

»DER GANZE HUGO WOLF«

von Susan Youens

In diesem Programm der Reihe »Der ganze Hugo Wolf« begegnet uns ein Mini-Kompendium der zentralen Motive der Deutschen Romantik: die tiefe Betrachtung der Natur; die Vielzahl der Wanderer auf der Suche nach neuen Erfahrungen, nach Selbsterkenntnis und anderem; schließlich philosophische Gedanken über Tod und Erinnerung. Bis zum letzten Viertel des 19. Jahrhunderts – Wolf-Zeit – hatte unser Komponist ein riesiges, beeindruckendes Repertoire an Liedern über all diese und weitere Themen ererbt. Er bekam sie in ihrem vollendeten Reifezustand, noch bevor das 20. Jahrhundert neue Stile, andere Themen und musikalische Ausdrucksweisen einführte. Daher treffen wir auch in den anhand dieser romantischen Themen geordneten Gruppen sowohl den frühen Wolf, der sich gerade das Komponieren nach dem Vorbild der Allerbesten (Schubert und Schumann) beibringt, als auch Lieder, die von seiner höchsten Meisterschaft zeugen. Es entsteht eine einzigartige Perspektive, wenn wir auf diese Weise den Lehrling Seite an Seite mit dem Meister hören: Nur indem er auf dem Weg zu »des wilden Wolf's eigenem Heulen« experimentierte, konnte er am Ende die »Ich-Poeten« seiner Jugend überwinden, zugunsten seiner reifen Konzeption als objektiver lyrischer Künstler, der sich beispielsweise zu Mörike, Goethe und zur Volksdichtung verschiedener Länder hingezogen fühlte.

I. NATUR UND IHRE GEHEIMNISSE

Wolfs Verhältnis zur Natur hatte etwas Elementares. Sein Freund Edmund Hellmer schrieb, nach Wolf suchen würde er instinktiv draußen im Freien, als könne er ihn dort leichter aufreiben als anderswo. *Über Nacht* ist eines von Wolfs frühen Liedern nach einem religiösen Gedicht des Theologen, Pastors und Poeten Julius Sturm (und Wolfs einzige Vertonung dieses Dichters). Im Klaviervorspiel (wie wunderschön farbig man doch eine dominante Einleitung gestalten kann!) und den Momenten seines Wiederauftauchens hat Wolf erstmals die auf ihre stille Art nervösen, gebrochenen Rhythmen geschaffen, die wir Jahre danach in seiner Vertonung von Lord Byrons *Sonne der Schlummerlosen* und *Alle gingen, Herz, zur Ruh* aus dem *Spanischen Liederbuch* hören werden: An allen drei Stellen nehmen wir die rastlosen Herzschläge wahr, den unruhig pochenden Puls derer, die zu gequält sind, um Schlaf zu finden. (Ich frage mich, ob Wolf die Parallelen zwischen dem Gedicht von Sturm – mit der Gegenüberstellung von nächtlicher Sorge und nächtlicher Freude sowie einer Verbindung der beiden, für die Gottes Hilfe erbeten wird – und Mörikes Verborgtheit bemerkt hat, als er Letzteres

EINFÜHRUNG

zehn Jahre später vertonte, eins seiner am häufigsten aufgeführten Lieder. Beiden Dichtern, einer schulmeisterlicher als der andere, geht es darum, wie man extreme Emotionen, an beiden Enden des Spektrums, ertragen kann.)



Bernhard Mörlins: Illustration in der Gedichtsammlung »Dichtergrüße. Neuere deutsche Lyrik« (um 1910)

genoss es sichtlich, die Geburtsanzeige, die Hochzeitsmusik und die anderen Einzelheiten zu schaffen, mit denen er jede Nuance des Gedichts so getreu nachzeichnet.

