

## »DER GANZE HUGO WOLF«

*von Susan Youens*

»Was ich jetzt aufschreibe, das, lieber Freund, schreibe ich auch schon für die Nachwelt. Es sind Meisterwerke.« schrieb der 28-jährige Hugo Wolf im März 1888 seinem Freund Joseph Strasser aus einem eiskalten Haus in Perchtoldsdorf bei Wien. Dorthin hatte er sich in die Einsamkeit begeben, die er zum Komponieren brauchte. Zweifellos haben viele Komponisten Ähnliches gesagt in der Hoffnung, die Zukunft dazu zu bewegen, ihren Wunsch Wirklichkeit werden zu lassen. Wolf aber hatte nur eine Tatsache formuliert. Als Erbe einer von Schubert und Schumann geprägten Tradition ehrte er diese und machte daraus zugleich etwas Neues: »Wölferl's eigenes Geheul« nannte er seinen eigenwilligen Stil.

Als Wolf beschloss, die Komposition seiner *Mörrike-Lieder* für einen Monat zwischen 31. August und 29. September 1888 zu unterbrechen, um einen kleinen Band der Gedichte von Eichendorff zusammenzustellen, wandte er sich einem weniger vertretenen Genre innerhalb der Werke dieses großen Dichters zu: Rollenliedern oder Gedichten, die so konzipiert waren, dass sie von einer bestimmten Person gesprochen werden, die sich selbst durch das charakterisiert, was sie sagt. In *Der Freund* erwähnt der Sprecher nicht jemanden zu seinem idealen Freund, der sanft auf den Wellen des Lebens Schaukelt (zur feinen Triolen-Schaukelbewegung im Klavier), sondern einen mit Reibung, Entschlossenheit und Mut, der das Leben direkt angeht und auf Gott und die Sterne vertraut. Der Sturm an donnernden Oktaven und stürmisch punktierten Rhythmen im Klavier erfordert bei diesem Part auch Entschlossenheit beim Pianisten.

In *Nun wandre, Maria* hören wir Josefs Besänftigung der schwangeren Maria auf ihrer Reise nach Bethlehem. Im Part der rechten Hand des Klaviers hören wir einen ununterbrochenen Strom parallel verlaufender Triolen: sowohl ein musikalisches Symbol für die Reise als auch (vielleicht) ein Symbol für das göttliche Kind, da Kinderlieder oft in diesen Harmonien vertont werden. In der linken Hand erklingt ein sich wiederholendes, rhythmisch vorwärts drängendes Muster sowie »offene« Intervalle mit vielen parallelen Quinten. Diese Klänge waren normalerweise in der traditionellen Kompositionspraxis verboten und wurden nur verwendet, um an die Antike, das Mittelalter, an exotische Schauplätze oder folkloristische Kontexte aus der Vergangenheit zu erinnern. Immer wieder kehrt Josef in wehmütiger e-Moll-Melancholie, weil sie noch nicht in Bethlehem angekommen sind, zu dem Versprechen einer Unterkunft zurück; die am

---

## EINFÜHRUNG

stärksten vorwärts drängenden Harmonien erklingen, wenn Josef mit sich ringt, weil er Marias Leiden nicht lindern kann. Das Klaviernachspiel ist eine Mischung aus einem hellen, warmen E-Dur-Akkord, der nur am Ende Anklänge von e-Moll aufweist. »Wirklich, wir sind unserem Ziel ganz nah« – das verspricht diese Musik. Als Wolf dieses Lied vollendete, schrieb er an seinen Freund Friedrich Eckstein: »Das Gedicht (aus dem spanischen Liederbuch) hat zum Gegenstand den hl. Joseph, Maria auf der Flucht nach Egypten geleitend. Wenn Sie dieses Ereignis erleben wollen, dann müssen Sie meine Musik hören.«

Eine der beliebtesten poetischen Quellen für Liedkompositionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das *Spanische Liederbuch* von 1852, das Übersetzungen spanischer Gedichte von Emanuel Geibel und Paul Heyse enthält, letzterer Nobelpreisträger von 1910. Beide waren keine Feldethnographen. Tatsächlich war Geibel nie in Spanien, obwohl er die Sprache lernte und die Literatur intensiv studierte. Er und Heyse stützten sich stattdessen auf gedruckte Quellen, insbesondere auf eine dreibändige *Sammlung antiker kastilischer Gedichte* von Nicolas Böhl von Faber, die zwischen 1821 und 1825 veröffentlicht worden war. Aus ihrem Buchrepertoire wählten die beiden Dichter dreizehn *Geistliche Lieder* für den ersten Teil ihrer Anthologie und neunundneunzig *Weltliche Lieder*.

