Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 24 (2004)

Artikel: Zum Verhältnis von Dichtung und Musik in Hugo Wolfs Mörikeliedern

Autor: Böschenstein, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835191

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zum Verhältnis von Dichtung und Musik in Hugo Wolfs Mörikeliedern*

Bernhard Böschenstein (Genf)

Durchs Fenster schien der helle Mond herein;
Du saßest am Klavier im Dämmerschein,
Versankst im Traumgewühl der Melodie'n,
Ich folgte dir an schwarzen Gründen hin,
Wo der Gesang versteckter Quellen klang,
Gleich Kinderstimmen, die der Wind verschlang.

Doch plötzlich war dein Spiel wie umgewandt,
Nur blauer Himmel schien noch ausgespannt,
Ein jeder Ton ein lang' gehaltnes Schweigen.
Da fing das Firmament sich an zu neigen,
Und jäh daran herab der Sterne selig Heer
Glitt rieselnd in ein goldig Nebelmeer,
Bis Tropf' um Tropfen hell darin zerging,
Die alte Nacht den öden Raum umfing.

Und als du neu ein fröhlich Leben wecktest,
Die Finsternis mit jungem Lichte schrecktest,
War ich schon weit hinweg mit Sinn und Ohr ...[1]

Dieses an den Freund Wilhelm Hartlaub gerichtete Gedicht Mörikes spricht seine Auffassung vom Wesen der Musik aus. Sie liebt den Dämmerzustand: nicht nur, dass die Quellen in Gründen rauschen, selbst die ihnen entgegengesetzte Klarheit des Firmaments zerfliesst in ein Nebelmeer. Alle Gegenstände verlieren ihre festen Konturen. Diese Dämmerung ist zugleich Verwandlung: Mörike betont den zeitlichen Charakter der Musik, der sich in ständigen Umschwüngen offenbart. Sie erbaut Welten und vernichtet sie wieder, enthüllt und verbirgt. Gleichsam den Angelpunkt dieser Verwandlungen bezeichnet jene Musik, in der das Schweigen selbst hörbar wird – wie es auch von einigen Gedichten Mörikes gesagt werden kann. Es scheint

* Vortrag, gehalten am 18. Oktober 1967 in Genf im Rahmen der Studienwoche der schweizerischen Gymnasiallehrer. [Gedruckt 1969 in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 19 (1969), S. 175–193. Der Wiederabdruck ist hier redaktionell bereinigt.]

1 *Mörikes Werke*, hrsg. v. Harry Maync, Leipzig und Wien, 2. Aufl., 1914, 1. Bd., S. 147 f.

uns, als gelte das, was der Dichter beim Anhören einer – vielleicht von Mozart stammenden – Musik empfunden hat, auch für die Struktur seiner eigenen Verse, und die Vermutung liegt nahe, jenes Dämmernde, Übergängliche, dem doch der Fixpunkt der für Momente lebendigen Klarheit gegeben ist, habe auch zur musikalischen Gestaltung seiner Gedichte reizen müssen. Wir werden zu prüfen haben, ob oder in welchem Masse sich die Wahl Hugo Wolfs auf die von solcher Gesetzlichkeit bestimmten Gedichte gerichtet hat.