Weil Wolf sich das Komponieren größtenteils dadurch beibrachte, dass er erst Schumann, dann Schubert nachahmte, wurde er als junger Mann ins Gravitationsfeld der Schumann-Poeten gezogen, zum Künstler-Poeten Robert Reinick, zu Nikolaus Lenau und Heinrich Heine. Reinicks geniales Gedicht *Frühlingsglocken* hatte bereits Schumann musikalisch verarbeitet (in ein Werk für Männerchor; Schumann hatte auch Friedrich Rückerts *Schneeglöckchen* vertont), außerdem Wilhelm Taubert, Otto Tiehsen, Karl Gottlieb Reissiger, Ludwig Spohr und andere mehr. In diesem langen und fröhlichen Werk erleben wir eine Jahreszeit – den Frühling – von der Geburt bis zu seinem Hinscheiden, wenn Glockenblumen und Glühwürmchen die Rosen, Lilien, Nelken und Tulpen ablösen. Wolf notiert die Anweisungen »Munter!« und »(zart)« und

Wie Schumann, Brahms und viele weitere Komponisten stieß auch Wolf auf Emanuel Geibels und Paul Heyses *Spanisches Liederbuch* von 1852. Es enthält Übertragungen sowohl von anonymen Volksdichtungen als auch von »Kunst«-Lyrik namhafter Dichter wie Cervantes oder Lope de Vega. Aus dieser Quelle wählte er zehn geistliche Lieder sowie eine größere Sammlung von weltlichen aus, die wenig Volkstümliches an sich haben; sein Spanien war eine musikalische Kolonie des spätrömantischen Deutschlands, deren Akteure die Sprache der post-Wagner'schen Komplexität sprechen. Der anonyme Autor von *Wenn du zu den Blumen gehst* denkt sich für seine Geliebte ein passend blumiges Kompliment aus: wiederholt versichert er ihr, die schönste Blume im Garten sei sie selbst. Wolf beginnt, ohne Klaviervorspiel, mit einer fließenden, anmutigen Passage aus freiem dreistimmigem Kontrapunkt; indem der Singende leidenschaftlicher wird, wird auch die Textur dichter und chromatischer. Wieder und wieder kreist er zum Refrain, zur Lobrede auf die Frau als Blume zurück.

Im Spätsommer 1878 lebte Wolf bei der Familie von Freuds Kollegen Josef Breuer im niederösterreichischen Waidhofen. Kurz zuvor hatte er die Werke von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben gekauft – ein auf alte deutsche Literatur spezialisierter Gelehrter, für seine progressiven politischen Gefühle bekannter Dichter sowie Autor von Kinder- und Wanderliedern. Wolf hatte ursprünglich die Absicht, ein aus 14 Liedern bestehendes *Dichterleben* zu komponieren, im Tonfall von Fallerslebens wandernden Studenten (eine Lieblingsfigur), doch das Projekt verlief nach vier Liedern und einem fünften Fragment im Sande. *Liebesfrühling* entstand am 9. August 1878 als erstes Lied dieses geplanten Zyklus'. Anders als im zehn Jahre später entstandenen euphorisch-überschwänglichen *Er ist's*, hat der Frühling hier jene melancholische Eintrübung, die für die Romantik so typisch ist: Der Frühling kommt nur mit der Geliebten, nach der sich das (offenbar unglücklich verliebte) lyrische Ich verzehrt.

Ernst ist der Frühling gehört zu einem geplanten Band mit Heine-Liedern – Wolf nannte ihn *Liederstraße*, da er den Ausdruck Liedzyklus scheute – und erscheint im Rückblick als Vorstudie zu dem großen, zehn Jahre später komponierten *Im Frühling* nach einem Gedicht von Eduard Mörike. Beiden gemeinsam ist der 6/4-Takt und die ähnlich ineinander verwobene Bewegung einzelner Melodielinien im Klavier- und Gesangspart, über einem ebenfalls auffällig gleichartigen Bassfundament. Man fragt sich, ob Wolf diese Ähnlichkeiten bewusst waren, als er das spätere Meisterwerk komponierte – in jedem Fall zeugt bereits das auf ernste Weise schöne frühere Lied von den Riesenschritten, mit denen sich der Komponist seinem Durchbruch zur vollendeten kompositorischen Reife von 1888 näherte.