Wolfs *Spanisches Liederbuch* beginnt mit zehn *Geistlichen Liedern*, was für einen antikerischen Nietzsche-Anhänger wie Wolf eher seltsam anmutet. Seine Mutter Katharina war fromm, sodass er zum Besuch der Messe erzogen wurde, aber er hatte seinen Glauben in den frühen 1880er Jahren und möglicherweise bereits früher verloren. Seine Unzufriedenheit über das formalisierte Christentum und die Heuchelei einiger seiner Anhänger verheimlichte er seiner Mutter gegenüber nicht – trotz ihrer konventionellen Überzeugungen und seiner Liebe zu ihr, die er oft in seinen Briefen zum Ausdruck brachte. Aber er wollte, dass sie ihn so verstand, wie er wirklich war. In einem Brief von 1892, ein Jahr nach Erscheinen des *Spanischen Liederbuchs*, charakterisiert sich Wolf als Ungläubigen und bezeichnet seinen eigenen Glauben an die Göttlichkeit als die höchste Manifestation der reinen Menschlichkeit. Zwischen dem verstorbenen katholischen Komponisten und den spanischen Sündern der Geibel-Heyse-Anthologie, Sünder, die sich unter dem Gewicht ihrer Übertretungen qualvoll winden, fließt eine gemeinsame geistige Strömung: Wolf erkrankte in seiner späten Jugend unter unbekanntem Umständen an Syphilis. Das Wissen um eine unheilbare Krankheit, deren Ursache auf etwas zurückzuführen war, das die Kirche als Sünde erachtete, war von Anfang an seine Bürde. Die Hauptfigur des allerersten Liedes im *Spanischen*

---

*Liederbuch, Nun bin ich dein*, bekennt ihre immense Schande und die harte Bestrafung, die sie erdulden muss, und bittet um sicheren Hafen, sobald der Tod kommt. Man kann sich vorstellen, dass Wolf solche Gefühle nur allzu bekannt waren.

Der große Dichter Eduard Mörike war von seiner Familie dazu bestimmt, lutherischer Pfarrer zu werden, aber mit dem Herzen war er nie wirklich dabei. So schrieb er 1828 an den Studienfreund Ludwig Bauer: »Ich kann und kann eben nicht predigen und wenn Du mich auf die Folter spannst.« Keine seiner Predigten blieb erhalten, und er dankte früh ab, gelegentlich aber schrieb er vorzügliche geistliche Gedichte. ***Auf ein altes Bild*** ist die ekphrastische Vorstellung (»Ekphrasis« ist die literarische Beschreibung eines Kunstwerks) eines unbekanntes Gemäldes – oder existiert dieses nur in der Fantasie des Dichters? Der Dichter sieht etwas, das in einem Gemälde der Jungfrau mit dem Kinde in einer wunderschönen Sommerlandschaft buchstäblich nicht vorhanden sein kann, und behauptet dennoch, dass es da ist: der Baum für das Kreuz, der bereits »grünt« und mit der Zeit zu seiner vorbestimmten Zukunft reift. Die oberen und unteren Stimmen im Klavier spiegeln sich über weite Strecken des Liedes in entgegengesetzter Bewegung und reflektieren möglicherweise die Polaritäten von Leben und Tod, Geist und Fleisch, Gegenwart und Zukunft in den Worten. Im Nachspiel hören wir einen motivischen Stotterer, indem der erste Takt des Liedes drei Mal wiederholt wird, bevor der »Todesschlag« laut auf einen schwachen Schlag trifft, gefolgt von weichem, erlösenden Strahlen. Dies ist Wolfs eigene vortreffliche Weiterführung von Mörikes Gedicht.

***Auf eine Christblume I & II*** gehören zu Mörikes Dinggedichten, bei denen die intensive Betrachtung eines Objekts Universen und Visionen im Kopf hervorruft. Die Christblume ist der »Helleborus niger«, ein Mitglied der Familie der Hahnenfußgewächse. Botanisch gesehen ist sie nicht »lilienverwandt«, obwohl Mörike sie mit der Jungfrau Maria in Verbindung bringt, deren Emblem die Lilie ist. Der Volksaberglaube sagte, dass die Nieswurz in der Nacht der Geburt Christi blühte. Als eine der wenigen Blumen, die im Winter blühen, wurde sie traditionell auf Gräbern gepflanzt und für Trauerkränze verwendet. Der Sänger ist hier voller Staunen, wenn er die Blume auf einem Friedhof findet; als Lebewesen inmitten der Toten wird sie sakralisiert, ihre purpurroten Tupfen symbolisieren die Wunden Christi. Im ersten seiner miteinander verbundenen Gedichte platziert Mörike die Nieswurz auf einem unbekanntes Grab, das möglicherweise das eines Jünglings oder eines jungen Mädchens sein könnte, die Wörter »Jüngling« und »Jungfrau« implizieren zudem »lilienverwandte« Keuschheit. Dem winterlichen Tod steht hier eine frisch blühende, lebendige Gewissheit des ewi-

