

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
5024 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Musikhochschule Köln
z. H. Frau Wilhelm
Raum 207
Dagobertstr. 38
5000 Köln 1

12.6.1993

Sehr geehrte Frau Wilhelm,

mein Lehrangebot für das WS 1993/94 lautet:

Studiengang: Schulmusik

Thema: Analyse und Interpretation von Musikwerken des 19. Jahrhunderts im schulischen Musikunterrichts

Art: Proseminar (zu C 3 der StO)

Zeit: Dienstag 17.00 -19.00 Uhr

Ort: Raum 13

Beginn: Dienstag, 12. Oktober

Herzliche Grüße

Ihr

1. und 2. Sitzung

Vergleich Klassik – Romantik:

Amadeus Mozart: Violinkonzert in A-Dur KV 219, 2. Satz (1775)

Adagio 25

Ob. 1,2
 Corni
 V. solo
 V. 1
 V. 2
 Va.
 Vcl. B.

30 35

37

Mendelssohn: Violinkonzert in e-Moll, Andante

Andante **II**

530

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Vi.
Via.
Vc.
e Cb.

540

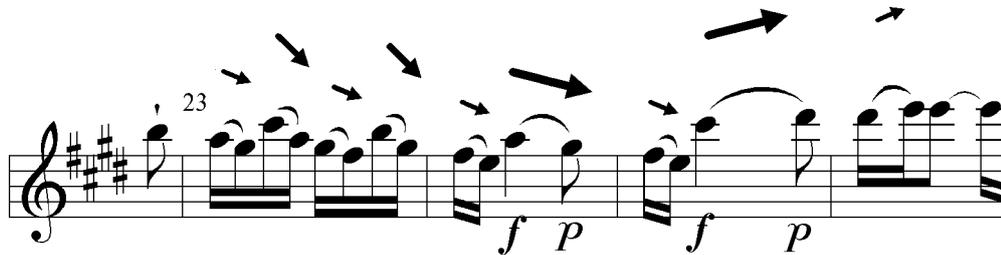
Vi. pr.
Vi.
Via.
Vc.
e Cb.

550

Cl.
Fg.
Vi. pr.
Vi.
Via.
Vc.
e Cb.

p, *pp*, *cresc.*, *dim.*

"Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. Denn so wenig als einer, der von jemanden, welchem er eine besondere Ehrfurcht schuldig ist, mit frechen und unverschämten Geberden etwas erbitten wollte, zu seinem Zweck kommen würde: eben so wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu spielen den Zuhörer einnehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen." So beschreibt Quantz (Versuch einer Anleitung..., Breslau 1752, S. 138) den Affektgehalt eines Adagios. In dem Adagio aus Mozarts Violinkonzert zeigen vor allem die vielen Seufzerfiguren (fallende, abphrasierte kleinen Sekunden), daß ein solches empfindungsreiches 'Sprechen' intendiert ist. Die Seufzerfiguren werden gefühlmäßig außerordentlich nuanciert behandelt.



Die (ohne Begleitung, wie verloren einsetzende) fallende Sekund-Seufzerkette wirkt zaghaft und depressiv. Die höher gesetzten Terzvarianten steuern zwar zunächst etwas gegen, unterliegen

aber ebenfalls einem Abwärtssog und münden schließlich - auf der Anfangshöhe der Sekundkette (a" in T. 24) - in einen durch rhythmische Vergrößerung und dynamische Forcierung (fp) emphatisch betonten Seufzer. Hier kann die Melodik sogar so viel Kraft holen, daß sie die Bewegungsrichtung umdrehen und die obere Begrenzung des Oktavraums (e") erreichen kann. Dieser Aufstieg ist aber alles andere als sicher und selbstbewußt. Die ungewöhnlichen harmonischen Begleitumstände, speziell der 'schmerzhaften' verminderte Septakkord in T. 26, geben ihm etwas Gewaltiges und Hilfloses. Kopfüber wird - mit einer konventionellen Schlußfloskel - die Flucht in die normale Kadenz angetreten, die in dem plötzlichen Forte-Einwurf des Orchesters gleich noch einmal bestätigt wird. Das Überhastete des Vorganges verrät sich in der Verwendung der diminuierten und imitatorisch verdichteten Zweiunddreißigstelvariante des Seufzermotivs sowie in der Asymmetrie der (siebentaktigen) Periode, deren verkürzter Nachsatz aufgrund der Heterogenität des Materials und der Dynamik zerklüftet wirkt.

Die auf S. 32 angeführten Vergleichsbeispiele aus anderen Werken Mozarts belegen daß es sich bei dem Seufzermotiv um eine in verschiedenartigen Zusammenhängen verwendbare musikalische 'Vokabel' handelt und daß diese Vokabel in der Vokalmusik entstanden ist, und zwar als Nachahmung eines 'gesprochenen' Seufzers (stoßhafter Einsatz mit sofort abflachender Tonhöhen- und Dynamikkurve). Der Begriff stammt aus der Zeit der Empfindsamkeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts und belegt die allgemeine Bedeutung dieser Figur zu dieser Zeit. Die konkrete Bedeutung dieser Figur ist in den Beispielen aus der jeweiligen Textgrundlage bzw. Situation ablesbar. Die 'jagenden' Zweiunddreißigstel-Seufzer stehen für die ungeduldige sehnsüchtige Erwartung Belmontes, der gerade erfahren hat, daß er nach langem Suchen endlich seine Geliebte Konstanze in dem Serail des Bassa Selim wiederfinden wird, und der nun dem Wiedersehen entgegenfiebert. Die Sechzehntelseufzer Belmontes sind Zeichen seiner zärtlichen Gefühle, entspringen seinem "liebvollem Herzen". Die ruhigere Seufzerfigur des "Lacrimosa dies illa" ("Tränenreich wird jener Tag") vermittelt Verzagtheit angesichts des Jüngsten Gerichts, aber auch - in seiner Weicheit und in dem ruhigen Atmen der Harmonik und in den sich wiederholenden Takten - ein geheimes kindliches Vertrauen in die Gnade Gottes.

The image shows a musical score snippet from Wolfgang Amadeus Mozart's Violin Concerto in A major, starting at measure 37. It features a descending eighth-note sigh figure. The score is written on a single treble clef staff. The dynamics alternate between forte (f) and piano (p). Arrows above the notes point downwards, emphasizing the descending motion.

Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert in A-Dur

Vergleicht man die vorstehende Fortsetzung des Ausschnitts (T. 37ff.) aus dem Violinkonzert mit der Belmonte-Arie ("klopft mein liebevolles Herz", S. 32), wird auf verblüffende Weise deutlich, wie konkret und charakteristisch Mozarts Instrumentalmusik Ausdrucksgesten wiedergibt, wie weit entfernt sie von einer vagen Stimmungsmusik ist. Die Solovioline spielt ausgreifende Sehnsuchtsgersten, im Orchester hört man hinter den hastenden Seufzern das ängstliche Klopfen des Herzens (Staccatofigur). Die Musik 'sagt' zwar nichts Konkretes in dem Sinne, daß man es genau so gut in Worten ausdrücken oder daraus eine 'Geschichte' im Sinne der Programmmusik machen könnte, drückt aber eine innere Befindlichkeit so nuanciert aus, wie es vielleicht mit Worten nicht möglich ist. Dabei geht Mozart in der der Spannbreite und Variabilität des Ausdrucks deutlich über die oben zitierten Charakterisierungen von Quantz hinaus.

46

War das ihr Seufzen? Es

Wolfgang Amadeus Mozart:
Entführung aus dem Serail,
Arie des Belmonte (Nr. 4)

9

Klopft mein lie-be-vol-les Herz, klopft mein lie-be-vol-les Herz.

dto.

3

La - crimo - sa di - es il - la

Wolfgang Amadeus Mozart:
Requiem

Mozart:

"Nun die arie von Bellmont in ADur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist - auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt ... man sieht das zittern - wanken - man sieht wie sich die schwellende Brust hebt - welches durch ein crescendo exprimiert ist - man hört das lispeln und seufzen - welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist ..."

Brief vom 26. September 1781 an seinen Vater.

Wesensmerkmale der Romantik

Heinrich Bessler:

"Mit der Klassik erreicht das aktiv-synthetische Hören des 18. Jahrhunderts seinen Gipfel. Der Hörer, jetzt nicht mehr nur Subjekt, sondern Individuum und Person, schließt durch Synthesis in der Regel eine Achttaktperiode zusammen und vollzieht so Schritt für Schritt den Aufbau. Gleichzeitig versteht er das den Sonatensatz beherrschende Hauptthema als einen Sinngehalt, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form, und die Einheit des Sinns, beides Merkmale der Klassik, beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer.

Diese Kraft des Empfangenden, die musikalisch nachweisbar ist, besteht auch anderwärts und gibt der Epoche einen aktiven Grundzug. Man hat im 19. Jahrhundert als Vermächtnis der Klassik vor allem den Persönlichkeitsbegriff herausgestellt, wobei der Blick auf den schöpferischen Künstler und Denker gerichtet ist. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß jenes Schaffen aktiv-eigenständige Hörer und Leser voraussetzt...

Richtet man den Blick auf das 19. Jahrhundert, so enthält seine Musik offenbar auch Züge, die von den klassischen Kategorien her nicht zu verstehen sind. Es gibt erstaunlich früh Äußerungen, mit denen die Aktivität des Hörens überhaupt bekämpft und das Gegenteil zum Ideal erhoben wird: eine völlige passive Hinnahme des Gehörten ...

Wackenroder schrieb am 5. Mai 1792 in einem Brief: *»Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre. sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und deren Fortschreitung. in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreisenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindüicken. Dieses geizige Einschlüpfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzu lange aushält ... Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten aber Musik als Ästhetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre. Es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen, die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell und deutlich vor die Seele stellen,«*

Der Hörer faßt das Werk nicht mehr als einen Gegenstand, der sich vor ihm aufbaut, sondern erlebt es unmittelbar. Er wird gewissermaßen identisch mit der Musik. Es handelt sich also nicht mehr um Synthesis nach der Art des 18. Jahrhunderts, sondern um mystische Versenkung in das Werk...

Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit *Gretchen am Spinnrad* das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in (der) Klavierbegleitung. Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimmung. Charakteristisch für diese Werke ist der einheitliche Rhythmus, der durch die ostinaten Begleitmotive und Figuren erzeugt wird. Es handelt sich um einen neuen »Einheitsablauf« ... Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand. Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins, bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von

Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton »abgestimmt« sind ... Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen »Stimmung« werden lassen. Schubert fand mit der Spielfigur ein Mittel für das gleichartige rhythmische Pulsieren. Dieser Strom des Rhythmus ist es, von dem sich der Hörer nun tragen läßt... Bei Schubert auf gewisse Weise und Werkschichten beschränkt, steht dieses Hören im Widerspruch zur Synthesis, die nach wie vor den Formaufbau zusammenschließt. Aber die junge Generation setzte den Weg in derselben Richtung fort. Für sie wird um 1830 das Klavier zum Hauptinstrument. Wie anderwärts dargelegt, ist die klaviermäßige Spielfigur für Frédéric Chopin geradezu das Fundament, auf dem er seine Kunst errichtet. Dasselbe gilt für Robert Schumann, der das überlieferte klassische Motiv mit dem Rhythmus der Spielfigur zu beleben weiß... Der Musikstrom erhält um 1830 auf dem Klavier die Gestalt des »Motivstroms«.

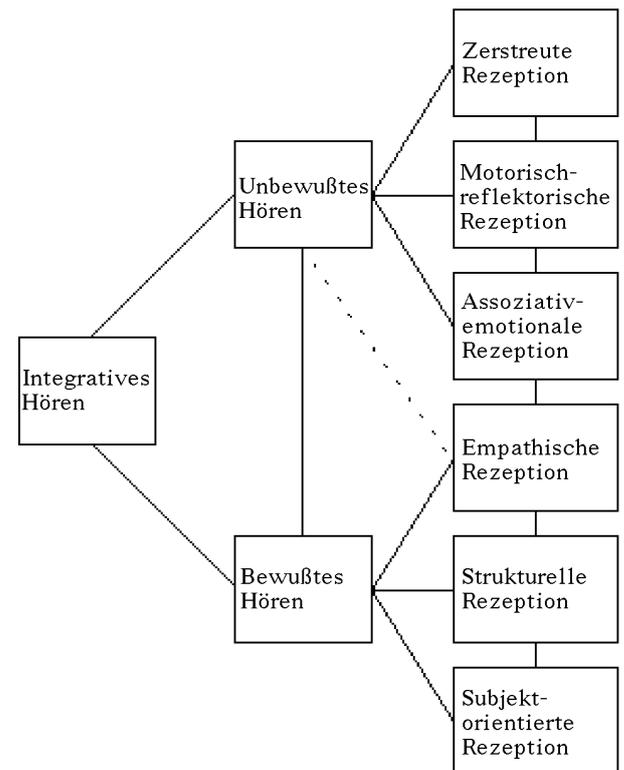
Aus: H. Bessler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, S. 150ff.

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1797):

»Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in eine Hülle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte, und er die tief sinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt, dann geht ein unennbar-köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander hangen wie in einem Schmelzgemälde Stein und Leben verkörpert sind.«

Aus: W. H. Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Weimar 1918, S. 185.

Hörtypologie von Rauhe/Reinecke/Ribke:



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

3. Sitzung

Transfer Übung: Vergleich: Beethoven - Schubert:

Beethoven: Sonate op. 26

Andante con Variazioni.

Hubert Schubert: Impromptu No. 2 A b Major

Allegretto sempre legato

Ferdinand Ries:

"Beethoven komponierte einen Theil des zweiten Marsches, während er, was mir noch immer unbegreiflich ist, mir zugleich Lection über eine Sonate gab, die ich Abends in einem kleinen Concerte bei dem eben erwähnten Grafen (Fries) vortragen sollte. Auch die Märsche sollte ich daselbst mit ihm spielen. Während Letzteres geschah, sprach der junge Graf P.... in der Thüre zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer schönen Dame, daß Beethoven, da mehrere Versuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Clavier wegzog, aufsprang und ganz laut sagte: >für solche Schweine spiele ich nicht.< Alle Versuche, ihn wieder an's Clavier zu bringen, waren vergeblich; sogar wollte er nicht erlauben, daß ich die Sonate spielte. So hörte die Musik zur allgemeinen Mißstimmung auf."

Aus: Fr. G. Wegeler und F. Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Coblenz 1838. Nachdruck: Hildesheim 1972, S. 91f.

Carl Czerny:

"Seine Improvisation war im höchsten Grade brillant und staunenswerth; In welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während Manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte. Wenn er eine Improvisation dieser Art beendet hatte, konnte er in lautes Lachen ausbrechen und seine Zuhörer über die Bewegung, die er in ihnen verursacht hatte, verspotten. >Ihr Narren,< sagte er wohl. Zuweilen fühlte er sich sogar verletzt durch diese Zeichen der Theilnahme. >Wer kann unter so verwöhnten Kindern leben,< sagte er, und einzig aus diesem Grunde (wie er mir erzählte) lehnte er es ab, eine Einladung anzunehmen, welche der König (von Preußen) nach einer der oben beschriebenen Improvisationen an ihn gelangen ließ."

Aus: A. W. Thayer, Ludwig van Beethovens Leben, Bd. 2, neu bearbeitet von Hermann Deiters. Leipzig 1910, S. 14. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s.o.), S. 246f.

Anton Schindler:

"Emancipation von allen Salon-Convenienzen scheint schon früh sein Bestreben gewesen zu seyn. . . ."

Aus: A. Schindler, Ludwig van Beethoven, Münster 1927, hg. von Fritz Volbach, Bd. I, S. 23. Zit. nach: H. C.

Robbins Landon (s. o.), S. 236.

Frau von Bernhard:

"Wenn er zu uns kam, steckte er gewöhnlich erst den Kopf durch die Thür und vergewisserte sich, ob nicht Jemand da sei, der ihm mißbehave. Er war klein und unscheinbar mit einem häßlichen roten Gesicht voll Pockennarben. Sein Haar war ganz dunkel und hing fast zottig ums Gesicht. Sein Anzug war sehr gewöhnlich und nicht entfernt von der Gewähltheit, die in jenen Tagen und besonders in unsern Kreisen üblich war. Dabei sprach er sehr im Dialekt und in einer etwas gewöhnlichen Ausdrucksweise, wie denn überhaupt sein Wesen nichts von äußerer Bildung verriet, vielmehr unmanierlich in seinem ganzen Gebahren und Benehmen war. Er war sehr stolz; ich habe gesehen, wie die Mutter der Fürstin Lichnowsky, die Gräfin Thun, vor ihm, der in dem Sofa lehnte, auf den Knien lag, ihn zu bitten, er möge doch etwas spielen. Beethoven tat es aber nicht. Die Gräfin Thun war übrigens eine sehr exzentrische Frau."

Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), S. 207.

Johann Friedrich Reichardt: (1775)

"... welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt mich ganz... Solch verzärtelte Leute sind nun auch die musikalischen Liebhaber größtenteils. Sie wollen nur immer angenehm gekitzelt oder sanft eingewiegt sein; starke Rührung, Erschütterung und Beschäftigung des Verstandes, das ist ihre Sache nicht."

Schreiben über die berlinische Musik. In: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, Leipzig 1976, Reclam, S. 71 und 74)

Beethoven

A-B A1
 profilierter
 rhytmisch kontrastreich
 dynamisch im Detail schärfer konturiert,

Stärkere Integration, höhere strukturelle Verdichtung
 (Bessler: „Synthesis“, „Einheit der Form und des Sinns“
 kontrapunktisch sich abhebende Ebenen
 harmonisch reicher
 eher instrumental gedachte Melodie
 A1: leichte Variation

Brockmanns Bild zeigt das Ambiente der Adelsgesellschaft, die
 Zuschauer träumen nicht, sondern folgen neugierig, wachen
 Sinnes und kenntnisreich der Musik

Schubert

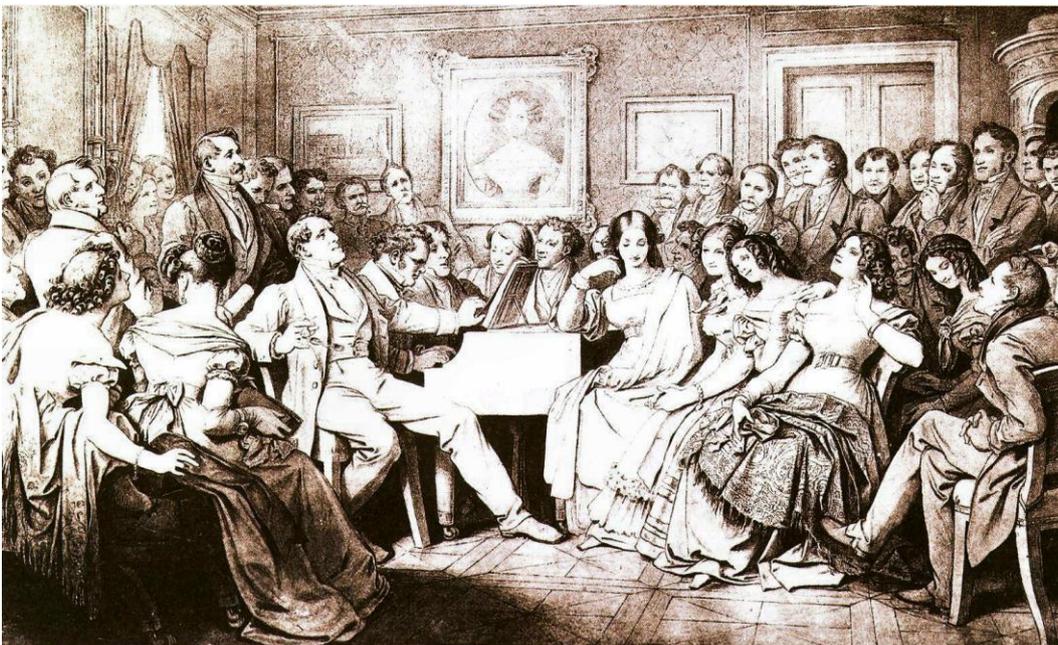
A-B-A1
 flächiger
 rhythmischer ‚Strom‘ des Sarabandenrhythmus
 dynamisch über Strecken einheitlicher, aber starker Kontrast
 der Teile: A: pp → Innenwelt, B: ff/ff → laute Gegenwelt
 (romantische Zweiweltheorie → vgl. Mahler)
 Der starke Kontrast wirkt ein bißchen äußerlich aufgesetzt
 verschmelzende Homophonie

harmonisch einfacher
 einfache Liedmelodie
 A1: leicht veränderte Schlußwendung, vor: Wiederholung in
 der höheren Oktave → größere Bedeutung der Klangfarbe

Schwindts Bild verdeutlicht die gesellschaftliche Verankerung:
 die Innenwelt im bürgerlichen Salon, das Träumen und
 Schwärmen (Bessler: „mystische Versenkung“)



A. Brockmann: Beethoven dirigiert bei Rasumowsky



Moritz Schwindt: Ein Schubertabend bei Ritter von Spaun

Weitere Beispiele zum Bessler-Text, vor bezüglich der Bedeutung der Spielfigur:

Johannes Brahms: Intermezzo Nr. 2:

Aus der Anfangsfloskel entwickelt sich der ganze Satz
 Begleitung: immer ähnliche Figuren als Klangteppich, T. 17: romantische ‚Entrückung‘

Wilhelm Müller/Franz Schubert:

I. Wanderschaft
 (Das Wandern)

Das Wandern ist des Müllers Lust,
 Das Wandern!
 Das muß ein schlechter Müller sein,
 Dem niemals fiel das Wandern ein,
 Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
 Vom Wasser!
 Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
 Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
 Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab,
 Den Rädern!
 Die gar nicht gerne stille stehn,
 Die sich mein Tag nicht müde drehn (gehn),
 Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,
 Die Steine!
 Sie tanzen mit den muntern Reihn
 Und wollen gar noch schneller sein,
 Die Steine.

O Wandern. Wandern. meine Lust,
 O Wandern!
 Herr Meister und Frau Meisterin,
 Laßt mich in Frieden weiter ziehn
 Und wandern.

4. und 5. Sitzung

Wilhelm Müller/Franz Schubert: "Wohin?"

1. Ich hört' ein Bächlein rauschen
Wohl aus dem Felsenquell,
Hinab zum Tale rauschen
So frisch und wunderhell.

A

Mäßig

pp

6

2. Ich weiß nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rat mir gab,
Ich mußte auch hinunter
Mit meinem Wanderstab.

B

3. Hinunter und immer weiter,
Und immer dem Bache nach,

C

Und immer heller (frischer) rauschte
Und immer heller der Bach.

D

4. Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.

E

5. Was sag ich denn von (vom) Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
Tief unten ihren Reihn.

6. Laß singen, Gesell, laß rauschen,
Und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlräder
In jedem klaren Bach.

Genaue Analyse

Fliegend

1. Am Grun - de der Mol - dau wan - dern die Stei - ne,
es lie - gen drei Kai - ser be - gra - ben in Prag.
Das Gro - ße bleibt groß nicht und klein nicht das Klei - ne.
Die Nacht hat zwölf Stun - den, dann kommt schon der Tag, dann kommt schon der Tag.

Vergleich mit

Brecht / Eisler: Am Grunde der Moldau

2. Es wech - seln die Zei - ten. Die rie - si - gen Plä - ne
der Mäch - ti - gen kom - men am En - de zum Halt.
Und gehn sie ein - her auch wie blu - ti - ge Häh - ne,
es wech - seln die Zei - ten, da hilft kein Ge - walt, da hilft kein Ge - walt! Am...

3. Am Grunde der Moldau wandern die Steine,
es liegen drei Kaiser begraben in Prag.
Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.

Brechts Komödie „Schweyk im Zweiten Weltkrieg“ (1944) hat als Vorlage J. Hašeks „Abenteuer des braven Soldaten Schweyk“, der hier – typisch für Brecht – die Zeitläufe in verschlüsselter Form beschreibt. In H. Eislers Vertonung klingt unüberhörbar Smetanas „Moldau“ durch.

Franz Schubert: Wohin? – Grafische Strukturdarstellung

	Form	Strukturskizze <small>linke Hand r.H. Melodie</small>	Modulationsgang <small>a G e D A E H Fis</small>	Dynamik <small>pp p</small>	Melodietyp <small>melism. - syllab.</small>
1. Ich hört' ein Bächlein rauschen wohl aus dem Felsenquell, hinab zum Tale rauschen, so frisch und wunderhell.	A A				
2. Ich weiß nicht, wie mir wurde, nicht, wer den Rat mir gab, ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab, <i>ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab.</i>	B A A				
3. Hinunter und immer weiter und immer dem Bache nach, und immer heller (frischer) rauschte und immer heller der Bach, <i>und immer frischer rauschte und immer heller der Bach.</i>	C D D				
4. Ist das denn meine Straße? O Bächlein, sprich, wohin? <i>wohin, sprich wohin?</i> Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn, <i>du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn.</i>	E C D				
5. Was sag ich denn vom Rauschen? das kann kein Rauschen sein. Es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn, <i>es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn.</i>	D E A A				
6. Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach, <i>es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach.</i> <i>Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, fröhlich nach, fröhlich nach.</i>	C D D A				
Die kursiv gedruckten Stellen kennzeichnen Textwiederholungen.					

Beatles: A Day in the Life (1967)

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

I read the news today oh boy
 About a lucky man who made the grade
 And though the news was rather sad
 Well I just had to laugh
 I saw the photograph.



He blew his mind out in a car
 He didn't notice that the lights had changed
 A crowd of people stood and stared
 They'd seen his face before
 Nobody was really sure
 If he was from the House of Lords.



I saw a film today oh boy
 The English Army had just won the war
 A crowd of people turned away
 But I just had to look
 Having read the book.
 I'd love to turn you on.



Woke up, fell out of bed,
 Dragged a comb across my head
 Found my way downstairs and drank a cup,
 And looking up I noticed I was late.
 Found my coat and grabbed my hat
 Made the bus in seconds flat
 Found my way upstairs and had a smoke,
 Somebody spoke and I went into a dream ...



I read the news today oh boy
 Four thousand holes in Blackburn, Lan-
 cashire
 And though the holes were rather small
 They had to count them all
 Now they know how many holes it takes to
 fill the Albert Hall.
 I'd love to turn you on.



Beatles: A Day In The Life

The Beatles: A Day In The Life

„TRAUM“

Realität

A I read the news today oh boy
about a lucky man who made the grade
an though the news was rather sad well i just
had to laugh
I saw the photograph

Kanalbezug: Gley (K. d. L. syllabisch = plequnatich, idifferent
was oben best
Bsp. „off beat“

A He blew his mind out in a car
he didn't notice that the lights had changed
a crowd of people stood and stared
they'd seen his face before/nobody was really sure
if he was from the House of Lords

(Thriller):
murmur

A I saw a film today oh boy
the English Army had just won the war
a crowd of people turned away but I just had to look
having read the book
I'd love to turn you on

Kandelnitz

B ~~.....~~
~~.....~~
~~.....~~
Aufheben der Zeit (Zeit beat)
Aufheben der Raum (Tonlöcher)
Aufheben der Konventionen

C Woke up, got out of bed
dragged a comb across my head
found my way downstairs and drank a cup
and looking up I noticed I was late.
Found my cout and grabbed ma hat
made the bus in seconds flat
found my way upstairs and had a smoke
and sombody spoke and I went into a dream

Kanalbezug

Wecher
Heddy

Klass beat

„gesprochen“
Kroppe Melodik

D Als Vokalise d. IT: || Hall → vorderrund, runder
|| markige Blechbläser: Nichtphantasie?

A I heard the news today oh boy
fout thousand holes in Blackburn, Lancashire,
and though the holes were rather small
they had to count them all
now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall
I'd love to turn you on.

B ~~.....~~ | Ende Midday ————— fade out
1/2 Rhythmus

6. Sitzung

- 1) Fortsetzung: **Beatles: A Day in the Life**
- 2) **Schubert: Eifersucht und Stolz** (Die schöne Müllerin), [Analyse](#)
- 3) **Schubert : Irrlicht** (Winterreise)
- 4) **Schubert: Täuschung** (Winterreise)
- 5) Text aus Padruitt: Der epochale Winter (Tod als Erlösung)

7. Sitzung:

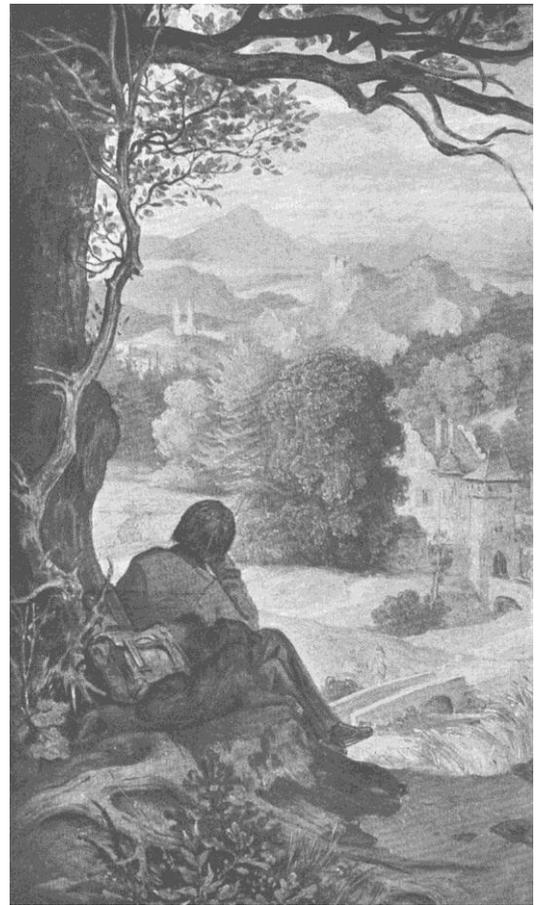
<p>Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten. Herausgegeben von Wilhelm Müller Deßau 1821 Bei Christian Georg Ackermann Die schöne Müllerin (Im Winter zu lesen.) Der Dichter, als Prolog</p> <p>Ich lad euch, schöne Damen, kluge Herrn, Und die ihr hört und schaut was Gutes gern, Zu einem funkelnelneuen Spiel Im allerfunknelneuesten Stil; Schlicht ausgedreckselt, kunstlos zugestutzt, Mit edler deutscher Roheit aufgeputzt, Keck wie ein Bursch im Stadtsoldatenstrauß, Dazu wohl auch ein wenig fromm für's Haus. Das mag genug mir zur Empfehlung sein, Wem die behagt, der trete nur herein. Erhoffe, weil es grad ist Winterzeit, Tut euch ein Stündlein hier im Grün nicht leid; Denn wißt es nur, daß heut in meinem Lied Der Lenz mit allen seinen Blumen blüht. Im Freien geht die freie Handlung vor, In reiner Luft, weit aus der Städte Tor, Durch Wald und Feld, in Gründen, auf den Höhen; Und was nur in vier Wänden darf geschehn, Das schaut ihr halb durch's offene Fenster an, So ist der Kunst und euch genug getan. Doch wenn ihr nach des Spiels Personen fragt, So kann ich euch, den Musen sei's geklagt, Nur e i n e präsentieren recht und echt, Das ist ein junger blonder Müllersknecht. Denn, ob der Bach zuletzt ein Wort auch spricht, So wird ein Bach deshalb Person noch nicht. Drum nehmt nur heut das Monodram vorlieb: Wer mehr gibt, als er hat, der heißt ein Dieb.</p> <p>Auch ist dafür die Szene reich geziert, Mit grünem Sammet unten tapeziert, Der ist mit tausend Blumen bunt gestickt, Und Weg und Steg darüber ausgedrückt. Die Sonne strahlt von oben hell herein Und bricht in Tau und Tränen ihren Schein, Und auch der Mond blickt aus der Wolken Flor Schwermütig, wie's die Mode will, hervor. Den Hintergrund umkränzt ein hoher Wald, Der Hund schlägt an, das muntre Jagdhorn schallt; Hier stürzt vom schroffen Fels der junge Quell Und fließt im Tal als Bächlein silberhell; Das Mühlrad braust, die Werke klappern drein, Man hört die Vöglein kaum im nahen Hain. Drum denkt, wenn euch zu rauh manch Liedchen klingt, Daß das Lokal es also mit sich bringt. Doch, was das Schönste in der Mühle ist, Das wird euch sagen mein Monodramist; Verriet' ich's euch, verdürb' ich ihm das Spiel: Gehabt euch wohl und amüsiert euch viel!</p>	<p>Claus Sommerhage:</p> <p>Das ist, Vers für Vers, nicht eben unbedenklich und jedenfalls, wenn auch verdeckt, das genaue Gegenteil harmlos-konventioneller Einladungsrethorik; denn: Ins Grüne soll das Publikum entführt werden - nun gut, ein Ausflug aus dem trüben Winter; nur daß „der Dichter“ wenig später ausdrücklich darauf hinweist, der Rasen werde aus „grünem Sammet“ sein, womit man den Boden tapeziert habe, wie auch die Blumen bloß bunte Stickereien seien, und darüber hinaus werden die schönen Damen und klugen Herren des Publikums über kurz oder lang erfahren, daß in diesem Gedicht das lockende Grün die Farbe des Todes ist... Die reine Luft abeg in der die freie Handlung vorgehen soll, wird sich ebensobald mit Moder- und Verwesungsgeruch anfüllen, wobei dann nicht mehrganz sicher sein kann, ob er von draußen hereinweht oder von innen nach außen strömt durchs offene Fenster. Zu sehen nämlich bekommt das Publikum im künstlichen Grün unterm gelben Papiermond (der im Epilog ausgeblasen werden wird, vor der Mühle am wunderlichen Bach, was sonst „nur in vier Wänden darf geschehn“, - das Innere als Äußeres also, die Innenwelt als künstliche Außenwelt und das Heimelige, die gemütliche Geborgenheit der guten Stube als unheimliche Inszenierung des Traut-Romantischen als Todesverfallenheit. Denn dies sehen die Damen und Herren durchs offene Fenster: die tödliche Idylle ihrer eigenen, winterbehaglichen Innerlichkeit, - aber die wollen sie, halb abgewandt, nicht wahrhaben, erkennen sie nicht am Biedermeierkaffeetisch... Das Grün ist ja künstlich, die Farbe des Todes, und gestorben wird woanders: draußen. Zum Beispiel in Griechenland.</p> <p>Als kurz nach dem Ausbruch des griechischen Aufstandes gegen die türkische Besatzungsmacht 1821 das erste Heft mit Müllers „Liedern der Griechen“ erschien, fand der Autor beim Publikum durchaus Interesse und Applaus; durchs offene Fenster seiner Sammlungen sowie auch der Journale ließ man sich berichten: von den kühnen Kriegern des Stammes der Suliotin und von Hydra, der felsigen Insel, dem Zentrum des Widerstandes, Mahnmal der Freiheit, sowie namentlich von Lord Byron, dem Heros der griechischen Tragödie, der sein Leben ließ nicht nach dem Ratschlag der Götter, sondern dem der Heiligen Allianz, - weit, sehr weit weg in der Festung Mesolongion am Golf von Patras. Aber dann schlug Müller andere Töne an, aufdringlich aus der Nähe, laute, garstige Töne:</p> <p>Brüder, schaut nicht in die Ferne nach der Fremden Schutz hinaus, Schaut, wenn ihr wollt sicher schauen, nur in euer Herz und Haus. Findet ihr für eure Freiheit da nicht heilige Gewähr; Nun und nimmer, Brüder, nommer kömmt sie euch von außen her.</p> <p>Das ging entschieden zu weit, nämlich zu nah, und störte den poetischen Genuß empfindlich. Die Leute schlossen die Fenster und die Zensur unterdrückte das siebte Heft der Griechenlieder, die dann gesammelt erst nach Müllers Tod erscheinen konnten.</p> <p>Vielen von Müllers Liedern haftet eine Wehmut an, die weniger privatem Weltschmerz entspringt als vielmehr der ohnmächtigen Klage über eine Zeit, die Herz und Verstand unter den pompösen Federbetten einer resigniert begrenzten, von den Nachtwächtern streng überwachten Ruhe- und OrdnungGemütlichkeit begraben hatten. Kein Laut drang da noch hindurch. Selbst die Träume - vom Müller, den seine Liebe ins Grab zieht, oder vom Helden, der sich am Altar der Freiheit opferte, - dienten allenfalls noch als unterhaltsame Hüter des Schlafes, als „Eiapoepia vom Himmel“, wie es in Heines „Deutschland. Ein Wintermärchen“ heißt: „Womit man einlullt, wenn es greint, / Das Volk, den großen Lümmel.“ So kommt es, daß nicht allein Mühle und Bach, sondern auch das versponnene Biedermeierdorf à la Spitzweg längst keine Idylle mehr ist, - ein finsterner Ort, den der Wanderer in Müllers „Winterreise“ flieht: Köln 1988, S. 123 f.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Joseph Haydn: Arie des Lukas, Nr. 32 (Die Jahreszeiten, 1801)**Arie Nr. 32****LUKAS**

