesamt >anderen Welt< der Kunst die Weltendualität musikalisch widerzuspiegeln, die Mahlers Welterfahrung und sein Lebensbewußtsein durch und durch bestimmt...

(S. 147f.):

Die Naturlaute-Musik läßt das Andere vernehmen, sie besagt, daß es dies Andere gibt, von dem wir nicht wissen und nie wissen werden, was es ist. Mahler benennt es, indem er zwei Arten von Musik gegeneinander ausspielt als Welt und Gegenwelt, zwischen denen es - auch musikalisch - keine Vermittlung gibt. Dieser Dualismus der Welten und seine Syntheselosigkeit verursacht Mahlers Kunst, die selbst insgesamt eine Gegenwelt ist, jedoch ihre Verursachung nicht in dem vorkünstlerischen Bereich beläßt, sondern sie - mit Hilfe der Trennung der Laute in Musikarten - in die Kunst hineinnimmt, um die Auswege plausibel zu machen, die keine sind: das Choralische und Triumphale, oder um - wie in dem Verzweiflungsgestus der VI. oder im Verstummen der Adagio-Innerlichkeit in der IX. Symphonie - zu zeigen, daß es keine Auswege gibt.

In: Ders.: Die Musik Gustav Mahlers, München 1982

Gustav Mahler: "Der Tambourgs'ell"
 Aus: "14 Lieder aus des Knaben Wunderhorn"
 Wien 1941, Universal Edition

Misurato, mesto (ma senza strascinare)

Gesang

Piano

Mit Nachahmung einer Militärtrommel
 Imitating a military drum

8 con pedale

7 *narrante, semplicemente, senza sentimentalità*

Ich - ar - mer Tam - bours - g'sell!
 Ah - me, poor drum - mer - boy!

13

Man führt mich aus dem G'wölb, man führt mich
 They lead me cap - tive forth, they lead me

senza pedale

20 *più impetuoso*

aus dem G'wölb, Tam - bour blie -
 cap - tive forth, mair - ein - bour drum -
 I had stilled been free: a - mained a -

26

ben, dürft' ich nicht ge - fan - gen! lie - gen!
 - mer, I had stilled been free: a - roam - er.

79

86

(Militärtrommel)
 (Military drum)

pp r.H.

119

Nacht, ihr Of - fi - zier, Kor - po - ral - und ke -
 night, ye com - rades dear, ser - geant, chief - and - mus - ke -

125

- tier! Gu - te Nacht! Ihr -
 - teer! Now, good night! Now, good night!

131

Of - fi - zier, Kor - po - ral - und fire - na - dier!
 com - rades dear, ser - geant, chief and gren - a - dier!

137

Ich schrei' mit - hel - Stimm': von
 Once more, and - loud l - one

91

Nacht, ihr Of - fi - zier, Kor - po - ral - und ke -
 night, ye com - rades dear, ser - geant, chief - and - mus - ke -

99

- tier! Gu - te Nacht! Ihr -
 - teer! Now, good night! Now, good night!

107

Gu - te Nacht, ihr -
 Now, good night, l -

113

Mar - mel - stein, ihr - Berg' ge - lein! Gu - te
 bid - fare - well to - mount' and dell! Now, good

143

Euch ich - Ur - laub nimm! - last fare - wast to - all!

150

Ur - laub nimm! - wast to - all!

28

157

Nacht! night!

163

Gu - te Nacht! Good night!

Tamburgesell
Fliegendes Blatt

Ich armer Tamburgesell,
Man führt mich aus dem
Gewölb,
Ja aus dem Gewölb,
Wär ich ein Tambur geblieben,
Dürft ich nicht gefangen
liegen,
Nicht gefangen liegen.

O Galgen, du hohes Haus,
Du siehst so furchtbar aus,
So furchtbar aus,
Ich schau dich nicht mehr an,
Weil i weiß, i gehör daran,
Daß i gehör daran.

Wenn Soldaten
vorbeimarschieren,
Bei mir nit einquartieren,
Nit einquartieren,
Wann sie fragen, wer i gwesen
bin:
Tambur von der
Leibkompanie,
Von der Leibkompanie.

Gute Nacht, ihr Marmelstein,
Ihr Berg und Hügelein,
Und Hügelein,
Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier,
Und Musketier.

Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Grenadier,
Und Grenadier.
Ich schrei mit heller Stimm,
Von euch ich Urlaub nimm,
Ja Urlaub nimm.

Aus: Des Knaben Wunderhorn.
(1806/08),
gesammelt von Achim von Arnim
und Clemens Brentano,
München 1963, Bd. I, S. 51

Tambourg'sell
Mahlersche Fassung

Ich armer Tambourg'sell!
Man führt mich aus dem
G'wölb!
Wär' ich ein Tambour geblieben,
dürft ich nicht gefangen
liegen!

O Galgen, du hohes Haus,
du siehst so furchtbar aus!

Wenn Soldaten
vorbeimarschier'n,
bei mir nit einquartier'n,

Wann sie fragen, wer i g'wesen
bin:
Tambour von der
Leibkompanie!

Gute Nacht, ihr Marmelstein,
ihr Berg' und Hügelein!

Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier!
Gute Nacht! Ihr Offizier,
Korporal und Grenadier!

Ich schrei mit heller Stimm:
von euch ich Urlaub nimm!
Von euch ich Urlaub nimm!
Gute Nacht! Gute Nacht!

Friedrich Silcher:
Ich hatt einen Kameraden

nach einem älteren Feldjäger-Lied

1. Ich hatt einen Kameraden,
einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
er ging an meiner Seite
im gleichen Schritt und Tritt.

2. Eine Kugel kam geflogen:
gilts mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
er liegt zu meinen Füßen,
als wärs ein Stück von mir.

3. Will mir die Hand noch reichen,
derweil ich eben lad:
"Kann dir die Hand nicht geben.
Bleib du im ewgen Leben
mein guter Kamerad!"

Text: Ludwig Uhland (1809)

Frederic Chopin:
Marche funèbre (aus Sonate op. 35)

In einer an Eggebrecht (Die Musik Gustav Mahlers, München 1982) angelehnten Form lassen sich die Mahlerschen Vokabeln nach drei Kategorien ordnen und am Lied "Zu Straßburg auf der Schanz" (s. o.) belegen:

1. **Naturlaute**, die die 'andere' Welt symbolisieren:
 - Naturtonreihe: Alphornmelodie mit Naturquart (T. 1ff.)
 - Volksliedton: einfache, überwiegend skalische Melodieführung mit einfachen Melismen; einfache Kadenz-Harmonik (Dur); Terzenführung und Hornquintensatz (T. 9ff.); Bordun (angedeutet in T. 9-12)
2. **Zivilisationslaute**, die das Weltgetriebe (hier den verhaßten Kriegsdienst) darstellen:
 - Marschelemente wie Signalquart, punktierter Rhythmus, staccato, Trommelfiguren, deklamatorische Melodik
3. **Empfindungs- oder Kunstlaute**, die mit den semantischen Möglichkeiten der traditionellen Kunstmusik subjektive Gefühle zum Ausdruck bringen:
 - Moll (im Gegensatz zum Dur und den leeren Quinten der Naturlaute), Dur-Moll-Wechsel (T. 12)
 - langsames Tempo, tiefe Lage ('Trauermarsch')
 - 'Stöhnfigur' (T. 12/13): fallende Quart (als Umkehrung der Signalquart), decresc. vom f zum p
 - dissonante Harmonik (T. 15-16)
 - Perspektivendynamik (T. 36-37): 'Abgeführt werden'? Resignation? u.v.a.

Im Gegensatz zum Volkslied läßt Mahler in seiner Musik also die innere Befindlichkeit des Deserteurs nicht außen vor, zeigt aber auf der anderen Seite - durch das Überwiegen der 'allgemeinen' (nicht-individuellen) Natur- und Zivilisationslaute - das lyrische Ich als Opfer und als unfähig zur klaren Beurteilung und Meisterung seiner Situation. Deutlicher noch kommt diese Hilflosigkeit im "Tambours'sell" zum Ausdruck, wenn z. B. das "Ich schrei mit lauter Stimm" (S. 153, T. 138ff.) im schönsten Dur-Volksliedton daherkommt.

