

»DER GANZE HUGO WOLF«

von Susan Youens

... UND AMOR IST GUT GELAUNT ...

Von Verehrung zu Bitterkeit, von heiterer Stimmung zu Rage, von feuriger Glut zu ruhiger Verzückung: Liebe hat eine Fülle von Stimmungen und Persönlichkeiten, und das Lied bedient sie alle. Wolf begann sich an Liebesliedern zu versuchen, als er ein Teenager war, und kehrte während seines gesamten kompositorischen Schaffens zu diesem ehrwürdigen Thema zurück; sein letztes vollendetes Werk ist ein hochgeistiges Liebeslied nach einem Gedicht von Michelangelo (*Fühlt meine Seele*). Die für dieses Programm getroffene Auswahl ist meist verzückend und entzückt, manchmal ironisch, oft ehrerbietig und gelegentlich gänzlich humoristisch, durchaus auch mit einigen wenigen Liedern, die Eros' dunkle Seite zeigen. Liebende müssen zuweilen einen furchtbaren Preis für die Leidenschaft zahlen – wie Wolf selbst nur zu gut wusste.

Wolf, dessen Opernambitionen mangels eines guten Librettos zunichte gemacht worden waren, erfreuten die Rollenlieder von Eichendorff ganz besonders, weil er lebhaftere Figuren darstellen konnte; er konnte in einer anspruchsvollen post-wagnerianischen Musikkomödie schwelgen (eine Wolf'sche Innovation); und er konnte einen Teil der Eichendorff-Dichtung erschließen, den Schubert und Schumann bislang noch nicht vertont hatten. *Unfall* ist Eichendorffs Variante des alten Themas der Sterblichen, die es wagen, über Cupido zu lachen, und die gebührend bestraft werden, indem der kleine Gott sie mit Liebeskummer niederstreckt. Der zornmütige Junggeselle, der dem flinken Gott nicht gewachsen ist, erzählt seine Geschichte, während ein anderes Paar schadenfroher Geschichtenerzähler – Eichendorff und Wolf – seiner Belustigung in Wort und Ton deutlich Ausdruck verleiht. Der rhythmische Spaß ist geradezu wundervoll: Vierviertel zu Beginn, Betonungen neben dem Schlag für die (komische) Angst, Triolen, als der aufgebrauchte Junggeselle auf seinen Angreifer zuläuft, rhythmisches Stolpern und Fallen und ausgelassenes Gelächter von Cupido in der Oberstimme. Wolfs Talent für die lebendigste Klangmalerei kommt hier zum Vorschein.

Erwartung, in der ein erwartungsvoller Liebhaber von dem Tag träumt, an dem seine Geliebte ihm gehört, zählt zu Wolfs frühen Eichendorff-Vertonungen aus dem Jahr 1880. Hier manifestiert sich die Sehnsucht in den sich überschneidenden Rhythmen von Gegenwart (3/8-Takt in der Gesangsstimme) und jenen erotischen Träumen, die als fünf Achtelnoten umspannende, abwärts driftende Figur im Klavier musikalisch Gestalt annehmen und auf dem schwächsten (dritten) Taktschlag beginnen; dies wird so betont,

EINFÜHRUNG

dass wir die »Reibung« der beiden rhythmischen Muster gegeneinander deutlich wahrnehmen und damit auch die Art und Weise, wie die Liebe uns auf dem falschen Fuß erwischt. Am Ende ist sich der Liebhaber dann allerdings lautstark und glücklich der künftigen Vereinigung sicher: »Und sie wird doch noch mein!«

