

DIE LIEBE IST WACH

Ein Gefangener, der nicht imstande war, Tag von Nacht zu unterscheiden, wusste, dass es Mai war, die Jahreszeit der milden Lüfte und der Jungverliebten, als er einst einen Vogel singen hörte; dieser Vogel ist nun tot. In *Ach, im Maien* hofft der Gefangene nun, dass Gott an dem Mörder Vergeltung üben werde. Wir hören eine Mischung zwischen einem Liebeswalzer und Vogelgesang im Klavier, während der Sänger sich zärtlich an diese vergangenen Klänge der Wonne erinnert.



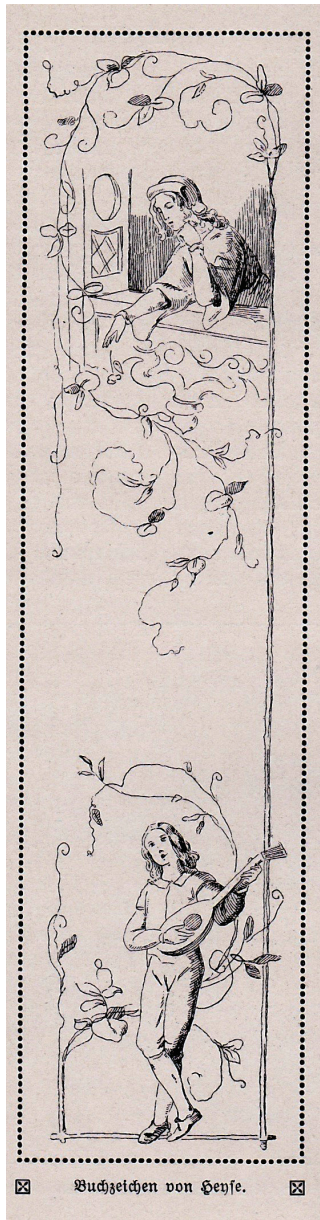
Liebe, die sowohl leidenschaftlich als auch empfindsam ist, erklingt in *Blumengruß*; seine ständig wiederholte »nickende« Verbeugung ist eine offenkundige Hommage an Schuberts Vertonung eines anderen Goethe-Gedichts: *Geheimes D 719* (ebenfalls ein Liebeslied).

Zu sanft pulsierenden Oktaven, die sich nie von ihrem Zentrum entfernen, wünscht sich in *Sterb' ich, so hüllt mich in Blumen* ein Liebender, dass seine Geliebte ihn nach seinem Tode mit Blumen bedecken und ihn an jener Mauer niederlegen möge, an der sich die beiden üblicherweise getroffen haben. Wie die rechte Hand im Klavier und die Gesangslinie hier wie das innigste Liebespaar aufeinander reagieren, ist vollendete Lyrik: die Mittel sind sparsam, die Zartheit ist immens.

Bedeckt mich mit Blumen thematisiert eine erotische Erfüllung in medias res und zeigt, zu welchem sinnlichem Verlangen ein Komponist des späten 19. Jahrhunderts imstande war. In Fortführung von Wagners radikaler Neuerfindung des musikalischen Begehrens in *Tristan und Isolde* macht Wolf überbindende und verzögernde Ruhepunkte zu musikalischen Metaphern für ausgedehnte erotische Verzückung.

SERENADEN UND ABENDRÖTE

Wolf liebte es, Serenaden zu komponieren, da er hier eine Musik erschaffen konnte, die scheinbar einen äußeren Ursprung hat – das Ständchen, das der Liebende seiner Angebeteten bringt –, und die er zugleich durch die Gedanken und das Herz des Sängers hörbar machen konnte. Es finden sich bei ihm sowohl lyrische als auch humorvolle Beispiele dieser Gattung.



Zu den Letzteren gehört *Ein Ständchen euch zu bringen*: Ein Liebhaber kommt zum Haus der Geliebten und möchte ihr ein Ständchen zu bringen – unbeobachtet von deren Eltern. Der Tritonusprung im Bass und der unvermittelte Wechsel in eine entfernte Tonart vergegenwärtigen den Schock, als er nicht die Geliebte sieht, sondern deren Vater. Von diesem Moment an richtet sich der unglückselige Freier an den Vater. Und Wolf sorgt dafür, dass wir zum Verbündeten werden, so süß, brennend und glücklich wie dieser.