Unsere Hypothese wird zunächst bestätigt, wenn wir die Gruppe bedeutender Gedichte Mörikes durchgehen, die Wolf, der Komponist von 53 Mörikeliedern, nicht berücksichtigt hat. Zunächst entschied natürlich auch das äusserliche Kriterium der Länge. Ihm fielen so wichtige Texte wie etwa *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang – Besuch in Urach – Mein Fluß und Peregrina II und III* zum Opfer. Dann mussten sämtliche in antiken Metren verfassten Gedichte fortgelassen werden, einmal, weil sie der beweglichen musikalischen Rhythmik allzu entschieden widerstrebt hätten, zum andern aber, weil ihre oft gnomische Diktion die individuelle Bewegung jeder einzelnen Aussage allzu stark unterbunden hätte. Zudem hätte ihre Eignung zu fester, gegenständlicher Schilderung den wechselhaften, verflüssigenden Charakter der Musik, wie ihn Mörike selber bezeichnete, gefährden müssen. Zu dieser Gruppe gehören etwa die längeren Gedichte *Die schöne Buche* oder *Erinna an Sappho* sowie die spruchartigen kurzen, z.B. *Im Park*. Bedeutsamer ist nun aber die Gruppe der weder aus Gründen der Länge noch aus solchen des Metrums ausgeschiedenen Texte. Sie stehen, in jeweils verschiedener Weise, der lyrischen Gattung fern, sei es, dass sie sich auf die Darstellung eines fest umrissenen Gegenstandes einlassen, wie *Auf eine Lampe*, sei es, dass sie eine reale Situation berichtend wiedergeben und dadurch epische Züge annehmen, wie *Josephine* und das eben vorgelesene Gedicht *An Wilhelm Hartlaub* –, sei es auch, dass ein zu streng der kontrapunktischen Sonettform entsprechender Aufbau wie der des Gedichts *Nur zu!* die subtilen, unvorhersehbaren Übergänge vereitelt, auf die die Musik angewiesen zu sein scheint. Alle diese Beispiele sind dem Dämmer, dem flüchtig wechselnden Helldunkel abhold und daher mit Fug von Wolf vernachlässigt worden.

Mit Hilfe dieser negativen Folie wird es nicht schwerfallen, die von Hugo Wolf vorgenommene Auswahl zu verstehen. Wenn die am wenigsten liedhaften Texte wegfielen, so dürften umgekehrt diejenigen, die bereits nach musikalischen Gesetzen verfasst wurden, am ehesten berücksichtigt worden sein. Freilich ist dabei zu bedenken, dass schon Mörike – und wieviel mehr noch Wolf – nur als Spätlinge sich der Tradition des romantischen Liedes anschliessen konnten. Eichendorff und Heine sowie zahllose Kleinmeister sind um 1830 bis 1840 bereits im Begriff, ihre ursprünglicheren Vorbilder, Brentano zumal, abzunutzen, so wie Schubert und Schumann gegen Ende des 19. Jahrhunderts für Hugo Wolf schon ein Ausmass des Selbstverständ-

lichen angenommen haben mochten, das die unmittelbare Nachfolge gefährden musste. Dies hat Wolf indessen nicht daran gehindert, einige volkstümelnde, in der traditionellen romantischen Weise archaisierende Gedichte Mörikes zu vertonen und sich dabei überdeutlich seiner musikalischen Vorgänger, die ähnliche Texte bevorzugten, insbesondere Schuberts, zu erinnern. Dieser Teil seiner Mörikelieder ist geeignet, das Bild des Dichters ebenso wie das des Komponisten einzuengen, zu verharmlosen, allzu einfältig-kleinmeisterlich und unselbständig erscheinen zu lassen. Er bestärkt eine traditionelle Auffassung von Mörike als dem gemütvollen Biedermeier, die nur die belangloseste Seite seines Wesens erfasst. Solche Lieder heissen z. B. *Was doch heut Nacht ein Sturm gewesen – Auf ihrem Leibrößlein – Lebewohl – Drei Tage Regen fort und fort.*

Hugo Wolf hat begreiflicherweise von einem «unerhörten Wunder» gesprochen, als er, damals erst 28jährig, am 30. Dezember 1888 auf die Produktion dieses einen Jahres zurückblickte. Unter den 92 Liedern und Balladen, die er erwähnt, sind auch die 53 Mörikelieder, deren Vielseitigkeit zunächst zu einem thematisch geordneten Überblick nötigt.

