



*Joseph Karl Stieler: Bildnis Johann Wolfgang Goethe, 1828*

»HOMMAGE AN GOETHE«

von Susan Youens

Übersetzung: Bertram Kottmann

Johann Wolfgang Goethes literarische Produktivität und Vielfalt sind einzigartig. Er war ein hervorragender Dichter, der Versdramen, Epen und Lyrik von unschätzbarem Zauber verfasste. Mit *Die Leiden des jungen Werther* schuf er den ersten internationalen Bestseller. Weitere Meisterwerke in Prosa folgten. Goethe war Naturwissenschaftler, Kunstkritiker, Maler, Regisseur und mehr. Bis an sein Lebensende erfand er sich stets aufs Neue. Nie war er sich dabei sicher, welchen Weg er einschlagen sollte, den des Dichters oder den des Naturwissenschaftlers. So durchwanderte er die Welten des Geistes und des Gemüts auf der Suche nach neuen Stätten. Er prägte das Wort »Weltliteratur« und füllte es mit Inhalt, beispielsweise in der Aufnahme und Bearbeitung persischer und chinesischer Literatur. Den archetypischen »Faust« wandelte er in eine paradigmatische moderne Gestalt. Zu seiner Zeit war Bildung im Sinne von Selbstbildung das Ziel jedes ambitionierten Deutschen. Es zu erreichen hieß, Goethe zu studieren. Gleichwohl war er eine kontroverse Gestalt: Die Tatsache, dass er offenkundig Heide war, das Christentum sezierte und leugnete, seine politischen Anschauungen, seine Libertinage, all dies ließ ihn zum Ziel der Kritik werden. Andererseits machten ihn seine frappierenden intellektuellen und poetischen Gaben auch zum Objekt der Verehrung. So verwundert es nicht, dass er einer ganzen Ära seinen Namen gab.

»WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE« (1795/96)

Auf Komponisten des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus hatten Goethes Werke eine unwiderstehliche Anziehungskraft. Eine beliebte Quelle für Liedtexte war sein zweiter Roman, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ein Bildungsroman, dessen Protagonist seinen Namen von »William the Master« Shakespeare herleitet. Des Lebens eines spießigen Kaufmanns überdrüssig, schließt er sich einer Theatertruppe an. Eine Reihe von Abenteuern kommt auf ihn zu: Die Rettung eines mysteriösen, misshandelten Mädchens namens Mignon aus den Händen fahrender Gaukler und die Verpflichtung, sich letztendlich zur geheimnisvollen Turmgesellschaft zu bekennen. Es ist die Geschichte eines jungen Mannes auf der Suche nach sich selbst und nach einem Platz in der Welt. Sie ist durchwoben mit Liedern der Haupt- und Nebenfiguren: der Kindfrau Mignon, Philine, einer verführerischen Schauspielerin, und dem Harfner, Mignons Vater (wiewohl wir seine volle Identität nicht vor Schluss erfahren).

Kann man einen Liederabend treffender beginnen als mit der Darbietung eines Lieds durch einen Spielmann? In *Der Sänger* erzählt der Harfner mit Bezug auf sein eigenes Leben von einem Spielmann, der an einem Königshof alle, einschließlich den König, mit seiner wundersamen Musik entzückt. Als man ihm zum Lohn eine goldene Kette anbietet, lehnt er diese ab, erachtet er doch weltliche Güter als Bürde. Er singe wie ein Vogel, freudig und frei, und bitte stattdessen lieber um ein Glas Wein. Wein versetze schließlich, wie Musik, in einen Freudenrausch. Diese Ballade über die Freuden der freien Kunst eröffnet dem Interpreten die Möglichkeit, zwei Figuren darzustellen: den König, der einleitend fragt, »Was hör' ich?« – welch eine Einladung an Komponisten! – und den Spielmann, um höfisches Gepränge und königliche Macht aufzuzeigen, als auch des Spielmanns Harfe im Klavier aufklingen zu lassen. Kein Komponist, der nicht dem Lyrizismus »Ich singe, wie der Vogel singt« schwelgerisch verfallen wäre.