Hier steht der Wand'rer nun
 verwirrt und zweifelhaft,
 wohin den Schritt er lenken soll.
 Vergebens sucht er den Weg;
 ihn leitet weder Pfad noch Spur.
 Vergebens strengt er sich an,
 und wadet durch den tiefen Schnee,
 er find't sich immer mehr verirrt.
 Jetzt sinket ihm der Mut,
 und Angst beklemmt sein Herz,
 da er den Tag sich neigen sieht,
 und Müdigkeit und Frost
 ihm alle Glieder lähmt.
 Doch plötzlich trifft sein spähend Aug'
 der Schimmer eines nahen Lichts.
 Da lebt er wieder auf;
 vor Freuden pocht sein Herz.
 Er geht, er eilt der Hütte zu,
 wo starr und matt er Labung hofft.

Moritz von Schwind: Jüngling, auf der Wanderschaft begriffen
 (Schackgalerie, München, verbrannt)

Bild Nr. 72 in: Reinhard Jaspert (Hg.): Die deutsche Romantik, Berlin 1949

**Wilhelm Müller: (Die Winterreise, 1824)****Täuschung**

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her;
 Ich folg ihm nach die Kreuz und Quer;
 Ich folg ihm gern und seh's ihm an,
 Daß es verlockt den Wandersmann.
 Ach, wer wie ich so elend ist,
 Gibt gern sich hin der bunten List,
 Die hinter Eis und Nacht und Graus
 Ihm weist ein helles, warmes Haus,
 Und eine liebe Seele drin -
 Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

Caspar David Friedrich:

"Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz
 ... Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem
 geistigen Auge zuerst siehest dein Bild ... Der
 Maler soll nicht malen, was er vor sich sieht,
 sondern auch, was er in sich sieht."

Zit. nach: Große Maler. Berühmte Bilder, Stuttgart 1967,
 S. 198

Paul Brandt:

"O Lust, vom Berg zu schauen
 Weit über Wald und Strom,
 Hoch über sich den blauen,
 Tiefklares Himmelsdom!

So mag es wohl mit den Worten Eichendorffs in der Seele des wohlbestallten Münchener Akademieprofessors geklungen haben, als er diese Erinnerung an die frohen Tage jugendlicher Wanderlust auf der kleinen Holztafel niederschrieb. Ist er doch selbst der Jüngling, der dort unter der Eiche Ränzel, Stab und Hut abgelegt hat und, den treuen Hund zur Seite, sinnend ins Tal hinabschaut. Aber schwerlich wird der Jüngling je mit e i n e m Blick erschaut haben, was der Mann hier von Idealen der wundersamen deutschen Romantik zusammentrug: das altfränkische Schloß drunten mit dem Torturm, den barocken Giebeln und den Baumriesen des Parkes, sagenumwobene Burgen und Ruinen, die von den Zeiten des ritterlichen Mittelalters Kunde geben, endlich die doppeltürmige Kirche als Symbol der ersehnten, durch die Reformation zerstörten Glaubenseinheit. In der Tat, es ist keine wirkliche Landschaft, sondern ein geistiges Erinnerungsbild, das zeitlich und räumlich getrennte Eindrücke zusammenschiebt und mit der rückwärtsgewandten Sehnsucht des Herzens zu einem stimmungsvollen Ganzen verwebt.

Aber damit ist der eigentliche künstlerische Wert des Bildes noch gar nicht einmal berührt. Er besteht in der zwingenden suggestiven Gewalt, den die Vordergrundkulisse mit dem unter der Eiche sitzenden jugendlichen Wanderer auf den Beschauer ausübt. Der Zusammenklang zwischen Mensch und Natur, auf dem der Genuß eines Landschaftsbildes beruht, indem der Beschauer die eigene Seelenstimmung in der Landschaft wiederfindet und leise Zwiesprache mit ihr hält, ist durch ihn gleich von vornherein gesichert, und wir können gar nicht anders, als daß wir uns an die Stelle des gemalten Beschauers versetzen und die Landschaft gleichsam mit seinen Augen und seinen Gefühlen in uns aufnehmen. Diese Suggestion wirkt darum so stark, weil ja doch hier nicht die Landschaft, sondern der Wanderer die Hauptsache ist, weil die Natur ja nur dazu dient, die Stimmung des Menschen, und zwar eine ganz bestimmte, die deutsch-romantische, wiederzugeben."

Ders.: Sehen und Erkennen, Leipzig 1929, S. 394

Joseph Haydn: Arie des Lukas (Nr. 32) aus "Die Jahreszeiten" (1801)

Presto

Hier steht der Wan-d'rer nun ver - wirrt und zwei - fel - haft, wo -

hin den Schritt er len - ken soll, wo - hin, wo - hin den Schritt er len - ken soll.

Ver - ge - -bens su - cheter den Weg:

53

Jetzt sin - ket ihm der Mut,

94 Allegro

Da lebt er wie - der auf, vor Freu - den pocht sein Herz, vor Freu - den pocht sein Herz.

Franz Schubert: "Täuschung", (Nr. 19 der "Winterreise", 1827)

Etwas geschwind 5

Ein Licht tanzt freund-lich vor mir

10 her, ich folg ihm nach die Kreuz und Quer, ich folg ihm

20 gern und seh's ihm an, daß es ver-lockt den Wan-ders-mann.

25 Ach! wer wie ich so e-lend ist, gibt gern sich hin der bun-ten List, die hin-ter Eis und

30 Nacht und Graus ihm weist ein hel-les, war-mes Haus und ei-ne

35

40 lie-be See-le drin- nur Täu - schung ist für mich Ge-winn!

decresc.

Robert Schumann: Zwielicht, Liederkreis op. 39, Nr. 10

Langsam 5

p

10 *p* ritard.

Däm'm-rung will die Flü-gel spreit-en, schau-rig rüh-ren sich die Bäu-me, Wol-ken ziehn wie schwe-re Träu-me, was will dieses Grau'n be-

15 *p* Im Tempo 20 ritard.

deu-ten? Hast ein Reh du, lieb vor an-der-n, laß es nicht al-lei-ne gra-sen, Jä-ger zieh'n im Wald und bla-sen,

25 *p* Im Tempo 30

Stimmen hin und wie-der wan-dern. Hast du ei-nen Freund hie-nie-den, trau' ihm nicht zu die-ser Stun-de,

35 40

freund-lich wohl mit Aug' und Mun-de, sinnt er Krieg im tück'-schen Frie-den. Was heut ge-het mü-de un-ter,

hebt sich mor-gen neu-ge-bo-ren. manches geht in Nacht ver-lo-ren, hü-te dich, sei wach und mun-ter!

Schumann benutzt in "Zwielicht" folgende alte Figuren:

1. Imitatio per arsin et thesin (Nachahmung auf Hebung und Senkung, also eine Engführung im Abstand einer Zählzeit)

Palestrina: Missa ad Fugam (1555), Amen des Credo



Die Verwendung der alten polyphonen Figur der imitatio per arsin et thesin ist keine bloße archaisierende Attitüde, sondern zutiefst auf die verwirrende und bedrohliche Situation bezogen. Schumann empfand die "wunderbare Verflechtung der Töne" in der kontrapunktischen Kunst Bachs als etwas "Kühn-Labyrinthisches" (zit. nach: Georg von Dadelsen, Robert Schumann und die Musik Bachs, AfMw XIV, 1957, S. 49). Einen äußeren Bezugspunkt gibt die Gedichtstelle "Stimmen hin und wieder wandern". Nimmt man einige Äußerungen aus E. T. A. Hoffmanns "Kreisleriana", die auf Schumann nachhaltig eingewirkt haben, hinzu, dann ergeben sich weitere Berührungen mit tragenden Begriffen des Gedichts ("schaurig", "Grau'n"): Hoffmann spricht von den "schauerlich geheimnisvollen Kombinationen" des Kontrapunkts und sagt, daß ihm manchmal beim Lesen der Werke J. S. Bachs "die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken". (Zit. nach: Paul Friedrich Scherber (Hg.): E. T. A. Hoffmann, Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 54 und S. 58)

Joseph Eybler: 4. Messe (1829)
"genitum, non factum, consubstantialem patri"



Wolfgang Amadeus Mozart:
Ouverture zu "Don Giovanni" (1787)



Joseph Eichendorf

Zwielicht

Dämmerung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume -
Was will dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Laß es nicht alleine grasen,
Jäger ziehn im Wald und blasen,
Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut gehet müde unter,
Hebt sich morgen neu geboren.
Manches bleibt in Nacht verloren -
Hüte dich, bleib wach und munter!

2. Kreuzsymbol (liegendes X = Chi, vgl. S. 48 und 82)



3. Dubitatio (Zwei-fel, vgl. S. 48))



Eine besondere, auch persönliche Bedeutung, hat das

E-H-E-Symbol:

Schumann bringt damit seine biographische Situation in die Komposition ein: 1839/40, zur Zeit der Entstehung dieses Liedes ficht er gerade einen schweren und langen Kampf um eine Ehe mit Clara, der Tochter seines Lehrers Friedrich Wieck, aus. Wieck versucht auf jede nur mögliche Art diese Ehe zu verhindern, weil er Claras erfolgreiche Karriere als Konzertpianistin gefährdet sieht. Wieck scheut bei der Verfolgung seines Plans nicht einmal vor einem gerichtlichen Prozeß zurück, in dem er Schumann auf die übelste und ehrenrührgste Weise verleumdet. Schumann gerät in eine schwere Nervenkrise.

Robert Schumann:

"Florestan und Euseb sind meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte."

Nirgends ist romantisches Wesen besser erfaßt als in dem Bilde des Zwiellichts. Jeder ein-deutigen Begrenzung sich entziehend, ist die Romantik immer auch das Gegenteil von dem, als was sie gerade erscheint. Nicht nur der spätere Beobachter - man denke an Alfred Einsteins »Die Romantik in der Musik" (1950) oder an Elmar Bozzettis "Das Jahrhundert der Widersprüche" (Frankfurt 1992) - muß bei dem Versuch, die einzelnen Wesenszüge und Richtungen der Romantik zu beschreiben, auf ein festumrissenes Charakterbild verzichten und seine Zuflucht zum "Sowohl-als-auch", "Einerseits-andererseits" nehmen, auch die Romantiker selbst haben sich als innerlich gebrochen und zerrissen empfunden, wie die Häufigkeit der Doppelgängerthematik in der romantischen Literatur beweist. Gerade Robert Schumann hat dieses Gefühl des inneren Zwiespalts an sich erfahren in den Pseudonymen "Eusebius" und "Florestan" personifiziert. Schon seine frühen Werke, etwa die Papillons op. 2 und der Carneval op. 9, bezeugen seine Besessenheit von der Verdoppelung. Er ist also geradezu prädestiniert zur Vertonung dieses Gedichtes. Auf Grund dieser vorgegebenen Affinität gelingt die von der Romantik erstrebte synästhetische Verschmelzung von Wort und Ton hier so vollkommen, daß eins des anderen "Doppelgänger" wird, eins im anderen sich erkennt. Bedeutsam ist dabei, daß das Gedicht, da es eine typische Seite des romantischen (und damit Schumannschen) Charakters trifft, über die spezielle Vertonung hinaus auch Aufschluß gibt über die geistigen Hintergründe der Schumannschen Musik im allgemeinen, denn wesentliche Züge dieses Liedes sind integrierende Bestandteile der musikalischen Sprache Schumanns überhaupt.

Zwiellicht bedeutet: "Das Licht, das Medium, in dem und durch das alle Gestalten erscheinen, hat sich ent-zweit, in ihm kann sich nichts mehr als das erklären, was es ist; noch sind die Dinge nicht in das allumfassende Dunkel der Nacht eingetreten, aber sie stehen auch nicht mehr, ihre Kontur zusammenhaltend, im Tage, sondern sind Doppelgänger ihrer selbst, sie und auch ein anderes." (Oskar Seidlin, Versuche über Eichendorff. Göttingen 1965, S. 241)

In dem für die Naturlyrik typischen Dreischritt wird in der ersten Strophe von den Bäumen und Wolken, in der zweiten von der Tierwelt und in der dritten schließlich vom Menschen gesprochen.