Zu der am stärksten der romantischen Liedtradition verpflichteten Gruppe, den «Naturliedern», lassen sich z.B. *Frühling läßt sein blaues Band* und *Am frisch geschnittnen Wanderstab* zählen, zu den erotisch-scherzhaften etwa *So ist die Lieb'!* und *Was im Netze?*, zu den ernsten Liebesliedern *Anders wird die Welt mit jedem Schritt*. Vertonungen wie *Früh, wann die Hähne krähn* oder *Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir* könnte man konzentrierte Miniaturen nennen. Miniaturen, aber geistlichen Charakters, sind auch *Laß, o Welt, o laß mich sein! – Sohn der Jungfrau – In grüner Landschaft Sommerflor* und *Herr! schicke, was du willt.* Ihnen stehen grössere geistliche Lieder mit pathetischen Zügen zur Seite: *O Woche, Zeugin heiliger Beschwerde!* und *Eine Liebe kenn' ich*. Den Kontrapunkt der geistlichen bilden die geisterhaften: *Sehet ihr am Fensterlein* oder *Vom Berge was kommt dort um Mitternacht spät*. Den Kreis beschliessen die humoristisch-grotesken Werke, wie *Einmal nach einer lustigen Nacht* oder *In poetischer Epistel*. Die meisten Vertonungen, auch die hier nicht aufgezählten, scheinen sich gewaltlos in diese Gruppen zu fügen. Allerdings könnte man vielleicht Zweifel hegen, ob denn Text und Vertonung so ohne weiteres als Einheit aufgefasst werden dürfen. Dies zu prüfen, wird die hauptsächliche Aufgabe der nachfolgenden Betrachtungen sein.

Abgesehen von Sonderfällen wie *Du bist Orplid*, das sich in seiner Feierlichkeit allen den hier entworfenen Ordnungen entzieht, wurde eine Anzahl wichtiger Lieder nicht erwähnt: ihr gemeinsames Merkmal besteht darin, dass sie mehreren der hier gebildeten Familien zugeteilt werden können, und ihr Charakter kann vielleicht am besten dadurch definiert werden, dass er jede Gliederung transzendiert. Dazu gehören *Hier lieg' ich*

auf dem Frühlingshügel und *In ein freundliches Städtchen tret' ich ein*, in denen die Neigung zur Natur ein wichtiges, aber keineswegs ausschliesslich dominierendes Element darstellt, ferner *Gelassen stieg die Nacht ans Land* und *Tochter des Walds*, die beide geisterhafte Züge, aber auch ganz andere Seiten besitzen, wie etwa *Tochter des Walds* eine Intensität, die ebenso den bekennenden Liebesgedichten wie den pathetischen geistlichen Liedern eigen ist. Schliesslich zählen dazu auch die beiden Peregrinalieder, das erste und das vierte, deren komplexe musikalische Struktur der Ambivalenz des Textes entspricht. Jedes einzelne der zuletzt genannten Beispiele gehört zu den bedeutendsten Gedichten Mörikes ebenso wie zu Wolfs gewichtigsten und reichsten Vertonungen. An ihnen kann die Begegnung beider Künste am ergiebigsten veranschaulicht werden. Vielleicht darf man Wolf denjenigen Liederkomponisten nennen, der seinem Text am genauesten folgt. Freilich wird beider Schöpfer Eigenart deutlicher aus ihrer Diskrepanz denn aus ihrer Übereinstimmung zu erschliessen sein. Darum soll im folgenden die Aufmerksamkeit ebenso den Unstimmigkeiten im Verhältnis von Wort und Ton gelten wie den Analogien. Die behandelten Beispiele, die fast ausschliesslich der zuletzt vorgestellten Gruppe entstammen, sollen möglichst verschiedenartige thematische Aspekte hervorheben. Als erstes sei *Um Mitternacht* gewählt, um daran zu zeigen, welche Grenzen der Möglichkeit gesetzt sind, die plastische, klassizistisch orientierte Tradition Mörikes zu vertonen, ferner zwei Gedichte aus dem *Maler Nolten*, deren erstes, *Wo find' ich Trost?*, die dramatischen geistlichen Lieder und deren zweites, *Im Frühling*, die Hingabe an die Natur repräsentiert, schliesslich als Summe mehrerer zuvor behandelter Aspekte und als einziges später entstandenes Gedicht (1841) *Auf eine Christblume*, das zugleich am meisten durchkomponiert ist, während die übrigen eine Progression von rein strophischer zu variiert strophischer Vertonung veranschaulichen. Es könnte sein, dass die Methode des Durchkomponierens den nicht auf Refrain angelegten, nicht im engeren Sinn liedhaften Gedichten angemessener wäre als die strophisch wiederholende Methode. Wir werden dies prüfen müssen. Wolf kennt alle Übergänge vom Extrem des einen zum Extrem des anderen Verfahrens; im allgemeinen liebt er eine Mischform. Das bedeutet, dass ein Sinn für Ausgleich die variierte Wiederkehr lenkt. Hier stellt sich freilich die zentrale Frage nach deren Vereinbarkeit mit der Dichtung. Auch die Dichtung hat Einheit im Sinn, während sie sich im zeitlichen Nacheinander manifestiert. Aber diese Einheit wird nicht so deutlich wie in der Musik als genaue oder abgewandelte Wiederkehr konkretisiert. Wenn Wolf nun in Abständen von einer, zwei oder drei Strophen dieselbe Melodie wiederaufnimmt, tut er da dem Gedicht nicht Gewalt an? Freilich bevorzugt er die Wiederaufnahme einzig des Klavierparts, nicht der Gesangstimme, und erzeugt dadurch oft eine Simultaneität des Gleichen und des Verschiedenen.