Ein anderer Dichter, den der junge Wolf von seinem Eintauchen in die Schumann'sche Welt gekannt haben müsste, war Friedrich Rückert, der berühmte Orientalist des frühen 19. Jahrhunderts. Es gibt eine lange Tradition in der Folklore, dass Frauen an ihren Spinnrädern sitzen und von der Liebe in all ihren Erscheinungsformen singen. In Rückerts *Die Spinnerin* bittet ein junges Mädchen seine Mutter, dass es seine Spinnarbeit beenden und in die Frühlingssonne hinausgehen darf. Einfallsreich wie die junge Frau ist, plant sie ihre Aktion Zug um Zug: Zuerst wird sie sich an der Natur erfreuen, sollten aber »böse Jungen« des Weges kommen, wird sie sich in den Hecken verstecken, bis diese vorbeigegangen sind. Wenn jedoch ein frommer Junge ihr Blumen anbieten sollte, würde sie diese doch annehmen und mit ihm gehen, beteuert sie. Warum glauben wir nur, dass sie hier schon jemanden im Sinn hat? Wolf musste 1878 eine wundervolle Zeit gehabt haben, als er ein neues Spinnrad in der Musik erfand (was keineswegs Schuberts tragischer Version in *Gretchen am Spinnrade* zu verdanken ist) und dem Klavier außerdem wiederholt feurig-stürmische Zwischenspiele gab, um vom Ausmaß der Leidenschaft dieser jungen Frau zu erzählen. Und der beste Kniff? – Das Lied endet auf einem nicht aufgelösten Dominantseptakkord: Wir werden nie erfahren, wie »Mutter« geantwortet hat.



Erster Frühling. Nach einem Ölgemälde von Hermann Prell

In einem anderen Eichendorff-Lied, *Liebesglück*, kann ein Liebhaber, vermutlich jung und noch unbeeindruckt von Erfahrungen, seine übersteigerten Gleichnisse für grenzenlose Liebe kaum zügeln. Wolf beansprucht absichtlich überbordende Ausgelassenheit – dicht gepolsterte Akkordtexturen, obsessive punktierte Rhythmen, reichlich Crescendi, aufsteigende Chromatik als Symbol des Begehrens und vieles mehr –, um uns zu sagen, wie verückt der Sänger ist.

In *Bescheidene Liebe* bricht ein anonym Dichter mit der Erwartung, dass junge Frauen bescheiden, schüchtern und begierig auf Eheschließung und Hochzeitsringe sein sollten. Ein selbstsicheres junges Mädchen verkündet seine Fähigkeit, seine Liebe sogar unter den Augen der Mutter zur Schau zu stellen, während ihr zahmer junger Mann eine wahre Turteltaube in seiner Lieblichkeit ist. Geschlechter-Erwartungen wurden selten so humorvoll umgeworfen, und Wolf griff das Gedicht 1877 für ein entzückendes »Lied im Volkston« auf.

Eduard Mörike, der im kleinen Ludwigsburg nahe Stuttgart geboren und von seiner Familie zum evangelischen Pfarramt gedrängt wurde (von dem er früh zurücktrat), zog Wolfs Aufmerksamkeit aufgrund des Vielseitigen, des schwer Rubrizierbaren seiner Dichtungen auf sich. Dieser Dichter ist weder ganz der Romantik oder dem Neoklassizismus noch dem Biedermeier-Idyll oder der Volkstümlichkeit zuzuordnen, obwohl er jeden dieser Stile gelegentlich aufgreift. Seine Werke umfassen Liebesonette, Balladen des Überirdischen, »Rollendichtungen«, in denen stereotype Figuren sprechen, Fantasie- und Märchenwelten, Humor, Erotik an der Grenze zur Pornographie, religiöse Dichtung, Naturdichtungen und vieles mehr. Wie bei Mozart, dessen Musik Mörike verehrte, spielen seine Gedichte unter der eleganten, anmutigen, idyllischen Oberfläche auf düstere, dämonische Quellen der Kraft an.