Alles ist im Fluß, nichts ist beständig. Konkretes wird in Bewegung aufgelöst: die Dämm'ung spreitet die Flügel, die Bäume rühren sich schaurig, die Wolken ziehn. Der Blick wird abgezogen in einen gestaltlosen, uferlosen Raum. Realität und Traum werden ununterscheidbar ("Wolken ziehn wie schwere Träume"). Die Grenzverwirrung erfaßt sogar das einzelne Wort. Begriffe wie "schaurig" und "Grau'n" gehören sowohl der visuellen als auch der psychologischen Sphäre an. Außen und Innen, Natur und Mensch spiegeln einander. Eichendorff lenkt schon in der 2. Zeile durch den Begriff "schaurig" und in der 3. Zeile durch den Vergleich "Wolken - Träume" den Blick von außen nach innen und hält in dem doppeldeutigen "Grau'n" der 4. Zeile diese wechselseitige Bezogenheit aufrecht. Unruhig und sprunghaft ist auch die Komposition der Strophe. Auf die chiasmisch gebauten drei ersten Zeilen (Subjekt - Objekt, Objekt - Subjekt, Subjekt-Objekt), die die Situation suggestiv beschreiben, folgt eine Frage des Ich, die sozusagen von außen in die Situation hineingesprochen wird und die Kontinuität des Gedichts aufbricht. (Der Gedankenstrich ist das äußere Zeichen dafür.)

Die 2. Strophe spricht die Gefährlichkeit des Zwiellichts konkret an in dem Bild des Rehs und der Jäger. Das "lieb vor andern" deutet an, daß hier die Verlässlichkeit menschlicher Beziehungen (Liebe, Ehe) gemeint ist. Die beiden ersten Zeilen bleiben - im Anschluß an den Schluß der 1. Strophe - noch überwiegend außerhalb der Situation und sprechen ein Du (das könnte auch das Ich sein!) mit unverhüllter Warnung an. Die beiden letzten Zeilen wenden sich wieder der Situation zu und lassen das deutliche Bild mit der letzten Zeile ("Stimmen hin und wieder wandern") wieder in richtungsloser Unklarheit versinken.

In der 3. Strophe ("Hast du einen Freund hienieden") wird die Bedrohung noch unverhüllt ausgesprochen ("trau' ihm nicht"). Das Bild des sicheren Friedens ist tückisch, nur Fassade oder Illusion, und schlägt ins Gegenteil um.

Die 4. Strophe löst sich aus der Vision und erhebt sich endgültig auf die Ebene des Bewußtseins. Es wird der Versuch gemacht, das Zerfließende, von der Spaltung Bedrohte wenigstens in eine Regel zu fassen. Andererseits steht auch die 4. Strophe noch unter dem Gesetz des Zwiellichts. Der nüchterne, rationale Ton, in dem hier definiert wird, ist in Wirklichkeit nur der Versuch einer Distanzierung. Es bleibt ein großer Unsicherheitsfaktor: "Manches geht in Nacht verloren." Die Strophe zerbricht nach der 3. Zeile. Was bleibt, ist der ohnmächtige Versuch, das "Manches geht in Nacht verloren" zu übertäuben durch den Aufruf zu Wachheit und Munterkeit. Der gescheiterte Versuch der "definitio" schlägt um in die "evocatio" (Beschwörung). Das "Hüte dich, sei wach und munter!" führt aus dem Gedicht heraus, scheint beziehungslos neben ihm zu stehen.

Robert Schumann: "Mondnacht"

Zart, heimlich

5 *p*

Es war als hätt' der Him - mel

10 *p* ritard.

15 die Er - de still ge - küßt, daß sie im Blü - ten - schim - mer von

20 ihm nur träu - men müßt.

25 *p* ritard.

30 *p*

35 Die Luft ging durch die Fel - der, die Äh - ren wog - ten sacht, es

40 rausch - ten leis' die Wäl - der, so stern - klar war die Nacht. Und mei - ne

45 ritard.

50 ritard.

55 See - le spann - te weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die

60 stil - len Lan - de, als flö - ge sie nach Haus.

65 *pp*

Peter Andraschke:

"Schumanns Vertonungen von Eichendorff-Texten sind oft kongeniale Auseinandersetzungen: nicht in dem Sinne einer Verdoppelung des Poetischen mit musikalischen Mitteln, sondern indem die Lyrik kompositorisch neu beleuchtet und erdacht wird. Zu den bereits in der Sprache enthaltenen Bedeutungen treten eigene und weiterführende schöpferische Einsichten und Ansätze hinzu. Dies sei am Beginn der Mondnacht kurz erläutert, einem Lied, das vielen als Paradigma der deutschen Romantik gilt.

Das Vorspiel öffnet einen immensen Klangraum vom H bis zum cis", der leise einsetzt und schon von fern herzukommen scheint. Dieser weite, über mehr als vier Oktaven reichende Ambitus wird dann bis zum sechsten Takt auf die knappst mögliche Distanz verengt, zur Sekunde h'- cis". Mit deren oberem Ton setzt die Singstimme ein: Es war als hätt' der Himmel / die Erde still geküßt. Dieses mythische Bild des Himmelskusses für die Erde, das seit der Antike tradiert und schöpferisch gestaltet wird, ist mit Schumanns Musik zu Klang geworden. Eichendorff formuliert es bewußt unreal und benützt den Konjunktiv. Schumann nimmt dies musikalisch auf. Er verzichtet zunächst auf eine eindeutige Festlegung der Tonart und spart den Grunddreiklang E-Dur bis zum Takt 10 aus. Bis dorthin, insbesondere ab Takt 6, ist die Musik in eine unwirkliche, flimmernde Atmosphäre getaucht, in eine zauberhafte Klangimpression, die bestimmt ist durch Verwandlungen von Dissonanzen zu Dominantklängen, deren Auflösung und erneute Verfremdung. Die Vortragsanweisung verdeutlicht es. Sie lautet: zart, heimlich. Schumann fand zu ihr erst im Verlauf des Kompositionsprozesses, ursprünglich lautete sie unverbindlicher: zart, leise.

Der regelmäßige, schlichte Dreierhythmus der Singstimme nimmt das jambische Versmaß auf. Der Vortrag ist syllabisch. Er wird dort abgewandelt und bereichert, wo es zur besonderen Textausdeutung erforderlich ist. Im Takt 8, zu den Worten hätt' der Himmel, führt die Bewegung gleichsam himmelaufwärts zum höchsten Ton der Singstimme in diesem Lied. Der schwebende Klang, der für einen Augenblick dadurch entsteht, daß sich die Töne e' (der Grundton) und eis" (ein tonartfremder Ton) auf der gleichen Zählzeit begegnen und klanglich aneinander reiben, ereignet sich zum sprachlichen Konjunktiv. Dies mag musikalisch feinsinnig darauf verweisen, daß die intime Verbindung zwischen Himmel und Erde sich nicht in der Realität, sondern im Bild vollzieht. Im Takt 12 sind die Worte still geküßt besonders gestaltet: durch eine Bebung in der Singstimme und durch die Dynamik, die im Takt 11 vorsichtig anhebt und zum Wort still wieder zurückgenommen wird. Es zeugt von Eichendorffs planvoller poetischer Konzeption, daß diese besonderen kompositorischen Ausdeutungen auch bei der Wiederkehr der Musik für die beiden nächsten Verse ihren Sinn behalten. Die musikalische Struktur zum Konjunktiv im Takt 8 paßt auch auf das Bild des Blütenschimmers im Takt 16, und die Wendung zu still geküßt verbindet sich gleichwohl mit von ihm nur träumen müßt in den Takten 20f. Hier ist ein langes Dahinträumen durch die auffallende Längung des Schlußtones komponiert.

Neben diesen geradezu tonmalerischen Ausdeutungen, die auf Textdetails ganz im Eichendorffschen Sinn eingehen, führt Schumann an manchen Stellen dem Text eine eigene und persönliche Bedeutung zu. Durch das lange Herausögern erhält das erste Erscheinen des Grunddreiklanges in den Takten 10ff. eine besondere Aufmerksamkeit. Schumann hat dies als Klangereignis komponiert: die Tonika bleibt drei Takte lang unangetastet, und die großen Intervalle im Baß sind von der zuvor in kleinen Schritten geführten Unterstimme deutlich unterschieden. So kommt ihre Tonfolge sehr klar heraus: E - H - E... Diese Ton-Buchstaben-Metapher, sie kommt auch im zehnten Stück des Liederkreises, dem Zwielficht vor, bringt die biographische Situation Schumanns zur Zeit der Entstehung in die Komposition ein, die Bemühungen, gegen den Willen von Claras Vater eine Eheschließung durchzusetzen. "Ehe" sei ein sehr musikalisches Wort, äußert sich Robert Schumann in einem Brief an Clara in dieser Zeit. Und wie im zweiten Durchgang der Tonfolge an Stelle des erwarteten E ein Eis erklingt und die Musik wieder in die zart-heimliche Sphäre des Anfangs taucht, auch darin mag eine private Bedeutung mitschwingen. Aus dem Wissen dieser Konzeption erhält der Brautkuß zwischen Himmel und Erde und auch der Schluß des Liedes zusätzlich einen persönlichen Sinn. Der Wunsch, nach Hause zu gelangen, besitzt hier nicht mehr allein die religiöse Bedeutung, die ihm Eichendorff zugeordnet hat."

Zit. nach: Matthias Wendt (Hg.): Schumann und seine Dichter, Mainz 1993, S. 161f.

The image shows a handwritten musical score for the song 'Mondnacht' by Robert Schumann. The score is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 3/4. The music is in a simple, lyrical style. The score is annotated with red ink. At the top left, the word 'Tonika' is written in red. Below it, the first measure is circled in red, and a red arrow points to it. A vertical line is drawn at measure 10. At the bottom left, a red arrow points to the first measure of the second system, and the letters 'E H E' are written vertically in red. At the bottom right, the words 'spanne le Flügel' are written in red, with a red arrow pointing to the end of the score. The staff is numbered 1 to 68 at the top.

Ludwig van Beethoven. Einzelne Aufzeichnungen (1815) in: Briefe hg. von Albert Leitzmann, Leipzig o. J., S. 58/62.

Ist es doch, als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: Heilig, heilig! Im Walde Entzücken! Wer kann alles ausdrücken? (...) Allmächtiger im Walde! Ich bin selig, glücklich im Wald: jeder Baum spricht durch dich. O Gott! welche Herrlichkeit! In einer solchen Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe, Ruhe, ihm zu dienen.

Carl Gustav Carus, Briefe über Landschaftsmalerei, Heidelberg 1835, S 36 f.

(...) indem ich sage, daß der Mensch, hinschauend auf das große Ganze einer herrlichen Natur, seiner eigenen Kleinheit sich bewußt wird, und, indem er Alles unmittelbar in Gott fühlt, selbst in dieses Unendliche eingeht, gleichsam die individuelle Existenz völlig aufgebend, so glaube ich nicht, damit etwas anderes gesagt zu haben, als auch Du beabsichtigst; denn ein solches Untergehen ist kein Verlieren, es ist nur Gewinnen, und indem, was sonst nur geistig erschaut wird, hier beinahe dem körperlichen Auge erreichbar ist, nämlich Überzeugung der Einheit in der Unendlichkeit des Alls, so wird zugleich unser eigentlicher Standpunkt, unser Verhältnis zur Natur immer reiner aufgefaßt werden müssen.

Ralph Waldo Emerson Nature, Boston 1838; Die Natur (hg. u. übers. vom Manfred Patz und Gottfried Krieger): Stuttgart 1982, S. 15.

Wenn ich auf ihrem Grund stehe, mein Haupt umflutet von der heitern Luft, den Blick erhoben zur Unendlichkeit, schwindet aller kleinliche Eigenwahn dahin. Ich werde zum durchsichtigen Augapfel. Ich bin nichts. Ich sehe alles. Mich durchfließen die Ströme des Allseins, Ich bin ein Teil oder Splitter der Gottheit.

Richard Wagner, Die Kunst und die Revolution (1849). In: Schriften (Hg. E. Voß), Frankfurt am Main 1978, S. 127 f.

Woher sollen wir nun aber (...) Kraft schöpfen im Zustande tiefster Entkräftung? Woher die menschliche Stärke gegen den Alles lähmenden Druck einer Zivilisation, welche den Menschen vollkommen verleugnet; gegen den Übermut einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet? Woher das Licht zur Erleuchtung jenes herrschenden, grausamen Aberglaubens, daß jene Zivilisation, jene Kultur an sich mehr wert seien, als der wirkliche lebendige Mensch? Daß der Mensch nur als Werkzeug jener gebietenden abstrakten Mächte Wert und Geltung habe, nicht an sich und als Mensch? Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiß, da wenden wir uns endlich verzweifelt wieder an - die Natur. Die Natur, und nur die Natur kann auch die Entwirrung des großen Wehgeschickes allein vollbringen.

9. Sitzung

Peter Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4 f-Moll

Selbstinterpretation des Komponisten

Die *Einleitung* ist das Samenkorn der ganzen Sinfonie, der Haupteinfall, von dem alles abhängt:

Andante sostenuto
Hörn., Fag. 3

ff

Das ist das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unseren Drang nach Glück, sein Ziel zu erreichen, hindert, die eifersüchtig darüber wacht, daß Glückseligkeit und Ruhe nicht überhand nehmen, daß der Himmel nicht wolkenlos sei, die wie ein Damoklesschwert über unserem Haupte schwebt und unsere Seele unausgesetzt vergiftet. Diese Macht ist unbesiegbar und unentrinnbar. Es bleibt nichts übrig als Ergebung und fruchtlose Klage:

Moderato con anima
Viol. Celli

1. Thema *p espr.*

Das Gefühl der Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit wird immer stärker, immer brennender. Ist es nicht besser, sich von der Wirklichkeit abzuwenden und in Träumen zu versinken?

Moderato assai, quasi Andante
Solo-Klar.

2. Thema *p*

O welche Freude! Welch zarter, Welch süßer Traum ist erschienen! Ein strahlendes, beseligendes Menschenbild schwebt dahin und winkt mir lockend zu:

Fl., Ob. *8va*

p cantabile
Gegenmelodie

Wie schön! Das aufdringliche erste Motiv klingt jetzt in weiter Ferne. Allmählich wird die Seele von Träumen umspinnen. Alles Düstere, Freudlose ist vergessen. Glück! Glück! Glück!...

Aber nein, es war ein Traum, und das Fatum, das Schicksal, weckt uns aus ihm:

So ist denn unser ganzes Leben ein ewiger Wechsel von harter Wirklichkeit und flüchtigen Glücksträumen. Einen Hafen gibt es nicht: du wirst von den Wellen hin und her geworfen, bis dich das Meer verschlingt. - Das ist ungefähr das Programm des ersten Satzes.

Andante sostenuto

ff
rit.

Tschaikowsky:

"Die Musik von Mussorgski schicke ich von ganzem Herzen zum Teufel, sie ist eine gemeine und niederträchtige Parodie auf die Musik." (Riesemann, S. 247f.)

Brief vom 29. 10. 1874 an seinen Bruder über den "Boris".

Tschaikowsky:

"Von Mussorgski meinen Sie mit Recht, er sei 'abgetan'. Dem Talente nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur ist er ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommnung abgeht und der zu sehr von den absurden Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene Genialität durchdrungen ist. Außerdem ist er eine ziemlich tiefstehende Natur, die das Grobe, Ungeschliffene, Häßliche liebt ... Mussorgski kokettiert mit seiner Ungebildetheit; er scheint stolz zu sein auf seine Unwissenheit und schreibt, wie es ihm gerade einfällt, indem er blind an die Unfehlbarkeit seines Genies glaubt. Und in der Tat blitzen oft recht eigenartige Eingebungen in ihm auf. Er spricht trotz all seiner Scheußlichkeiten dennoch eine neue Sprache. Sie ist nicht schön, aber unverbraucht." (Riesemann, S. 247f.)

Brief vom 24. 12. 1876 an Frau von Meck.

Tschaikowsky:

"Die Inspiration ist ein Gast, der nicht auf den ersten Ruf erscheint. Aber arbeiten sollte man trotzdem stets, und ein ehrlicher Künstler wird nie mit gefalteten Händen dazusitzen, unter dem Vorwand, zum Arbeiten nicht aufgelegt zu sein. Wartet man auf die Stimmung und bemüht sich nicht, ihr entgegenzutreten, so verfällt man leicht der Apathie und Faulheit... Glaube und Geduld verlassen mich nie, und heute früh wurde ich wieder von der geheimnisvollen Flamme der Inspiration erfaßt ... deren Ursprung man nicht kennt und die mir die Fähigkeit verleiht, Werke zu schaffen, das menschliche Herz zu bewegen und eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Ich habe gelernt, mich zu überwinden. Ich bin glücklich, daß ich nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten bin, die es aus Mangel an Selbstvertrauen und Selbstbeherrschung vorziehen, sich auszuruhen und alles zu verschieben, sobald sie auf die geringsten Schwierigkeiten stoßen. Deshalb schreiben sie - trotz großer Begabung - so wenig und so diletantenhaft."