EINFÜHRUNG

Im Sommer 1879 kehrte Wolf in seine Heimatstadt Windischgrätz zurück und wandte sich erneut der Lyrik Lenaus zu: dessen düsterem Meisterwerk, das den Titel *Herbst* trägt. Sein ultra-romantischer Protagonist, heimgekehrt von der »wüsten See«, erinnert sich aus einer trostlos-herbstlichen Geistesverfassung heraus, die schon Vorboten des Todes ist, an vergangene Jugend und Glück. Wolfs ruhiger Feststellung »Nun ist es Herbst«, in der das Klavier erst beim letzten Wort einsetzt, folgt eine Flut von choral-ähnlichen, gleichsam Wagner'schen Klaviergesten, die eine sichere tonale Bodenhaftung bis zum finsternen Schluss mit seinen synkopiert seufzenden Figuren vermeiden.

Heines *Sterne mit den goldnen Füßchen* (aus *Neue Gedichte*) vertonte Wolf im ausgehenden Jahr 1880, im Anschluss an eine Sommeridylle in Maierling bei Baden. In diesem feinfühligem Lied weist die glasklare Transparenz des Klavierparts im ersten und letzten Teil voraus auf ein späteres Meisterwerk, *O wär' dein Haus durchsichtig wie ein Glas* aus dem *Italienischen Liederbuch*, mit dem es die ätherischen Oktavsprünge ebenso gemeinsam hat wie die wiederholten höchsten Höhen im Sopranregister: ein kristallenes Klingeln. Während des Mittelteils, in dem die stummen Wälder und Berge der Musik der Sterne lauschen, sinkt das zuvor der rechten Hand gehörende Muster weit in den Bass hinab, um von tief verwurzelten Dingen zu singen.

II. TOD, TRAUER UND ERINNERUNG

Wir beginnen diese Gruppe von Liedern mit einem knappen Entrinnen vor dem Tod; es geht um ein Kind, das früher als die meisten von uns sowohl die Anziehungskraft als auch das Grauen des winkenden Todes erlebt. Wolf liebte Gedichte und Balladen, die Geschichten erzählen. In seiner Vertonung von *Das Kind am Brunnen* aus der Feder des Dramatikers Christian Friedrich Hebbel (berühmt geworden mit der Tragödie *Judith*, 1840) experimentiert er mit den Konventionen. Wieder und wieder versucht der typische namenlose Erzähler der Ballade, das schlafende Kindermädchen wachzurufen, damit sie erkennt, in welcher Gefahr ihr Schutzbefohlenes schwebt. In Anspielung auf Schuberts *Erlkönig* transponiert er die vielfachen Refrains, »Frau Amme, Frau Amme, das Kind ist erwacht!«, mit ihren auffälligen Oktavsprüngen, jedes Mal einen Halbton höher (wie Schubert es in seinem *Erlkönig* mit den Rufen des Kindes an den Vater tut). Die Attraktion von Balladen bestand für Wolf nicht zuletzt in der virtuoson Klaviermusik, die in der Geschichte der Gattung bewahrt liegt. Er widmet sich hier ausgiebig dem Rennen des Kindes, den Spiegelungen im Wasser, einem quasi-orchestralen Tremolo der Gefahr und am Schluss einer panischen Flucht fort von dem Brunnen.



Joseph Mallord William Turner: Thomson's Äolsharfe (1809)

Die Äolsharfe verdankt ihren Namen Aeolus, dem griechischen Gott des Windes. Sie ist im Wesentlichen ein Kasten mit Resonanzboden und über zwei Stege gespannten Saiten. Da sie nicht von Menschenhand gespielt wird, sondern vom Wind, wählte sie der große Dichter Eduard Mörike in seiner an Horaz inspirierten Ode *An eine Äolsharfe* als Symbol für die Dichtung: Der Wind der Liebe und der Wind des Kummers spielen auf ihr, und »die volle Rose streut ... / All ihre Blätter vor meine Füße!« – Mörikes verschlüsseltes Bild für den Tod/Selbstmord des geliebten Bruders im Jahr 1824. Mörike bittet zu Anfang seiner Ode die Äolsharfe, die an der Efeuwand der alten Terrasse lehnt, sie möge spielen; daher beginnt Wolf mit einer der schmerzlichsten Dissonanzen, die das Lied im 19. Jahrhundert zu bieten hat (ein Ton lehnt sich an den anderen an). Die Winde erreichen Harmonien, die vom tiefen Bass aus sanft und feierlich aufwärts wehen, während in der der Rechten Glockenklänge abwärts gleiten. Die Klaviertexturen sind durchweg außergewöhnlich in diesem Meisterwerk, das zu Wolfs größten zählt.