In *Mein Liebster singt am Haus* hört eine junge Frau, wie ihr Herzallerliebster ihr ein Ständchen bringt – und sie weint: Sie kann ihrer Mutter nicht entkommen, um mit ihm zu sein. Wolf verehrte Chopin und komponierte in diesem Klavierpart eine wunderschöne Hommage an Chopin.

1814 entdeckte der 65-jährige Goethe die aus dem 14. Jahrhundert stammende Dichtkunst des persischen Genius Hafis und traf die 20-jährige Marianne von Willemer, die selbst eine begabte Dichterin war: die beiden wurden zu Hatem (Goethe) und Suleika (Marianne) in Goethes *West-Östlichem Divan*, in welchem auch *Komm Liebchen, komm* enthalten ist. Hier ersucht der Liebende seine Geliebte, ihm den Turban (Dulband) um seinen Kopf zu schlingen (sicherlich ging dieser Szene ein vollzogener Liebesakt voran). Sobald seine Geliebte ihn anblickt, fühlt sich Hatem Herrschern wie Abbas dem Großen von Iran (ein Herrscher aus dem 17. Jahrhundert), Alexander dem Großen oder dem Kaiser selbst (Goethe schrieb diese Gedichte während der letzten Monate der napoleonischen Herrschaft) absolut ebenbürtig. Das Crescendo zur finalen Phrase, dem leidenschaftlichen Höhepunkt des Lieds, und das lange Nachspiel, in dem die Begeisterung erneut der Zärtlichkeit weicht, sind gleichermaßen großartig.

Wolf, der die Reihenfolge der Lieder in seinen Anthologien gewissenhaft bestimmte, wählte ***Geb', Geliebter, geh' jetzt!*** als Abschluss und Höhepunkt seines *Spanischen Liederbuchs*. Das leidenschaftliche Gedicht, das das Paradox beschreibt, wenn die heller werdende Morgendämmerung qualvolle Finsternis in der Seele erzeugt, wird zur dramatischsten Liebesbekundung in der ganzen Sammlung. Im Refrain widerruft das Orgelpunktartig gehaltene tiefe Fis im Klavier die Bitte »Geh' jetzt«, indem es, wie die Liebenden, stehen bleibt. Die Gesangsstimme und die Melodie in der rechten Hand (die im Klavierpart von orchestraler Üppigkeit ist) laufen währenddessen zusammen, driften wieder auseinander, um sich dann ineinander zu verflechten wie in einer kontrapunktischen Nachahmung der Zusammenkunft der beiden Liebenden.

LIEBE, WUT, VERACHTUNG UND SPOTT

In ***Bei einer Trauung*** macht sich Mörike über die lieblos arrangierten Hochzeiten in Aristokratenkreisen mit einer grotesken Hochzeitsszene lustig – die Braut weint und der Bräutigam zieht ein Gesicht – und Wolf erfindet dazu eine passend geistreiche Posse. Der düstere mit Pedal gehaltene Orgelpunkt am Beginn symbolisiert zugleich den Bass-ton eines Trauermarschs, einen Kirchenorganisten mit schwerem Fuß auf dem Pedal und das erbärmliche Brautpaar mit seinen Gästen, die während des Treueschwurs an diesen Ort gekettet sind. In der rechten Hand wiederholt Wolf Varianten der gleichen dreitönigen Figur; jede von ihnen erinnert an eine kurze, scharfe Grimasse, während sich bestimmte Dissonanzen einer Auflösung verweigern: es gibt keine harmonische Lösung für diese komische, furchtbare »Vereinigung«.

Kokett wirbelt die Frau in ***Sagt, seid Ihr es, feiner Herr*** von Tonart zu Tonart, von Beleidigung zu Beleidigung, die gegen ihr unglückseliges männliches Ziel gerichtet sind; man kann förmlich ihre Hacken stampfen und die Kastagnetten klappern hören.

