

## Vom Zauber der menschlichen Stimme: Antonín Dvořák und das Liedschaffen seiner Zeit

Ein Essay von Jens Malte Fischer

aus dem Programmbuch *Antonín Dvořák und Seine Zeit*

Salzburger Festivalspiele 2004

Programmbuch: <http://hampsongfoundation.org/antonin-dvorak-and-his-time/>

Das Kunstlied, speziell das Klavierlied der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht unter dem Einfluss, man könnte zugespitzt sagen, im Schatten der unüberbietbaren Leistung von Franz Schubert und Robert Schumann. Es ist eigentlich erst dem Orchesterlied um die Jahrhundertwende gelungen (Chausson in Frankreich und Mahler in Österreich als Beispiele), die Ausdrucksspektren auszuweiten, die von Schubert und Schumann mit ihrer Beschränkung auf den Klang des Klaviers umrissen worden waren, eine Ausweitung, keine Überbietung wohlgemerkt. Der Respekt vor den großen Vorbildern, ja die Einschüchterung durch sie ist gerade jenen Komponisten anzumerken, die Schuberts Liedschaffen besonders gut kannten, das zu jener Zeit beim interessierten Musikpublikum keineswegs die Geltung hatte, die es im 20. Jahrhundert erlangt hat. Brahms etwa, mit seiner umfassenden literarischen und musikalischen Bildung, war als Liedkomponist nicht eingeschüchtert, wusste aber sehr genau, wer Schubert war. Manche seiner Äußerungen lassen erkennen, dass er die damals gängige Einschätzung Schuberts als purem Melodiker überhaupt nicht teilte, sondern ganz im Sinne seines eigenen kompositorischen Verfahrens enthusiastisch darauf hinwies, wie entscheidend es sei, was dieser Komponist aus seinen melodischen Einfällen gemacht habe.

Antonín Dvořák hat sich in seinen amerikanischen Jahren einmal in einem größeren Aufsatz über Schubert geäußert. Seine Sicht auf Schubert, dessen Musik er, wie seine Freunde und Schüler bezeugt haben, liebte und dessen Lieder oft auf seinem Flügel lagen, ist bemerkenswert, weil sie erheblich über das am Ende des 19. Jahrhunderts gewöhnliche Schubert-Bild hinausgeht. Ganz ungewöhnlich war, dass Dvořák Schubert als Symphoniker neben Beethoven stellte, weit über Mendelssohn.

An Schuberts Liedern aber rühmte Dvořák nicht nur, dass dieser damit eine neue Epoche eröffnet habe, wie Bach für das Klavier und Haydn für das Orchester, sondern dass er auch bisher nicht mehr überflügelt worden sei, vor allem, was die Gleichwertigkeit von Gedicht und Musik betraf und seine Fähigkeit und Macht, den Zuhörer bereits mit den ersten Takten eines Liedes in die Atmosphäre des Ganzen einzutauchen. Die einzigen Lieder gleichen Ranges nach Schubert waren für Dvořák (und hier spürt man die Verehrung für den Freund Johannes Brahms) nicht etwa die Schumanns, sondern der Brahms'sche Zyklus *Romanzen aus Ludwig Tiecks »Magelone«*. Und es ist überhaupt keine Frage, dass Dvořák es nicht gewagt hätte, seine Lieder gleichrangig neben die Schuberts zu stellen – aber das hätte auch Brahms nicht getan.

### **»Ungehobener Liederschatz«: Franz Liszt**

Trotz des Gewichts dieser Vorbilder entsteht in den Jahren nach der Jahrhundertmitte speziell in Deutschland und Österreich eine enorme Fülle von Liedern. »Das Lied ist poetisch wie musikalisch ein der germanischen Muse angehöriges Erzeugnis«, schrieb Franz Liszt in Zusammenhang mit einer Betrachtung der Lieder von Robert Franz, einem jener heute zu unrecht nahezu vergessenen Liedmeister, den immerhin Robert Schumann als Wahlverwandten ansah. Liszt selbst, wer weiß es heute wirklich, schuf über 70 Lieder, die gewiss nicht das Zentrum seines Schaffens bilden, aber doch wesentlich bedeutender sind, als es ihre Präsenz im heutigen Konzertbetrieb vermuten lässt. In alten Zeiten war immerhin *Es muß ein Wunderbares sein* ein musiklyrischer Standard, aber schon der Liszt-Schüler August Stradal beklagte, dass der »ganze übrige Liederschatz noch immer ungehoben blieb und die Sänger nicht ahnen, was sie sich, zum eigenen Schaden, damit antun, dass sie der Lisztschen Lyrik in unbegreiflicher Indolenz aus dem Wege gehen«. Auch Liszt kam von Schubert her: Seine Transkriptionen Schubertscher Lieder für Klavier solo werden den Anstoß gegeben haben, selbst Lieder zu komponieren, deren Hauptteil auf Texte deutscher Dichter geschrieben wurde; Heinrich Heine, der auch von Schubert geschätzte Ludwig Rellstab und