Anschließend wenden wir uns wieder Wolfs Jugend zu und hören *Ein Grab*, eines seiner frühesten noch erhaltenen Lieder; der Text stammt von Paul Peitl, einem seiner Freunde am Wiener Konservatorium (aus der Zeit, kurz bevor Wolf des hehren Hauses verwiesen wurde). Für junge Komponisten gehörte es buchstäblich zum Erwachsenwerden, das große Repertoire der deutschen Friedhofslieder zu erweitern, und Wolf leistet artig seinen Beitrag. Es herrscht in der Tat eine düstere Stimmung, wir hören gruselige Tremolo-

Figuren, einmal eine Kombination aus geisterhaften Spannungen im Diskant mit einer tief darunter liegenden Gesangspassage und ansteigender Chromatik: Konventionen der Gattung. Aber wer von uns hätte etwas Ähnliches zustande gebracht, mit sechzehn?

Auf dies leicht schräge, ein wenig exzessiv anmutende Stück aus dem Jugendwerk folgt das nächste reife Meisterwerk: Mit *Anakreons Grab* vertont Wolf zu herrlich elegischen Klängen ein Gedicht, das sich noch keiner seiner großen Vorgänger angeeignet hatte. Die deutschen Dichter zur Mitte des 18. Jahrhunderts schöpften gern aus den *Anakreionteia*, 60 antiken Gedichten nach dem Vorbild des großen griechischen Lyrikers Anakreon (6. Jh. vor Christus), der von Rosen, Wein, Grillen und Liebe schrieb sowie – der wahre Gegenstand seiner Gedichte – vom Vergehen der Zeit. Der junge Goethe griff diese Mode auf und verfasste ebenfalls neo-anakreontische Lyrik, bis er in eben diesen schönen Versen Anakreon Lebewohl sagt, um einen neuen Weg einzuschlagen. In Wolfs vollendet zarter Elegie mit ihren fragmentierten Harmonien, die vom höchsten Register wie fallende Rosenblätter heruntersinken, lässt die »Atempause« vor dem finalen Verbum »geschützt« das Herz stocken; Gleiches bewirkt auch das »absterbende« Postludium, ein Wolf'sches Markenzeichen.

Alle lebenden Wesen, so versichert Mörike, gedeihen auf den Gräbern der Früher-Geliebhabenden, denen sie sich eines Tages werden anschließen müssen. In *Denk' es, o Seele!* entwirft er eine Abfolge von todgeweihten Wesen, beginnend mit jenen, die sich sehr von uns Menschen unterscheiden, und gipfelnd in der Leiche des Poeten. Die assoziative Reihe schreitet, vom wilden Wald über einen durch menschliche Hand kultivierten Garten und von Menschen gezähmte Pferde bis hin zum Dichter selbst, mit erschreckendem Tempo vorwärts. Das Gedicht bildet den Schluss von Mörikes erlesener Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag*: Mozart hat gerade die böhmische Villa verlassen, in der er Gast einer musikalischen Familie gewesen war; nach seinem Abschied stößt Eugenie, die Tochter des Hauses, auf ein altes »Böhmisches Volksliedchen« und sieht darin eine Prophezeiung, die den frühen Tod des Komponisten ankündigt. Wolf beginnt sein Lied, so möchte ich behaupten, mit einer Anspielung auf Schuberts *Ihr Bild*, mit denselben warnenden B-Dur-Oktaven, die als Totenglocke läuten. Zweimal klingt die Glocke, und zweimal versucht das Klavier herauszufinden, woher sie kommt: vom d-Moll des Todes oder vom F-Dur des Lebens? Am Schluss des Liedes, wenn die linke Hand sich entfernt hat, klafft unter dem letzten Akkord ein Abgrund des Nichts.