Mörike wurde am berühmten Priesterseminar in Tübingen zum lutherischen Pfarrer ausgebildet und Vikar in Cleversulzbach, sein Herz galt aber nie dem Pfarramt und er ging früh in den Ruhestand. *Neue Liebe* ist jedoch ein Beweis dafür, wie er Religion persönlich einsetzen konnte und dies auch tat; in einem nächtlichen Dialog mit seinem inneren Selbst fragt der Sänger, ob es möglich sei, einen Sterblichen/eine Sterbliche voll und ganz zu lieben – und er schließt traurig mit »Nein« –, aber er *kann* ganz und gar Gott gehören. Wolfs leidenschaftlichste post-wagnerianische Harmonikwunder entfalten sich im Dienst der halb-sakralen, halb-erotischen Ekstase.

Im Frühjahr 1852 veröffentlichten die Dichterübersetzer Emanuel Geibel und Paul Heyse einen Band deutscher Paraphrasen von spanischer Dichtung, sowohl anonyme Volksverse als auch Gedichte von so belesenen Dichtern wie Cervantes und Lope de Vega. Angesichts der langjährigen Faszination in Deutschland für den spanischen Exotismus waren die Gedichte bei vielen Komponisten beliebt, darunter Schumann, Brahms, Cornelius – und Hugo Wolf, der unmittelbar mit der Arbeit an den 44 Liedern seines *Spanischen Liederbuchs* begann, nachdem er seine 51 Goethe-Lieder fertiggestellt hatte. Glühende spanische Leidenschaft ist hier bekanntlich ausgiebig vertreten: In *Liebe mir im Busen zündet* bittet eine in Liebe entbrannte junge Frau ihre Mutter immer wieder

EINFÜHRUNG

um Wasser, um ihr brennendes Herz zu kühlen. Dieses »Wasser« wird als laut-lauter-lauteste neapolitanische Harmonie dramatisiert, die die a-Moll-Tonart überlagert, die bei Schubert und Wolf so oft Wehklage symbolisiert.

Schumann hatte *Liebesbotschaft* des malenden Dichters Robert Reinick bereits vertont, aber Wolf wandte sich 1883 einer neuen Version zu. In der langen Tradition, dass Dichter durch die Natur (hier: Wolken) Botschaften an die Geliebte senden, hören wir im ersten Abschnitt pianistische Brisen, die chromatische Botschaften aussenden, schaukelnd-wiegende Figuren im Mittelteil, mit der Beschwörung der abendlichen Stille, und schließlich eine Rückkehr zur Eröffnungsmusik. Die plötzliche Stille am Ende, nach der ansteigenden Leidenschaft kurz zuvor, ist wundervoll.



Friedrich Febr: *Liebesbotschaft*

Als Kind könnte Wolf von seiner Kärntner Mutter, die laut familiärer Überlieferung italienisches Blut hatte, viel über Italien gehört haben. Wolfs Texte für sein *Italienisches Liederbuch* stammten aus der gleichnamigen Anthologie, die 1860 in Berlin veröffentlicht wurde und Übersetzungen italienischer Volksdichtung von Paul Heyse (1830–1914) enthielt. Heyse teilt uns im Vorwort mit, dass er einen »Mittelweg« zwischen der Naivität der Volksdichtung und der »affektierten und hochtrabenden« Natur der deutschen Sprache schaffen wollte. Dieser »Mittelweg« wird zu einer Metamorphose italienischer Bauernmädchen in deutsche Frauen mit umfangreicherem Wortschatz und größerer Ausdrucksintensität als ihre Vorbilder. Wolf trieb diese Verwandlung noch einen Schritt weiter und teilte seinem Freund Emil Kauffmann in einem Brief vom 23. Dezember 1892 mit: »Ein warmes Herz, dessen kann ich mich verbürgen, pocht in diesen kleinen Leibern meiner jüngsten Kinder des Südens, die trotz allem ihre deutsche Herkunft nicht verleugnen können. Ja, das Herz schlägt ihnen deutsch, wenn auch die Sonne auf ›italienisch‹ [...] dazu scheint.« In der als *Rispetto* bekannten Versform, wie etwa in *Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf*, wiederholt sich das Kompliment eines Liebhabers mehrmals zu verschiedenen Versprechen, oftmals am Ende intensiviert. Hier ist die fiktive Szenerie das Paradies, in dem Gott selbst die Herzen von Liebendem und Geliebter ganz sicher vereinigen wird, mit am Ende lautstark erklingender Wolf'scher Herrlichkeit.