Als Beispiel einer beinahe rein strophischen Vertonung stehe *Um Mitternacht*.

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

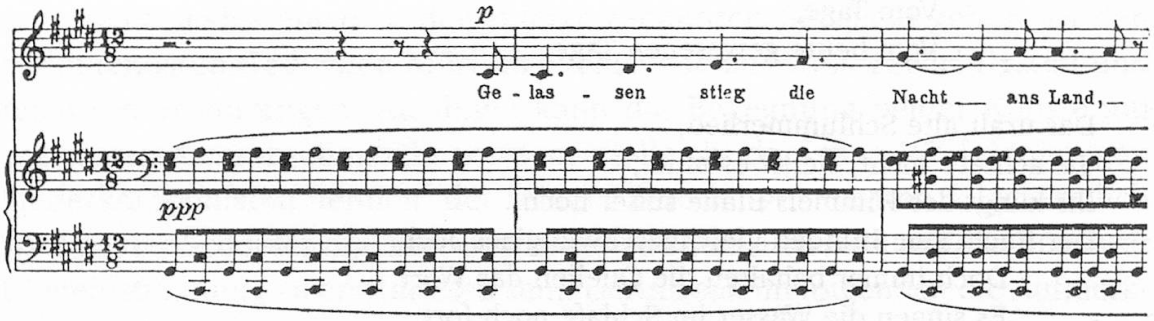
Das uralt alte Schlummerlied,
Sie achtet's nicht, sie ist es müd';
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flücht'gen Stunden gleichgeschwung'nes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.[2]

Hier wird durch den Refrain die Möglichkeit der Wiederholung legitimiert. Aber wenn der sich wiederholende Teil des Gedichts gleich behandelt wird wie der wechselnde, hat dann die solchermassen veränderte Struktur keine einschneidenden Folgen für das Gedicht? Dass die Zeilen «Gelassen stieg die Nacht ans Land, / Lehnt träumend an der Berge Wand» genau die gleiche Vertonung erfahren wie «Das uralt alte Schlummerlied, / Sie achtet's nicht, sie ist es müd'», scheint der oft und meist zu Recht vertretenen Auffassung zu widersprechen, in der Fähigkeit, sich dem Detail des Textes anzupassen, übertreffe Hugo Wolf alle seine Vorgänger. Offenbar ging es ihm in diesem besonderen Fall vor allem um ein in grossem Massstab gegliedertes Gemälde.