Mahler hat das Sujet so sehr fasziniert, daß er es im "Tambours'sell" später noch einmal gestaltet hat.

Beide Vorlagen spielen bis heute eine große Rolle bei Beerdigungsriten und Totengedenkfeiern. Uhlands "Ich hatt einen Kameraden" ist offensichtlich unter dem Eindruck der wenige Jahre zuvor erschienenen "Wunderhorn"-Sammlung



entstanden. Es verwendet eine ähnlich dialektmäßig-schlichte Sprache und zeigt eine völlig unheroische, unkriegerische Haltung. Für seine unrühmliche Geschichte im deutschen Militarismus kann das Lied nichts. In dieser Hinsicht ist es ebenso Opfer wie die beiden "Kameraden" selbst, denen die Maschinerie des Krieges nicht einmal die einfachsten Gesten der Menschlichkeit gestattet.

Der Text - von Mahler modifiziert - ist von Spannungsbögen geprägt, innerhalb der Strophen und strophenübergreifend. Die drei ersten Strophen gehen jeweils von der äußeren Realität aus, zeigen dann die psychische Reaktion: das Sich-Bewußt-Werden und den Ausbruchsversuch (Flucht in die Illusion, Verdrängung, Beschwörung der Vergangenheit) und münden schließlich in eine (ernüchterte) Wiederannäherung an die Realität. (In der dritten Strophe fehlt diese letzte resignative Phase. Mahler ergänzt deshalb diesen Aspekt in einem den Trauermarschgestus wiederaufgreifenden Instrumentalteil.)

Nachdem in der vierten Strophe das lyrische Ich sich mit seinem Schicksal abgefunden zu haben scheint, nimmt es doch von allen Abschied, bricht plötzlich in der fünften unvermittelt der Schrei der Verzweiflung aus, der aber sofort wieder in resignierendes Abschiednehmen zurückfällt.

Der Autor nimmt an, ein junger Musiker, angesteckt von jenem inneren Leiden, das ein berühmter Schriftsteller als Unbestimmtheit der Leidenschaften bezeichnet, sieht zum ersten Mal eine Frau, die all den Zauber des Idealwesens in sich vereinigt, von dem seine Phantasie geträumt hat, und verliebt sich in sie. Dem Künstler erscheint das geliebte Bild stets nur in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Ausdruck findet, wie er ihn dem geliebten Wesen zuschreibt. Dieses musikalische Abbild und sein Modell verfolgen ihn ununterbrochen wie eine doppelte fixe Idee... Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: Mitten in den "Tumult eines Festes", in friedvoller Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt wie auf dem Lande, erscheint ihm das geliebte Bild und versetzt seine Seele in Unruhe. Das Rascheln der Roben, sorgloses Geplauder der Gäste und festlicher Glanz - all dies läßt Berlioz mit geschickter Instrumentierung gleich zu Beginn (des 2. Satzes) vor uns entstehen. Dazu gehören auch vier Harfen ..., und der Walzer setzt graziös und mit einem Gefühl von Schwerelosigkeit und Anmut ein. Der Künstler wählt seine Partnerin, schwebt mit ihr über das Parkett und überläßt sich für einen Augenblick ganz dem Zauber des Tanzes. Plötzlich erspäht er am anderen Ende des Saales die unerreichbare Geliebte, die sich zum Tanz mit einem Anderen erhebt und sich mit fließenden, eleganten Schritten bewegt. Dann verliert die Angebetete sich im Getümmel der Paare, und der Künstler kann sich nur mit Mühe wieder auf seine Partnerin konzentrieren. Allmählich bewegt sich der Walzer einem Höhepunkt zu, von dem der Künstler ausgeschlossen bleibt - der Tanz geht in eine tolle Raserei über und schließt mit einem kantigen Akkord. (Große Komponisten 10)

Hector Berlioz. Symphonie fantastique (1830), 2. Satz

The image displays two systems of a musical score for Hector Berlioz's *Symphonie fantastique*, 2nd movement. The left system covers measures 34 to 50, and the right system covers measures 289 to 299. The left system includes parts for Arpa, Violini I & II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The right system includes parts for Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hornen, Trompeten, Pauken, and Harfen. The score features various musical notations such as dynamics (p, pp, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Solo, dolce e tenero, rallent., poco rallent., a tempo, poco riten., Tempo I. con fuoco unis.).

Heinrich Heine (1822/23, Lyrisches Intermezzo XX):

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern drein;
Da tanzt den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.

Albert Lortzing: Holzschuhtanz (Zar und Zimmermann, 1837)



Das ein Klingen und Dröhnen
Von Pauken und Schalmein;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die guten Engel.

13: Heine 1826 über sein "Buch der Lieder":

"Dieses Buch würde mein Hauptbuch sein und ein psychologisches Bild von mir geben."

Heine an Immermann:

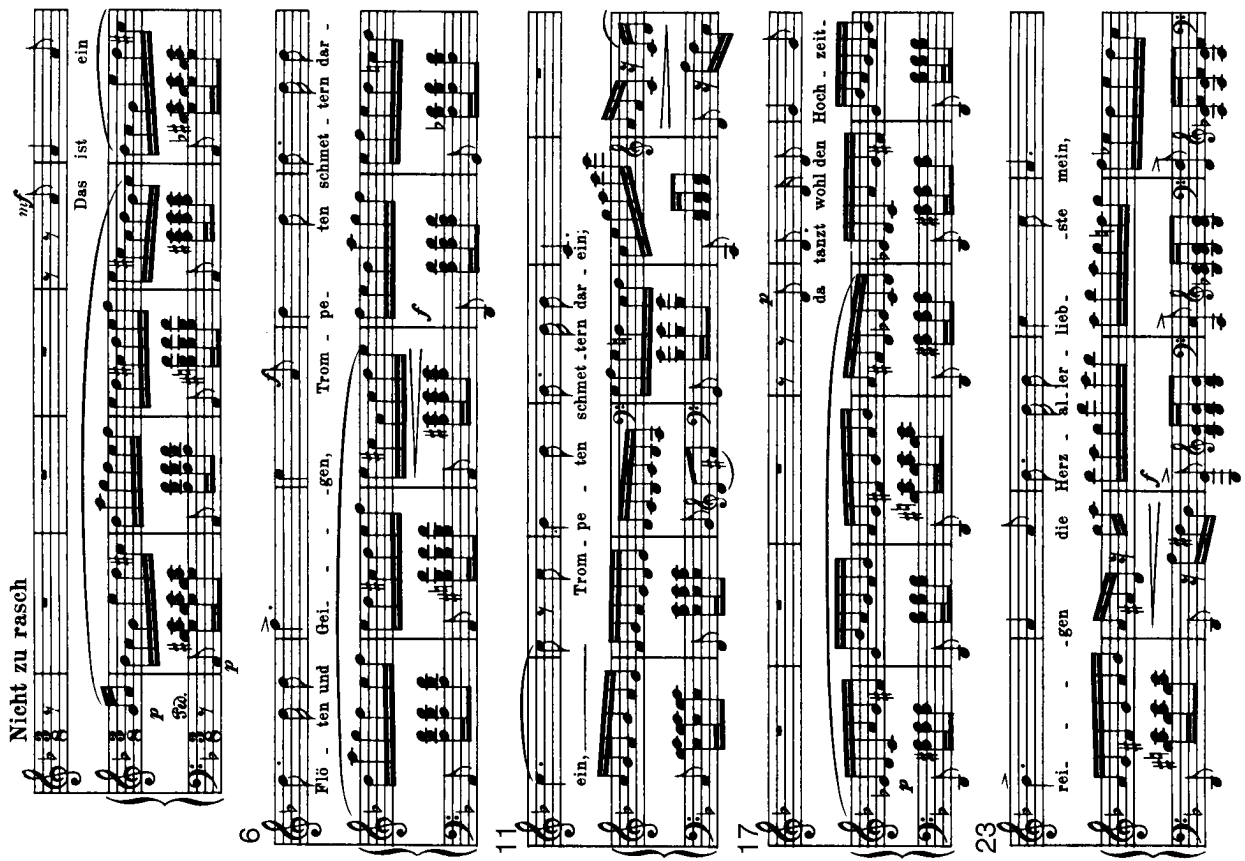
"Nur etwas kann mich aufs Schmerzlichste verletzen; wenn man den Geist meiner Dichtungen aus der Geschichte (Sie wissen, was dieses Wort bedeutet), aus der Geschichte des Verfassers erklären will."