Brief vom 5. 3. 1878 an Frau von Meck. (Helm, S. 124ff.)

Tschaikowsky:

"Als ich gestern mit Ihnen über den Schaffens-Vorgang eines Komponisten sprach, habe ich die Arbeit, die der ersten Skizzierung folgt, noch nicht deutlich genug geschildert. Dieser Teil ist besonders wichtig. Was aus dem Gefühl heraus niedergeschrieben worden ist, muß nunmehr kritisch überprüft, ergänzt, erweitert und, was das Wesentlichste ist, vedichtet werden, damit es den Erfordernissen der Form angepaßt wird. Zuweilen muß man in diesem Punkt seiner eigenen Natur zuwiderhandeln, schonungslos Dinge vernichten, die man mit Liebe und Inspiration komponiert hat. Ich kann mich über eine karge Erfindungsgabe und Einbildungskraft nicht beklagen, habe jedoch immer unter mangelnder Gewandtheit in der Behandlung der Form gelitten. Nur mit andauernder, hartnäckiger Arbeit habe ich es dahin gebracht, Formen zu vollenden, die bis zu einem bestimmten Grad dem Inhalt entsprechen. Allzu unbekümmert, habe ich früher nicht erkannt, wie ungeheuer wichtig die kritische Überprüfung meiner eigenen Entwürfe ist. So konnte es geschehen, daß aufeinanderfolgende Teile nur locker zusammengefügt und Nahtstellen sichtbar waren. Das war ein schwerer Fehler, und es hat mich Jahre gekostet, bis ich überhaupt begonnen habe, ihn zu korrigieren. Jedoch werden meine Kompositionen niemals Vorbilder an Form sein, weil ich nur das zu ändern imstande bin, was an ihr sich nicht mit meinem musikalischen Charakter verträgt - von Grund auf kann ich sie nicht ändern."

Brief vom 25. 6. 1878 an Frau von Meck. (Morgenstern, S. 230f.)

Richard Wagner: das Rheingold

Bozzetti: Das Jahrhundert der Widersprüche, Frankfurt 1991, S. 16ff.

Handlung bis zur dritten Szene: Auf dem Grunde des Rheins spielen die Rheintöchter und bewachen das Rheingold, durch das die Natur in ein >zaubrisch goldnes Licht< getaucht wird. Verheißung und Fluch sind an das Rheingold geknüpft: Wem es gelingt, das Rheingold der Natur zu entreißen und zum Ringe zu schmieden, gewinnt durch diesen Ring >maßlose Macht<; aber nur der kann das Gold erringen und den Ring schmieden, der >der Minne Macht entsagt<, der auf Liebes- und Lebensglück verzichtet. Alberich, Angehöriger des Zwergenvolkes der Nibelungen, ist verärgert darüber, daß die Rheintöchter sein Liebesbegehren abweisen, und angelockt von der Aussicht auf maßlose Macht, verflucht er die Liebe und bringt das Rheingold in seinen Besitz. Der Ring, den er daraus schmiedet, verschafft ihm unbeschränkte Macht: er knechtet das Zwergenvolk der Nibelungen zu seinen Arbeitern, läßt sie das riesige unterirdische Goldbergwerk Nibelheim errichten und zwingt sie, ihm immer mehr Gold zu verschaffen.

Wotan, der oberste der Götter, die Perversion Gottes - >Zugunsten der Reichen ist Gott Industrie geworden< (Wagner) -, hat sich Walhalla, die Götterburg, als sichtbares Zeichen seiner Macht erbauen lassen. Er kann jedoch seine Bauarbeiter, die Riesen Fasler und Fasolt, nicht bezahlen. Als die Riesen von Alberichs aufgehäuften Goldschatz hören, verlangen sie, daß Wotan ihnen diesen beschafft, und nehmen die Göttin Freia als Pfand: Freia aber ist es, die allein den Göttern ihre ewige Jugend erhält. Wotan macht sich mit Loge auf nach Nibelheim, um Alberich das Gold zu rauben.

Wagner hat den Text zu seiner Tetralogie >Der Ring des Nibelungen< - >Das Rheingold< bildet ihren ersten Teil - von 1848 bis 1852, in einer Phase revolutionären Denkens geschrieben. >Ich bin wieder mehr wie je ergriffen von der umfassenden Großartigkeit und Schönheit meines Stoffes<, schrieb er am 31. Mai 1852, >meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden.< >Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezüge zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus... An eine Aufführung kann ich erst nach der Revolution denken... Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf, und lade zu einem großen dramatischen Feste ein: nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Verlaufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf. Mit ihm gebe ich den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten Sinne zu erkennen.<

Erster Teil der dritten Szene

Nibelheim

Alberich zerrt den kreischenden Mime an den Ohren aus einer Seitenschlucht herbei

ALBERICH. Hehe! hehe!

hieder! hieder!

Tückischer Zwerg!

Tapfer gezwickt

sollst du mir sein,

schaffst du nicht fertig,

wie ich's bestellt,

zur Stund das feine Geschmeid!

MIME *heulend*. Ohe! Ohe!

Au! Au!

Laß mich nur los!

Fertig ist's,

wie du befehlt,

mit Fleiß und Schweiß

ist es gefügt: -

nimm nur die

grell

Nägel vom Ohr!

ALBERICH. Was zögerst du dann,

und zeigst es nicht?

MIME. Ich Armer sagte,

daß noch was fehle.

ALBERICH. Was wär noch nicht fertig?

MIME *verlegen*.

Hier - und da -

ALBERICH. Was hier und da?

Her das Geschmeid!

Er will ihm wieder an das Ohr fahren: vor Schreck läßt Mime ein metallnes Gewirke, das er krampfhaft in den Händen hielt, sich entfallen. Alberich hebt es hastig auf und prüft es genau.

Schau, du Schelm!

Alles geschmiedet

und fertig gefügt -

wie ich's befahl.

So wollte der Tropf

schlau mich betrügen?

Für sich behalten

das hehre Geschmeid,

das meine List

ihn zu schmieden gelehrt?

Kenn ich dich, dummer Dieb?

Er setzt das Gewirk als Tarnhelm auf den Kopf

Dem Haupt fütg sich der Helm:



ob sich der Zauber auch zeigt?

Sehr leise

>Nacht und Nebel -

Niemand gleich!< -

Seine Gestalt verschwindet; statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule.

Siehst du mich, Bruder?

MIME *blickt sich verwundert um.* Wo bist du? Ich sehe dich nicht.

ALBERICH *unsichtbar.* So fühle mich doch,

du fauler Schuft!

Nimm das für dein Diebsgelüst!

MIME *windet sich unter empfangenen Geißelhieben, deren Fall man vernimmt, ohne die Geißel selbst zu sehen*

Ohe! Ohe!

Au! Au! Au!



ALBERICH *lachend, unsichtbar.* Hahahahahaha!

Hab Dank, du Dummer!

Dein Werk bewährt sich gut! -

Hoho! Hoho!

Niblungen all,

neigt euch nun Alberich!

Überall weilt er nun

euch zu bewachen;

Ruh und Rast

ist euch zerronnen;

ihm müßt ihr schaffen,

wo nicht ihr ihn schaut,

wo ihr nicht ihn gewahrt,

seid seiner gewärtig!

Untertan seid ihr ihm immer!

grell

Hoho! Hoho!

hört ihn, er naht:

der Niblungen Herr!

Die Nebelsäule verschwindet dem Hintergrunde zu: man hört in immer weiterer Ferne die tobende Ankunft Alberichs. - Mime ist vor Schmerz zusammen gesunken.



10. Sitzung

Inhalt der Oper "Die Meistersinger von Nürnberg"

Walther von Stolzing, ein junger Adliger aus Franken und der Letzte seines Geschlechts, hat seine heimatliche Burg verlassen und ist nach Nürnberg gezogen, um Bürger zu werden und als solcher in der Stadt zu leben. Beim Verkauf eines Gutes, abgewickelt mit Hilfe des reichen Goldschmieds Veit Pogner, hat er dessen Tochter Eva kennengelernt; beide haben sich sogleich heftig ineinander verliebt. Ihrer Verbindung steht jedoch entgegen, daß sich Pogner in den Kopf gesetzt hat, seine Tochter mit einem Meistersinger zu verheiraten. Um zu beweisen, wie hoch das Bürgertum die Kunst schätzt, setzt Pogner seine Tochter samt seinem Hab und Gut zum Preis eines Wettsingens aus, das am Johannistag stattfinden soll. Walther bleibt nichts anderes übrig, als sich umgehend in die Zunft der Meistersinger aufnehmen zu lassen, denn nur als Mitglied der Zunft kann er an dem Wettsingen um Eva teilnehmen. Der Lehrbube David, Freund und Geliebter von Evas Amme und Vertrauten Magdalene, informiert Walther über die Bedingungen der Aufnahme in die Meistersingerzunft, und Pogner, geschmeichelt durch die Tatsache, daß es ein Ritter ist, ein Adliger, der sich um Aufnahme in die Zunft bewirbt, macht sich sogleich zum Fürsprecher Walthers. Es stellt sich jedoch nur zu bald heraus, daß Walther den Voraussetzungen und den Gesetzen der Zunft nicht entspricht, auch wenn er sich bemüht, seine Antworten in die bei den Meistersingern besonders beliebte >Barform< zu kleiden. Zum Probelied kommt es nur deshalb, weil der Schuhmachermeister Hans Sachs, unvoreingenommen und neugierig zugleich, sein ganzes Prestige dafür einsetzt, daß Walther singt. Als Merker, das heißt als derjenige, der die Fehler des Probesängers festhält, fungiert ausgerechnet Sixtus Beckmesser, der Stadtschreiber, ein Junggeselle, der sich große Hoffnungen auf Eva Pogner macht und nach dem Rang seiner Kunstfertigkeit der erste Anwärter auf den Gewinn des Wettsingens um Eva ist. Beckmesser erkennt den Nebenbuhler sofort und läßt keinen Zweifel daran, daß er ihm nicht wohlgesonnen ist. Das Probesingen fällt dementsprechend schlecht aus. Walther singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und Beckmesser läßt nichts unversucht, um Walther zu stören. Schließlich bricht er das Probesingen sogar ab: die Zahl der Fehler hat längst die übliche Vorgabe überschritten. Sachs erhebt zwar Einspruch und versucht, beeindruckt von der sicheren Unbekümmertheit Walthers, Verständnis für das Lebendig-Neuartige an Walthers Lied bei den übrigen Meistern zu wecken, er wird jedoch ebenso übertönt wie Walther selbst, der sein Lied, den Meistern und ihrem Lärmen zum Trotz, zu Ende singt. Die Zunft beschließt, daß Walther >versungen< habe.

Nach diesem Fehlschlag bleibt für Walther nur eines: mit Eva zu fliehen. Auch Eva ist zur Flucht bereit, und die hereinbrechende Nacht scheint das Vorhaben zu begünstigen. Sachs jedoch bemerkt, was vorgeht, und versucht, die >Entführung<, wie er die Aktion nennt, zu verhindern. Überdies versperrt der Nachtwächter und dann Beckmesser den Weg ins Freie. Verborgen hinter einem Gebüsch müssen die beiden Liebenden einen günstigeren Moment abwarten und dabei mit anhören, wie Sachs sein Spiel mit Beckmesser treibt, der gekommen ist, um Eva, wie er zuvor angekündigt hat, das Lied vorzutragen, mit dem er beim Wettsingen um sie werben will. Um diesem >Ständchen< zu entgehen, hat Eva Magdalene an ihr Kammerfenster beordert, wo diese - in Evas Kleidern - Beckmessers Gesang anhören soll. Sachs läßt Beckmesser zunächst nicht zu Wort kommen, indem er ein dröhnendes Lied auf Schusterhandwerk und Poeterei singt, ist schließlich aber bereit, Beckmesser sein Lied singen zu lassen, allerdings nur unter der Bedingung, daß er, Sachs, dabei als Merker fungieren darf. Beckmesser ist so darauf versessen, Eva sein Lied zu Gehör zu bringen, daß er sich sogar auf Sachs' Vorschlag einläßt, die Fehler nicht wie üblich mit Kreide auf einer Tafel, sondern, da Sachs gleichzeitig ein Paar Schuhe (für Beckmesser bestimmt!) besohlen will, mit lauten Hammerschlägen anzumerken. Um sie zu übertönen, singt Beckmesser lauter und lauter und gerät schließlich ins Kreisichen, das die Nachbarn und am Ende - wie es scheint - die ganze Stadt weckt. Es kommt zu einem großen Auflauf, zu Tumult und Prügelei. David, eifersüchtig, da er auf den ersten Blick erkennt, daß nicht Eva, sondern seine geliebte Magdalene an jenem Fenster steht, zu dem Beckmesser hinaufsingt, malträtiert den ahnungslosen Beckmesser, bis der Nachtwächter erscheint und dem Spuk ein Ende macht. Walther will die Situation zur Flucht nützen, doch Sachs trennt das Paar und holt Walther in sein Haus.

Am Johannismorgen entwickelt Walther, von Sachs aufgefordert und angeleitet, aus dem, was er in der Nacht geträumt hat, ein Lied, das den Regeln der Zunft Genüge tut, ohne aber Walthers Individualität zu verleugnen. Sachs schreibt das Lied sogleich auf und läßt das Blatt mit der Niederschrift auf seinem Werkstisch liegen, wo ausgerechnet Beckmesser es findet, der sich in seiner Ratlosigkeit in die Werkstatt verirrt. Selbstverständlich hält er es für ein Werk von Sachs und - als unverkennbares Liebeslied - für das Zeugnis von Sachs' Absicht, ebenfalls um Eva zu werben. Er stellt Sachs zur Rede. Dieser beruhigt ihn jedoch und schenkt ihm, der nach der Katastrophe des Vorabends in Verlegenheit um ein Werbelied ist, das Blatt mit Walthers Lied. Hinsichtlich des Verfassers freilich läßt er Beckmesser in seinem falschen Glauben. Beim Wettsingen auf der Festwiese vor den Toren Nürnbergs trägt Beckmesser Walthers Lied in einer aus Aufregung und Verständnislosigkeit hervorgehenden drastischen Verballhornung vor, noch dazu zur holprigen Melodie seines ersten Liedes. Er wird verlacht und bezichtigt nun Sachs, ihm das Lied aufgezwungen zu haben. Das ist die Gelegenheit für Sachs, den wahren Verfasser des Liedes aufzurufen und zum Vortrag aufzufordern. Walther nutzt die günstige Situation zum engagierten Vortrag seines Liedes, überzeugt die Meister und das Volk und gewinnt den Preis, die geliebte Eva. Die Meisterwürde allerdings weist er zunächst entschieden zurück, nimmt sie dann aber doch an, nachdem Sachs eindringlich seine Meinung von der verantwortungsvollen Rolle der Meister und ihrer Kunst für Deutschland und die Deutschen kundgetan hat. Zunft und Volk feiern Sachs als Inbegriff des Meisters deutscher Kunst.

Aus. Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Reinbek 1981, S. 9ff.

Richard Wagner: Meistersinger, aus der 3. Szene des 1. Aufzugs

NACHTIGALL

Merkwürdig'ger Fall!

KOTHNER

Nun, Meister! Wenn's gefällt,

werd' das Gemerk bestellt. -

(Zu Walther.)

Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

WALTHER

Was heilig mir,

der Liebe Panier

schwing' und sing' ich, mir zu Hoff'.

KOTHNER

Das gilt uns weltlich. Drum allein,

Meister Beckmesser, schließt euch ein!

BECKMESSER *(erhebt sich und schreitet**wie widerwillig dem Gemerk zu.)*

Ein saures Amt und heut zumal!

Wohl gibt's mit der Kreide manche Qual!

(Er vermeigt sich gegen Walther.)

Herr Ritter, wißt:

Sixtus Beckmesser Merker ist;

hier im Gemerk

verrichtet er still sein strenges Werk.

Sieben Fehler gibt er euch vor,

die merkt er mit Kreide dort an: -

wenn er über sieben Fehler verlor,

dann versang der Herr Rittersmann.

(Er setzt sich im Gemerk.)

Gar fein er hört;

doch, daß er euch den Mut nicht stört,

säht ihr ihm zu,

so gibt er euch Ruh',

und schließt sich gar hier ein, -

läßt Gott euch befohlen sein.