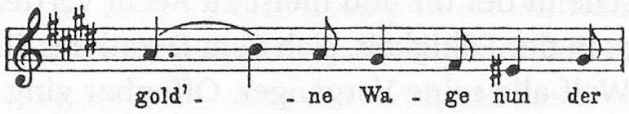
Kennzeichnend für dieses Gedicht ist ein – wenn auch eingeschränktes – Fortleben des antiken, mythenbildenden Sinnes, das die Nacht halb zur Person werden, halb aber noch als Element bestehen lässt. Das Gedicht hat einen Bezug zu antiker Raum- und Zeitvorstellung, indem der mitternächtliche Moment der gleichgewichtigen, erfüllten Zeit, der zeitlose Moment innerhalb des Zeitkreises, verräumlicht wird. Dem stehen die geschwätzigen Quellen entgegen, die an die sich fortbewegende Zeit des Tages erinnern. Dieser Kontrast wiederholt sich in der zweiten Strophe, wobei der Waage der Zeit jetzt das gleichgeschwungene Joch der Stunden entspricht. Den Gegensatz von statischer Ruhe der Nacht und bewegtem Tagesgeräusch ahmt Wolf

2 Ebd., S. 100 f.

nicht wirklich nach. Er färbt zwar in der Refrainpartie die Begleitung ebenso wie die Singstimme intensiver, er führt höhere Noten gegenüber dem dunklen Nachtgrund der ersten Partien ein, aber er behält den gelassenen Zwölfachteltakt bei, dem die Besonderheit eignet, dass man ihn als sechs Viertel oder als vier Gruppen von Triolen auffassen kann; die letztere Deutung wird durch die Dreiachtel-Gruppen der Singstimme unterstützt.

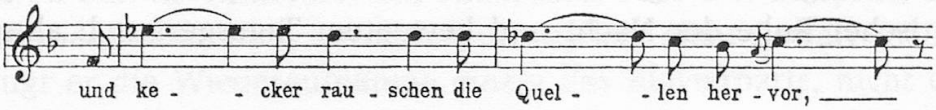


Dann entstünde eine Art Gleichgewicht zwischen Zwei- und Dreitakt, das die einseitige Dreitaktigkeit der Verse, die die in gleichen Schalen ruhende Zeit oder das gleichgeschwungene Joch beschreiben, ergänzt. Wolf versucht diese Korrektur auch noch durch Duolen anzubringen, die ausgerechnet auf das Wort «gleichen» fallen. Ausserdem lässt er in den Zeilen, die das Gleichgewicht ausdrücken, eine Tongruppe um eine Aches auf und ab balancieren.

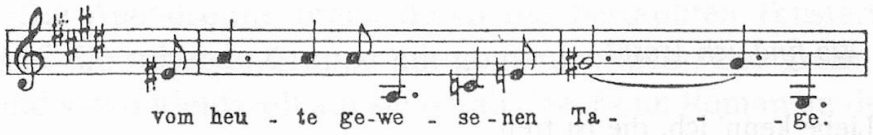


Dagegen hat die chromatische Steigerung von der ersten zur zweiten Zeile keine Grundlage im Gedicht. Die dritte und vierte Zeile, die den Stillstand der Zeit ausdrückt, hat Mörike um einen Takt verlängert. Wolf ebnet dagegen die vier ersten Zeilen des Gedichts metrisch ein.

Weit besser als diese unterwerfen sich dem von ihm gewählten Dreitakt die daktylischen Refrainverse, die ihn wohl ausgelöst haben.



Die Intervalle der letzten Refrainzeile werden von Oktaven bestimmt:



Diese Neutralisierung der Bewegung der Quellen ist der Abschluss der kontrapunktischen Darstellung beider Zeitformen. Die grundierende Begleitung schafft mit Mitteln, die an Schubert gemahnen, einen geisterhaften Raum, der das Ungestalte der Nacht hervorhebt, nicht die klassizistische Form der Anschauung. Es geschieht kaum je, dass Wolf zu klassizistischen Gedichten Mörikes greift.