(Zit. nach: Dümling: Heine vertont v. Schumann)

Der erlebnispoetische Hintergrund: Als 18jähriger lernte er in Düsseldorf seine Kusine Amalie, die Tochter des reichen Hamburger Onkels Salomon kennen und verliebte sich in sie. Amalie kam ihm anfangs entgegen, wies ihn dann aber ab. Nicht einmal die Gedichte, die er für sie schrieb, würdigte sie. Das Trauma Amalie saß tief bei Heine. Während seiner Hamburger Zeit als Banklehrling seines Onkels litt er darunter. Fünf Jahre später, als Amalie 1821 einen ostpreußischen Gutsbesitzer heiratete, dichtete er "Ich grolle nicht, und wenn das Herz mir bricht" und die anderen Gedichte des "Lyrischen Intermezzo". Auch spätere Verletzungen projizierte Heine in dieses Hamburger Urerlebnis. Dafür spricht, daß das Bild Amalies zwar verklärt wird wie das der himmlischen Madonna (vgl. Nr. XI "Im Rhein, im schönen Strome"), dabei aber denkbar unplastisch bleibt. Das allgemeine Gefühl der Fremdheit und Isolation in einer zwar äußerlich freundlichen, aber dennoch abweisenden Realität wird in dieses Bild ebenso hineingenommen wie die romantische Sehnsucht.

Bittere Erfahrungen machte Heine auch als Jude: 1820 wurde er wegen seines Judentums aus der Göttinger Burschenschaft ausgeschlossen, da Juden "kein Vaterland haben und für unseres kein Interesse haben können". 1821 wurde er sogar von der Universität relegiert. "Im Traum seh' ich meine sogenannten Freunde, wie sie sich Geschichten und Notizchen in die Ohren zischeln, die mir wie Bleitropfen ins Gehirn rinnen. Des Tags verfolgt mich ein ewiges Mißtrauen, überall höre ich meinen Namen und hindreißt ein höhnisches Gelächter." Heine fühlt sich als "Fremder im eigenen Land". "Denk ich an Deutschland in der Nacht, bin ich um den Schlaf gebracht." Der Schmerz, von dem Heine im Lyrischen Intermezzo spricht, ist also keine bloße "Lüge", wie Wagner im Einklang mit anderen Antisemiten meinte, auch keine modische Imitation Byronschen Welterschmerzes, sondern Ausdruck der eigenen Entfremdung sowie der allgemeinen Unfreiheit während der Zeit der Restauration. Das alte Petrarcasche Motiv des unglücklich Liebenden bekommt für die Romantiker eine existentielle Dimension.

Robert Schumann: Dichterliebe 1840



28 die Herz - al - ler - lieb - ste mein.

33 Das

39 ist ein Klin - gen und Dröh - nen, das ist ein Klin - gen und

45 Dröh - nen, ein Fau - ken und ein Schal - mei;h;

51 da - zwi - schen schluchzen und

57 stöh - nen, da - zwi - schen schluchzen und stöh - nen die

63 lieb - li - chen En - ge - lein.

69

74

79 *dimin.*

Schumann fühlte sich von Heines Zerrissenheit angezogen, beobachtete er doch an sich selbst eine ähnliche Gespaltenheit, die er in "Eusebius" und "Florestan" personifizierte. Wie Heine erlebte auch er die unglückliche Liebe, da sein späterer Schwiegervater Wieck mit allen erdenklichen Mitteln - von Verleumdungskampagnen bis zu gerichtlicher Klage - eine Heirat mit seiner Tochter Clara, der Jahrhundertpianistin, zu hintertreiben versuchte. In einem Brief an Clara schrieb Schumann am 1. 1. 1838: "... - da sagte ich oft des Nachts zu Gott - >nur das Eine laß geduldig vorüber gehen, ohne daß ich wahnsinnig werde<, ich dachte einmal deine Verlobung in den Zeitungen zu finden - da zog es mich mit Gewalt zu Boden, daß ich laut aufschrie."

Heine verhält sich in seinem Gedicht distanziert-kühl. Bis zum Schluß bleibt er auf ironischer Distanz: Nicht er selbst weint, sondern die "guten Engelein". Laute Fröhlichkeit kontrastiert mit dem Weinen. Die Engelein sind die aus Nr. XI, die die (Lochnersche) Madonna im Kölner Dom umschweben. Die Haltung des Dichters ist allerdings nicht nur beobachtend. Das Schmetternd der Trompeten und das Dröhnen der Pauken entspringen dichterischer Freiheit. (Das belegt der Ländler in der Ballszene der Berliozschen Sinf. fant. - 1830 -.) Sie karikieren das Grobschlächtige des Bürgertums bzw. die aggressiven Affekte, die im lyrischen Ich ausgelöst werden. Den Weg von außen nach innen beschreiben auch die beiden Strophen: "Das ist ... Herzallerliebste mein" bzw. "Das ist ... Die guten Engelein". Letzteres verweist deutlich auf die Höherwertung des lyrischen Ich. Der Dichter ist der rein und wahrhaft Liebende, dem von der bösen Gesellschaft das ihm Zustehende genommen wird. Gleichzeitig geht aber auch der Blick von dem Ich weg ins Allgemeine: Das Problem ist ein allgemeines gesellschaftliches Problem, das jeder "Künstler" an sich erfährt.



Schumann übersetzt den Zwiespalt in die Musik: Der muntere Reigen (Gitarrebaß wie bei Berlioz) wird mit "marschmäßigen" brutalen Schmettererrhythmen und dissonanter Harmonik gespickt. Die obsessiven Wiederholungen und die durchlaufenden, kreisenden Sechzehntelfiguren (Perpetuum mobile) charakterisieren den bürgerlichen Leerlauf (Philister) bzw. den Weltlauf und gleichzeitig die Ausweglosigkeit der Situation des Lyrischen Ich. Schumann verzichtet auf Detailausgestaltungen. Ein A- und ein B-Modell wechseln einander ab, und zwar ohne Rücksicht auf die veränderte "Textlage" der Strophen ("Kreisen" = Ausweglosigkeit). Der kreiselnde Strudel verschlingt alles. Die wiederholten Zeilen können so verschieden verklänglich werden.

A (Dominantischer Spannungsklang - A9 -, Bordunton A, dissonant) charakterisiert die Situation des Tanzens und gleichzeitig die Erregung des lyrischen Ich (piano!).

B ("bornierte" normale Quintschritt-Kadenz - turn-around -) steht für die laute (forte!) Fröhlichkeit der Tanzenden und entspricht seinerseits auch der Figur des Kreisens. Die bis unter die Ebene der linken Hand abfallenden 16tel könnten in diesem Zusammenhang als In-den "Strudel"-hinabgerissen-werden gedeutet werden.

In der Coda wird der gleichmäßige Wechsel unterbrochen: zweimal folgt A aufeinander, jetzt aber forte und durch die Höhersequenzierung beim 2. Mal (1. A9, 2. D9) in der Aggressivität gesteigert. Der Durchschluß auf D ist also keineswegs "versöhnlich", sondern in ihm klingt die Dominantspannung nach. Auf dem D setzt sich die Musik im vorletzten Halbsatz fest. Das Decrescendo leitet den 'Abbau' ein. Im letzten Halbsatz werden die Schmetterfiguren ausgeblendet. Der Satz 'verarmt' zum Unisono mit Bordunton (Leitton fis). Die abwärtsgleitende chromatische Linie charakterisiert den Zusammenbruch der ironischen Distanz, bzw. die Wendung nach Innen, das Ausblenden der Realität (vgl. Mahlers Fischpredigt!). Das von Schumann eingefügte "wohl" ("Da tanzt wohl der Hochzeitsreigen") hält nicht die Möglichkeit der Täuschung offen, so daß ein Hoffnungsschimmer bliebe. Jedenfalls wirkt der Schluß "entspannt": nicht das Ich schluchzt, sondern die "Englein".