Gleich darauf folgt schon das nächste Meisterwerk mit *Komm, o Tod* aus dem *Spanischen Liederbuch*. Als Teenager und in seinen frühen Zwanzigerjahren plagte sich Wolf

mit dem Zweifel herum, ob er wohl jemals Wagners Leistungen würde erreichen können. Als er in Bayreuth war, um *Parsifal* zu hören, fanden ihn seine Freunde, draußen nach der Vorstellung, in bittere Tränen aufgelöst. In Liedern wie diesem jedoch, dessen Held den Tod herbeisehnt – hoffend, die Lust beim Umarmen des Todes werde ihn nicht wieder ins Leben zurückrufen –, fand Wolf einen Weg, um post-Wagner'sche weißglühende Harmonien und motivische Prozesse in den bedeutend kleineren Rahmen eines Liedes mit klassischer dreiteiliger Form einzuschließen. Die Verlängerung des zweiten Schlags im dreiteiligem Takt, die Ganzton- und Halbton-Seufzerfiguren der inneren Stimme des Klaviers: all dies kündigt von der Erotik des Todes.

Zur Rub', zur Rub' ist Wolfs einziges Lied nach einem Gedicht des romantischen Poeten-Arztes-Okkultisten Justinus Kerner (er entwickelte eine Vorform des Rorschach-Tintenkleckstests, die er Klecksographie nannte). In seinem letzten Gedichtband *Winterblüten* postuliert Kerner die Vorstellung von inneren Mächten, welche die Seele vom Leben hinüber geleiten ins Leben-nach-dem-Tod. In diesem, dem letzten Gedicht des Bandes, fordert ein Sterbender zuerst seinen Körper, dann seine Sinne auf, das Leben loszulassen. Wolf könnte dieses Gedicht im Juni 1883, nachdem sein Idol im Februar in Venedig gestorben war, als Elegie für Richard Wagner vertont haben. Von Anfang an beginnt der Klavierpart (in der Streichquartett-Textur, die Wolf in seinen reifen Liedern so häufig verwendet) sanft herabzusinken, bis der Prozess des Sterbens schließlich im Nachspiel des Klaviers seinen Abschluss findet. Während das lyrische Ich bittet, »O führt mich ganz«, benutzt Wolf jene magische enharmonische Verwechslung um eine große Terz, für die Liszt berühmt war, und steigert sich zu einer ekstatischen Klimax, wenn wir »durch Nacht und Traum« gehen. So verwundert es nicht, dass dieses Lied zur Aufführung kam, als man Wolf nach seinem Tod am 22. Februar 1903 zur Ruhe bettete.

Aus meinen großen Schmerzen ist das vierte Lied in Heines *Liederstrauß* aus dem Sommer 1878. Die berühmte Vertonung durch Robert Franz in dessen op. 5 Nr. 1 muss Wolf wohl gekannt haben, sie missfiel ihm aber vermutlich, und er braut etwas völlig anderes zusammen. In diesem Gedicht weist Heine ironisch auf die Diskrepanz zwischen der Schwere seiner Sorgen und der Leichtigkeit seiner Gedichte hin; er schickt sie auf leichten Schwingen zu seiner Liebsten, doch bei ihrer Rückkehr verraten sie nichts über deren Herz (so viel zum Thema Poesie als Register romantischer Gefühle). Der junge Wolf vergnügt sich wundervoll, und auf sehr Schumann'sche Art, mit den flatternden, huschenden Mustern im Klavierpart (Einzelnes scheint, wenn auch in ironischer Absicht, aus Schuberts *Auf dem Wasser zu singen* entlehnt zu sein).

III. WANDERER

Auf der Wanderung ist das zweite Lied aus dem Zyklus-Projekt *Dichterleben* nach Hoffmann von Fallersleben, an dem Wolf im August 1787 kurzzeitig arbeitete. In diesem Lied greift Wolf das Triothema aus dem Scherzo seiner verlorenen Sinfonie in g-Moll auf, einem frühen Werk aus den Jahren 1876-77 mit komplizierter Geschichte. Dieses ist ein herzhaftes Wanderlied von recht einnehmender Überschwänglichkeit. Auf Worte reagierte Wolf bereits mit nadelspitzer Präzision, daher rufen raschelnde Blätter, sonniges Wetter, freundliche Orte und freundliche Mädchen im Sopran süße Anmut



Moritz von Schwind: *Auf der Wanderschaft* (um 1860)

und sanfte Spannungen hervor. Gegen Ende begreifen wir die durchgängige Begleitung als Reflex einer liebenswürdigen jugendlichen Vitalität.