---

## EINFÜHRUNG

gen Lebens gegenüber. Indem Mörike den Geist des Sommerschmetterlings (ein antikes dichterisches Symbol der Seele) zur Winterblume bringt, die dieser in *Auf eine Christblume II* eigentlich niemals umkreisen wird, macht Mörike die Zeit zu etwas Ewigem, wie es nur Dichter tun können. Für solch eine dichterische Tiefe komponierte Wolf einige seiner tiefgründigsten musikalischen Momente. In *Auf eine Christblume I* deutet er an, dass sowohl D-Dur als auch Fis-Dur zur Tonika gehören, ohne das Ganze aufzulösen, analog zu Mörikes Polaritäten, die sich ebenfalls nicht aufheben, sondern vielmehr nebeneinander existieren: Elfen und Christentum, Tod und Leben. Es gibt viele schöne Momente in diesem Lied, herausragend aber ist die Passage, in der der Sänger die Quelle der Blume bei der Kapelle am kristallinen Teich findet: mit einem »Duett« zwischen Singstimme und Basslinie des Klaviers, während die rechte Hand eine Glocke läutet. Das gleiche Motiv kehrt am Ende wieder, variiert und elfenhaft. Im zweiten Lied wird eine flatternde Figur beständig wiederholt und erst dann vervollständigt, wenn das Dahinsterben im hohen Register endet.

*Die ihr schwebet* wurde sowohl von Johannes Brahms als auch von Hugo Wolf vertont; die Antipathie des letzteren gegen den ersteren war solcher Art, wie sie aus einer Bewunderung entstehen musste, die in Verbitterung umgeschlagen ist. In Wolfs Darstellung der heiligen mütterlichen Fürsorge muss die Jungfrau ihre Bitten an die Palmen und den Engel über ihnen wiederholen, weil die Winde und raschelnden Geräusche bis zum Ende ungehindert andauern. Wir hören Wolfs beliebte »Terzketten«-Modulationen, sowohl aufsteigend als auch absteigend, die häufig in diesem Lied in zwei Hälften aufgeteilt sind, wobei die zweite eine Variation der ersten ist. Erst am Ende, wenn der Sturm abklingt und die Bewegung aufhört, erhört die Natur das Flehen der Jungfrau.

Der Schweizer Schriftsteller Gottfried Keller, berühmt für seinen halb-autobiografischen Roman *Der grüne Heinrich*, schrieb auch Gedichte, darunter *Wie glänzt der belle Mond*. Eine ältere Frau aus der Arbeiterschicht, weit entfernt von vergangener Jugend und Schönheit, blickt auf den Mond und beschwört eine Vision des Himmels herauf, in der sie staunend auf ihre erneut weißen Hände blickt. Die »himmlische« Musik besteht hier aus reinen Dreiklängen in ungewöhnlichen Abfolgen. Eine poetisch denkende Figur an der Schwelle des Todes wünscht sich, andere einfache Arbeiter im Paradies zu sehen: St. Peter, der am Tor hockt und alte Schuhe ausbessert – wozu Wolf eine schusternde Reminiszenz an Wagners *Meistersinger von Nürnberg* mit ihrem Schuster-Dichter Hans Sachs komponiert.

---

In *Die du Gott geburst, du Reine* bittet ein Sünder die Jungfrau aus tiefstem Herzen um Errettung von Qualen und Schrecken. Über einer langsamen, feierlichen Folge von Akkorden in der linken Hand (wir bemerken die traditionelle Symbolik der modal absteigenden Quarte für Trauer in der Musik, die in den ersten vier Takten, in der Mitte des Liedes und nochmals am Ende erklingt) wird der Part der rechten Hand mit Halb-tönen oder seufzenden Figuren angereichert, die die Musik mit chromatischer Intensität erfüllen. Welch sparsame Mittel für ein derart großartiges Lied!