Während Leben und Kunst nicht identisch sind, finden die Erfahrungen und das Weltbild von Dichtern unweigerlich Eingang in seine oder ihre Lyrik. 1824 verliebte sich der damals 19-jährige Mörike katastrophal in eine schöne, geheimnisvolle Schweizer Vagabundin namens Maria Meyer; im Jahr 1825 zog er sich wegen ihres sexuell freizügigen Lebens von ihr zurück, was massive Spuren in seiner Dichtung hinterließ und in seiner gesamten Novelle *Maler Nolten* von 1832 Eingang gefunden hat. Dort entdeckt die Figur Agnes das Gedicht *An die Geliebte* unter den Papieren des Schauspielers Larkens nach dessen Tod; in diesem Liebesgedicht führt die quasi-religiöse Verehrung des Antlitzes der Geliebten durch den Dichter zu einer transzendentalen Erfahrung, in der sich das Selbst in Tremolando-Verzückung und mystischer Wahrnehmung von Tiefen und Höhen auflöst.

Kehren wir zum *Italienischen Liederbuch* und zu einem weiteren seiner leidenschaftlichen Liebeslieder zurück: In *Wenn du mich mit den Augen streifst* bittet der Liebhaber um ein Zeichen seiner Geliebten, wenn sie ihn ansieht und lächelt, sodass er vielleicht sein wild klopfendes Herz bändigen kann. Wir hören während des gesamten Lieds Wolfs häufigen Rückgriff auf synkopierte Rhythmen in der linken Hand des Klaviers; in der zweiten Hälfte steigert sich die Inbrunst des Liebhabers etappenweise bis zum Ende, gefolgt von einem »Dahinsterben« im Nachspiel.

Die Auswahl von Gedichten, die durch Schumanns *Dichterliebe* berühmt geworden waren, konnte zwar nicht »Wölferl's eigenes Geheul« (seine humorvolle Bezeichnung für seinen eigenen Stil) hervorbringen, zumindest nicht im Alter von 16 Jahren, aber sie ermöglichte Wolf, Regeln der Textvertonung von dem Lied-Meister zu erlernen, den er am meisten verehrte. Während seine Vertonung von *Du bist wie eine Blume* »kopierter Schumann« ist, ist *Wenn ich in deine Augen seh'* zwar immer noch Pseudo-Schumann, aber dem ursprünglichen Vorbild nicht mehr so nahe – außer beim Echo der Vertonung seines Vorgängers von den Worten »so werd' ich ganz und gar gesund« und »doch wenn du sprichst: Ich liebe dich.« Heines meisterhaftes Gedicht lässt Nietzsches spätere Aussage ahnen, dass die Zustimmung zu einem einzigen Verlangen gleichzeitig Zustimmung zu einer ganzen Welt von Schmerz ist.

In *Sagt ihm, dass er zu mir komme* (ein weiteres Lied über weibliche Leidenschaft aus dem *Spanischen Liederbuch*) erklärt die Frau, dass je mehr »sie« (all jene Kräfte, die jemals gegen die Liebe waren) sich gegen ihren Geliebten ereifern, desto entschlossener ist sie, ihn zu lieben. Die wiederkehrende Figur im Klavier mit ihren klopfenden wiederholten Tonstufen ist von überragender Schönheit.