Alle Änderungen am Heineschen Text geschehen aus rhythmischen Gründen, um den "Trompeten"-Rhythmus zu ermöglichen:

	
Trompeten schmet-tern da-	statt: -ten schmetternd
Da tanzt wohl den	statt: Da tanzt den
Ein Pau - ken und	statt: Von Pau - ken
Die lieb - li - chen	statt: Die gu - ten

Überhaupt ist die Melodik der Singstimme von solchen schmetternden, unmelodischen Repetitionen bestimmt. Zu diesem 'brutalen' Gestus passen die Signalquarten an vielen Zeilenanfängen. Ganz unmelodisch sind die Septsprünge nach unten am Schluß der Wiederholung der 2 Zeile der beiden Strophen.

<p>Des Antonius von Padua Fischpredigt</p> <p>Antonius zur Predig Die Kirche findt ledig. Er geht zu den Flüssen Und predigt den Fischen; Sie schlagen mit den Schwänzen, Im Sonnenschein glänzen.</p> <p>Die Karpfen mit Rogen Sind all hieher zogen, Haben d'Mäuler aufrissen, Sich Zuhörens beflissen: Kein Predig niemalen Den Karpfen so gfallen.</p> <p>Spitzgoschete Hechte, Die immerzu fechten, Sind eilend herschwommen, Zu hören den Frommen: Kein Predig niemalen Den Hechten so gfallen.</p> <p>Auch jene Phantasten, So immer beim Fasten, Die Stockfisch ich meine, Zur Pedig erscheinen: Kein Predig niemalen Dem Stockfisch so gfallen.</p> <p>Gut Aalen und Hausen, Die Vornehme schmausen, Die selber sich bequemen, Die Predig vernehmen: Kein Predig niemalen Den Aalen so gfallen.</p> <p>Auch Krebsen, Schildkroten, Sonst langsame Boten, Steigen eilend vom Grund, Zu hören diesen Mund: Kein Predig niemalen Den Krebsen so gfallen.</p> <p>Fisch große, Fisch kleine, Vornehm und gemeine, Erheben die Köpfe Wie verständge Geschöpfe: Auf Gottes Begehren Antonium anhören.</p> <p>Die Predig geendet, Ein jedes sich wendet. Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben. Die Predig hat gfallen, Sie bleiben wie alle.</p> <p>Die Krebse gehn zurücke, Die Stockfisch bleiben dicke, Die Karpfen viel fressen, Die Predig vergessen. Die Predig hat gfallen, Sie bleiben wie alle.</p> <p>Aus: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. Achim von Armim und Clemens Brentano (Erstausgabe 1806/08), München 1963 (dtv), Band I, S. 232. Nach Abraham a Santa Clara: Judas der Erzschem I S. 253</p>	<p>Gustav Mahlers Text:</p> <p>Antonius zur Predigt Die Kirche find't ledig. Er geht zu den Flüssen Und predigt den Fischen; Sie schlag'n mit den Schwänzen! Im Sonnenschein glänzen!</p> <p>Die Karpfen mit Rogen Sind all' hierher zogen, Haben d'Mäuler aufrissen, Sich Zuhör'ns beflissen: Kein Predigt niemalen Den Fischen so g'fallen!</p> <p>Spitzgoschete Hechte, Die immerzu fechten, Sind eilends herschwommen, Zu hören den Frommen.</p> <p>Auch jene Phantasten, Die immerzu fasten: Die Stockfisch' ich meine, Zur Predigt erscheinen: Kein Predigt niemalen Den Stockfisch' so g'fallen!</p> <p>Gut Aale und Hausen, Die vornehme schmausen, Die selbst sich bequemen, Die Predigt vernehmen!</p> <p>Auch Krebse, Schildkroten, Sonst langsame Boten, Steigen eilig vom Grund, Zu hören diesen Mund: Kein Predigt niemalen Den Krebsen so g'fallen!</p> <p>Fisch' große, Fisch' kleine, Vornehm' und gemeine, Erheben die Köpfe Wie verständ'ge Geschöpfe! Auf Gottes Begehren Die Predigt anhören.</p> <p>Die Predigt geendet, Ein jeder sich wendet. Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben; Die Predigt hat g'fallen, Sie bleiben wie allen;</p> <p>Die Krebs' geh'n zurücke; Die Stockfisch' bleib'n dicke, Die Karpfen viel fressen, Die Predigt vergessen. Die Predigt hat g'fallen, Sie bleiben wie allen!</p>
---	--

Gustav Mahler: 1. 8. 1893
Des Antonius von Padua Fischpredigt

aus: Des Knaben Wunderhorn

Behäbig. Mit Humor. (Im Anfang ♩. 189.)

Gesang (Voice)

Piano *pp*

7

An - to - nius zur Pre - digt die Kir - che findt
 An - to - nius for ser - vice the church finds de -

12

le - digt! Er geht zu den Flüs - sen und pre - digt den Fi - schen! Sie
 ser - ted! He goes to the ri - vers to preach to the fi - shes! They

sempre stacc.

40

Kein Pre - digt nie - ma - len den
 Fish ne - er like the pre - sent found

pp *pp* *stacc.*

46

Fi - schen so - g'fal - len!
 ser - mon so - plea - sant (mit Humor) (with humor)

53

Pre - digt hat g'fal - len, sie - blei - ben wie Al - len! Die Pre - digt hat
 faults are not les - sened by ser - mon, though plea - sant, their faults are not

mf *p* *p*

58

g'fal - len, hat g'fal - len!
 les - sened, not les - sened!

pp *ppp*

Spitz. And

stacc.

107

Aa - le und Hau - sen, die Vor - neh - me schmau - sen, die selb - st sich be -
 sat - mon so ab - le to grace rich man's tab - le with mien con - des -

112

que - men, die Pre - digt ver - neh - men! Auch Kreb - se, Schild - kro - ten, sonst
 cen - ding are al - so at - ten - ding. While crabs, too, and turt - le ex -

117

(cantabile)

lang - sa - me Bo - ten, stei - gen ei - lig vom Grund, zu hö - ren die - sen
 ei - ted - ly hurt - le, ei - se slow in their ways, to hear what he -

122

Mund! Kein Pre - digt nie - ma - len
 says. Crabs - ne'er like the pre - sent

174

Krebs' geh'n zu - rük - ke, die Stock - fisch' bleib'n dik - ke, die Karp - fen viel -
 crabs all go back - ward, the cod re - main awk - ward, the carp still a -

pp

181

tres - sen, die Pre - digt ver - ges - sen, ver - ges - sen!
 gut - ten has - ser - mon for - got - ten, for - got - ten! Die Their

ff *f*

crec.