*Schlafendes Jesuskind* ist ein weiteres von Mörikes ekphrastischen Gedichten, seinen Gedichten über Gemälde: In einem Buch über Renaissance-Maler fand Mörike einen Stich nach einem Gemälde von Francesco Albani (1578–1660), der das schlafende Jesuskind auf dem Holz des Kreuzes porträtierte, mit den Instrumentarien der Passion im Vordergrund. Das Kind, das auf dem Kreuz schläft, nimmt den gesamten Vordergrund ein und versperrt die Sicht auf den mittleren Teil. Wir erhaschen einen Blick auf eine Landschaft im Hintergrund, aber die bildliche Prophezeiung dominiert. Es ist kein Wunder, dass Mörike, der gewöhnlich verschiedene Zeiten miteinander vermischte, zu diesem Gedicht mit seiner eindringlichen Verschmelzung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft angeregt wurde. Wolf setzt diese Worte in eine Musik, die auf dem Notenblatt »antik« aussieht und die postwagnerianische harmonische Intensität mit choralhafter Stimmführung, Hinweisen auf modale Harmonie und einer nach innen gerichteten, nachdenklichen Atmosphäre kombiniert.



*Schlafendes Christuskind auf dem Kreuz nach Francesco Albani*

---

## EINFÜHRUNG

Häufig setzt Wolf parallel verlaufende Terzen für die Musik des Christuskindes ein. Im Lied *Ach, des Knaben Augen*, in dem jemand anbetend in die Augen des Kindes schaut und fortan für den Dienst an Gott gewonnen ist, werden sie jedoch nur dezent verwendet. Wenn der Sänger uns erzählt, dass Christus sein Spiegelbild sehen würde, wenn er ihm in die Augen schaut, führt Wolf die Musik ins reiche, warme und nur eine Terz entfernte a-Moll. Wir hören die Vertiefung, die Innerlichkeit herzlicher Emotionen in der bewegten Begleitung.



Gustave Doré (1832–1883): *Geburt Jesu*

Auch in *Führ' mich, Kind, nach Betlehem* hören wir die wohlklingenden Ströme von parallel geführten Terzen, die mit dem Christuskind verbunden sind, wenn der Sänger Christus bittet, ihn nach Bethlehem und zu Gott zu führen. Die skalaren Figuren, die zwischen der linken und der rechten Hand aufgeteilt sind, stehen in einem Ruf-Antwort-Verhältnis zueinander, als würde das Kind den Sänger schon zum göttlichen Ziel führen.

---

*Wunden trägst du, mein Geliebter* ist einer der beiden Passionsdialoge zwischen einem namenlosen Sünder-Sänger und Christus am Kreuz; Wolf komponiert seufzende Figuren, die während der Musik des Sünders mit Chromatik erfüllt sind, und pulsierende, himmlische Dreier-Akkorde für die liebevollen Antworten Christi. »Trüg' ich sie statt deiner, ich« spricht der Sänger zu seinem leidenden Herrn am Anfang und am Ende, sein Mitgefühl bestimmt dieses lange, beredte Werk.

Im zweiten Dialog-Passionslied *Herr, was trägt der Boden hier* steigen die Fragen des Sünders zu Christus hinab, ähnlich einem verkürzten Kreuzweg. Es sind kurze, gequälte Abfolgen ohne Aussicht auf Auflösung, jede ein musikalischer Schmerzestich, während die Antworten Christi meist reine Dreierakkorde von sattem, vollem Klang sind. Aber die beiden scheinbaren Dichotomien von Spannung/Komplexität/kein Ruheort auf der einen Seite und vollkommener Süße andererseits sind tatsächlich sehr eng miteinander verbunden: Die Christus-Musik beantwortet die vorangegangene Qual mit mystischer Gewissheit. Erst im letzten Takt des Liedes hören wir die verheißene Tonika. Wenn Christus singt »Die von Dornen sind für mich, die von Blumen reich ich dir«, gibt es eine trügerische Bewegung bei seinem letzten Wort zu einer dunklen, reichen Klangfülle (die untere Medianten von E-Dur), bevor uns das Klavier leise die picardische Terz (d. i. die große Dur-Terz im Tonika-Schlussakkord eines musikalischen Abschnitts) über der versprochenen E-Dur-Tonart bringt – und damit alle Helligkeit und Wärme von Dur.