Um Mitternacht muss ihm keineswegs als ein solches erschienen sein. Die musikalische, nicht die plastische Perspektive waltet hier allein vor und gibt vor allem das Helldunkel von Tag und Nacht sowie die zeitliche Kontinuität wieder (*Und kecker rauschen die Quellen hervor*), auf die Mörike hier indes besonders wenig Gewicht legt. Die Umdeutung scheint freilich an die Gesetze der Musik gebunden, die durch eine vollkommen ausgeglichene Zeitmessung gelähmt zu werden drohte («Ihr Auge sieht die goldne Wage nun / Der Zeit in gleichen Schalen stille ruh»). Wenn wir aber von hier aus an Mörikes Auffassung der Musik und an unsere Frage zurückdenken, in welchem Masse Wolf deren von ihm im Gedicht realisierte Gesetzlichkeit übernommen habe, so zeigt sich hier, dass für Wolf alle Anregung von ihrem fliessenden Übergangscharakter, gar keine aber von jener klassischen Klarheit ausging, die Mörike im Bild des Firmaments umschrieb. Die Molltönung und die Melancholie der chromatischen Figuren belasten das Gedicht mit einer Schwermut, die ihm fremd ist. Der Refrain klingt bei Wolf wie der Verlust eines einstigen schöneren Zustandes. Die mythische Indifferenz der Nacht gegenüber dem Tag, die das Gedicht kennzeichnet, ist persönlicher Trauer um eine verlorene Einheit gewichen. Der Traum ist zum Ersatz für abhanden gekommene Wirklichkeit geworden, ohne dass seine Tauglichkeit dazu überzeugte. Die genussvolle sanfte Selbstqual löst die unpersönliche Grösse der Anschauung, die bei Mörike der Nacht wie dem Tag als getrennten Wesenheiten gerecht wird, in wehmütige Süsse auf. Insgesamt hat eine sensible Subjektivierung stattgefunden, die das Erbe Goethes in einen Vorklang des Jugendstils umfärbt.

Auf die Varianten innerhalb der wiederkehrenden Partien wurde hier nicht hingewiesen, da sie im Vergleich zu denen der jetzt zu behandelnden Lieder geringfügig sind. Der Typus, von dem nun die Rede sein soll, ist ein Gemisch aus strophischem und durchkomponierendem Verfahren. Die Texte sind, wie schon gesagt, dem *Maler Nolten* eingefügt; jeder von ihnen gibt

einen von Wolf in anderen Kompositionen oft ausschliesslich berücksichtigten Aspekt der Mörikeschen Dichtung.

Wo find' ich Trost?

Eine Liebe kenn' ich, die ist treu,
War getreu, solang' ich sie gefunden,
Hat mit tiefem Seufzen immer neu,
Stets versöhnlich, sich mit mir verbunden.

Welcher einst mit himmlischem Gedulden
Bitter bittern Todestropfen trank,
Hing am Kreuz und büßte mein Verschulden,
Bis es in ein Meer von Gnade sank.

Und was ist's nun, daß ich traurig bin,
Daß ich angstvoll mich am Boden winde?
Frage: «Hüter, ist die Nacht bald hin?»
Und: «Was rettet mich von Tod und Sünde?»

Arges Herze! ja gesteh es nur,
Du hast wieder böse Lust empfangen;
Frommer Liebe, frommer Treue Spur,
Ach, das ist auf lange nun vergangen.

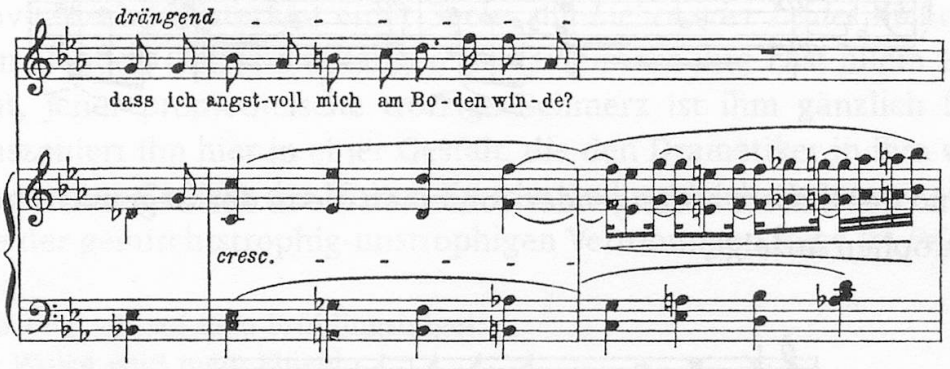
Ja, das ist's auch, daß ich traurig bin,
Daß ich angstvoll mich am Boden winde!
Hüter, Hüter, ist die Nacht bald hin?
Und was rettet mich von Tod und Sünde?[3]