*(Er streckt den Kopf höhnisch freundlich**nickend heraus und verschwindet hinter dem**zugezogenen Vorhange des Gemerkes**gänzlich.)*KOTHNER *(winkt den Lehrbuben. Zu W.)*

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,

vernehmt nun aus der Tabulatur!

*(Die Lehrbuben haben die an der Wand**aufgehängte Tafel der >Leges Tabulaturae<**herabgenommen und halten sie Kothner vor;**dieser liest daraus. Lesend:)*

>Ein jedes Meistergesanges Bar

stell' ordentlich ein Gemäße dar

aus unterschiedlichen Gesätzen,

die keiner soll verletzen.

Ein Gesätz besteht aus zweenen Stollen,

die gleiche Melodei haben sollen;

der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',

der Vers hat seinen Reim am End'.

Darauf so folgt der Abgesang,

der sei auch etlich' Verse lang,

und hab' sein' besondre Melodei,

als nicht im Stollen zu finden sei.

Derlei Gemäßes mehre Baren

soll ein jed' Meisterlied bewahren;

und wer ein neues Lied gericht',

das über vier der Silben nicht

eingreift in andrer Meister Weis',

dess' Lied erwerb' sich Meisterpreis!<

*(Er gibt die Tafel den Lehrbuben zurück;**diese hängen sie wieder auf.)*

- Nun setzt euch in den Singestuhl!

WALTHER *(mit einem Schauer)*

Hier - in den Stuhl?

KOTHNER

Wie's Brauch der Schul'.

WALTHER *(Er besteigt den Stuhl und setzt**sich mit Widerstreben. Beiseite)*

Für dich, Geliebte, sei's getan!

KOTHNER *(sehr laut)*

Der Sänger sitzt.

BECKMESSER *(unsichtbar im Gemerk,**sehr laut)*

Fanget an!

WALTHER

>Fanget an!< -

So rief der Lenz in den Wald,

daß laut es ihn durchhallt:

1

Nachtigall Kothner

Merwürdig'ger Fall! Nun, Meister! Wenn's gefällt, werd' das Gemerk bestellt. -

Wählt der Herr einen heil'gen Stoff? Nun, Meister! Wenn's ge-fällt, werd' das Gemerk be-

WALTHER

Was heilig mir, der Lie-be Pa-nier, schwing und sing ich, mir zu Hoff'!

BECKMESSER *(erhebt sich und schreitet wie widerwillig dem Gemerk zu.)*

Ein saures Amt und heut zumal! stellt. Wählt der Herr einen heil- gen Stoff? Was hei- lig mir, der Lie- be Pa- nier, schwing und sing ich, mir zu Hoff'!

Herr Ritter, wißt: Herr Ritter, wißt: Sixtus Beckmesser Merker ist; hier im Gemerk verrichtet er still sein strenges Werk. Sieben Fehler gibt er euch vor, die merkt er mit Kreide dort an: - wenn er über sieben Fehler verlor, dann versang der Herr Rittersmann. *(Er setzt sich im Gemerk.)* Gar fein er hört; doch, daß er euch den Mut nicht stört, säht ihr ihm zu, so gibt er euch Ruh', und schließt sich gar hier ein, - läßt Gott euch befohlen sein. *(Er streckt den Kopf höhnisch freundlich nickend heraus und verschwindet hinter dem zugezogenen Vorhange des Gemerkes gänzlich.)*

2

Ein saures Amt, und heut zumal!

3

4

Ein je-des Meisterge-sanges Bar stell' ordentlich ein Gemäße dar aus unterschiedlichen Ge-

sätzen, die keiner soll verletzen

Walthers Probelied und die Reaktion der Meister

und wie in fern-ren Wel - len der Hall von dan - nen flieht, von weit-her naht ein Schwel - len, das mäch - tig nä - her zieht. Es schwillt und schallt, es
C-Bordun
tönt der Wald von hol - der Stim-men Ge-men-ge, nun laut und hell, schon nah zur Stell, wie wächst der Schwall! Wie Glock - ken-hall er - tost des Jubels Ge-dränge!

WALTHER

>Fangt an!<-

So rief der Lenz in den Wald,

daß laut es ihn durchhallt:

und, wie in fern'ren Wellen

der Hall von dannen flieht,

von weit her naht ein Schwellen ,

das mächtig näher zieht .

Es schwillt und schallt,

es tönt der Wald

von holder Stimmen Gemenge;

nun laut und hell,

schon nah zur Stell',

wie wächst der Schwall!

Wie Glockenhall

ertost des Jubels Gedränge!

Der Wald,

wie bald

antwortet er dem Ruf

der neu ihm Leben schuf:

stimmte an

das süße Lenzeslied. -

*(Man hört aus dem Gemark unmutige**Seufzer des Merkers und heftiges**Anstreichen mit der Kreide. - Auch**Walther hat es bemerkt; nach kurzer**Störung fährt er fort:)*

In einer Dornenhecken,

von Neid und Gram verzehrt,

mußt' er sich da verstecken,

der Winter, grimmbewehrt:

von dürrem Laub umrauscht,

er lauert da und lauscht,

wie er das frohe Singen

zu Schaden könnte bringen. -

(Er steht vom Stuhle auf.)

Doch: fangt an!

So rief es mir in die Brust,

als noch ich von Liebe nicht wußt'.

Da fühlt' ich's tief sich regen,

als weckt' es mich aus dem Traum;

mein Herz mit bebenden Schlägen

erfüllte des Busens Raum:

das Blut, es wallt

mit Allgewalt,

geschwellt von neuem Gefühle;

aus warmer Nacht,

mit Übermacht,

schwillt mir zum Meer

der Seufzer Heer

in wildem Wonnegewühle.

Die Brust,

wie bald

antwortet sie dem Ruf,

der neu ihr Leben schuf;

stimmt nun an

das hehre Liebeslied!

BECKMESSER *(den Vorhang**aufreißend)*

Seid ihr nun fertig?

WALTHER

Wie fraget ihr?

BECKMESSER *(grell)*

Mit der Tafel ward ich fertig schier!

*(Er hält die ganz mit Kreidestrichen**bedeckte Tafel heraus. Die Meister**brechen in ein Gelächter aus.)*

WALTHER

Hört doch, zu meiner Frauen Preis

gelang' ich jetzt erst mit der Weis'.

BECKMESSER *(das Gemark verlassend)*

Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr vertan! -

Ihr Meister, schaut die Tafel euch an:

so lang ich leb', ward's nicht erhört!

Ich glaubt's nicht, Wenn ihr's all' auch

schwört!

WALTHER

Erlaubt ihr's, Meister, daß er mich stört?

Blieb ich von allen ungehört?

POGNER

Ein Wort, Herr Merker! Ihr seid gereizt.

BECKMESSER

Sei Merker fortan, wer danach geizt!

Doch daß der Junker hier versungen hat,

beleg' ich erst noch vor der Meister Rat.

Zwar wird's 'ne harte Arbeit sein:

wo beginnen, da, wo nicht aus noch ein?

Von falscher Zahl und falschem Gebänd' -

schweig' ich schon ganz und gar:

zu kurz, zu lang - wer ein End' da fänd'?

Wer meint hier im Ernst einen Bar?

Auf >blinde Meinung< klag' ich allein: -

Sagt, konnt' ein Sinn unsinniger sein?

DIE MEISTER

Man ward nicht klug, ich muß gestehn.

Ein Ende konnte keiner ersehnen.

BECKMESSER

Und dann die Weis', welch tolles Gekreis'

aus >Abenteuer<-, >blau-Rittersporn<-

Weis',

>hoch-Tannen<-, >stolz-Jüngling<-Ton!

KOTHNER

Ja, ich verstand gar nichts davon.

BECKMESSER

Kein Absatz wo, kein Koloratur,

von Melodei auch nicht eine Spur!

DIE MEISTER *(sind in wachsendem**Aufstand begriffen)*

Wer nennt das Gesang?

Es ward einem bang!

Eitel Ohrgeschinder!

Auch gar nichts dahinter!

KOTHNER

Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!

BECKMESSER

Wird erst auf die Fehlerprobe gedrunge?

Oder gleich erklärt, daß er versungen?

SACHS *(der vom Beginn an Walther mit**wachsendem Ernst zugehört hat, schreitet**vor)*

Halt, Meister! Nicht so geeilt!

Nicht jeder eure Meinung teilt. -

Des Ritters Lied und Weise,

sie fand ich neu, doch nicht verwirrt :

verließ er unsre Gleise,

schritt er doch fest und unbeirrt.

Wollt ihr nach Regeln messen,

was nicht nach eurer Regeln Lauf,

der eig'nen Spur vergessen,

sucht davon erst die Regeln auf!

BECKMESSER

Aha, schon recht! Nun hört ihr's doch:

den Stümpfern öffnet Sachs ein Loch,

da aus und ein nach Belieben

ihr Wesen leicht sie trieben! -

Singet dem Volk auf Markt und Gassen!

Hier wird nach den Regeln nur

eingelassen.

SACHS

Herr Merker, was doch solch ein Eifer?

Was doch so wenig Ruh'?

Eu'r Urteil, dünkt mich, wäre reifer,

hörtet ihr besser zu.

Darum so komm' ich jetzt zum Schluß,

daß den Junker man zu End' hören muß.

BECKMESSER

Der Meister Zunft, die ganze Schul',

gegen den Sachs da sind wir Null!

SACHS

Verhüt'es Gott, was ich begeh'r,

daß das nicht nach den Gesetzen wär'!

Doch da nun steht geschrieben:

>Der Merker werde so bestellt,

daß weder Haß noch Lieben

das Urteil trübe, das er fällt<.

Geht der nun gar auf Freiern Füßen,

wie sollt' er da die Lust nicht büßen,

den Nebenbuhler auf dem Stuhl

zu schmähen vor der ganzen Schul'?

(Walther flammt auf.)

NACHTIGAL

Ihr geht zu weit!

KOTHNER

Persönlichkeit!

POGNER

Vermeidet, Meister, Zwist und Streit!

BECKMESSER

Ei! Was kümmert doch Meister Sachsen,

auf was für Füßen ich geh'?

Ließ' er doch lieber Sorge sich wachsen,

daß mir nichts drück' die Zeh'!

Doch seit mein Schuster ein großer Poet,

gar übel es um mein Schuhwerk steht:

da seht, wie's schlappt

und überall klappt!

All' seine Vers' und Reim'

ließ' ich ihm gern daheim,

Historien, Spiel' und Schwänke dazu,

brächt' er mir morgen die neuen Schuh'!

SACHS *(kratzt sich hinter den Ohren)*

Ihr mahnt mich da gar recht:

doch schickt sich's, Meister, sprecht,

daß - find' ich selbst dem Eseltreiber

ein Sprüchlein auf die Sohl',

dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber

ich nichts drauf schreiben soll?

Das Sprüchlein, das eu'r würdig sei,

mit all' meiner armen Poeterei,

fand ich noch nicht zur Stund'.

Doch wird's wohl jetzt mir kund,

wenn ich des Ritters Lied gehört:

drum sing' er nun weiter ungestört!

*(Walther steigt in großer Aufregung auf**den Singstuhl und blickt stehend herab.)*

BECKMESSER

Nicht weiter! Zum Schluß!

DIE MEISTER

Genug! Zum Schluß!

SACHS *(zu Walther)*

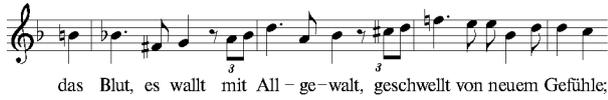
Singt dem Herrn Merker zum Verdruß!

Leitmotivtabelle zu Wagners "Die Meistersinger"

Schustermotiv (S. 60, "Knieriemschlagweis")



Leidenschaftsmotiv (S. 140, aus Walthers Probelied)



Eva-Lied des Hans Sachs (S. 241)



Lenzmotiv (S. 136, aus Walthers Probelied "Fanget an")



Liebesmotiv



Vogelweidmotiv (S. 121, aus Walthers Lied "Am stillen Herd")



Meistersingermotiv



Zunftmotiv (S. 49)



Beckmessermotiv



S. 70: "Merker!" ('Mecker'-Motiv) "Wird euch wohl bang?"



Stolzingmotiv (S.113, Regieanweisung: Walter tritt hervor und verneigt sich.)



¹ Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Klavierauszug der Meistersinger von Gustav F. Kogel Frankfurt a/M, 1942

41 (Er läßt wieder ab, lehnt sich von neuem zurück, und sinkt nach.)
 VI. u. Br.
 mp
 * * * * *

45 sich von neuem zurück, und sinkt nach.)
 poco rall
 p
 * * * * *

51 Sehr mäßig
 Sachts
 Und doch, 's will halt nicht gehn:-
 Hr. u. F. pp dolce
 Ob. Kl. pp
 Hr.
 sehr zart
 * * * * *

56 ich fühls, und kanns nicht ver- stehn; - kanns nicht be- halten, - doch auch nicht ver-
 pp Str. Orch.
 * * * * *

59 immer breiter
 rall Sehr breit
 ges- sen: und laß iches ganz, kann ichs nicht messen!
 poco a poco cresc.
 molto cresc.
 Horn u. Viol.
 * * * * *

62 Mäßig langsam
 mes- sen, was un- er- meß- lich mir schien.
 dim. p dolce
 Ob. Kl. u. Hr.
 * * * * *

65 Keir'Re- gel woll- te da pas- sen, - und war doch kein Feh- ler
 pp
 cresc.
 Kl.
 * * * * *

68 Ein wenig belebend
 drin. Es klang so alt, und war doch so
 pp dolce
 Str. 1. 2. Horn 2.
 VI. Ob. VI.
 p ausdrucksvoll
 * * * * *

71 neu, - wie Vo - gel- sang im sü - ßen Mai!
 poco cresc. p dolce
 Str. 1. 2. Horn 2.
 VI. Ob. VI.
 Horn u. Viol.
 * * * * *

74

Wer ihn hört, und wahn - be - hört
san - ge dem Vo - gel

vi.
Horn
Str.

poco cresc.
p
tr.

77

nach, dem brächt es Spot und Schmach -

vi.
Horn
vi.
Str.

p dolce
Fig. u. Horn
poco acceler
molto cresc.

80 Sehr breit

Len-zes Ge-bot, die sü - ße Not,
die legt es ihm in die

Ba.
m. Str.
vi.
Horn
Str.

dim.
Harte
Str. u. Hr.

85 Mäßig bewegt

nun sang er, wie er

vi.
Horn
Str.

p dolce
tr.

89

mußt, und 5 wie er muß, so konnt er's, -

vi.
Horn
Str.

p dolce
str.
Horn

93 (beliebig)

das merkt ich ganz be-son - ders.
Etwas belebter

vi.
Horn
Str.

rall.
p
Horn
Str. u. Hr.

Sachs hat sich am Abend, nachdem Walther 'versungen' hat, am offenen Fenster seiner Werkstatt niedergelassen, um seiner Arbeit nachzugehen. Aber er kann sich nicht konzentrieren, weil ihm Walther bzw. dessen Probelied nicht aus dem Sinn geht. Er spürt die Diskrepanz zwischen Walther und sich selbst, dem Schumacher-Poeten. Er versteht Walthers Kunst zwar nicht, spürt aber deren Größe und verzagt angesichts seiner eigenen künstlerischen 'Flickschusterei'. Auch er spürt die Schönheit und Gewalt der Natur und möchte sie zum Ausdruck bringen ("was sagen"), kann es aber nicht so, wie Walther es in seinem Probelied gekonnt hat. Sein Nachsinnen führt ihn zu der Erkenntnis, daß nicht die Regeln die Fähigkeit zu solch künstlerischer Gestaltung geben, sondern der Überschwang des Herzens und des Genies ("Lenzes Gebot").