Franz L. Catel: *Philine*

Philine singt ihr Lied *Singet nicht in Trauertönen* nach einem missliebigen Zwischenfall unter Schauspielerin, Regisseur und Dirigent bei der Einstudierung von *Hamlet*. Den Herren geht es um Details, Philine jedoch möchte weitermachen – Praktizismus versus Theorie. Sie singt von Freuden, Glück, vom Küssen und nächtlichem Lieben. Wolf schuf dazu passenderweise eine »luftige und graziöse« Gavorite (Gavotten waren ursprünglich lebhaft Bauerntänze mit Austausch von Küssen). Sowohl der behände, helle Klavierpart als auch die Stimmlinie sind voller erotischer, anmutiger Details: Triolen (sie scharen sich euphorisch, wenn die Nachtigall ein zärtliches Lied anstimmt), Vorhalte, hüpfende Staccati und der wunderbare erotische »Dip« in der Stimmlinie bei »Singet nicht« (der schon in der Introduction angedeutet wird).

### Die Gesänge des Harfners

Der Harfner, wie erfahren dies zu Romanende, ist in Wirklichkeit ein italienischer Adliger namens Augustin, Sohn des exzentrischen Marquis Cipriani. Als Kind von seiner Schwester Sperata getrennt, verliebt er sich später in sie und zeugt ein Kind – die ebenso unvergessene Gestalt der Mignon – ehe er vom unwissentlichen Inzest erfährt. Daraufhin sieht man ihn, halb verrückt, über die Straßen Europas ziehen. Man hört ihn von grausamen Göttern singen, die den Menschen in Verbrechen, Tabubrüche und untilgbare Schuld führen. Sein Gefühl der Entfremdung von anderen und von sich selbst, sein trostloser Blick in eine Zukunft, in der er um Nahrung bei mildtätigen Fremden betteln muss, sind derart eindringlich dargestellt, dass Generationen von Komponisten dies vertonen



Franz L. Catel: Harfner

wollten. Wolf legt die Betrachtungen des Harfners als kleinen Zyklus an, wobei er die Lieder durch wiederkehrende musikalische Motive verbindet. Dies waren die ersten Lieder, die Wolf für seinen Goethe-Liederzyklus schuf. Sein Hingezogensein zu bedeutenden, schwermütigen Gestalten der Poesie zeigt sich ebenbürtig in den *Michelangelo*-Liedern am Ende seines kompositorischen Schaffens. Zu Goethes Zeit traf man philosophische Unterscheidungen zwischen »einsam« sein und »allein« sein, wobei Letzteres als krankhafter und erbarmungswürdiger angesehen wurde. Der Harfner in *Harfenspieler I (Wer sich der Einsamkeit ergibt)* ist nie wirklich allein, ist doch der Schmerz sein ständiger Begleiter; erst im Grabe wird er endlich - allein - seine Ruhe finden. Dass sich die Qual an ihn heranschleicht wie ein spähender, argwöhnischer Liebhaber, ist ein bitteres Detail von vielen in diesem Gedicht. Wolf bildet in »Harfenspieler I« eine Reihe musikalischer Elemente heraus, denen wir in den beiden weiteren Liedern wieder begegnen: der häufige Einsatz des Neapolitaners (ein Akkord, der durch Verschieben der Sext eines Akkords um einen Halbtonschritt nach unten entsteht, was stets dramatisch und bedeutsam wirkt und was wir als Erstes hören), absteigende chromatische Melodien und Arpeggien. Mit jedem weiteren Lied verdunkelt sich die Szenerie, ausgehend von g-Moll im ersten (es endet in der Schweben, da er noch nicht tot ist) über c-Moll im zweiten und f-Moll im dritten. Die »sich schlängelnden« Figuren im Piano für die zentrale Episode des spähenden Liebhabers, die sich zu einem massiven Höhepunkt aufbauen, legen dies nahe: Zärtlichkeit, Ungewissheit, Schwanken, wachsende Intensität. In *Harfenspieler II (An die Türen will ich schleichen)* sieht sich der Harfner als bemitleidenswerter Bettler, so lebensfern, dass er nicht versteht, wenn andere über ihn weinen. Nach dem melancholischen chromatischen Abstieg in der Klavierintroduktion hören wir die Klaviertöne nach jedem gesungenen Takt wie wiederhallende Schritte von Haus zu Haus. Wolf lässt die Tonart des dritten Lieds vorausahnen und unterstreicht mit einem Neapolitaner geheimnisvoll die Worte »und ich weiß nicht« – die schaurigste Äußerung in einem schaurigen Lied. Die Klavierintroduktion zum dritten Lied, *Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, ist die erkennbar abgeschwächte Variation der Einleitung zu *Harfenspieler II*. Hier beschuldigt der plötzlich prometheische Harfner die Götter selbst des Verbrechens an der Menschheit in einer gewaltigen Anklage, der Wolf mit schierer kompositorischer Kraft gerecht wird. Der niederschmetterndste neapolitanische Akkord erklingt, wenn der Harfner herausschreit, dass sich alle Schuld auf Erden rächt und dass die Götter verschwinden, nachdem sie den Sterblichen unerbittliche Qualen auferlegt haben.