Ein weiterer Dichter, den der junge Wolf von Schumann erbt, war Adelbert von Chamisso, der Dichter von *Frauenliebe und -leben* und gewissermaßen selbst ein Wanderer, denn seine Streifzüge führten ihn von Frankreich nach Berlin, in die Schweiz im Gefolge von Madame de Staël und hinaus auf See als Botaniker an Bord des russischen Schiffs Rurik im Jahr 1818. Sein archetypischer Wanderer in *Auf der Wanderschaft* beklagt den Abschied von seiner Geliebten und beneidet den Singvogel, der solchen Kummer nicht kennt. Im

März 1878 experimentierte Wolf mit zwei unterschiedlichen Ansätzen am selben Text. In der ersten Strophe hören wir ein Wanderlied als Quasi-Trauermarsch in melancholischem Moll; dann folgen dieselben Linien, aufgehellert und aufgeheitert in E-Dur für die Sopranlage des Vogelgesangs in Strophe zwei.

In *Fußreise* können wir Mörike förmlich dabei zusehen, wie er durch die schwäbischen Weinberge zieht, sich wieder an der Natur erfreut und feststellt, dass der »alte Adam« in uns allen »nicht so schlimm« ist, wenn wir über die Hügel wandern und unseren Schöpfer preisen. Ich neige zu der Deutung, dass hier, wenn Wolf das Klavier die Beschwörung der »Erstlings-Paradieseswonne« emphatisch wiederholen lässt, der Komponist dem Dichter sekundiert. Vor dem letzten Vers mit seinem Wunsch, das ganze Leben möge sein wie dieser Augenblick, findet ein magischer Tonartenwechsel statt: Wolf ist von seinem Ausgangspunkt fortgewandert und kehrt, in einer sehr schönen ökonomischen Wendung, vom Himmel auf die Erde zurück. Im ausklingenden Nachspiel hören wir die munteren Schritte des Wanderer-Dichters langsam in der Ferne verschwinden.

Das späte 18. und das 19. Jahrhundert haben das Heimweh zum Götzenbild erhoben: Legionen von poetischen Wanderern denken wehmütig an vergangene Zeiten zurück und an ihre verlorene Heimat, während sie in fernen Gegenden unterwegs sind. In Wolfs Vertonung der Eichendorff'schen Mischung von deutschem Patriotismus (Eichendorff kämpfte in den Befreiungskriegen gegen Napoleon) und romantischer Wanderschaft hören wir eine Kombination aus seinem favorisierten Synkopen-Rhythmus-Schema in der linken Hand und einer etwas springenden Figur in der rechten Hand, als strebte sie gleichsam ständig nach oben. In der letzten Strophe und im Nachspiel brechen sich, mit maßlosem Überschwang, patriotische Gefühle für Deutschland Bahn.

Eine ganz andere Stimmung empfängt uns in dem nächsten Eichendorff-Lied, *In der Fremde II*. Fünf oder sechs Jahre später bevorzugt Wolf eigentlich Eichendorffs äußerst lustige Rollenlieder und die mystischen Nachtlieder; dieses Lied jedoch handelt von einem unglücklich Verliebten, der die nächtlichen Straßen abläuft und der beinahe wahn-sinnig wird beim Anblick des Glücks anderer Menschen. Zwar wird Wolf gerade diese Art von »Ich-Romantik« abstreifen, doch hier kombiniert er sehr effektiv eine langsame anhaltende Bewegung von »gehendem Bass« in der linken Hand mit einem Muster läutender Glocken auf unbetonten Taktteilen in der rechten. Das Lied hat zwei Höhepunkte, der erste in der Mitte (»dass mir die Sinne vergehn«), der andere kurz vor dem Schluss (»sind alle so weit von hier«), beide gefolgt vom Niedersinken in eine gewisse Mutlosigkeit. Das »offene« Ende auf der Dur-Dominante – seine Gedanken sind weit

weg von den »dunklen Straßen« – ist ein Mittel, zu dem Wolf auch in seiner Reifezeit gelegentlich greift.