12. Sitzung:

Richard Wagner: Die Funktion der (Leit-)Motive: Der Fliedermonolog (2. Aufzug, 3. Szene)

- Wir interpretieren die Situation und den inneren Monolog des Hans Sachs (S. 117ff.)
- Wir analysieren die leitmotivische Gestaltung der Szene: Welche Motive werden benutzt? Welche Funktion haben sie?
- Wie sind die Motive codiert? (Gibt es Beziehungen zur barocken Figurenlehre? Wie läßt sich die Genese und die Bedeutung die 32tel-Tirata des Schustermotivs erklären - vgl. T. 32 und 35 sowie das Kreidestrichmotiv aus dem Probelied der 1. Szene -)?
- Wir problematisieren den formalen Aufbau: Wie erreicht Wagner trotz des unterschiedlichen Materials und der unterschiedlichen Ausdrucksgesten den inneren Zusammenhang? Welche zentrale Funktion hat das Leidenschaftsmotiv? Wie entwickelt es sich?
- Welche Zusammenhänge bestehen zwischen den verschiedenen Leitmotiven? Wie nutzt Wagner sie zur Gestaltung der Übergänge zwischen verschiedenen Abschnitten (T. 1-16; T. 42 - 52)? Welche Zusammenhänge bestehen zu Beethovens motivisch-thematischer Metamorphosentechnik?
- Wagners Leitmotivtechnik wurde - speziell bei den großen Filmpepen der 40er und 50er Jahre (man spricht hier sogar von der "Leitmotifschool!) - zum Standardverfahren bei der Filmmusik. Das ist sicher kein Zufall. Gibt es Parallelen zwischen Wagners Gestaltung des Fliedermonologs und Verfahren des Films (Schnitttechnik, Überblendungen...)?
- Was leistet die Arbeit mit Leitmotiven
 - für das Sprachvermögen der Musik (für die Deutlichkeit/Eindeutigkeit der Charakterisierung und nuancierten Ausleuchtung von Personen/Situationen/psychischen Befindlichkeiten bzw. Entwicklungen, für die Möglichkeit der Benennung/Ankündigung von Phänomenen/Gedanken/Ideen, für das eigenständige Kommentieren/Analysieren der Szene durch die Musik selbst, für Beeinflussung des Zuschauers/Hörers, die Suggestion des Sicheinfühlens-/Miterleben-/Verstehenkönnens?
 - für die Darstellung einer in sich zusammenhängenden psychologischen/ideellen Entwicklung
 - für das Gesamtwerk (vgl. den Bezug zur Szene aus dem 1. Aufzug)?

Die Leitmotivtechnik

- Wir klären unsere bisher gewonnenen Vorstellungen über das Leitmotiv durch die Erarbeitung der folgenden Texte von Kropfinger und Dahlhaus.

K. Kropfinger:

"LEITMOTIV, Bz. für eine musikalische Prägung (melodisch, rhythmisch, harmonisch), die, mit einer bestimmten Bedeutung verbunden und im Werk geregelt wiederkehrend, dem Hörer als Wegmarke des Verständnisses dient. Dieser Allgemeinbegriff bedarf jedoch der Differenzierung.

1. Auf R. Wagner bezogen, verwandte den Ausdruck L. erstmals H. von Wolzogen . . . 1877 . . .

2. An Wolzogens Betrachtungen kritisierte Wagner die Überbetonung >dramatischer Bedeutsamkeit und Wirksamkeit< zu Lasten musikalischer Aspekte. Wagner selbst spricht nicht von Leitmotiven, sondern von >Gefühlswegweisern< und >melodischen Momenten, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Ahnung zur Erinnerung machen<. Damit war der formbildende Strukturzusammenhang der Leitmotive angesprochen: Vertikale Wechselbeziehung der dramatischen Schichten (>Orchestermelodie< - >Vermelodie< - szenische Aktion) und horizontale Motivbeziehungen ergeben eine Abfolge dramatischer Konstellationen, die - von Augenblick zu Augenblick ins Vergangene und Zukünftige ausgreifend - Erinnerung und Ahnung im Gegenwärtigen neu aktualisieren.

3. Die Tatsache, daß Wagners Leitmotive einen spezifischen Strukturzusammenhang bilden, ist entscheidend als Kriterium für die Unterscheidung und die Besonderheiten eines historischen Vorfeldes. Das wiederholte Erscheinen von Motiven stempelt diese noch nicht zu Leitmotiven im Wagnerschen Sinne. Gewöhnlich spricht man von >Erinnerungsmotiven<. . .

4. . . . Demgegenüber bedeutete das leitmotivische Verfahren im Ring (1853-74), die >charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive<, zwecks struktureller Integration des ganzen Dramas, einen qualitativen Sprung. Entscheidend für die Ausformung eines nicht an formale Schemata gebundenen musikalisch-dramatisch tragfähigen Motiv-Netzes war - neben der Anregung durch H. Berlioz' Idée fixe - vor allem Beethovens thematisch-motivische Arbeit, die >Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war>. Doch war sich Wagner der Unterschiede voll bewußt. Zwar galt für >die neue Form der dramatischen Musik<, daß im >Gewebe von Grundthemen< diese >ähnlich wie im Symphoniesatze, (sich) gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden<; indes blieben die >Gesetze der Scheidungen und Verbindungen< der >ausgeführten und aufgeführten dramatischen Handlung< vorbehalten."

In: Marc Honegger und Günther Massenkeil (Hg.): Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1976, Bd. 5, S. 90f.

Th. W. Adorno:

"... In Wagners musikalischer Faktur divergieren zwangsläufig deren wichtigste Elemente, Gesang und Orchester; das Auffälligste, der Gesang, ist am Wesentlichen, dem thematischen Gewebe, nicht mehr beteiligt als auf die recht abstrakte und unverbindliche Weise, daß die Singstimme nach den Harmonien des Orchesters sich richtet. Um der Synthesis aller Medien willen wird die Konsistenz des entscheidendsten, der Musik, mißachtet... Zugleich wird die Musik zum Kommentar der Bühne, indem der Autor Stellung nimmt und genau jene Formimmanenz verläßt, deren Ideal zuliebe das Musikdrama ersonnen wurde. Das ist der Grund des Streifenhaften, Mitschleifenden, eigentlich Filmähnlichen darin... Der Musik aber werden durch ihre auslegende Funktion alle die Kräfte fortgesogen, durch welche sie als bedeutungsferne Sprache, als reiner Laut, der menschlichen Zeichensprache sich kontrastiert... Je näher ... die divergierenden Medien (Musik, Dichtung, Schauspielkunst, Bühnenbild, Anm. d. Verf.) einander auf den Leib rücken" ... umso mehr stören sie sich."

In: Ders.: Versuch über Wagner, Frankfurt a/M 1952, S. 109f.

Eduard Hanslick:

"... nach welchem Eva allein zu Sachs hinübergeht, um über das Schicksal ihres Ritters bei dem Freisingen etwas zu erfahren. Sachs berichtet ihr den ungünstigen Ausgang. Das Duett (wenn man diesen sich endlos hinziehenden Dialog so nennen kann) schlägt mitunter einen traulichen, stimmungsvollen Ton an, bringt auch hie und da einen vereinzelt hübschen Zug. Trotzdem ist das Ganze von peinlicher Monotonie und Schwerfälligkeit. Mit einem kleinen Duettatz, allenfalls zum Schluß der Konversation, wäre dem leicht abgeholfen, bei Richard Wagner dürfen aber bekanntlich die Leute nur nacheinander singen, nie zugleich; letzteres ist nicht vornehm und könnte leicht angenehm klingen."

Zit. nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Reinbek 1981, S. 219f.

Richard Wagner:

"Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzugiessen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem ein= für allemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstückformen."

Oper und Drama (III. Teil). Zit. nach: Julius Kapp (Hg.): Richard Wagners Gesammelte Schriften, 10. Bd. Leipzig o. J., S. 304

Richard Wagner (1851/68):

(S. 21) "Wenn ich diese Formel nun dennoch mit stärkerer Betonung ausspreche, wenn ich also erkläre, der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war, so geschieht dies keineswegs in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, sondern in der Absicht, den in dieser Formel aufgedeckten Irrtum handgreiflich hinzustellen, um so gegen die unselige Halbheit zu Felde zu ziehen, die sich jetzt in Kunst und Kritik bei uns ausgebreitet hat..."

(S. 24) Nur in seiner Form kann sich ein Wesen aussprechen: ihre Formen verdankte die Tonkunst dem Tanze und dem Liede. Dem bloßen Sprachdichter, der sich zur Erhöhung des ihm zu Gebote stehenden Ausdruckes für das Drama der Musik bedienen wollte, erschien diese nur in jener beschränkten Tanz- und Liedform, in welcher sie ihm unmöglich die Fülle des Ausdruckes zeigen konnte, deren sie in Wahrheit doch fähig war...

(S. 28) Dem Dichter fiel es gar nicht ein, ... sich irgendwie einzumischen; er konnte die Musik, der nun einmal die Oper ihre Entstehung verdankte, gar nicht anders fassen als in jenen engen, ganz bestimmten Formen, die er - als selbst den Musiker wiederum gänzlich bindend - vorfand. Es wäre ihm undenklich erschienen, durch Anforderungen der dramatischen Notwendigkeit an sie, auf diese Formen in dem Grade zu wirken, daß sie in ihrem Wesen aufgehört hätten, Schranken für die freie Entwicklung der dramatischen Wahrheit zu sein, da er eben nur in diesen - dem Musiker selbst unantastbaren - Formen das Wesen der Musik begriff...

(S.103, Anmerkung) Der Opernkomponist, der in der Arienform sich zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt sah, suchte sich ein Feld für freiere Bewegung des musikalischen Ausdruckes im R e z i t a t i v . Allein auch d i e s e s war eine bestimmte Form; verließ der Musiker den bloß rhetorischen Ausdruck, der dem Rezitativ eigen ist, um die Blume des erregteren Gefühls erblühen zu lassen, so sah er sich beim Eintritt der Melodie immer wieder in die Arienform hineingedrängt. Vermied er daher grundsätzlich die Arienform, so konnte er eben nur wieder in der bloßen Rhetorik des Rezitativs haften bleiben, ohne je zur Melodie sich aufzuschwingen, außer - wohlgemerkt! - da, wo er mit schönem Selbstvergessen den zeugenden Keim des Dichters in sich aufnahm...

(S. 37) Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, M o z a r t , gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste - D r a m a dichten geholfen hätte, wenn eben d e r D i c h t e r ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu h e l f e n gehabt haben würde...

(S. 67) Während die Opernmelodie, ohne wirkliche Befruchtung durch die Dichtkunst, nur von Gewaltbarkeit zu Gewaltbarkeit fortschreitend, sich ein mühseliges, zeugungsunfähiges Leben erhalten konnte, hatte die Instrumentalmusik sich das Vermögen gewonnen, die harmonische Tanz- und Liedweise durch Zerlegung in kleinere und kleinste Teile, durch neues und mannigfaltig verschiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieser Teile, zu einer besonderen Sprache auszubilden, die so lange im höheren künstlerischen Sinne willkürlich und für das Reinmenschliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verständlichem Wiedergeben bestimmter, individueller menschlicher Empfindungen sich nicht als einzig maßgebende Notwendigkeit für die Gestaltung jener melodischen Sprachteile kundtat...

105)Die Musik ist die Gebälerin, der Dichter der Erzeuger...

(106)Die Musik ist ein Weib

(137) (heute gibt es nur noch ein Literaturdrama, kein wirkliches Drama)

(138) Die n a t ü r l i c h e Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem Bilde von ihnen sich zu verdichten; die k ü n s t l e r i s c h e , dieses Bild nach außen wieder mitzuteilen...

(139) Vollkommen verständlich wird das Phantasiebild in seiner Äußerung nur, wenn es sich in eben dem Maße wieder an die Sinne mitteilt, in welchem diesen die Erscheinungen ursprünglich sich kundtaten...

(143) Sobald der reflektierende Verstand von der eingebildeten Gestalt absah und nach der Wirklichkeit der Erscheinungen forschte, die in ihr zusammengefaßt waren, gewahrte er zunächst da, wo die dichterische Anschauung ein Ganzes sah, eine immer wachsende Vielheit der Einzelheiten.

(199) Die T o n s p r a c h e ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes... (220f.) Die Melodie, wenn sie sich g e n a u an den Wortvers hielt und sein für die sinnliche Wahrnehmung konstruiertes Gerüst durch ihren Schmuck erst recht kenntlich machen wollte, deckte von diesem Verse gerade das auf, was der verständige Deklamator, dem es um das Verständnis des Inhaltes zu tun war, an eben ihm verbergen zu müssen glaubte, nämlich seine ärmliche, den richtigen Sprachausdruck entstellende, seinen sinnvollen Inhalt verwirrende äußere Fassung...

(222f.) (anderes Extrem:) ...nichts anderes als eine m u s i k a l i s c h e P r o s a blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Akzent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. - In der Tat hat sich der ganze Streit in der verschiedenen Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei. Die im voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmermehr dem Sprachakzente des Wortverses fügen... - Eine Melodie prägt sich nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmos enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Taktteilen, die sich rhythmisch nicht entsprechen, wiederkehren, so fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht, - wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird.

(238) (Notwendigkeit der >Wiederholung< für das Gehör)

(246f.) Der charakteristische Unterschied zwischen **W o r t -** und **T o n - d i c h t e r** besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat. (275) Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, teilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Versuch wirklicher Mischung mit dem Gesangstone.

(276) Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben und die wir in fehlender Bedingung derselben aus einem notwendig zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermessen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachkonstruierten, war, genau betrachtet, immer eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrtum die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt.

(279) Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt, ...ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. Der Nachen ist ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig gezimmert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser und in genauer Erwägung seiner Eigenschaften; am Lande ist der Nachen vollkommen unbrauchbar...

(281) Das Orchester besitzt unleugbar ein Sprachvermögen, ...das Vermögen der Kundgebung des **U n a u s s p r e c h l i c h e n**... (Es) spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist...

(283) Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst endlich wohl den Verstandesinhalt der ursprünglichen Sprachmitteilung zu einem Gefühlsinhalte auf: das der Gebärde vollkommen entsprechende Moment der Mitteilung an das Gehör ist in dieser Melodie aber noch nicht enthalten... - Das somit in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die, von der Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt.

(292) Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Tätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte kundgegeben ward...

(293) Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich anlassenden Empfindung.

(298) An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das **O r c h e s t e r** somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdrucks erwächst.

(299) Wir haben dem Orchester bereits die Fähigkeit abgewonnen, Ahnungen und Erinnerungen zu erwecken; die Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erscheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie sich kundgibt, - die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt...

(304f.) Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nichts zeugte mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzugießen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem ein- für allemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstücksformen..."

Oper und Drama. Zit. nach: Julius Kapp (Hrsg.): Richard Wagners Gesammelte Schriften, Leipzig o.J. Hesse & Becker Verlag, Bd. 11)

Robert Schumann: Kinderszenen op. 15 (1838) **Der Dichter spricht**
(M. M. ♩ = 92)

Elmar Bozzetti (Das Jahrhundert der Widersprüche, Frankfurt a/M 1991, S. 62ff.):

Dieses Werk wird wegen seines Titels oft als Stück für Kinder mißverstanden. Es sind jedoch nach Schumanns eigenen Worten "Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere", lyrische Klavierstücke, die dem Erwachsenen, der seine "prosaische" Lebenswirklichkeit als problematisch empfindet, das Kindsein als Ideal eines "poetischen" Lebens vorstellen. Realistische Darstellungen sollten es nach Schumanns Aussage nicht sein. An Clara Wieck schreibt er: "Ich habe erfahren, daß die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas (...) Und daß ich es nicht vergesse, was ich noch komponiert. War es wie ein Nachklang von deinen Worten einmal, wo du mir schriebst, ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor - kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide, und hab ich da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und 'Kinderszenen' genannt habe."

Über die Bedeutung der den Stücken bei gegebenen Überschriften schreibt **Schumann** 1839 anlässlich einer abfälligen Kritik Rellstabs: "Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung."

Friedrich Schiller: "Was hätte (...) eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitzcher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selbst so Gefälliges für uns? (...) Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst. Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale."

Dichterliebe op. 48 (1840), Nr. 16 ("Die alten bösen Lieder"), Nachspiel

dto. (Zitat aus Nr. 12: "Am leuchtenden Sommermorgen")

Andante espressivo

dto. Nr. 9 ("Das ist ein Flöten und Geigen")

13. Sitzung

Widersprüche im 19. Jahrhundert:

Historisierung – Fortschritt

Kollektivierung – Individualisierung

In dieser Spannung steht auch Schumanns „Der Dichter spricht“. Das Stück ist ‚Musik über Musik‘. Um es zu verstehen, braucht man Kontextkenntnisse (Choral, Choralbearbeitung, Phantasie). Im Unterricht kann man diese folgendermaßen vermitteln:

1. Szene (in der Kirche) aus Wagners Meistersingern

bürgerliche Welt / Gesellschaft / Tradition	Individuum / Walther / Fortschritt
Choral / Chorgesang	freie romantische Musiksprache, instrumental
starrer Satz	flexibler Satz
steifer Rhythmus	differenzierter Rhythmus
einfache Harmonik	komplizierte Harmonik
kollektiver, starrer Ausdruck	individueller, wechselnder, lebendiger Ausdruck

Schumann: Ein Choral (Album für die Jugend, Nr. 4)

schlichter Originalchoral im ‚reinen Satz‘, ohne Extravaganzen. Thibauts „Von der Reinheit der Tonkunst“ formuliert 1825 ein Dezenzmodell: Am Anfang war das „Einfache“ = „Gute“ = „Schöne“. Die Gegenwart ist dagegen verworren und degeneriert. In der Kindheit sieht man das letzte Aufscheinen des ursprünglichen heilen Zustands. So sieht das auch Schumann in seinem Album für die Jugend. In den „Kinderszenen“, aus denen „Der Dichter spricht“ stammt ist das anders: Das sind „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere“. Hier drückt sich die romantische Sehnsucht aus. In dem Choral aus dem Album für die Jugend wird der originale Choral allerdings auch etwas verfremdet, und zwar durch das Piano: Der Choral ist also nicht mehr der reale mit dem kollektiven Forte, sondern ein „kindlich-frommer“, reiner, innerlicher. (Vielleicht fehlt auch deswegen der Text.)