186

Pre - digt hat g'fal - len, sie - blei - ben wie Al - len! Die Pre - digt hat
 faults are not les - sened by ser - mon, though plea - sant, their faults are not

mf *p*

191

g'fal - len, hat g'fal - len!
 les - sened, not les - sened!

pp *ppp*



Vladimir Karbusicky: Gustav Mahler und seine Umwelt, Darmstadt 1978, S. 52:

Im 3. Satz der II. Symphonie mußten tschechische Anklänge wohl aus dem Gespräch zwischen Klarinetten und Geigen (besonders Ziffer 29 und 46) herausgehört werden; das "Gedudel" der Musikanten geht auf die Begleitung des hier zitierten Wunderhornliedes >Des heiligen Antonius Fischpredigt< zurück. In Ziffer 38 erklingt plötzlich, wie außer Kontext, ein Klarinetten Thema,



das aus einem Tanz stammt, der - ähnlich wie >Hulan< - in ganz Böhmen verbreitet wurde: dem "Rejdovák" oder "Rejdovacka", den Erben in seiner klassischen Sammlung von 1862—1864 mit dem Text "Lepsi je ta rejdovacka" ("Besser ist die Rejdovacka") veröffentlichte. Rejdovak (Rejdovacka) war nach der Polka der bekannteste tschechische Tanz, als "Redowa" wurde er um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch im Ausland zur Mode. Auch das Auftauchen dieser Tanzmelodie ist erklärbar aus Assoziationen derselben Provenienz, die an Jugenderinnerungen gebunden sind; fallen doch in Mahlers späterer Deutung des 2. Satzes die Worte: "... ein seliger Augenblick aus dem Leben"; "... eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld"; beim 3. Satz blickt der Held "in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe gibt". Der Anklang der verlorenen heilen Welt in Ziffer 38 ist ein Symbol für die um Kindheit und Jugend kreisenden Erinnerungen, die unter dem Impetus der "Verneinung" leiden.

Es handelte sich um eine heile Welt, die auch in der sozialen Realität verlorenging. Am Ende des 19. Jahrhunderts gehörten die heiteren Klänge des "klassisch-instrumentalen" Stils in der Folklore der Vergangenheit an.

Gustav Mahler:

(Januar 1896):

"In der Fischpredigt . . . herrscht . . . ein etwas süßsaurer Humor. Der heilige Antonius predigt den Fischen, und seine Worte verwandeln sich sofort in ihre Sprache, die ganz besoffen, taumelig (in der Klarinette) erklingt, und alles kommt daher geschwommen. Ist das ein schillerndes Gewimmel: die Aale und Karpfen und die spitzgosedeten Hechte, deren dumme Gesichter, wie sie an den steifen, unbeweglichen Hälsen im Wasser zu Antonius hinaufschauen, ich bei meinen Tönen wahrhaft zu sehen glaubte, daß ich laut lachen mußte. Und wie die Versammlung dann, da die Predigt aus ist, nach allen Seiten davon schwimmt ... und nicht um ein Jota klüger geworden ist, obwohl der Heilige ihnen aufgespielt hat! ... Die Satire auf das Menschenvolk darin werden mir aber die wenigsten verstehen."

"Das im Scherzo Ausgedrückte kann ich nur so veranschaulichen: Wenn du aus der Ferne durch ein Fenster einem Tanze zusiehst, ohne daß du die Musik dazu hörst, so erscheint die Drehung und Bewegung der Paare wirr und sinnlos, da dir der Rhythmus als Schlüssel fehlt. So muß du dir denken, daß einem, der sich und sein Glück verloren hat, die Welt wie im Hohlspiegel verkehrt und wahnsinnig erscheint. - Mit dem furchtbaren Aufschrei der so gemarterten Seele endet das Scherzo." (Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner)

(26. 3. 1896):

"Wenn Sie dann aus diesem wehmütigen Traum {des vorhergehenden Andante} aufwachen, und in das wirre Leben zurück müssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, daß Ihnen dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens grauenhaft wird, wie das Gewoge tanzender Gestalten in einem hell erleuchteten Ballsaal, in den Sie aus dunkler Nacht hineinblicken - aus so weiter Entfernung, daß Sie die Musik hierzu nicht mehr hören! Sinnlos wird ihnen da das Leben, und ein grauenhafter Spuk, aus dem Sie vielleicht mit einem Schrei des Ekels auffahren!" (Brief an Max Marschalk)

(12/91 im Programm der Dresdener Uraufführung):

"3. Satz Scherzo

Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner {des Menschen} bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen ... er verzweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweigung-"

Zit. nach H. H. Eggebrecht: Die Musik G. Mahlers, 1982, S. 210, 217

Robert Schumann (1836/37):

... Einigen Esprit kann man ihm (Meyerbeer) leider nicht absprechen. Alles einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeers äußerlichste Tendenz, höchste Nichtoriginalität und Stilllosigkeit sind so bekannt wie sein Talent, geschickt zu appetieren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesamte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkommt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß wegleugnen; so ist Marcell's »Schlachtlied« von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessiert das meiste des dritten Aktes durch lebendig vorgestellte Volksszenen, so der erste Teil des Duett's zwischen Marcel und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so der »Spottchor« durch komische Behandlung, so im vierten Akt die »Schwerterweihe« durch größere Eigentümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken: was aber ist das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? ... (50,IV)
Fragmente aus Leipzig, zit. nach: R. Sch.: Schriften über Musik und Musiker (hg. v. Josef Häusler), Stuttgart 1982, S. 131f.

Richard Wagner(1850):

"Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinander geworfen werden, so wirft der jüdische Musiker (gemeint sind Meyerbeer und Mendelssohn) auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durcheinander. Dicht nebeneinander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Das es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher sich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet." Das Judentum in der Musik, in: Gesammelte Schriften und Briefe, hg. von J. Kapp, Bad XIII, Leipzig o.J., S. 21 (AfMw 1,91, S. 2)

Rudolf Louis (1909):

"... man riskiert, von Unverstand oder Böswilligkeit ohne weitere Umstände des Antisemitismus geziehen zu werden, wenn man unbefangen genug ist zu erkennen, dass ein deutscher Jude doch noch ein klein wenig etwas anderes ist als nur einfach ein >deutscher Staatsbürger mosaischer Konfession<. Aber auf die Gefahr hin, dass man mich einer Partei zuzähle, deren Anschauungen ich als töricht und roh empfinde, muss ich es frei heraus sagen; das, was so grässlich abstossend an der Mahlerschen Musik auf mich wirkt, das ist ihr ausgesprochen jüdischer Grundcharakter. Und zwar, um ganz genau zu sein, nicht dieser allein. Denn das Jüdische als solches könnte wohl exotisch, fremd und fremdartig, aber zunächst noch nicht abstossend wirken. Wenn Mahlers Musik jüdisch sprechen würde, wäre sie mir vielleicht unverständlich. Aber sie ist mir widerlich, weil sie jüdeln. Das heisst: sie spricht musikalisches Deutsch, wenn ich so sagen darf, aber mit dem Akzent, mit dem Tonfall und vor allem mit der Geste des östlichen, des allzu östlichen Juden. Der Symphoniker Mahler bedient sich der Sprache Beethovens und Bruckners, Berlioz' und Wagners, Schuberts und der Wiener Volksmusik, - und man muss es ihm lassen, dass er sich die Grammatik dieser Sprachen leidlich angeeignet hat. Aber dass er für die mit feineren Ohren Begabten mit jedem Satze, den er spricht, eine ähnliche Wirkung macht, wie wir sie erleben, wenn etwa ein Komiker des Budapester Orpheums ein Schillersches Gedicht rezitiert, und dass er selbst davon gar keine Ahnung hat, wie grotesk er sich in der Maske des deutschen Meisters ausnimmt, darauf beruht der innere Widerspruch, der den Mahlerschen Werken des Charakter des peinlich Unechten aufprägt: ohne dass er es selbst merkt - denn an der subjektiven Ehrlichkeit der Mahlerschen Musik haben ich keinen Augenblick gezweifelt - spielt er eine Rolle, deren glaubhafte Durchführung ihm von vornherein, sozusagen schon 'konstitutionell', unmöglich ist.

Die deutsche Musik der Gegenwart, München 1909, Seite 181f. (AfMw 1,91, S. 5f.)