Nikolaus Lenau sind von Liszt mehrfach vertonte Lyriker. Lieder schrieb Liszt über den ganzen Zeitraum seines Schaffens hinweg. Zu Beginn, so gestand er später selbstkritisch, neigte er dazu, zu aufgebläht oder sentimental zu komponieren und die Begleitung allzu sehr vollzupropfen – wen wundert es, dass das Klaviergenie Liszt der klavieristischen Begleitung besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Der Hauptteil seiner Lieder entstand zwischen 1840 und 1860 und enthält die ganze Fülle seiner Ausdrucksformen zwischen Salonlied, romanzenhaften Vertonungen mit vor allem französischen Texten, aber auch kleine lyrische Gebilde von großer Intimität; die wenigen Lieder der Spätzeit zeigen wie die späte Klaviermusik Liszts Verknappung, rigorosen Ausdruckswillen und resignative Melancholie.

### **Das Volkslied als Ideal: Johannes Brahms**

Ist Johannes Brahms als Liedkomponist in gebührendem Maße anerkannt? Man wird daran zweifeln können. Die von Dvořák geliebte *Schöne Magelone* (dieser Kurzformtitel hat sich durchgesetzt) ist der bei weitem unbekannteste aller großen Liedzyklen; Altistinnen und Mezzosopranistinnen nehmen sich traditionsgemäß einiger der bekanntesten Lieder von Brahms an, und die *Vier ernsten Gesänge* schließlich sind in ihrer Wirkung beschränkt, weil sie für eine Bassstimme geschrieben sind, die man auf dem Liedpodium eher selten findet. Was August Stradal über Liszt sagte, trifft aber in noch erheblich höherem Maß auf das Liedschaffen von Brahms zu: die Sänger, die ihn umgehen, scheinen nicht zu wissen, was ihnen und ihrem Publikum entgeht. Brahms wäre nie auf die Idee gekommen, seine Lieder zum Zentrum seines Schaffens zu erklären, in dem die Klavier- und Kammermusik und schließlich (nach längeren Geburtswehen) die Symphonik stand.

Im Gegensatz zu seiner berühmten Äußerung, dass er es als ungeheuer schwer empfand, im Schatten Beethovens seine erste Symphonie zu schreiben, fühlte Brahms sich durch den verehrten Schubert keineswegs »behindert«. Ähnlich wie sich Ferruccio Busoni viel später für seine Faust-Oper dem Stoff näherte, indem er

Goethes inkommensurables Vorbild gewissermaßen links liegen ließ und auf das Volksbuch der *Historia vom Doktor Faust* zurückging, so umging Brahms das Vorbild Schuberts, indem er viel stärker als dieser auf das Volkslied zurückgriff. 1860 schrieb er an Clara Schumann: »Das Lied segelt jetzt so falschen Kurs, dass man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied«. Das Volkslied ist ihm Anregung und Ansporn zugleich. Brahms sammelt Melodien aus verschiedenen Ländern (Irland, Lappland, Savoyen), schon bevor er seine ersten eigenen Lieder schreibt, und in der Bibliothek von Robert und Clara Schumann lernt er die Volkslied-Sammlungen von Zuccalmaglio und Becker kennen. Weit vor Gustav Mahler kannte und liebte Brahms *Des Knaben Wunderhorn* – insgesamt 230 Volksliedabschriften fanden sich in seinem Nachlass, aber kaum weniger Lieder hat er selbst geschrieben, und das in einem Zeitraum von über vierzig Jahren, ein doch bedeutendes Œuvre auf einem Gebiet, das dem unscharfen Blick auf Brahms von heute eher als Nebenbeschäftigung erscheint.

Gewiss hat Brahms den meisten seiner Lieder nicht die Durcharbeitung und Kunstanstrengung gewidmet wie seiner Klavier- und Kammermusik. Es hat den Anschein, als habe er sich als Liedkomponist geradezu freudig der Frische des spontanen Einfalls überlassen in einem Maße, dass er sich in anderen Bereichen nicht gestatten wollte. »Wenn ich ein Gedicht lese« sagte er einmal, »lese ich's ganz langsam und deutlich einmal vor, und dann habe ich gewöhnlich schon die Melodie dazu.« Aber Brahms wäre nicht er selbst, wenn er, einmal im Zuge, das Lied sofort hingeworfen hätte – das Wort »Schaffensrausch«, auf Schubert und Hugo Wolf sehr wohl intensiv anwendbar, ist dem Brahmschen Wesen fremd: »Wenn ich den Anfang eines Liedes er- oder gefunden habe, dann klappe ich meinetwegen das Buch zu, gehe spazieren oder nehme irgend etwas anderes vor und denke mitunter ein halbes Jahr nicht daran. Es geht aber nichts verloren.«