Wolf konnte Wut zu vertonen wie kein Zweiter! In ***Hoffärtig seid Ihr, schönes Kind*** wirft ein verschmähter Freier dem »geliebte Mädchen« ihren Stolz und ihre mangelnden Manieren vor; in den aufsteigenden Oktaven, die im Klavier wiederholt erklingen, hören wir die steigende Wut, die schließlich am Ende explodiert.

Die Frau in ***Du denkst mit einem Fädchen*** verspottet einen vermeintlichen Freier, der sich – irrtümlicherweise – sicher ist, mit geringster Anstrengung den größten Erfolg zu erreichen; sie spart dabei nicht mit erotischen Anspielungen auf das Fliegen und das Fangen jener, die geflogen sind. Der Spott gewinnt an Fahrt durch Übertreibung, durch parodierende Wiederholung und durch das Nicht-Erfüllen von Erwartungen – Wolf

setzt all diese Vorgänge in Musik. Bei der zweiten Wiederholung von »Ich bin verliebt – doch eben nicht in dich«, übertreibt sie den Übergang in Gefilde erotischer Glückseligkeit, für die der glücklose Freier nicht verantwortlich ist.

In *Verschling der Abgrund* schließlich richtet eine Frau die wüstesten Beschimpfungen an die Adresse ihres Ex-Liebhabers. Wolf hat von Schumann gelernt, wie man ein Klaviernachspiel bis ins Äußerste ausreizt; Emotionen, die nicht länger durch Sprache gebunden sind, brechen förmlich hervor in besonders intensiven Eruptionen des instrumentalen Endes. Die Mischung aus Schadenfreude, Triumph und Besserwisseri ist hier nicht zu überhören.



LIEBE UND KRIEG

Wie Mozart begeisterte sich auch Wolf für Militärmusik und baute ihre charakteristischen Merkmale in einige seiner Lieder ein. *Es blasen die blauen Husaren* ist von düsterer Natur: Es ist das erste von Wolfs »Marsch«-Liedern« (es steht allerdings nicht im 4/4-Takt wie die meisten Märsche) und eine seiner frühen Vertonungen von Heinrich Heine, dem Lieblingsdichter Robert Schumanns und daher ein Vorbild für Wolf in seiner Jugend. In Heines Gedicht, das im *Buch der Lieder* diesem vorausgeht und das mit ihm als Paar zu sehen ist (*An deine schneeweiße Schulter*), liegt der Dichter in den Armen seiner Geliebten und hört die Signalhörner, die die Ankunft des Husarenregiments ankündigen. Ihm wird klar, dass sie ihn am nächsten Tag verlassen wird, um erotische Eroberungen unter den Soldaten zu machen.

In diesem Lied nun ziehen die Husaren zu Trommelwirbeln davon, die das Klavier imitiert, und der Dichter kehrt zu ihr mit dem üblichen Rosenstrauß des Freiers zurück. Die Fanfaren verklingen und die zwei lauten Schlussakkorde symbolisieren die Wut über die Untreue der Geliebten oder den Triumph über den Abzug der Soldaten – oder beides.

In *Sie blasen zum Abmarsch* beklagt eine junge Frau den Fortgang ihres Liebsten, der Soldat ist, und wir hören die Militärfanfaren durch die von Traurigkeit bestimmte Wahrnehmung der Frau. Der gramerfüllte Rückzug in die Innerlichkeit ist mit einer komplexeren Wolf'schen Chromatik verbunden, die in dem allmählich verstummenden Ausklingen des Fanfaren-Motivs endet.

Neben der mystischen Schönheit, die zahlreiche seiner Gedichte kennzeichnet, hatte Eichendorff auch einen Sinn für Humor. In *Der Soldat I* treffen wir auf einen Soldaten der sprunghafteren Natur. Wie er so auf dem Pferd dahergeklappert kommt, gesteht er, dass weder sein Pferd noch das Heim seiner Liebsten noch sein Geliebte selbst besonders schön seien, sie ihm aber gefallen – bis die Liebste vom Freien spricht. Im Nachspiel hören wir, wie er sich aus dem Staube macht. Der Soldat in *Soldat II* reitet mit seiner Geliebten davon, da der Tod ihnen auf den Fersen ist; das Lied schlägt von Passagen geheimnisvoller Ruhe und dröhnender Emphase in bewusste Wildheit um.