Theodor W. Adorno:

"Ihm hat Komponieren seine Größe nicht, wie nach Luthers Satz, indem es den Noten befiehlt, wohin sie sollen. Er folgt ihnen, wohin sie wollen, aus Identifikation mit dem von der ästhetischen Norm und im Grunde von der Zivilisation selber grausam Gebändigten und Zugerichteten, mit den Opfern. Am Ende wird Mahler gerade um dieser selbstentäußernden Identifikation mit dem Nicht-Ich willen subjektivistisch gescholten. Der Ausdruck des Leidens, des eigenen und derer, welche die Last zu schleppen haben, pariert in Mahler nicht länger dem herrschaftlichen Anspruch des Subjektes, der darauf beharrt, so und nicht anders müsse es sein. Das ist der Ursprung des Ärgernisses, das er bietet. In seiner Jugend hat er das Gedicht >Zu Straßburg auf der Schanz< komponiert. Zeit seines Lebens hat seine Musik es mit denen gehalten, die aus dem Kollektiv herausfallen und zugrundegehn, mit dem armen Tambour'ssell, der verlorenen Feldwacht, dem Soldaten, der als Toter weiter die Trommel schlagen muß. Ihm war der Tod selbst die Fortsetzung irdischen, blindwütig verstrickten Unheils. Die großen Symphonien aber, die Märsche, die durch sein gesamtes Werk hindurchdröhnen, schränken das selbstherrliche Individuum ein, das Glanz und Leben denen im Dunklen verdankt. In Mahlers Musik wird die beginnende Ohnmacht des Individuums ihrer selbst bewußt. In seinem Mißverhältnis zur Übermacht der Gesellschaft erwacht es zu seiner eigenen Nichtigkeit. Darauf antwortet Mahler, indem er die formsetzende Souveränität fahrenläßt, ohne doch einen Takt zu schreiben, den nicht das auf sich selbst zurückgeworfene Subjekt zu füllen und zu verantworten vermöchte. Er bequemt sich nicht der beginnenden Heteronomie des Zeitalters an, aber er verleugnet sie nicht, sondern sein starkes Ich hilft dem geschwächten, sprachlosen zum Ausdruck und errettet ästhetisch sein Bild. Die Objektivität seiner Lieder und Symphonien, die ihn so radikal von aller Kunst unterscheidet, die in der Privatperson häuslich und zufrieden sich einrichtet, ist, als Gleichnis der Unerreichbarkeit des versöhnten Ganzen, negativ. Seine Symphonien und Märsche sind keine des disziplinierenden Wesens, das triumphal alles Einzelne und alle Einzelnen sich unterjocht, sondern sammeln sie ein in einem Zug der Befreiten, der inmitten der Unfreiheit anders nicht zu tönen vermag denn als Geisterzug. Alle Musik Mahlers ist, wie die Volksetymologie eines seiner Liedertitel das Erweckende nennt, eine Rewelge."

Mahler. Wiener Gedenkrede Zit. nach: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt 1963, Suhrkamp Verlag, S. 135ff.)

Sergiu Celibidache:

Im Gespräch beginnt er zunächst wieder zu schimpfen: Pauschal beklagt er den Verfall der Musikkultur, die Borniertheit der Musikpädagogik, die Unfähigkeit seiner Kollegen: Bertini sei völlig unbedeutend, Inbal: >ein Skandal<, >der nennt sich auch noch Celibidache-Schüler<. Seine Mahler-Ablehnung klingt so: >Ein zerrissener Mensch. Er fängt immer gut an und hört nie auf. Das ist die Schande unserer Zeit. Es ist das Chaos.< Ob denn nicht gerade diese Zerrissenheit, die Brüchigkeit eine Qualität sein könnte? >Seit wann das denn? Mahler ist der größte Orchesterkenner aller Zeiten, sehr musikalische Themen, aber er konnte nichts damit anfangen. Es geht nirgends hin<, sagt er, die Mundwinkel verbittert senkend. Noch weniger hält er von Adorno, für ihn ein rotes Tuch: >Es gab auch solche Amateure wie Adorno, der nie etwas von Musik verstanden hat. Und wenn sie einen Beweis wollen, hören sie sich seine Kompositionen an.<

M. O. C. Döpfner: "Jetzt, jetzt...ja, jetzt!", FAZ 20. 2. 1988)

Scheiden und Meiden

Aus „Des Knaben Wunderhorn“

Lustig

Gustav Mahler, 1888/89

Es rit - ten drei Rei - ter zum

dim. *mf* *mit starkem Pedalgebrauch.*

aus Trompetenmusik.

6 Tho - re hinaus! A - del! Fei - nis - Lieb - ehen, das schaute zum

10 Fen - ster hin - aus! A - del! A - del!

15 Und

19 wenn es denn soll ge - sehie - den sein, so reich - mir dein gol - de - nes

espr. *breite Triolen.* *p espr.* *breite Triolen.*

25 Rin - ge - lein! A - del! A - del! Ja, Schei - den und

pp rit. *molto espr.*

30 Mei - den thut weh, thut weh! Ja, Schei - den und Mei - den thut weh, thut

p *mf* *p* *rit. p* *mf* *p* *rit.*

36 weh! A - del! A - del!

pp *verklingend* *mf* *espr.*

41

Es

46

schei - det das Kind schon in der Wieg! A - del

51

del Wann werd' ich mein Schät - tzel wohl krie - A - gen? A -

56

del A - del Und ist es nicht mor - gen, ach, wär es doch heut! Es

61

mach - te uns Bei - den wohl gro - sse Freud! A - del A - del! A -

66

del A - del A - del A - del A - del Ja, Schei - den und Mei - den thut weh, thut

71

weh! Ja, Schei - den und Mei - den thut weh, thut weh! A -

77

del

**Des Knaben Wunderhorn:
Drei Reiter am Tor**

Melodie „Der Reiter am Tore“ (Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. 3, S. 560)

Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus,
Ade!
Feins Liebchen schaute zum Fenster hinaus,
Ade!
Und wenn es denn soll geschieden sein,
So reich mir dein goldenes Ringlein.
Ade! Ade! Ade!
Ja scheiden und lassen tut weh.



Es rit - ten drei Rei - ter zum To - re hi - naus, A - de!
Feins Lieb - chen das schau - te zum Fen - ster hin - aus, A - de!

Und der uns scheidet, das ist der Tod,
Ade!
Er scheidet so manches Jungfräulein rot,
Ade!
Und wär doch geworden der liebe Leib
der Liebe ein süßer Zeitvertreib.
Ade! Ade! Ade!
Ja scheiden und lassen tut weh.



Und wenn es denn soll ge - schie - den sein, so reich mir dein gol - de - nes

Es scheidet das Kind wohl in der Wieg,
Ade!
Wenn werd ich mein Schätzel wohl kriegen?
Ade!
Und ist es nicht morgen, ach, wär es doch heut,
Es macht uns allbeiden gar große Freud,
Ade! Ade! Ade!
Ja scheiden und lassen tut weh.



Rin - ge - lein. A - de! A - de! A - de! Ja schei - den und mei - den tut weh.

Des Knaben Wunderhorn: Nicht wiederseh'n	Gustav Mahler: Nicht wiedersehen!
Nun ade, mein herzallerliebster Schatz, Jetzt muß ich wohl scheiden von dir, Bis auf den andern Sommer, Dann komm ich wieder zu dir.«	Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz! Jetzt muß ich wohl scheiden von dir, Bis auf den anderen Sommer, Dann komm' ich wieder zu dir! Ade! Ade mein herzallerliebster Schatz !
Und als der junge Knab heimkam, Von seiner Liebsten fing er an: »Wo ist meine Herzallerliebste, Die ich verlassen hab?«	Und als der junge Knab' heimkam, Von seiner Liebsten fing er an: „Wo ist meine Herzallerliebste, Die ich verlassen hab?“
»Auf dem Kirchhof liegt sie begraben, Heut ist's der dritte Tag. Das Trauern und das Weinen Hat sie zum Tod gebracht.«	„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben. Heut ist's der dritte Tag! Das Trauern und das Weinen Hat sie zum Tod gebracht !“ Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz !
»Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen, Will suchen meiner Liebsten Grab, Will ihr alleweil rufen, Bis daß sie mir Antwort gibt.	Jetzt will ich auf den Kirchhof gehn, Will suchen meiner Liebsten Grab, Will ihr all'weile rufen, ja rufen Bis daß sie mir Antwort gab!
Ei, du mein allerherzlichster Schatz, Mach auf dein tiefes Grab, Du hörst kein Glöcklein läuten, Du hörst kein Vöglein pfeifen, Du siehst weder Sonn noch Mond!	Ei du, mein herzallerliebster Schatz Mach auf dein tiefes Grab! Du hörst kein Glöcklein läuten, Du hörst kein Vöglein pfeifen, Du siehst weder Sonne noch Mond! Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!