Mörikes *Gebet* war angesichts der zahlreichen Andachtslieder mit über 130 Vertonungen bei Komponisten des 19. Jahrhunderts außergewöhnlich beliebt. Es ist eine in Versform gebrachte Auseinandersetzung mit der lutherischen Doktrin, die mit Zustimmung beginnt, aber mit einer nicht hinnehmenden Durchsetzung des menschlichen Willens endet: Der Sprecher nimmt in der zweiten Strophe direkt wieder zurück, was er in der ersten Strophe zu Gott gesagt hat, und bittet weder um extreme Freude noch um Leid, sondern um »holdes Bescheiden«. Wolf kleidet die erste Strophe – das orthodoxe Gebet – in Musik, die an religiöse Konvention erinnert, und bewegt sich auf dem feinen Grat zwischen aufrichtiger Frömmigkeit und der Süßlichkeit, zu der andachtsvolle Musik neigte. Doch dem heiligen Orgel-Choral-Präludium in der Klaviereinleitung und der blockartigen, mit barocken Vorhalten ausgeschmückten akkordischen Handschrift folgt in der zweiten Strophe tänzerisch anmutende Eleganz à la Chopin, während die Hauptfigur sich vom Dogma befreit. Das exquisite Nachspiel endet mit einer »Amen«-Kadenz, die die Musik selbst zur Religion macht.

---

## EINFÜHRUNG

Für das Bußlied *Nun bin ich dein* griff Wolf wieder auf erneut auf die unruhige und schlingernde Palette chromatischer Harmonien zurück, die er von Kindesbeinen an von Wagner gelernt hatte. Hier vermischt er die »tragische Tonart« d-Moll – unauslöschlich verbunden mit der Unermesslichkeit des Todes seit Mozarts *Requiem* – mit dessen pastoraler Paralleltonart F-Dur. In reichen Oktav-Akkorden, die eine majestätisch große Spannweite abdecken, verschieben und verändern sich die Harmonien unablässig. Oft beginnen Passagen im süßen F-Dur, nach dem sich die Hauptperson sehnt, tatsächlich erreichen wir diesen »sicheren Hafen« aber erst ganz am Ende des Liedes.

Vincenz Zusner (1803–1874) war ein österreichischer, inzwischen nicht ganz zu Unrecht vergessener Dichter, der dem österreichischen Konservatorium jedes Jahr ein Preisgeld für die beste Vertonung seiner schwachen Verse überließ. Alexander von Zemlinsky und Franz Schreker waren unter den Gewinnern, nicht jedoch Wolf, den nach *Abendglöcklein* kein finanzieller Anreiz mehr zu Zusner zurücklocken konnte. Zusner kontrastiert die Ruhe des Tals mit dem Läuten der Kirchenglocken und der Melancholie des Dichters (ein Klischeethema in der Dichtung), aber der jugendliche Wolf gestaltete am Anfang zauberhafte pianistische und am Ende wehmütigere Glocken, in Vorausahnung, dass sie zum Tode des Dichters läuten werden.

Goethe (kein strenggläubiger Christ – er erfreute sich an dem Spitznamen »der große Heide«) schuf mit seinem *Epiphania*s eine herrliche Version von der Legende der Heiligen Drei Könige. Da ist der erste König, weißhäutig und gutaussehend, aber ohne Erfolg bei den Damen; der zweite König ist »braunhäutig«, groß und kennt sich mit Frauen und Gesang aus; und der dritte ist »schwarzhäutig« und klein, aber fröhlich (wir hören exotisch bimmelnde Glöckchen und Heiterkeit in der hohen Lage im Klavier, während er singt). Sie bringen ihre traditionellen Geschenke dar. Als sie jedoch feststellen, dass »hier« keine Esel und Ochsen, sondern nur gutaussehende Männer und liebevolle Frauen zu finden sind, ziehen sie weiter. Wolf schrieb diese herrliche Vertonung als Geburtstagsgeschenk für Melanie Köchert, ihre drei Töchter Ilse, Hilde und Irmina führten sie in Kostüm am Dreikönigstag auf. Hier zeigt sich Wolfs Freude an marschmusikalischen Konventionen einschließlich der Tradition der »Türkischen Märsche« aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Das ganze Festspiel endet (zu früh) mit einem seiner typischen »dahinsterbenden« Schlüsse.

Weitere Kirchenglocken läuten in *Zum neuen Jahr*, das Mörike als Kontrafaktur zu einer Melodie aus Antonio Salieris Oper *Axur, re d'Ormus* von 1788 schrieb; das »Wie



dort auf den Auen« der Oper wird zu Mörikes »Wie heimlicher Weise«. Wir hören Ströme glockenartiger, kindlicher, paralleler Terzen in gegensätzlicher Bewegung, Himmel und Erde spiegeln sich glücklich am Neujahrstag. Im Mittelteil, der voller Verehrung an Gott, den Schöpfer von Mond und Sonne, gerichtet ist, fällt das Glockengeläut in ein warmes tieferes Register, mit Wolfs bevorzugtem synkopiertem Rhythmus-Muster und offenen Quinten in der linken Hand.

(Übersetzung: Internationale Hugo-Wolf-Akademie)



Edmund Brüning: *Am Weihnachtsabend* (1888)