### **»Kleine Liederchen«: Die *Vier ernsten Gesänge***

Die starke Bindung vieler Brahms'scher Lieder an das Volksliedhaft-Einfache mag

dazu verführen, sie für simpel zu halten – dies wäre ein falscher Eindruck. Das, was Arnold Schönberg als das Große, ja Progressive an Brahms rühmte (dabei allerdings nicht die Lieder meinent), nämlich das Prinzip der »entwickelnden Variation«, also die Ausarbeitung großer Komplexe aus einer zunächst unscheinbaren motivischen Struktur, wird man bei näherem Hinsehen in nuce auch in vielen seiner Lieder entdecken können; nur versteckt es sich dort oft hinter einem schlicht anmutenden melodischen Äußeren. Völlig überraschend stehen am Ende von Brahms Liedschaffen die *Vier ernsten Gesänge*, die im Mai 1896 entstanden. Anlässe für die asketische Todesverbundenheit dieser grandiosen vier Lieder gab es genug: Seine Freunde Theodor Billroth und Hans von Bülow waren gestorben, vor allem aber wusste er, dass Clara Schumann im Sterben lag – seine eigene Todeskrankheit brach zwar erst nach der Fertigstellung dieser Lieder aus, aber wer vermag auch diesen Zusammenhang im Sinne einer unbestimmten Ahnung des Vereinsamenden ganz auszuschließen? Brahms' grimmiger Humor war noch nicht erloschen: Er bezeichnete sie als »kleine Liederchen« und »Schnadahüpfeln« (der süddeutsch-österreichische Ausdruck für vierzeilige Spottverse!), gleichzeitig aber sagte er auch, sie seien »verflucht ernsthaft und dabei so gottlos, dass die Polizei sie verbieten könnte – wenn die Worte nicht alle in der Bibel ständen«. In der Tat: fromm-cäcilianisch ist schon die Textauswahl nicht, denn was sich Brahms da aus dem Prediger Salomo und Jesus Sirach (in den ersten drei Liedern) ausgewählt hat, hat mit der gläubigen Auferstehungshoffnung des Neuen Testaments wenig zu tun: »Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre«.

Es ist schwer, sich über Brahms' Religiosität ein scharfes Bild zu machen, aber er war sicherlich kein treuer Sohn der protestantischen Kirche oder des christlichen Dogmas überhaupt. Im Gedächtnis bleibt uns das Bild des alten Brahms knapp ein Jahr vor seinem eigenen Tod, der vom Begräbnis Clara Schumanns kommend in einem Freundeskreis in Bad Honnef im Mai 1896 zunächst mit brechender Stimme sein Glas auf das Andenken an Robert und Clara Schumann erhebt und am folgenden Tag vor vier Menschen die gerade fertiggestellten Gesänge vorträgt. Der anwesende Gustav Ophüls hat sich später erinnert: »Es war mehr ein gesteigertes

Deklamieren der Bibelworte in Tönen, die er mit seiner heiseren Stimme von sich gab; und was wir da hörten, war alles andere als Kunstgesang. Und doch hat denselben gewaltigen Eindruck, den die Gesänge in dieser improvisierten Wiedergabe durch ihren Schöpfer damals machten, seither kein Sänger in mir zu erwecken vermocht. Der dritte Gesang ›O Tod, wie bitter bist du‹ ergriff ihn selbst während der Wiedergabe offenbar so stark, daß bei dem rührenden Schluß (›O Tod, wie wohl tust du‹) ihm die dicken Tränen die Backen hinabrollten und er diese letzten Textworte mit fast tränenerstickter Stimme mehr in sich hineinhauchte. Ich werde den erschütternden Eindruck gerade dieses Gesangs nie vergessen.« Eine solche »Interpretation« könnte man von keinem anderen Künstler akzeptieren, aber ein Hauch dieser erschütternden Bewegung wird bei jeder Interpretation der *Vier ernsten Gesänge* spürbar sein.