Wie lässt es sich rechtfertigen, dass Wolf die erste, dritte und fünfte und wiederum die zweite und vierte Strophe je fast gleichartig behandelt? Gewiss: die ungeraden Strophen sind mehr vom Ich aus gesprochen, münden schliesslich in den Ruf um Errettung aus der Angst. Und die geraden Strophen sind vom leidend-duldenden Ich in gewisser Weise getrennt, die zweite, indem sie die Passion Christi schildert, die vierte, indem sie das sündige Herz wie von einem nicht der Person inhärenten bösen Dämon besessen sein lässt und damit die Notwendigkeit objektiver Erlösung durch den von aussen kommenden Mittler begründet. Aber wie können Christi Passion und die Verführung des eigenen Herzens einander zugeordnet werden?

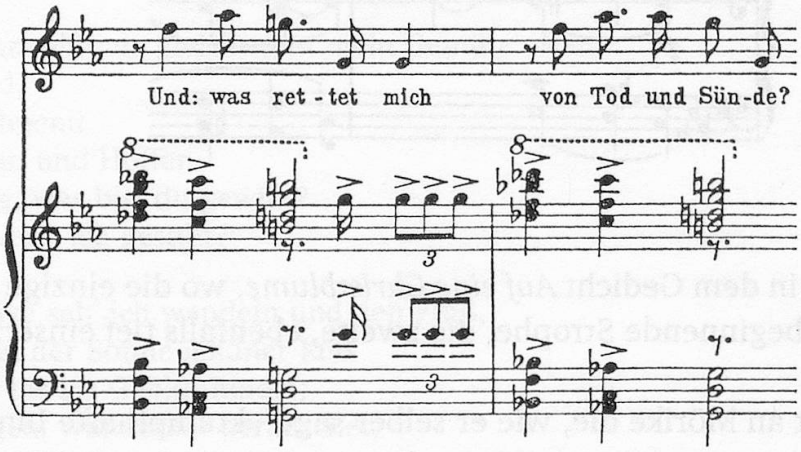
Diese Zuordnung gehört zum Gedicht. Einen Fingerzeig gibt das Schicksal seiner Sprecherin im *Nolten*, der Agnes. Sie stirbt wie eine Märtyrerin für die Sünden, die Elisabeth, die Zigeunerin, in der Welt des Romans ausge-

3 Ebd., S. 124 f.

löst hat und von denen Nolten behext war. Sie wird geopfert und erleidet so, obgleich selbst im Bann der Sünde, ein Schicksal, das die Passion Christi spiegelt. «Die Abendsonne brach durch die bestäubten Fensterscheiben und übergoß die ruhende Gruppe mit goldenem Licht. Das große Kruzifix an der Wand sah mitleidsvoll auf sie herab»[4] steht im Roman an der Stelle, wo das Lied mitgeteilt wird. Es wird Agnes in dem Augenblick in den Mund gelegt, wo sie um dramatische Dimensionen wächst, die ihr vorher noch nicht eigneten. Wolf hat die pathetische Seite des Liedes gesehen, nicht die andere, schlichte, einfältige, wie sie sich in der Parataxe «die ist treu» oder der Wahl des Wortes «Herze» bekundet. Diese Veränderung der Akzente ist für weite Strecken seiner Vertonungen charakteristisch. Das deklamatorische, schon auf das spätere Opernschaffen hinweisende Element verfremdet immer wieder Mörikes Diktion. Die subjektiven Partien sind meist piano, die objektiveren forte gehalten. Die Angst wird als chromatisches Sichaufwärtswinden geschildert,