Schumanns jüngerer Freund Franz Abt hatte das äußerst erfolgreiche Gedicht des ansonsten weniger bekannten Karl Herloßsohn, *Wenn die Schwalben heimwärts ziehn*, 1846 vertont; Wolf vertonte 31 Jahre später die erste Strophe zu ***Der Schwalben Heimkehr***. Die schwermütigen Anrufungen der heimkehrenden Schwalben und der verwelkten Rosen rufen Figurationen im Klavier hervor, die an Schumanns *Heimliches Verschwinden* op. 89 Nr. 2 erinnern, dann folgt leidenschaftliche Verzweiflung und die unbegleitet hervortretende Frage »Ob ich euch wieder seh?«.

Nach dem Abschiede ist das letzte vollendete Lied auf einen Text von Hoffmann von Fallersleben. Der erste Vers lehnt sich erkennbar an Heinrich Heines wesentlich bedeutenderes Gedicht *Der Doppelgänger* an – wobei dieses schwächere Werk auf ein gespenstisches Double verzichtet. Dagegen erkennen wir noch die verlassene, leere Stadt, dunkle Straßen sowie eine Liebe, die es schon eingangs nicht mehr gibt. Diese Szenerie musste natürlich die Erinnerung an Schuberts Vertonung von Heines Meisterwerk im *Schwanengesang* wachrufen. Die Übereinstimmung ist überhaupt nicht exakt – Wolf verwendet keinen Grundbass und zitiert Schubert nicht genau (wie Brahms es in seinem Lied *Herbstgefühl* getan hatte); dennoch klingen die Deklamation zu Beginn im Gesangspart und der gewichtige Gang unbedingt vertraut. Die zweite Hälfte des Liedes dagegen, mit seinem mehrfachen Anflehen der Geliebten, hat nichts, was an Schubert-Reminiszenzen denken ließe; stattdessen hören wir wiederholte, sehr Schumann'sche »Herzschlag«-Akkorde.

Wir schließen mit einem von Wolfs, nach einhelliger Meinung größten Liedern überhaupt. Sowohl Wolf als auch Mörike wussten, was es bedeutet, längere Abwesenheiten der Muse zu erdulden. Sie kannten aber auch die grenzenlose Freude – größer als jede andere im Leben – bei ihrer Rückkehr. In ***Auf einer Wanderung*** schlendert das erzählende Ich in eine kleine Stadt und in die Transzendenz hinein. Durch die Schönheit einer singenden Stimme und leuchtender Blumen berührt die Muse sein Herz mit reiner Poesie. Man kann sich kaum einen besseren Schluss für diesen Liederabend denken als derart glühende Poesie und Musik, die uns mit vereinten Kräften vor Augen führen, warum so viele Menschen Wolfs Lieder lieben. Während der Dichter frohen Mutes das Städtchen betritt, hören wir ihn seine Aufmerksamkeit erst diesem, dann jenem, dann wieder einem anderen harmonisch schönen Punkt zuwenden (Es-Dur, C-Dur, G-Dur, Des-Dur, C-Dur, E-Dur und so weiter, Wolf gleitet von einem zum anderen wie zur ul-

timativen Demonstration musikalischer Fingerfertigkeit). Zwei Höhepunkte kennt dieses lange, üppige Lied (das man gar nicht enden lassen will): der erste entsteht aus einer immens gesteigerten Sinneswahrnehmung in Wagner'schen Sequenzen, der zweite verherrlicht die Anwesenheit der Muse aus vollem dankbaren Herzen. Im langen Nachspiel hören wir den Poeten glücklich davongehen, mit einem letzten süßen Echo seiner Dankbarkeit am Schluss.



»In ein freundliches Städtchen...«: Ludwig Richter, Illustration zu Eduard Mörikes »Der alte Turmhahn«.