Die Freundschaft zwischen Johannes Brahms und Antonín Dvořák gehört zu den wenigen tiefen und echten Beziehungen unter großen Komponisten; ohne Brahms' Zuspruch und Eintreten wäre der Durchbruch Dvořáks außerhalb seiner Heimat zumindest später erfolgt, vielleicht überhaupt nicht richtig in Gang gekommen. Es waren die *Mährischen Duette* (damals *Klänge aus Mähren* genannt), die Brahms' Aufmerksamkeit erregten und ihn veranlassten, sich für den immerhin bereits 36-jährigen Kollegen aus Prag einzusetzen. Der Brahms-Freund und berühmteste Kritiker seiner Zeit, Eduard Hanslick, knüpfte den Kontakt und forderte Dvořák auf, weitere Proben seine Kunst an Brahms zu schicken. Dvořák war elektrisiert und schrieb einen untertänigsten Brief an Brahms (1877 spielte sich das ab), der sofort die *Mährischen Duette* an seinen Freund und Verleger Fritz Simrock weiterreichte, wo sie (es handelte sich dabei um das op. 32) dann auch im folgenden Jahr erschienen. Dvořák blieb Brahms für diesen Liebes- und Freundschaftsdienst lebenslang dankbar. Tschaikowsky hat später berichtet, dass er ihm unter Tränen erzählte, was Brahms für ihn getan hatte, als er im Ausland weithin unbekannt war und in seiner Heimat deutlich hinter dem musikalischen Nationalheiligen Smetana eingestuft wurde.

Aus der fördernden Bekanntschaft wurde bald eine enge Freundschaft, die immer im Zeichen einer tiefen Ehrfurcht Dvořáks vor dem nur acht Jahre älteren, aber doch bereits europaweit berühmten Wiener Meister stand. Für seine *Slawischen Tänze* dienten ihm Brahms' *Ungarische Tänze* als Vorbild, für seine Sechste Symphonie nahm er an Brahms' Zweiter Maß. Brahms mochte Dvořák und auch dessen Frau: »Ich wüßte keinen von meinen Freunden, der eine solche Frau hat!« – das war beim Hagestolz Brahms schon ein bedeutendes Kompliment. Der Junggeselle fühlte sich in der trotz zweier früh gestorbenen Kinder großen Familie Dvořáks ausgesprochen wohl und genoss jeden Besuch des Prager Freundes in Wien. Wohl mehr als eine Anekdote ist es, dass Brahms ihn einmal aufforderte, ganz nach Wien überzusiedeln: »Sehen Sie Dvořák. Sie haben viele Kinder, und ich habe fast niemanden mehr. Wenn Sie etwas brauchen, mein Vermögen steht zu ihrer Verfügung.« Auch wenn man nicht Nietzsches böses Wort über Brahms und die Melancholie des Unvermögens ernst zu nehmen bereit ist: was Brahms neben aller persönlichen Sympathie an Dvořák anzog, war die Spontaneität der üppig fließenden Erfindung. Dieser Kerl habe mehr Ideen im Kopf als alle anderen, aus seinen Abfällen könnten andere Komponisten noch auskömmlich existieren, soll Brahms mehrfach gesagt haben.

### **Vaterlandsloser Geselle? Dvořáks deutschsprachige Liedzyklen**

Dvořáks Liedschaffen ist verglichen mit dem von Brahms von bescheidenem Umfang. Wenn wir seinen Wert bemessen wollen, dann müssen wir bedenken, dass er der erste tschechische Komponist war, der diesem Feld überhaupt größere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die komponierenden Landsleute noch ganz im Bann der Wiener Klassik, und Smetana hat sich erst 1879 und nur mit fünf Liedern diesem Genre zugewandt. Dvořák aber verwendete mehr Energie als alle anderen auf das Lied, beginnend mit dem *Zypressen-Zyklus* von 1865, 18 Lieder immerhin, die als Ganzes verworfen wurden, von denen er die meisten aber später bearbeitete und in anderen Zusammenhängen publizierte, unter anderem auch als *Abendlieder* op. 3. Dvořák hatte wie alle

anderen tschechischen Komponisten der Zeit Schwierigkeiten mit der Prosodie und der Betonungseigenart der tschechischen Sprache, die er erst allmählich löste. Es mag damit zusammenhängen, dass einerseits bei ihm die Wort-Ton-Verbindung nicht so eng ist wie bei Robert Schumann (sie ist aber auch Brahms nicht so eng) und dass er andererseits (er sprach und schrieb ein gutes Deutsch) keine Probleme hatte, zwei seiner Zyklen auf deutsche Versionen ursprünglich tschechischer Texte zu schreiben. Für die *Zigeunermelodien* op. 55 schrieb ihm deren Dichter Adolf Heyduk eine deutsche Version, die Dvořák dem aus Böhmen stammenden Wiener Tenor Gustav Walter widmete, der als der beste Schubert-Interpret seiner Zeit galt und die Konzertform des Liederabends erst populär machte, außerdem ein enger Freund und Interpret von Johannes Brahms war. Ebenso benutzte Dvořák für die Lieder op. 82 deutsche Versionen tschechischer Gedichte volkstümlicher Natur, die Ottilie Malybrock-Stieler zusammengestellt hatte.