### Hugo Wolfs Mignon-Lieder

Wolf, der klassische, große Dichtkunst bevorzugte, war von Goethe schon fasziniert, ehe er mit dem begann, was später eine Anthologie von 51 Goethe-Liedern werden sollte; 1878 vertonte er *Gretchen vor dem Andachtsbild der Mater Dolorosa* (sein einziges Lied zu *Faust*). *Wandrer's Nachtlied* folgte neun Jahre später. 1889, als er die Serie der Goethe-Lieder zu Ende gebracht hatte, setzte er herausfordernd seine zehn Gedichtvertonungen aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* an den Anfang der Anthologie. Er wusste, dass die Welt der Musikliebhaber mit Beethovens, Schuberts und Schumanns Vertonungen dieser bekannten Gedichte vertraut war, zusammen mit einer Heerschar weiterer Komponisten, und versicherte sich dadurch seines Stolzes auf seine eigenen postwagnerianischen Bestrebungen. Seine Mignon ist keine zerbrechliche Kindfrau, sondern eine leidenschaftliche Prophetin, die von ihrer Sehnsucht nach der verlorenen Heimat in Harmonien singt, die Tristans Cornwall oder Parzivals Monsalvat entspringen. **Heiß mich nicht reden** wird in Buch 5, am Ende des 16. Kapitels ganz beiläufig vorgestellt als »ein Gedicht, das Mignon mit großem Ausdruck einige Mal rezitiert hatte«. Das Gelübde, von dem sie singt, legte sie der Jungfrau Maria ab, die ihr Schutz versprach, als sie entführt wurde. Nie würde sie ihre Geschichte offenbaren und weiterhin in Erwartung eines göttlichen Eingreifens leben. Der Liedbeginn zeigt großartig, wie Wolf jedes Textdetail übermoduliert: Im Eröffnungsakkord sehen wir beinahe, wie sie sich als Zeichen ihres Gelübdes auf die Brust klopft. Wir hören choralähnliche Klänge »Heiß mich nicht reden;«. Die Worte »Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht« dramatisiert Wolf durch dunklere, schwerere Harmonien und einen dramatischen Sprung auf »Pflicht«. Zur Liedmitte wird der Weg in die Transzendenz durch Todeslaute auf dem Klavier als Serie aufsteigender oktavierter Figuren eröffnet.



Bei Goethe wird **Nur wer die Sehnsucht kennt** als Wilhelms unvollständige Übertragung eines Duetts dargestellt, das der Harfner und Mignon singen. Musikalisch existieren sowohl Duettversionen (die bekannteste von Schubert) als auch Soli für Migno, wie hier. »Sehnsucht« ist die gesteigerte Form eines Verlangens nach dem Verschwundenen, nach zuweilen nicht Identifizierbarem. Die deutschen Romantiker haben viel daraus gemacht. Mignons Sehnsucht wird in herzerreißenden harmonischen Wechseln, einer komplexen Tonsprache und häufigen Tempowechseln hörbar.