EINFÜHRUNG

George Gordon Lord Byrons erlesenes Lyrik-Werk *There be none of Beauty's daughters* besaß auch in Deutschland unmittelbare Anziehung auf Komponisten, wo Goethe schon früh dazu beigetragen hatte, Byrons Ansehen zu stärken. Otto Gildemeisters deutsche Übersetzung unter anderem von ***Keine gleicht von allen Schönen*** verhalf Wolf zu seinen Worten. Bemerkenswert ist, wie der Komponist die wichtigen ersten Silben von »Kei - ne« und »Zau - berhafte« betont, indem er sie auf den vierten Schlag des Taktes setzt und sie dann in fühlbarer Sehnsucht über die Taktgrenze hinaus hält. Die Duett-Beziehung zwischen der in der rechten Hand oktavverdoppelten Melodie des Klaviers und dem Part des Sängers gehört zu den Wundern dieses wenig bekannten und wunderschönen Liedes.

Wanderer bevölkern die Seitenwege der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts, darunter auch der Sänger von ***Ja, die Schönst!*** in einem Gedicht aus einer kompletten Anthologie von Liedern eines »reisenden Studenten« von Hoffmann von Fallersleben. Dieser Wanderer feiert sich selbst als Abenteurer zu den endlosen punktierten Rhythmen, die die Musik ständig antreiben – leider ist seine geliebte Leonore die einzige uneroberte Festung. Wolf füllt einen Großteil des Liedes mit übertriebener Selbstdramatisierung, gefolgt von einem Rückzug in liebestrunkene Zärtlichkeit, die am Ende dann doch unsere Sympathie einfordert.



Moritz von Schwind: Amorinos mit Triangel und Tambourin, um 1847

In ***Bitt' ihn, o Mutter***, einem virtuosen Lied aus dem *Spanischen Liederbuch*, bittet eine junge Frau in ihrem Liebesleid ihre Mutter, sich bei Cupido dafür einzusetzen, seine Pfeile nicht auf sie zu richten; nicht nur hier verwandelt Wolf Pseudo-Gitarrenzupfen im Klavier auf wundersame Weise in ein echtes »Workout« für den Pianisten.

Mädchen mit dem roten Mündchen ist Wolfs erstes Heine-Lied, das er im Alter von 16 Jahren komponierte; in seiner Jugend war er ein leidenschaftlicher Schumann-Bewunderer, und Schumann bedeutete Heine. Ein Dichter beobachtet hier sein naivromantisches Ich, das sich in jugendlicher »Mondkalb-Manier« nach den zierlichen Reizen seines Schatzes sehnt – und jammert: all diese Klischee-Diminutive, all diese verachtenswerte Behaglichkeit. Wolfs Musik ignoriert die dunkleren Schattierungen und stellt eine glückselige Naivität dar – ganz Oberfläche und ohne Tiefe; wenn er scharfsinnig genug ist, um jegliche Sentimentalität zu tilgen, deutet er ebenso wenig an, dass dies ein Narr auf dem Weg zur Ernüchterung ist, wie dies bei Heine der Fall ist.

Nikolaus Lenau war ein weiterer Schumann-Dichter, den auch Wolf vertonte. In *Frage nicht* fand er ein Gedicht, das noch nicht von seinem großartigen Vorgänger erschlossen worden war (was immer eine Freude für ihn war). In dieser komplexen Erforschung der Subjektivität trennt Lenau das Herz vom Rest des Ichs und beschwört einen Ort herauf, an dem die Liebe Gottes von der Liebe der Angebeteten zum Dichter abhängt. Wolf stellt diese aufgeladene Innenwelt in der Klaviereinleitung dar, während das Ende wundervoll »andächtig« ist.

Da die Einleitung des Klaviers im Klagelied *Wer sein holdes Lieb verloren* eng um eine einzelne Tonhöhe kreist, hören wir bereits deutlich die Verzweiflung heraus. Eine Frau, die der Sänger liebte, hat ihre Sehnsucht nach ihm im Garten der Liebe gestanden, aber er, der die Liebe nicht versteht, hat sie nicht erwidert; nun ruft er immer wieder aus: »Wär' ich nimmermehr geboren!«, zu absteigender Chromatik, die schon Jahrhunderte vor Wolf ein Sinnbild für Gram und Trauer war. Andere haben dieses Lied als halb-komische jugendliche Selbstdramatisierung interpretiert, ich aber höre hier die bittere Erfahrung heraus, die jemanden gelehrt hat, seine Naivität abzuliegen.