Mit Brahms verband Dvořák der Rückgriff auf das Volkstümliche. Die Schwermütigkeit der slawischen Volksmelodien mit ihren häufigen Dur-Moll-Wechseln durchpulst seine Liedlyrik – sie wird auch noch die frühen Lieder des auf der Grenze zwischen Böhmen und Mähren geborenen Gustav Mahler deutlich prägen. Dvořáks Lieder durchmessen nicht das Gefühlsspektrum seiner großen Opernszenen oder die weitbogige Melodik seiner Symphonien, sind auch harmonisch deutlich schlichter als die bedeutendsten seiner Streichquartette, aber sie entfalten doch eine ganz eigene Empfindungskraft auf begrenztem Raum. Weder Brahms (trotz aller Bismarck-Begeisterung) noch Dvořák waren engstirnige Nationalisten – Brahms stellte einmal zu seiner Beruhigung fest, dass der Freund »kein fanatischer Böhm« war, was etwas bedeutete in einer Zeit, als der tschechische Nationalismus sein Haupt erhob und bezeichnenderweise Smetana zum Nationalkomponisten erhob und nicht Dvořák. Der geriet wegen seiner engen Kontakte nach Österreich und Deutschland, dem Sprachbereich, in dem er seine größten Erfolge feierte, geradezu in den Verdacht, ein vaterlandsloser Geselle zu sein – umsonst beteuerte er, dass »Gott, Liebe, Vaterland« seine Devise sei. Als Beweis hätte er auf seine *Zigeunermelodien* verweisen können, in denen



Ungarisch/Zigeunerisches zwar mitklingt, wenn im Klavier der Zymbaleffekt anvisiert wird, im Melodischen aber dominieren slawische Wendungen, slawische Atmosphäre. Zu bedenken ist allerdings, dass für die Generation Dvořáks Ungarisches und Slawisches nicht so sauber getrennt waren, wie wir es heute sehen, wo »slawisch« vor allem die Bezeichnung für eine Sprachfamilie ist, mit der das Ungarische wiederum gar nichts zu tun hat. Wie eine Äußerung beweist, war für ihn das Slawische der Oberbegriff, dem sich das Ungarische, Russische, Böhmisches und Polnische unterzuordnen hatten – eine eigenwillige Sicht, aber es war die seine. Dvořák, und das macht ihn uns noch sympathischer, war durchaus stolz, ein Böhme zu sein, aber er widerstand aller zeittypischen chauvinistischen Blickverengung, die nationalen Zänkereien mochte er gar nicht und manchmal scheint er sich gewünscht zu haben, lieber in Wien als in Prag zu wohnen.

### **Kosmopolit und Katholik: Dvořáks *Biblische Lieder***

Frei von allen diesen Beschränkungen fühlte er sich in seinen *Biblichen Liedern* op. 99, die innerhalb von drei Wochen im Frühjahr 1894 komponiert wurden, seinem zweiten Jahr, das er in den Vereinigten Staaten verbrachte, wo er Lehrer am National Conservatory in New York war und als Dirigent vor allem eigener Werke weit im Land auftrat. Der Vergleich mit Brahms' *Vier ernsten Gesängen* liegt nahe, denn diese entstanden nur zwei Jahre später und haben sogar einen gemeinsamen Anlass, denn der Tod des größten Dirigenten seiner Zeit, Hans von Bülow, mit dem beide Freunde ihrerseits befreundet waren, hat diese Kompositionen, diese Textwahl beeinflusst. Bei Dvořák kam noch der Tod seiner geschätzten Kollegen Gounod und Tschaikowsky hinzu, vor allem die Todeskrankheit seines Vaters. Hier aber endet der Vergleich, denn Dvořák wollte und konnte nicht Brahms' grimmige Altersradikalität erreichen. Der war ein gänzlich undogmatischer Protestant, Dvořák ein sehr viel konventionellerer treuer Diener der katholischen Kirche, der bereits mit seinem Requiem und seinem Stabat mater großartige Kirchenmusik geschrieben hatte, die außerhalb seiner Heimat bis heute nahezu unbekannt sind. Die *Biblichen Lieder* gehören zum Besten, das er als Liedkomponist geleistet hat.

Die Anmutigkeit seiner eher folkloristisch getönten früheren Lieder ist einer mit höchstem Ernst vorgetragenen kargen Deklamation gewichen, die gerade durch ihre schmucklose Nüchternheit die Tiefe des Gefühls unverstellt zur Wirkung bringt.