*Ary Scheffer: Mignon Regrettant Sa Patrie*



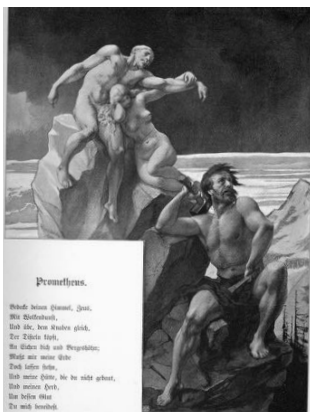
Friedrich W. von Schadow:  
*Mignon*

*So lasst mich scheinen* entstammt Buch 8, Kapitel 2, in dem Wilhelms spätere Braut Natalie ihm von einer Geburtstagsfeier berichtet, bei der Mignon die Rolle eines Engels spielte. Sie weigert sich, ihr Kostüm abzulegen, und singt dabei das Lied, in dem sie ihre Verwandlung nach ihrem Tod voraussagt. Wolf, dem Musik die eigene Verwandlung nach dem Tod bedeutet, reagiert auf diese Worte mit einem seiner bedeutendsten Lieder. Atemberaubend die Oktavsprünge am Liedende, wenn Mignon eindringlich das Schicksal bittet »Macht mich auf ewig wieder jung!«.

In *Kennst du das Land* erinnert sich Mignon der Marmorvilla ihrer Kindertage (Goethe liebte die palladianischen Villen Italiens), der Zitrusheine, der Sonne am Himmel Italiens und der nebelverhangenen Gebirgspfade. Goethe schildert uns zu Beginn des dritten Buchs, dass sie »feierlich und prächtig« sänge, so, »als ob sie etwas Wichtiges vortragen wolle«, und Wolf trinkt seine Vertonung mit der ganzen Leidenschaftlichkeit der musikalischen Welt von Bayreuth. Dies ist eines seiner niederschmetterndsten Lieder: die Crescendi zu jedem Refrain »Dahin! dahin möchte ich mit dir, o mein Geliebter, / mein Beschützer, / mein Vater / ziehn.« sollten unsere Knie erweichen, genau so wie die Ausbrüche im Klavier, die ihnen vorausgehen. Um Drachen und Felsstürze aufzuzeigen, tut Wolf alles in seiner Macht stehende, um die Intensität der an sich schon gefühlsstarken Musik zu steigern.

#### GOETHE UND DIE KLASSISCHE ANTIKE

In den 1770er Jahren war es das große Problem in Goethes Dasein, mit den beinahe untragbaren Belastungen durch seine kreativen Kräfte zurechtzukommen; das Beispiel aus Griechenland zeigte ihm hilfreich auf, wie man Kämpfe mit dem inneren Dämon künstlerisch sublimiert mit Hilfe von Ausdrucksmitteln, die dieser Aufgabe gewachsen sind. Er leistete dies teilweise so, dass er Pindar als Alternativen und Abenteuerer verstand, der alle Regeln und Konventionen verachtete (was nicht der Fall war). Das Ergebnis ist eine Reihe großartiger Oden in freiem Vers, Oden, die Schubert und Wolf einluden, ihre kühnste Tonsprache zur Schau zu stellen. In Goethes Sicht ist der Titan Prometheus beides: Rebell und Erlöser, gemartert wegen seiner Verstöße gegen die oberste Autorität. Er stachelt Zeus an, schlimmstenfalls Aussichtsloses zu tun, fordert die Erde als sein Reich und resümiert seine Entwicklung vom Knaben zum reifen Mann – symbolisch für die Entwicklung der Menschheit aus der Tyrannei zur Freiheit.