Mit *Tretet ein, hoher Krieger* findet das Konzert einen überaus passenden Abschluss! Hier wird ein Krieger von der Liebsten, der er verfallen ist, gebeten, all den militärischen Prunk abzulegen und seinen Soldatenschmuck für eine friedliche Nutzung auf dem Feld (= Acker) umzufunktionieren. Der Stolz auf seine militärischen Leistungen klingt in der marschähnlichen Musik an, ihre Leidenschaft für ihn äußert sich in der mitreißenden Schlusssequenz.

Susan Youens

ERGÄNZUNG*



Ständchen

Der 1805 in Danzig geborene Maler und Dichter Robert Reinick ist heute allenfalls noch in Robert Schumanns *Sechs Gedichten aus dem Liederbuch eines Malers von Robert Reinick op. 36* bekannt, wobei selbst diese Lieder heute nicht mehr oft im Konzertsaal zu hören sind. Reinick, der während seines Studiums in Berlin Adelbert von Chamisso und Joseph von Eichendorff kennengelernt hatte, wurde durch seine Dichterefreunde ermuntert, sich neben der Malerei auch der Dichtung zuzuwenden. In Hugo Wolfs Schaffen finden sich immerhin elf Lieder auf Texte von Reinick, zwei wurden noch zu Lebzeiten des Komponisten, im

Mörrike-Jahr 1888, in der Sammlung *Sechs Lieder für eine Frauenstimme* veröffentlicht. Die anderen Reinick-Vertonungen finden sich im Nachlass, darunter auch *Ständchen*,

das Wolf bereits im Januar 1883 komponiert hatte. Hierin finden wir uns wieder in der Situation des Sängers, der des Nachts vor dem Fenster der Geliebten steht, ihr ein Ständchen bringt und sie auffordert, zu ihm zu kommen. Ob sie kommen wird – wir wissen es nicht...

Trau' nicht der Liebe, Treibe nur mit Lieben Spott, Eide, so die Liebe schwur
und ***Herz, verzage nicht geschwind***

Sowohl die Lieder des *Italienischen Liederbuchs* als auch die des *Spanischen* zeigen die Liebe in ihren vielgestaltigen und oft gar widersprüchlichen Facetten: Sie zeigen die leidenschaftlich-schmachtende Liebe, die gückselig-schöne und auch die schmerzhaft und verletzende Seite der Liebe. Letztere kostet das Programm unter der Überschrift »Liebeswut, Verachtung und Spott« in vollen Zügen aus. Fünf Lieder aus dem *Spanischen Liederbuch*, drei aus dem *Italienischen* und eines der *Mörrike-Lieder* lassen tief in den Abgrund menschlicher Gehässigkeiten und Schmähungen blicken, zu denen gekränkte und enttäuschte Liebende fähig sind. In den beiden Liederbüchern kommen eine gute Portion südländischen Temperaments und das resignierte Einsehen in die Schwächen des jeweils anderen Geschlechts hinzu. Auch hier überlässt Hugo Wolf wieder häufig dem Klavier das letzte, augenzwinkernde Wort, das in den zum Teil ausladenden Nachspielen zu meist ein bestimmtes Ausrufezeichen hinter die Aussage des Liedes setzt. In diesen vier Liedern sehen wir abgeklärte, desillusionierte Liebende, die schon häufig von der Liebe enttäuscht wurden. Die Personen im *Spanischen Liederbuch* sind »erwachsener« als die beiden fast noch kindhaften, sich neckenden (was sich liebt, das neckt sich) Protagonisten des *Italienischen Liederbuchs*. Sie haben schon zu viel erlebt...

** Wegen kurzfristiger Umstellungen/Ergänzungen im Programm fehlen diese Lieder in den Ausführungen von Susan Youens.*

ABBILDUNGEN KONZERT II

Seite 25: Titelvignette zum *Spanischen Liederbuch* von Emanuel Geibel und Paul

Heyse, Radierung von A.v.Menzel, 1852

Seite 26: Buchzeichen von Paul Heyse

Seite 28: »Mit dem Schatz«, Zeichnung von O. Gerlach; in: Die Gartenlaube, 1/1888

Seite 29: Moritz von Schwind, Ein Ständchen