Dvořák war der erste Kosmopolit unter den tschechischen Tonsetzern des 19. Jahrhunderts; kein anderer seiner Kollegen hätte es über zweieinhalb Jahre (1892-1895) in der Neuen Welt ausgehalten. Die Zeit, die er dort verbrachte, erfüllte aus verschiedenen Gründen nicht seine Hoffnungen, aber dennoch muss man konstatieren, dass kein europäischer Komponist jener Epoche sich so unvoreingenommen und neugierig auf die musikalische Signatur Nordamerikas eingelassen hat wie eben Dvořák. Das bekannteste Zeugnis ist natürlich seine Neunte Symphonie op. 95, *Aus der Neuen Welt*, kaum weniger populär das melodienselige Streichquartett F-Dur op. 96, das *Amerikanische Quartett*, in dem ebenso wie in dem »indianischen« Streichquintett Es-Dur op. 97 Elemente der Musik der Indianer wie der schwarzen Sklaven verwendet werden, nicht als Zitate, sondern als atmosphärische Reizungen, vor allem im Gebrauch der Pentatonik. Dvořák setzte sich auch in mehreren Aufsätzen mit der Musik seines Gastlandes auseinander und betonte immer wieder, dass gerade die damals so genannten Plantagen- oder Sklavenlieder, also das, was wir als Negro Spirituals bezeichnen, wenn sie einen deutlichen religiösen Bezug haben, so ungewöhnliche und bewegende Melodien enthielten, wie er sie sonst nur in schottischen und irischen Volksliedern gefunden habe. Dass das zehnte der Biblischen Lieder in seiner Pentatonik einen deutlichen Spiritual-Anklang aufweist, zeigt, wie intensiv Dvořák sich in diese musikalische Sprache eingefühlt hat.

### **Kulturelle Austauschprozesse: Von Deutschland nach Norwegen und Amerika**

In seinem vorletzten Lebensjahr 1903 lernte Antonín Dvořák endlich den nur wenig jüngeren norwegischen Kollegen Edvard Grieg kennen, der einige Konzerte in Prag dirigierte. Die beiden Komponisten schätzten sich bis dahin aus der Distanz; was die

Verwurzelung in der Musik und Kultur des eigenen Landes betrifft, wird man dem Norweger Grieg ein stärkeres Engagement zubilligen müssen. Grieg, der in Leipzig studiert hatte, war als Schumannianer groß geworden, hatte als Liedkomponist Heine und Chamisso vertont. Als er aber 1866 in seine Heimat zurückkehrte, versicherte er sich zunehmend seiner norwegischen Wurzeln, sowohl, was die Texte betraf, die er vertonte, vom Altnorwegischen bis zu Ibsen, wie auch durch sein intensives Studium der Volksmusik. Seine immerhin über 140 Lieder sind fast durchgehend Zeugnis für diese Hinwendung zur eigenen Tradition, geschrieben wurden sie vor allem für Griegs Frau Nina, die Sängerin war und eine Opernkarriere zugunsten des Liedes aufgab und so zur besten Interpretin der Lieder ihres Ehemannes wurde.

Kulturelle Austauschprozesse entwickeln gelegentlich merkwürdige Gegenläufigkeiten. Während der kosmopolitische Böhme Antonín Dvořák sich in die Musik der amerikanischen Indianer und schwarzen Sklaven einfühlte, lehnte der Musikgeschmack der amerikanischen Metropolen alle Berücksichtigung einheimischer Traditionen ab und importierte lieber die große Musik Mitteleuropas, speziell die deutsch-österreichische zwischen Beethoven und Brahms und nicht zuletzt Dvořák. Junge Komponisten blickten intensiv nach Mitteleuropa, vor allem nach Deutschland, wo nach allgemeiner Ansicht an den Konservatorien von Leipzig, Frankfurt und Berlin das Komponieren von großer Musik am kompetentesten vermittelt wurde. Die meisten amerikanischen Komponisten der Generation, die zwischen 1860 und 1880 geboren wurden, haben in Deutschland studiert, bei Engelbert Humperdinck, Carl Reinecke und Joachim Raff. Dies trifft noch nicht auf den erheblich älteren Stephen Foster zu, dem für das amerikanische Lied nicht zu Unrecht die Funktion zugesprochen wird, die Schubert für das mitteleuropäische hat (was keinen direkten Vergleich des künstlerischen Ranges mit einschließt). »Wenn wir die amerikanische Musik als Baum betrachten, dann ist Foster ihr Stamm«, sagt Thomas Hampson. Foster hat um die Mitte des 19. Jahrhunderts den amerikanischen »Song« geschaffen mit Kompositionen, die bis heute ihre Frische und Volkstümlichkeit nicht verloren haben.