Frank Kirchbach: Prometheus

Goethe, gelernter Jurist, parodiert in seiner Ode *Prometheus* das Rechtsgefüge: zuerst hören wir die Anklage, dann die Zeugenbefragung (Strophen 4-6) und schließlich ein Urteil, das die Autarkie menschlicher Schöpferkraft verkündet. Sowohl der rebellische Inhalt als auch die dafür geschaffenen Worte («Gebetshauch«, »Blümenträume«) verursachten einen Skandal in der literarischen Welt; Goethe bezeichnete ihn später als Auslöser, der die Normen einer aufgeklärten Gesellschaft ins Wanken brachte und einen latenten revolutionären Diskurs einleitete. Wolfs Vertonung dieses extrem kühnen Aufrufs zum Glauben an die Menschheit und zur Abkehr von den Göttern schreit förmlich nach einer Orchestrierung – und erhielt sie (wir hören jedoch die Originalversion). In der langen Klaviereinleitung schallen aus den tremolierenden Harmonien gewaltige Kräfte, die sich rasch entfalten und in punktierten Akkordrhythmen kulminieren. Sie klingen wie von Giganten geschleuderte Felsblöcke. Chromatische Oktavfiguren mit beißenden Doppeltrillern zeigen eine weitere zur Schau gestellte Gewalt; die gleichen Figuren tauchen wieder auf, wenn Prometheus Zeus als Disteln köpfenden Knaben verspottet. Wenn Prometheus seine Jugend heraufbeschwört und seine Versuche, die Götter – unverdienterweise – zu verehren, erfüllt Wolf das Piano mit den herben Sekundintervallen, die oft in seiner Musik Kritik und Spott ausdrücken sollen. Die finale Passage kulminiert in einer pikardischen Terz - nicht im Moll des Beginns sondern im triumphalen Durakkord.

Nach derart viel Tragödie und Erhabenheit sei uns eine Portion von Goethes und Wolfs unnachahmlichem Humor gestattet (Wolf verwandelte das Couplet für die Nach-Bayreuth-Ära). Goethes unerschütterlicher Optimismus, seine harmonische and gesunde Einstellung zum Leben, zeigt sich besonders keck in *Frech und froh I*; die Strophen 2–5 sind eine Erweiterung der ursprünglich vier Zeilen in seiner Operette *Claudine von Villa Bella* (Schubert vertonte sie als *Räuberlied* D 239, Nr. 7, ebenso gibt es Vertonungen von Johann Friedrich Reichardt und Engelbert Humperdinck). Dieses Credo der Genügsamkeit, des Erfolgs durch Arbeit, des Glücks im Schöpferischen kann man sich durchaus entspannter und fröhlicher vertont vorstellen, doch Wolfs Leidenschaft, Energie und revolutionäre Art machen daraus etwas, das den Hörer fortreißt. Es mag kindisch sein, aber ich kann nicht umhin zu lachen, wenn ich »dies goldne A B C« exakt in diesen Tonhöhen höre. Ist das erste Lied ein Credo der

---

Kunst zu leben, dann ist *Frech und froh II* ein Credo der Liebe. Nach zehn Jahren der platonischen Liebesergebung an Charlotte von Stein springt Goethe über seinen Schatten und reist nach Italien, wo er die Gunst und die Freuden der sinnlichen Liebe entdeckt. Wolf, der bis 1888 tief in eine lange, heimliche Liebesaffäre mit Melanie Köchert (verehelicht mit einem Wiener Juwelier) verstrickt war, macht sich pointiert musikalisch lustig über »Liebesqual und Jammer«, auch über jene armen Hunde »erfrischt von der Lust, mit Pein gemischt«. Die »heißen Äugeln« und die »derben Küsse« werden zum vokalen Tusch.

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). Goethes spätes Gedicht *Frühling übers Jahr* (Skizzen stammen aus dem Jahr 1816, veröffentlicht wurde es 1820) ist Frühlings- und Liebeslied in einem: die Blumen stoßen mit ihrer Pracht nur einmal im Jahr durch den Boden, aber die Geliebte erblüht das ganze Jahr über. Erneut zeugen schlagende Klänge im Diskant von der Herrlichkeit des jungen Frühlings; die nickenden Schneeglöckchen des Gedichts haben Wolf sicherlich bei der Gestaltung des Klavierparts in diesem Lied inspiriert.