Das Lied wurde im 19. Jahrhundert nach der Melodie von „Herzlich im Grabe“ (Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, 1. Bd. S. 606):



Gustav Mahler: Nicht wiedersehen!

Aus „Des Knaben Wunderhorn“

Schwermüthig.

Und nun a - de, mein herz - al - ler -

mit starkem Pedalgebrauch

lieb - ster Schatz! Jetzt muss ich wohl schei - den von dir, von dir, bis auf den an - dern

Som - mer, dann komm' ich wie - der zu dir! A - de, mein

herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Und als der

jun - ge Knab! heim - kam, von sei - ner Lieb - sten fing er an: „Wo

ist mei - ne Herr - al - ler - lieb - ste, die ich ver - las - sen hab'?"

„Auf dem Kirch - hof liegt sie be - gra - ben, heut' is'is' der drit - te

Tag! — Das Trau - ern und das Wei - nen hat sie zum Tod ge - bracht! A -

35 de, a - de, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein Schatz,

immer stark Ped.

39 herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Jetzt will ich auf den Kirch - hof geh'n, will su - chen

43 mei - ner Lieb - sten Grab, will ihr all - wei - le ru - fen, ja

47 ru - fen, bis dass sie mir Antwort gab!

52 du, mein al - ler - herz - lieb - ster Schatz, mach' auf dein tie - fes Grab! Du

56 hörst kein Glock - lein lau - fen, du hörst kein Vög - lein pfei - fen, du

60 siehst we - der Son - ne noch Mond! A - de, a - de, mein herz - al - ler - lieb - ster

65 Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! A - de!

Luciano Berio: SINFONIA (1968)

... Der Text des dritten Teils besteht vornehmlich aus Auszügen aus Samuel Becketts *L'innommable*, die ihrerseits zu Zitaten und Referenzen aus *La vie quotidienne* überleiten.

Abgesehen von einer kurzen Anspielung auf den Anfang des vierten Satzes der *Zweiten Symphonie* von Mahler beruht der Text des vierten Teiles, in Andeutungen mehr als in Form von präzisen Zitaten, auf kurzen Fragmenten aus den drei vorhergehenden Sätzen.

... Der dritte Satz der *Sinfonia* erfordert einen tiefergehenden Kommentar, denn er enthält wohl die „experimentellste“ Musik die ich je geschrieben habe. Er ist eine Huldigung an Gustav Mahler, dessen Werk die Last der ganzen Musik der letzten zwei Jahrhunderte zu tragen scheint, und insbesondere an den dritten Satz *Scherzo* seiner 2. *Symphonie* "Auferstehung. Mahler bedeutet für die Musik dieses dritten Teiles, was Beckett für den Text bedeutet. Daraus wird eine Art "Einschiffung nach Kythera" an Bord des Scherzos.

Dieser Satz ist wie eine Retorte angelegt, in deren Innerem eine große Anzahl musikalischer Referenzen brodeln, von Bach bis Schönberg, von Beethoven bis Strauss von Brahms bis Strawinski, von Berg bis Webern, von Boulez, von Pousseur, von mir selbst und von anderen. Die verschiedenen musikalischen Zitate sind in die harmonische Struktur des Mahler'schen Scherzos eingearbeitet. Sie verkünden und kommentieren die Ereignisse und ihre Abwandlungen, illustrieren also ein harmonisches Verfahren und stellen nicht etwa eine «Collage» dar. Des weiteren erlangen die Zitate berühmter Komponisten, indem sie gewandelt aufeinander einwirken, plötzlich eine neue Wertigkeit, wie es mit vertrauten Menschen oder Gegenständen geschieht, wenn sie sich in ungewohnter Beleuchtung oder Umgebung befinden.

Im dritten Satz der *Sinfonia*, dieser Meditation über eine Mahler'sche «Fundsache», wollte ich vor allem verschiedene Musiken kombinieren und vereinen, die einander unverwandt, ja fremd sind.

Wenn ich die Stellung der Scherzos von Mahler in der *Sinfonia* bestimmen soll, so kommt mir unwillkürlich das Bild eines Baches, der eine ständig wechselnde Landschaft durchfließt bisweilen unter der Erde verschwindet, um in einer völlig anderen Umgebung wieder hervorzutreten, dessen Verlauf bald sichtbar, bald verborgen ist, manchmal in genau erkennbarer Form gegenwärtig ist und dann wieder sich hinter einer Vielzahl von kleinen, kaum zu durchschauenden Einzelheiten im musikalischen Umfeld verliert

...

Auszüge aus dem von Beckett stammenden Text des ersten Trios und der abschließenden Überleitung (T. 210, S. 52, K - T. 373. S. 70, S):

»I'm listening. Well I prefer that, I must say I prefer that, that what, oh you know, who you, oh I suppose the audience, well well, so there's an audience, it's a public show, you take your seat and you wait, perhaps it's free, a free show, you take your seat and you wait for it to begin, or perhaps it's compulsory, a compulsory show, you wait for the compulsory show to begin, It takes time, you hear a voice, perhaps it's a recitation, that's the show, someone reciting, selected passages, old favourites, or someone improvising, you can barely hear him, that's the show, you can't leave, you're afraid to leave, you try and be reasonable, perhaps it's not a voice at all, perhaps it's the air, ascending, descending, flowing, eddying, seeking exit, finding none, and the spectators, where are they you didn't notice, in the anguish of waiting, never noticed, you were waiting alone, that' the show, waiting alone, in the restless air, for it to begin, for something to begin, for there to be something else but you, ... the show is over, all is over, but where then is the hand, the helping hand, or merely charitable, on the hired hand, . . . waiting alone, blind, deaf, you don't know where, you don't know for what, for a hand to come and draw you away, somewhere else, where perhaps it's worse.«

Der Text des zweiten Trios (T. 456—T. 566, S. 80 - S. 94) lautet:

»And when they ask, why all this, it is not easy to find an answer. For, when we find ourselves, face to face, now here, and they remind us that all this can't stop the wars, can't make the young older or lower the price of bread... Say it again, louder! ...it can't stop the wars, can't make the old younger or lower the price of bread, can't erase solitude or dull the tread outside the door, we can only nod, yes, it's true. But we need to remind, to point, for all is with us, always except, perhaps at certain moments, here among these rows of balconies, in a crowd, or out of it, perhaps waiting to enter, watching. And tomorrow we'll read that made tulips grow in my garden and altered the flow of the ocean currents. We must believe it's true. There must be something else. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless. Unquestioning. But it can't go on. It, say it, not knowing what. It's getting late. Where now? When now? I have a present for you. Keep going, page after page, keep going, going on, call that going, call that on. But wait. He is barely moving, now, almost still. Should I make my introductions?«

Die zitierten Texte sind relativ eindeutig. Der erste handelt von einer imaginären Show. Die entscheidenden Kernsätze, in denen sich wie in einem Brennpunkt die Tendenzen dieser Textpassagen versammelt, sind: »Waiting alone, that's the show, waiting alone, in the restless air, for it to begin, for something to begin, for there to be something else but you«. Die zweite Textpartie besteht aus Sätzen. Sie besagen, um es auf die einfachste Formel zu bringen, daß alles ästhetisch orientierte Tun (zu ergänzen ist kompositorisch-ästhetisches Tun) nicht nur illusorisch, sondern nutzlos sei, d. h. ohne praktische Relevanz. Dennoch heißt es, »we need to remind, to point, for all is with us«. Der Schluß des Textes bleibt offen, wenn gesagt wird, »I have a present for you... But wait. He is barely moving, now, almost still.« Während der erste Text (Trio I) die Vorstellung, daß es etwas anderes gebe als sich, als Show abqualifiziert, denunziert der zweite Text (Trio II) ästhetisch-künstlerisches Tun als nutzlos, als praktisch irrelevant.