Edward MacDowell hingegen hatte ganz anderen Ehrgeiz: er wollte als erster amerikanischer Komponist das Niveau von Mendelssohn, Schumann und Brahms erreichen. Auf jeden Fall ist es ihm gelungen, der erste amerikanische Komponist von internationaler Reputation zu werden; seine starke Bindung an die musikalische Tradition des 19. Jahrhunderts jedoch hat dazu geführt, dass er später als allzu konservativ abgewertet wurde, was seine z.T. auf deutsche Texte komponierten Lieder keineswegs verdienen. Während MacDowell an der genuin amerikanischen Musik überhaupt nicht interessiert war, sammelte Arthur Farwell die Musik seines Landes und polemisierte auch als Kritiker gegen das prägende Übergewicht der deutschen Musik im Geschmack und im Repertoire der amerikanischen Musikkultur, wies dezidiert auf die französische und russische Musik hin und umspannte in seinen Liedern ein größeres Spektrum als MacDowell. Charles Wakefield Cadman war ebenfalls stark an der Musik der nordamerikanischen Indianer interessiert; in seinem reichhaltigen Liedschaffen finden sich Liederzyklen über indianische Themen neben solchen, die sich auf japanische und chinesische Motive oder auch Texte beziehen. Dass Charles Ives der vor John Cage frappierendste Außenseiter der amerikanischen Musik war, ist inzwischen kein Geheimnis mehr, aber Ives' Bekanntheit gründet sich vor allem auf seine Symphonien und Orchesterstücke, kaum auf seinen rund 150 Lieder. Diese Lieder auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, ist völlig unmöglich – es gehört zum Charakteristikum von Ives' Komponieren, dass es sich aus so vielen Quellen speist, so viel heterogenes Material zu integrieren versucht, dass gelegentlich die spezifische Handschrift kaum noch erkennbar ist, eine Art »patchwork« entsteht, das in seiner Kombinatorik verblüfft. Seine frühen auf deutsche Texte geschriebenen Lieder sind in ihrer Bindung an die deutsche Liedtradition des 19. Jahrhunderts hingegen noch ganz dem Traditionalismus seines Lehrers Horatio Parker verpflichtet.

## Das Hohe und das Niedere: Gustav Mahlers Liedschaffen

Immer wieder wird die Offenheit von Ives für Musikstile völlig verschiedener Provenienz und verschiedener Höhenlagen mit dem Verfahren Gustav Mahlers verglichen, das Hohe und das Niedere nicht gerade gleichzeitig wie beim späteren Ives, aber doch neben- und hintereinander in seine Musik einzulassen. Mahlers Mut zum Trivialen (dieses Wort ohne negativen Beigeschmack benutzt) war in der Tat zu seiner Zeit völlig einzigartig und hat ihm bis heute nicht nur Verständnis eingebracht, obwohl die kritischen Stimmen seit der Ausbreitung seines schon fast ein halbes Jahrhundert andauernden Weltruhms sehr viel leiser geworden sind. Die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, wahrscheinlich 1884/85 entstanden (es ist die Zeit, in der Dvořák seine Siebte Symphonie schreibt) haben wohl mehr als die anderen wenigen (aber immens gewichtigen) Lieder Mahlers seine Weltgeltung als Liederkomponist begründet, zunächst vor allem in der Orchester-, in letzter Zeit aber auch zunehmend in der Klavierfassung. Das Wandern ist hier nicht des Müllers, sondern des Gesellen Lust – der unmittelbare Anschluss an Schuberts *Schöne Müllerin* ist evident. Es sind diejenigen Lieder Mahlers, die sich am ehesten in die traditionellen Formen der deutschen Liedgeschichte fügen.

Bemerkenswert ist die Dramaturgie der vier Lieder. Sind die beiden ersten in ihrem gleichmäßigen Duktus durchaus in »gemächlicher Bewegung«, so ist das dritte schon der ganze Mahler: In wild gezackten Exaltationen schreit der Geselle hier seine Eifersucht, sein Unglück hinaus. Im letzten Lied hingegen scheint er in eine Art somnambulen Zustand zu verfallen. Die reduziert wirkende Monotonie des musikalischen Ausdrucks soll allerdings »mit geheimnisvoll schwermütigem Ausdruck« gesungen werden, eine äußerst schwierige Aufgabe für den Interpreten – bereits in seinen ersten vollgültigen Liedern stellt der junge Mahler mehr Rätsel auf, als sie in einem Zug zu lösen wären.