Figurierter Choral

Der figurierte Choral aus dem Album für die Jugend stellt eine Zwischenstufe zwischen dem vorhergehenden Choral und der ‚Choralphantasie‘ ‚Der Dichter spricht‘ dar. Historische Formen sind nicht ohne Verfremdung übernehmbar. Beethoven formulierte das so: Eine Fuge zu schreiben ist keine Kunst, aber heute muß ein poetisches Moment dazu kommen“. Diese für Schumanns Werk zentrale ästhetische Idee des Poetischen meint auch die Überschrift „Der Dichter spricht“.

Der Figurierte Choral bleibt noch weitgehend im Rahmen traditioneller Choralbearbeitung. „Der Dichter spricht“ sprengt das enge Korsett des Chorals durch chromatisierte Gefühlsgesten, wird teilweise zur freien Phantasie, hebt ab aus der Realität ins Transzendente. Das Wiederaufgreifen des Choralfadens mißlingt. In den tiefen, lang ausklingen vereinzelt Akkorden der simplen T-S-D-T-Kadenz drückt sich ein Rückzug in Innere, vielleicht auch eine Sehnsucht nach dem Religiösen aus.

Historismus, Restauration Cäcilianismus (Palästrinarenaissance)

Liszt: Ave Maria

Franz Liszt
1811 – 1886

Ave Maria

Andante pietoso

Mezzosoprano (a1-a2) o Baritono

Organo

3 dolce 5 dolce 7

A - ve Ma - ri - a

9 11 13 15

gra - ti - a - ple - na, Do - mi - nus te - cum,

Vorbild: Arcadelt: Ave Maria

MGG 3, 353 (Dietsch, Pierre-Louis-Philippe, 1808 - 1865):

Am 26. März 1842 bot *La France Musicale* (Zs. der Brüder Escudier) ihren Abonnenten ein Konzert mit 150 Mitwirkenden, Orch. und Chöre. Auf dem Programm stand u. a. ein *Ave Maria* für 4st. Chor von Arcadelt (3. April 1842). Das Werk gefiel und wurde auf allgemeines Verlangen wiederholt. Am 5. April wurde das ganze Konzert nochmals gegeben. *La France Musicale* betonte, daß der Erfolg zum großen Teil Dietsch zukomme, denn seinen klugen Forschungen verdanke man die Bekanntschaft mit diesem Werk. Von Anfang an hielten die Historiker dieses *Ave Maria* für verdächtig, besonders wegen seiner metrischen und prosodischen Fehler. In einem Brief an den Org. der Benediktiner-Abtei von

Löwen, Pater Joseph Krebs, erzählt Camille Saint-Saëns, Dietsch, sein ehemaliger Kollege an der Ecole Niedermeyer, habe ihm gesagt, daß er der Autor des *Ave Maria* sei (*Tribune de St Gervais*, September-Oktober 1922). 1927 stellte jedoch André Pirro fest, daß die Melodie des *Ave Maria* wirklich von Arcadelt stammt, nur daß das Original eine 3st. Chanson "Nous voyons que les hommes" aus *Le Tiers Livre de chansons nouvellement mises en musique a quatre parties par bons et sçavants musiciens*, Paris 1554, A. Le Roy & R. Ballard, ist. Es ist nicht unmöglich, daß Dietsch die Chanson Arcadelts unter den Papieren Chorons, der unzählige alte Stücke kopierte gefunden und ihr den Text des *Ave Maria* unterlegt hat.

Karl May: (Winnetou III, K. 13)

Ave Maria!

Für gemischten Chor. Gedichtet und vertont von Karl May.

Sehr langsam und innig.

Sopran. Alt. Tenor. Bass.

die der der der

Es will das Licht des Ta-ges schei-den; die
Es will das Licht des Glau-bens schei-den; der
Es will das Licht des Le-bens schei-den; der

die der der

tritt die stil-le Nacht her- die
tritt des Zweifels Nacht her- der
tritt des To-des Nachther-

Nacht tritt her-
Zwei-fel tritt ein. Ach könn-te doch des Herzens
Tod tritt her-ein. Das Gott-ver-trauender Ju-gend-
tritt die stil-le Nachther-ein. Die See-le will die Schwingen
tritt des Zweifels Nacht her-
tritt des To-des Nachther-

Nacht tritt her-
Zwei-fel tritt
Tod tritt her-

Schneller.

Lei-den so wie der Tag ver-gan-gen sein! Ich leg' mein
sei-ten, es soll mir ab-ge-stoh-len sein. Er-halt, Ma-
bren-ten, es muss, es muss ge-stor-ben sein. Ma-don-na,
ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a!

Mit Nachdruck. Abnehmend

Fie-hen dir zu Fü-ssen, o trags em-por zu Got-tes
don-na, mir im Al-ter der Kindheit fro-ha Zu-ver-
ach, in dei-ne Hän-de leg ich mein letz-tes hei-sses

Thron, und lass, Ma-don-na, lass dich grü-ssen mit des Ge-
sicht, schütz mei-ne Har-fe, mei-nen Psa-ter; du bist mein
Flehn: Er-bit-te mir ein gläu-big En-de und dann ein

be-tes from-mem Ton:
Heil, du bist mein Licht! A-ve Ma-ri-a! A-ve Ma-
se-lig Auf-er-stein!

pp sehr zart

„Als der letzte Ton des Glöckleins verhallt war, erklang plötzlich ein vierstimmiger Gesang vom Berge herab ... Was war denn das“ das war ja mein eigenes Gedicht, mein ‚Ave Maria!‘ Wie kam das hierher in die Wildnid des Felsengebirges? Ich war zunächst sprachlos. Dann aber, als die einfachen Harmonien wie ein unsichtbarer Himmelsstrom vom Berg herab über das Tal hinfluteten, überlief es mich mit unwiderstehlicher Gewalt. Das Hez schien sich mir ins Unendliche ausdehnen zu wollen, und die Tränen flossen mir in großen Tropfen die Wangen herab ...“

vgl. die textlichen Bezüge zu Schuberts Ave Maria.

Friedrich Gulda: Der kleine Marsch und die Vision aus „Concerto for Ursula“ (1981)

Ursula Andres:

>Der kleine Marsch und die Vision< stellt für mich auf der einen Seite arbeitsames Streben und listigen Erwerbssinn, auf der anderen Seite die Existenz des Göttlichen dar. Gulda selbst spricht vom >Zwerglmarsch< (in gewöhnlichem C-Dur mit baßgeigendem Oberzweig) einerseits und der Erscheinung >unserer lieben Frau< in ländlich-naiver Gestalt andererseits. Ihr reiner Gesang (in strahlendem H-Dur) teilt in einfacher, volkstümlicher Weise ihre Offenbarung mit. Am Ende des Satzes werden die Zwerge von dumpfem Ahnen übermannt. Der Oberzweig wischt das Erlebnis als >unrealistisch vom Tisch; damit geht alles wieder seinen gewohnten Gang.

CD "Friedrich Gulda: Konzert für Violoncello und Bläserorchester" (1982/82), amadeo 419 372-2

Franz Liszt: Resignazione (1877)

Sostenuto (♩ cca 72) 5

mf sempre legato

10 15

20 25 smorz.

Die ästhetische Idee ist der des Schumannschen „Der Dichter spricht“ vergleichbar. Allerdings bekommt die Choralintonation von vorneherein einen negativen, resignativen Grundduktus durch die Lamentofigur im Baß: $2x e \rightarrow h$ und $2x a \rightarrow e$. Der Quartrahmen wird nicht ganz so komplett wie im Barock chromatisch gefüllt.

Wie bei Schumann wird auch hier eine doppelschlagähnliche ornamentale Figur (T. 4) zum Ausgangspunkt der Ablösung vom Choral. Aber die bleibt bei Liszt extrem ärmlich und hilflos-unkonturiert. Die Form zerbricht geradezu um Schluß. Die einstimmige Aufwärtsgirlande verliert zunächst auch noch den tonalen Faden. Nur mühsam versucht sie im letzten Takt mit dem Aufgreifen des punktierten Rhythmus aus T. 2 und die Verwendung von Leitton und Grundton der Subdominante eine ratlose Rückbindung.

Noch stärker resignativ wirken allerdings die immer wieder abgebrochenen, nicht logisch weiter geführten 4taktigen Phrasen. So mündet die Dominante H (T. 4) zwar in die Tonika E (T. 5), aber diese ist nur der Anfang der Wiederholung der Phrase. In Takt 8/9 wird die Hilflosigkeit noch deutlicher.

Das hat keinerlei utopisch-fanzastischen Zug mehr wie „Der Dichter spricht“, sondern ist das Eingeständnis, daß es so nicht mehr ‚funktioniert‘.

[genaue Analyse](#)



MGG 8

Abb. 3: Der alte Abbé Liszt in Weimar.

14. Sitzung

Robert Schumann: Im Rhein, im heiligen Strome

Ziemlich langsam (Dichterliebe, Text: Heine)

Im Rhein, im heiligen Stro - me, da spie - gelt sich in den
Well'n, mit sei - nem gro - ßen Do - me, das
gro - ße hei - li - ge Köln. Im Dom da steht ein
Bild - nis, auf gol - dem Le - der ge - malt; in mei - nes
Le - bens Wild - nis hat's freund - lich hin ein ge - strahlt.

Es schweben Blu - men und Eng - lein um uns - re lie - be
Frau; die Au - gen, die Lip - pen, die Lip - pen, die Wäng - lein, die
glei - chen der Lieb - sten ge - nau.

ritard.
ritar - dan - do

Albrecht Dümmling:

Zur Intimität und Nähe des fünften Liedes steht das sechste in auffallendem Kontrast. Sein Schauplatz ist die Stadt Köln, die Heine als >groß< und >heilig< charakterisiert. Das Gedicht erschien 1823 im Zweitdruck unter der Überschrift >Gruß des Engels< in einer Sammlung >Lieder vom Kölner Dom< anlässlich der Wiederentdeckung der Dompläne. Der Untertitel des Gedichts war damals >Aus der Mappe eines Malers<, und tatsächlich ist es stark bildhaft: Schon die Stadt Köln erscheint als Bild - als Spiegelbild in den Wellen. Schrittweise wandert der Blick vom Großen und Allgemeinen zum Kleinen und Persönlichen - die Distanz wird zur Nähe, die Marienfigur (gemeint ist Stefan Lochners berühmte >Verkündigung Mariae<) verwandelt sich zur Geliebten. (Tatsächlich hatte sich Heine im Oktober 1816 unmittelbar nach seiner schmerzhaften Erfahrung mit Amalie ersatzweise dem Madonnenkult zugewandt.)

Auch Schumann hatte in einem frühen Brief an Clara bekannt, er betrachte sie wie ein fernes Altarbild. Fast zehn Jahre lang wurde ihm Distanz aufgezwungen. Sein Lied beginnt streng und distanziert in einem altertümlichen Ton und nimmt, wie das Gedicht, erst allmählich individuelle und freundliche Züge an. In der strengen Parallelität von Melodik und Reimstruktur (Reimschema abab), von Singstimme und Klavierbaß kommt das Archaisch-Heilige von Rhein und Dom ebenso zum Ausdruck wie das Moment der Spiegelung. Der im Forte vorgetragene Oktavengang unterstreicht darüber hinaus die Größe von Dom und Stadt. Die zweite Strophe moduliert ins >freundlichere< G-Dur, der Klavierpart akzentuiert statt des Baßfundaments nun stärker den Diskant, den auch Schopenhauer einmal als Träger des Individuellen in der Musik interpretierte. Die rhythmisch punktierte Figur, die in der ersten Strophe die Bewegung der Wellen symbolisieren konnte, wirkt nun wie Orgelspiel im Dominnern; der Baß mündet in einen ruhenden Orgelpunkt. Mit dem Zwischenspiel in Takt 25 beginnt eine langsam fallende chromatische Linie, die im Kontext Mehrfaches bedeuten kann: Nachklang von des Lebens Wildnis, den sich freundlich herabsenkenden Blick der Marienfigur und die herabschwebenden Engel.

Mit der dritten Strophe des durchkomponierten Liedes ist inhaltlich und musikalisch der höchste Grad von Individualisierung erreicht. Nach der starren, streng syllabischen Sekundmelodik der ersten und der bewegteren Terzmelodik der zweiten Strophe steigert sich der Gesang hier bei den Worten >die Augen, die Lippen, die Wanglein< emphatisch zu großstufigen Intervallsprüngen. Das Klaviernachspiel ist eine instrumentale Reprise der ersten Strophe - die Ähnlichkeit der Bilder wird als Sinnestäuschung entlarvt. Anders als für Heine ist für Schumann das Madonnenbild kein Ersatz für die Geliebte; eher vergrößert es noch die Qual. Heinrich Heine vertont von Robert Schumann, München 1981, S. 122 f.

[genaue Analyse](#)

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

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

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

Albert Lortzing: Holzschuhtanz (Zar und Zimmermann, 1837)



Robert Schumann: Dichterliebe 1840

Nicht zu rasch
Das ist ein
Flö - ten und Gei - gen, Trom - pe - ten schmet - tern dar -
ein, Trom - pe - ten schmet - tern dar - ein,
da tanzt wohl den Hoch - zeit -
reigen, ein Herr - chen, ein Lieb -
ste mein, da zwi - schen schluchzen und stöh -
nen die
guten Engelein.

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. (17) "Im Traum seh' ich meine sogenannten Freunde, wie sie sich Geschichten und Notizen in die Ohren zischeln, die mir wie Bleitropfen ins Gehirn rinnen. Des Tags verfolgt mich ein ewiges Mißtrauen, überall höre ich meinen Namen und hintendrein 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 Weltschmerzes, 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.

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

Schmetterern 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. Fast wie in Weills "Zu Potsdam" wechseln ein A- und ein B-Modell einander ab, und zwar ohne Rücksicht auf die veränderte "Textlage" der Strophen ("Kreisen" = Ausweglosigkeit). Die wiederholten Zeilen können so verschieden verklanglicht 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 schmetterern
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.

Lohnende Anknüpfungspunkte:

→ **Berlioz:** Ballszene aus der Symphonie fantastique

→ **Mahler:** Des Antonius von Padua Fischpredigt

→ **Berio:** Sinfonia

15. Sitzung

Klausur

Musikhochschule Köln

8. 2. 1994

T h e m a : Franz Schubert: Die Stadt {Schwanengesang}

Aufgabe:

Zeigen Sie, in welcher Weise man mit dem vorliegenden Stück einen Oberstufenkurs in wesentliche Züge der Romantik einführen könnte.

Teilaufgaben:

1. Interpretieren Sie das Gedicht.
Welche Merkmale romantischer Dichtung sind erkennbar?
2. Analysieren Sie Schuberts Vertonung:
Wie transformiert Schubert die Details und die Sinnfigur des Gedichts in Musik?
3. Skizzieren Sie einen Unterrichtsablauf, der Ihnen für die Erarbeitung des Stückes und für die Einführung in die Welt der Romantik am sinnvollsten erscheint.

Heinrich Heine:

Die Stadt

Am fernen Horizonte
erscheint, wie ein Nebelbild,
Die Stadt mit ihren Thürmen,
in Abenddämm' rung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
die graue Wasserbahn;
mit traurigem Takte rudert
der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
leuchtend vom Boden empor,
und zeigt mir jene Stelle,
wo ich das Liebste verlor.

Das Gedicht entstammt dem Gedichtzyklus "Die Heimkehr" (1823/24). Es geht vordergründig um die Rückkehr nach Hamburg.

Notentext