Eines der größten, mitreißendsten Lieder von Wolf ist *Wo find ich Trost*. In seiner Originalgestalt wird dieses Gedicht von der gepeinigten Figur der Agnes in Mörikes Novelle *Maler Nolten* von 1832 gesungen, kurz bevor sie sich selbst ertränkt. Wie Amfortas in Wagners letzter Oper *Parsifal* wird sie von irdischem Verlangen und einem Gefühl der Sünde gequält, für die keine Linderung möglich sind. Kein Wunder, dass Wolf sowohl Texturen der lutherischen Hymnendichtung heraufbeschwört – der Ruf: »Hüter, ist die Nacht bald hin?« stammt direkt aus Luthers Übersetzung von Jesaja 21, 12 – als auch das Speer-Motiv aus Wagners eben erwähneter Oper. Im Nachspiel hören

EINFÜHRUNG

wir eine gewaltige Dissonanz (der Moment des Todes?), gefolgt von zunehmend sanfteren Akkorden und schließlich einem hellen Dreiklang, wenn endlich Frieden einkehrt.

Für einen lutherischen Pfarrer ging Mörrike erstaunlich freimütig mit Erotik um. Wolf sollte seine Vertonung von *Nimmersatte Liebe* später als Studentenlied bezeichnen – dass Studenten damals wie heute mit Sex beschäftigt sind, ist hier die logische Schlussfolgerung. Hier entwickelt ein Komponist aus Freuds Wien eine anschauliche Simulation des Keuchens und der Bewegungen beim Liebesakt; das Ganze wird erzählt von einem jungen Mann, der uns versichert, dass selbst jene wie der weise König Salomon nicht anders sind wie wir, wenn sie verliebt sind. Erwähnenswert ist auch, wie Mörrike sich über die Erwartungen der Männer lustig macht, dass Frauen wirklich »darum betteln« und »wie's Lämmlein unter'm Messer« daliegen.

In *Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen* prahlt eine Frau, die ihren Ex-Geliebten im vorausgegangenen Lied zum Teufel geschickt hat, mit ihren zahlreichen Liebhabern in dieser, jener und manch anderer Stadt. Wolf hatte von Schumann gelernt, wie man die Klaviernachspiele bei Liedern auf die Spitze treibt; Emotionen, die nicht länger von der Sprache eingeschränkt werden, entladen sich in der besonders intensiven Gestaltung der instrumentalen Schlussequenz. Die Mischung aus Freude, Triumph und virtuoser Überlegenheit im Nachspiel ist unmissverständlich.

Überall in *Mögen alle bösen Zungen*, gesungen von einer anderen temperamentvollen und trotzigem Frau, hören wir Wolfs wunderbare Darstellung von schwatzenden, tratschenden Zungen im Klavier, die über verliebte Mädchen herziehen. Nadelstiche der Dissonanz machen ihre Verachtung der Verleumdung durchaus deutlich, und der Refrain – »den lieb' ich wieder, und ich lieb' und bin geliebt« – weist immer das entscheidende Verb auf, das über den Takt hinaus hervorgehoben wird.

In den liebenswürdigen Redewendungen von *Frohe Botschaft* auf ein anderes meisterhaftes Gedicht des genialen Robert Reinick, schickt ein von der Liebe sprachlos gemachter Sänger Abgesandte – seine Augen als Diener, seine Finger als Pagen, seine Lippen als Boten – zu seiner Angebeteten, um herauszufinden, ob seine Liebe erwidert wird. Wie reizend, diese volltönende Darstellung von Eros als (größtenteils) freudige Kraft mit dieser Feier der triumphierenden Liebe zu beenden, die von einem weiteren Strom punktierter Rhythmen vorangetrieben wird – Wolfs musikalische Begleiter der Liebe als treibende Kraft des Lebens.