## »Élan vital«: Der hemmungslose Richard Strauss

Seinen Zuhören Rätsel aufzugeben war nicht die Intention des jungen Richard Strauss. Dem schwungvollen und glückhaften Komponisten (seine berühmtesten Lieder stammen aus den letzten 15 Jahren des 19. Jahrhunderts, die wichtigsten darunter aus der Zeit zwischen 1894 und 1902) fiel vieles leicht, was schwerblütigeren Naturen Mühe und Not machte. Im Ablauf des Schaffensprozesses gibt es eine verblüffende Parallele zu Johannes Brahms, mit dem ihn ansonsten recht wenig verbindet: »Ich habe monatelang keine Lust zum Komponieren gehabt; plötzlich eines Abends nehme ich ein Gedichtbuch zur Hand, blättere es oberflächlich durch; es stößt mir ein Gedicht auf, zu dem sich, oft bevor ich es nur ordentlich durchgelesen habe, ein musikalischer Gedanke findet: ich setze mich hin.« Nun aber kommt doch der entscheidende Unterschied: Während Brahms (wir hörten es) es durchaus richtig, ja zuträglich findet, die Komposition nach der Notierung des ersten Einfalls wochen-, ja monatelang auszusetzen, ohne das etwas verloren geht, sieht es bei Strauss völlig anders aus, denn das Zitat geht weiter: »Ich setze mich hin; in 10 Minuten ist das ganze Lied fertig.« Der Grübler Brahms und der hemmungsfreie Strauss – besser könnten die Gegensätze nicht illustriert werden. Es ist dieser enorme Schwung, dieser »élan vital«, der den unwiderstehlichen Zauber der Lieder von Richard Strauss ausmacht. Entweder wird man als Hörer mit- und hingerissen oder man wird sich mit dieser Art von musikalischer Lyrik nicht wirklich anfreunden können, die oft aufrauschende, in der Vollgriffigkeit hörbar von Liszt beeinflusste Klavierbegleitung tut das Übrige.

Wenn selbst der Strauss-Biograph Ernst Krause jedoch auf gefährlich modische Züge der Lieder jener Jahre hinweist, auf die Stimmungen einer plüschenen Salonromantik, auf ein allzu wohlklingendes flaches Pathos, das sich gelegentlich einschleiche, dann will er seinen Komponisten durch solche Bemerkungen keineswegs demontieren, dennoch auf problematische Züge aufmerksam machen. In seinen besten Lieder, die sich über das ganze Schaffen hinweg verteilen (keineswegs also erst in den grandiosen *Vier letzten Liedern*) hat Richard Strauss

der Geschichte des deutschen Liedes ein vitales Element zugeführt, das Fenster einer Liedkultur aufgestoßen, die um 1890 in einem feinsinnigen Akademismus zu versickern drohte – auch hierin ist Strauss mit Gustav Mahler vergleichbar. Und auch wenn die durchaus freundschaftliche Beziehung zwischen Strauss und Mahler gelegentlich von Rivalitäten und Wesensunterschieden geprägt war, so hat doch Mahler wiederholt gesagt – und dies trifft auch die Lieder beider Meister: »Strauss und ich graben von verschiedenen Seiten in einen Berg hinein wie Bergleute, die sich aber doch irgendwann begegnen.«

### **Vollender der tschechischen Liedtradition: Leos Janáček**

Das ganze vielgestaltige Panorama der Liedkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird überwölbt durch das, was Leos Janáček, in seinem Tagebuch eines Verschollenen der Vollender der tschechischen Liedtradition, der an Dvořák mit unerschütterlicher Verehrung und Freundschaft hing, als den Zauber der menschlichen Stimme bezeichnete. Geben wir ihm das abschließende Wort: »Die menschliche Stimme bebt unter der Aufwallung des Herzens und verstummt durch den Druck des Willens. In einer süßen Melodie beginnt sie zu strömen, wenn sie umschmeichelt; stolz entfaltet sie ihre Motive, wenn sie widerspricht. Senkt sich vor Erstaunen zu einem Flüstern, wenn Seelen einander erkennen; versagt vor Tränen oder Lachen. Es gibt keinen größeren Künstler als den Menschen in seinem Stimmklang, denn auf keinem Instrument offenbart ein Künstler seine Seele so wahrheitsgetreu wie ein Mensch in seinem Tonfall. Der Zauber einer schönen Stimme weckt Vertrauen, vermittelt Glaubwürdigkeit, stimmt ein in Harmonie.«

*--Jens Malte Fischer*

*Der Autor, geboren 1943 in Salzburg, studierte Germanistik, Geschichte, Musikwissenschaft und Gesang. 1982–1988 Professor für Literaturwissenschaft an der Universität Siegen, seit 1989 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität München. Autor mehrerer Bücher, darunter Große Stimmen: Von Enrico Caruso zu Jessye Norman (1993), Jahrhundertdämmerung: Ansichten eines anderen Fin de Siècle (2000), Richard Wagners »Das Judentum in der Musik« (2000).*