#### DER WEST-ÖSTLICHE DIVAN IM LIED

Für die sich rasch wandelnde Welt mit ihren Imperien und Kolonien hatte Goethe eine Annäherung zwischen Ost und West im Sinn. Er wollte deren poetische Traditionen verschmelzen. Der *West-Östliche Divan*, 1819 erschienen, dokumentiert, wie fasziniert er von der Dichtkunst des Mohammad Shams od-Din Hafiz (circa 1319–



D. Raab: Marianne von Willemer

1389) war. Er bezeugt aber auch seine Liebe zu der talentierten Marianne von Willemer. In Frankfurt war er zu Besuch bei seinem Freund Johann Jakob Willemer, der 16 Jahre zuvor ein Mädchen namens Marianne Jung gerettet hatte. Sie war unter Zwang als Schauspielerin bei einer fahrenden Theatertruppe beschäftigt. Willemer löste sie bei ihrer verarmten Mutter aus und zog sie mit seinen eigenen Kindern groß. Als sich der 65jährige Goethe und die 20jährige Marianne trafen, konnte diese ihre starke Zuneigung nicht verbergen. Goethe erwiderte sie. Dies veranlasste den 54jährigen Willemer zu einer fluchtartigen Heirat mit Marianne, ehe sie sich ein zweites Mal mit

Goethe treffen konnte. So wurde er im *West-Östlichen Divan* ihr »Hatem«, sie seine »Suleika«. Oft reagierte Goethe auf hoffnungslose erotische Situationen mit Flucht, dieses Mal nach Heidelberg – doch die Willemers reisten ihm nach. Bei ihrer Ankunft gab Marianne Goethe ein Gedicht, das sie in der Kutsche verfasst hatte (*Was bedeutet die Bewegung?*). Als sie sich drei Tage später das letzte Mal sahen, schenkte sie ihm das Gedicht *Ach, um deine feuchten Schwingen*. In beide Gedichte ist das alte persische Motiv eingewoben, dass Ost- und Westwinde den getrennten Liebenden Botschaften überbringen. Die Korrespondenz der beiden währte bis zu Goethes Tod 1832. Wolf hat in seinem Goethe-Liederzyklus 17 Gedichte aus diesem dichterischen Meisterwerk vertont. Mit sechs von ihnen endet unser Liederabend. Das mittige *Genialisch Treiben* entstammt *Epigrammatisch*. Die Divan-Lieder widmen sich abwechselnd Suleika und deren Geliebten, Hatem, (Goethe hätte die lautliche Nähe zu »Atem« zu würdigen gewusst, besonders unter dem Vorzeichen des »Atems der Liebe« und den Liebesbotschaften überbringenden Brisen in der persischen Dichtkunst). In *Hätt' ich irgend wohl Bedenken* würde der glückliche Bettelpoet und Liebende, Hatem, seiner Geliebten die schönsten Städte des Landes schenken, so er könnte. Doch der weise Herrscher über diese würde sich nie zu einem derartigen Geschenk durchringen, weil er nicht lieben kann. Der Dichter jedoch kann dies – mit seinen unwiderstehlichen Worten. Mit der pochenden Lebensfreude der Liebe erfüllt Wolf dieses Lied, ausgeführt durch schnelle wiederholte Noten in der rechten Hand, indes der Sänger und die Melodie der linken Hand – sich nähernd und wieder trennend – ein eindrucksvolles Duett bilden. Suleikas *Hochbeglückt in deiner Liebe* ist eines der drei Liebesgedichte der Marianne von Willemer für Goethe – das einzige, das Schubert nicht vertont hat. Hier spielt Marianne geistreich und leidenschaftlich mit dem Gedanken, Liebe zu stehlen, Diebin und Räuberin zu sein und dennoch zu wünschen, dass die Liebe frei geschenkt wird. Wie Hatems Lied ist auch dieses lebhaft, gar noch leidenschaftlicher. In der Einführung hören wir eine aufsteigende chromatische Linie in der linken Hand, während sie in der rechten absteigt, gleich einer musikalischen Fantasie von Liebenden, die zusammenfinden; beim Einsatz des Sängers steigt die rechte Hand »schwer atmend« auf, die linke hingegen ab. Für Liebende erweitert sich die Welt. Der rauschhafte Schluss strömt über in eines der entzückendsten Nachspiele Wolfs. Diesen beiden beschwingten Liedern folgt ein zärtliches: Hatems *Wenn ich dein gedanke*. Beim Gedanken an seine Geliebte verstummt der Liebende. Warum, fragt ihn sein Mundschenk, der üblicherweise von seinen weisen Gedanken profitiert (Saqi/Saki steht in der persischen Dichtung oft für die Liebende). Aus Wolfs träumerisch-meditativer Musik klingen kleine Akkordeonfiguren. Die Hände laufen in unterschiedliche Richtungen in gleicher Tonlage, jede an die andere »denkend«. Goethe