Der übrige Text ist je unterschiedlich auf die zitierten Textpassagen der beiden Trio-Abschnitte hin zugeordnet. Der Text des ersten Teils (bis Trio I) besteht zum großen Teil aus einer Kompilation einzelner Beckett-Sätze. Zu Beginn sind zumeist verschiedene Sätze und Satzfragmente zu mehrtextigen Komplexen übereinandergeschichtet; es entsteht der Eindruck eines Disputs, der immer wieder in Gang gebracht wird durch den Einwurf »Keep going« (Beckett). Im weiteren Verlauf schälen sich einige Sätze heraus, die mehrfach wiederholt werden, wobei auf die Show bereits angespielt wird. »Yes, I feel the moment has come for us to look back. I must not forget this, I have not forgotten it. But now I shall say my old lesson, if I can remember it«. Diese Satzkombinationen stehen bei Beckett nicht im Zusammenhang; Berio hat sie so montiert.

Der Text des zweiten Teils (zwischen Trio I und Trio II) beginnt wiederum als Disput (»Keep going«). Zunächst ist Beckett zitiert; ein fremder Text schließt sich an. Der Grundton des gesamten Teils ist resignierend.

Beckett: »I am here so little, I see it, I feel it round me, it enfolds me, It covers me, if only this voice would stop, for a second, it would seem long to me, a second of silence. I would listen. I'd know if it was going to start again, or if it was stilled for ever, what would I know it with, I'd know. And I'd keep on listening.«

Fremder Text (gekürzt): »It's late now... The fact is I trouble no one. But I did, and after each group disintegration, the name of Majakowsky hangs in the clean air.«

Es folgt unmittelbar das zweite Trio mit seinen quasi-politischen Sätzen.

Der Text der Coda hat eindeutig abschließenden Charakter; er spielt auf das Voraufgegangene an, jedoch ohne Resignation oder Emotion.

»But now it's done, it's over, we've had our chance. There was even, for a second, hope of resurrection, or almost. Mein junges Leben hat ein End. We must collect our thoughts, for the unexpected is always upon us, in our rooms, in the street, at the door, on a stage. Thank you Mr ...«

Der Ring des Polykrates.

Er stand auf seines Daches Zinnen,
 Er schaute mit vergnügten Sinnen
 Auf das beherrschte Samos hin.
 »Dies alles ist mir unterthänig,«
 Begann er zu Ägyptens König,
 »Gestehe, daß ich glücklich bin.« -

»Du hast der Götter Gunst erfahren!
 Die vormals deines Gleichen waren,
 Sie zwingt jetzt deines Scepters Macht.
 Doch Einer lebt noch, sich zu rächen;
 Dich kann mein Mund nicht glücklich sprechen,
 So lang des Feindes Auge wacht.« -

Und eh der König noch geendet,
 Da stellt sich, von Milet gesandt,
 Ein Bote dem Tyrannen dar:
 »Laß, Herr, des Opfers Düfte steigen,
 Und mit des Lorbeers muntern Zweigen
 Bekränze dir dein festlich Haar!

»Getroffen sank dein Feind vom Speere,
 Mich sendet mit der frohen Märe
 Dein treuer Feldherr Polydor -«
 Und nimmt aus einem schwarzen Becken,
 Noch blutig, zu der Beiden Schrecken,
 Ein wohlbekanntes Haupt empor.

Der König tritt zurück mit Grauen.
 »Doch warn' ich dich, dem Glück zu trauen,«
 Versetzt er mit besorgtem Blick.
 »Bedenk', auf ungetreuen Wellen -
 Wie leicht kann sie der Sturm zerschellen -
 Schwimmt deiner Flotte zweifelnd Glück.«

Und eh er noch das Wort gesprochen,
 Hat ihn der Jubel unterbrochen,
 Der von der Rhede jauchzend schallt.
 Mit fremden Schätzen reich beladen,
 Kehrt zu den heimischen Gestaden
 Der Schiffe mastenreicher Wald.

Der königliche Gast erstaunet:
 »Dein Glück ist heute gut gelaunet,
 Doch fürchte seinen Unbestand.
 Der Kreter waffenkund'ge Schaaren
 Bedräuen dich mit Kriegsgefahren;
 Schon nahe sind sie diesem Strand.«

Und eh ihm noch das Wort entfallen,
 Da sieht man's von den Schiffen wallen,
 Und tausend Stimmen rufen: »Sieg!
 Von Feindesnoth sind wir befreiet,
 Die Kreter hat der Sturm zerstreuet,
 Vorbei, geendet ist der Krieg!«

Das hört der Gastfreund mit Entsetzen.
 »Fürwahr, ich muß dich glücklich schätzen!
 Doch,« spricht er, »zitr' ich für dein Heil.
 Mir grauet vor der Götter Neide;
 Des Lebens ungemischte Freude
 Ward keinem Irdischen zu Theil.

»Auch mir ist alles wohl gerathen,
 Bei allen meinen Herrscherthaten
 Begleitet mich des Himmels Huld;

Doch hatt' ich einen theuren Erben,
Den nahm mir Gott, ich sah in sterben,
Dem Glück bezahlt' ich meine Schuld.

»Drum, willst du dich vor Leid bewahren,
So flehe zu den Unsichtbaren,
Daß sie zum Glück den Schmerz verleihn.
Noch Keinen sah ich fröhlich enden,
Auf den mit immer vollen Händen
Die Götter ihre Gaben streun.

»Und wenn's die Götter nicht gewähren,
So acht' auf eines Freundes Lehren
Und rufe selbst das Unglück her;
Und was von allen deinen Schätzen
Dein Herz am höchsten mag ergötzen,
Das nimm und wirf's in dieses Meer!«

Und Jener spricht, von Furcht bewegt:
»Von Allem, was die Insel heget,
Ist dieser Ring mein höchstes Gut.
Ihn will ich den Erinen weihen,
Ob sie mein Glück mir dann verzeihen.«
Und wirft das Kleinod in die Fluth.

Und bei des nächsten Morgens Lichte,
Da tritt mit fröhlichem Gesichte
Ein Fischer vor den Fürsten hin:
»Herr, diesen Fisch hab' ich gefangen,
Wie keiner noch ins Netz gegangen,
Dir zum Geschenke bring' ich ihn.«

Und als der Koch den Fisch zertheilet,
Kommt er bestürzt herbeigeeilet
Und ruft mit hoherstauntem Blick:
»Sieh, Herr, den Ring, den du getragen,
Ihn fand ich in des Fisches Magen,
O, ohne Grenzen ist dein Glück!«

Hier wendet sich der Gast mit Grausen:
»So kann ich hier nicht ferner hausen,
Mein Freund kannst du nicht weiter sein.
Die Götter wollen dein Verderben;
Fort eil' ich, nicht mit dir zu sterben.«
Und sprach's und schiffte schnell sich ein.

Abb. 8

Der 'Weltschmerz' - wie man damals sagte - ist allerdings mehr als ein rein politisch motiviertes Phänomen, sondern hat tiefere Wurzeln in der Umbruchsituation, der Geburt der modernen Industrielwelt. Das wird in einem modernen 'Kultbuch' entfaltet, das Schuberts Winterreise als Leitfaden benutzt (Hanspeter Padrutt: Der epochale Winter, Zürich 1984). Das plötzliche Umschlagen des emotionalen Klimas verdeutlichen auch folgende kurze Textauszüge:

"Sie schreiben alle, als wären sie krank und die ganze Welt ein Lazarett", bemerkte Goethe am 24. 9. 1824. (Zit. nach: J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von F. Bergemann, Leipzig 1968, S. 241)

Schuberts Altersgenosse Heinrich Heine verteidigt seine Generation gegen solche Anwürfe:

"Ach, teurer Leser wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so muß es wohl in der jetzigen Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches, weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermärtyrertums würdig geachtet haben."

Zit. nach: H. Holtzhauer (Hg.): Heines Werke in fünf Bänden, Weimar 1961, Bd. 3, S. 241