Kamil Vladislav Muttich: Suleika

beruft sich am Ende auf König Salomon, Sohn des betagten David und für seine Weisheit und Liebe wohl bekannt. Ein weiterer Weiser erscheint analog in **Genialisch Treiben**. Diogenes von Sinope, Philosoph des Kynismus, der in einem Fass hauste und auf der Suche nach Autarkie war, steht modellhaft für das Genie, dessen Tun (Dichten ist wie das Rollen eines Fasses) zuweilen ernst und lustig ist, manchmal Liebe und Hass, das eine Mal etwas, das andere Mal nichts ausdrückt. Wolf legt sich ins Zeug mit pausenlosen rollenden Figuren im Piano: Dichtung und Lied mühen sich fortwährend. Suleikas **Als ich auf dem Euphrat schiffte** ist das lyrischste aller Lieder im *West-Östlichen Divan* und eine von Wolfs erlesensten kleinen Juwelen. Suleika träumt, sie segele den Euphrat hinab und Hatems Liebesring fiele ihr ins Wasser; beim Erwachen sinnt sie über die Bedeutung des Traums nach. Wolfs Musik ist von wundersamer Tonsprache: Als ihr der Ring entgleitet, gleitet die Musik herab vom eröffnenden A-Dur nach As-Dur, ein winziger Abstand und doch so weit entfernt, wie der Traum vom Wachsein. Wenn wir nach A-Dur zurückkehren, ist ihre Frage nach der Bedeutung unbeantwortet und bleibt so offen. Mit **Locken, haltet mich gefangen** folgt ein weiteres »Brandlied« männlicher Leidenschaft, eine Lobrede an das prächtige braune Haar der Geliebten. Hatem, stellen wir fest, ist nun älter: Unter dem Schnee auf seinem Haupt kocht ein Aetna der Liebe. In den beiden einleitenden Sätzen hören wir in den ständigen Sprüngen der Stimme ein ungezügelt Begehren, derweil auf dem Klavier die Töne in skalierten Triolen zuerst hinauf huschen und dann in reichen punktierten Akkorden absteigen. Aus diesen beiden Elementen ist das ganze Lied in all seinem Reichtum gewoben. Suleika antwortet, um nicht überflügelt zu werden, mit **Nimmer will ich dich verlieren**. Es ist ein tief empfundener Lobpreis ihres Dichters und der Liebe als Leben schaffende Kraft. (Goethe zu lesen und die Vertonungen seiner Werke zu hören, mag durchaus gestaltend für das eigene Leben sein.) Wolf bedient sich, wie im vorigen Lied, der gleichen musikalischen Mittel – huschenden oktavierten Tonleitern, fortlaufenden Triolen (in der zweiten Hälfte), mächtigsten Blockakkorden – und erschafft dennoch ein weiteres Wunder an musikalischer Leidenschaft.

*Unser besonderer Dank gilt Bertram Kottmann für die deutsche Übersetzung des Einführungstextes!*