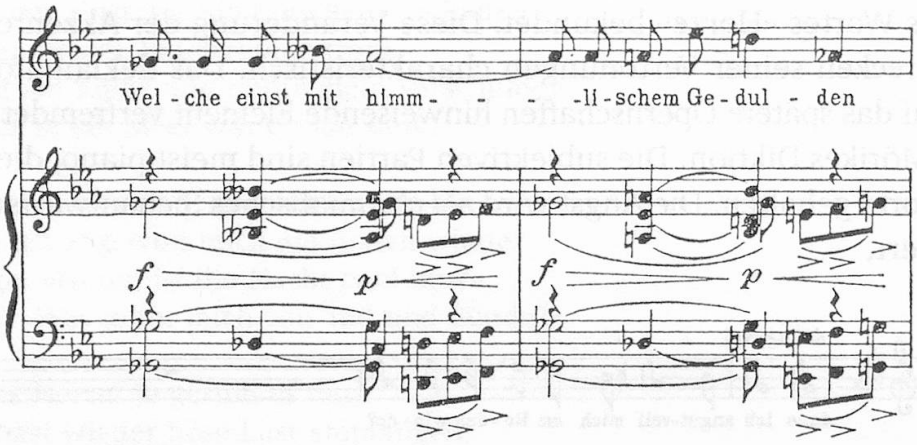
die Bitte um Rettung als Ruf formuliert, herausgehoben aus dem Kontinuum.



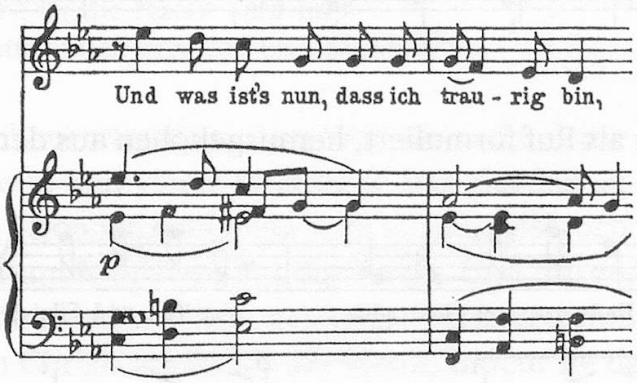
4 Ebd., 2. Bd., S. 417.

Es zeigt sich, dass auch hier nicht wörtlich nachgerechnet werden darf, wie treu die einzelne musikalische Idee sich dem Wort anschmiegt. Das Strukturprinzip stimmt nur im grossen, insofern es die Einsamkeit des sterbenden Christus, der die Sünden der Menschen auf sich nimmt, in Parallele zu deren Verzweiflung setzt, unbekümmert um die Zuordnungen der einzelnen Verse in den wiederkehrenden Partien.

Wichtig ist der tiefe Einsatz aufsteigender Töne zu Beginn der zweiten und der vierten Strophe, wo es darum geht, Zurückliegendes zu berichten,



während der Einsatz absteigender Tonreihen die in der Gegenwart gehaltenen Strophen anzeigt,



ähnlich wie in dem Gedicht *Auf eine Christblume*, wo die einzige in der Vergangenheit beginnende Strophe, die zweite, ebenfalls tief einsetzt und aufsteigt.

Wolf hat an Mörike die, wie er selber sagt, «krampfhafte Innigkeit» besonders genau verstanden, jenes «wollüstige Behagen am Peinlichen».[5] Die

5 Brief an Emil Kauffmann, 21. Mai und 5. Juni 1890, in: Edmund Hellmer (Hrsg.), *Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann*, Berlin 1903, S. 13 f.

Verbitterung der Liebe durch das Sündenbewusstsein schafft eine alles überschattende Spannung, die in der Musik noch viel gewaltsamer ausbricht als in der Dichtung, als ob der Musiker, der später wie Agnes sich zu töten versucht hat – durch Ertrinken im Traunsee –, in diesem Lied und vielleicht auch, wenn er ihn kannte, an dieser Stelle des Romans ein Stück eigenster Problematik gespürt hätte.

Der Gesamteindruck lässt sich dahin zusammenfassen, dass der Gehalt des Gedichts monumentalisiert worden ist. Der Kampf der Seele gegen ihre Sünde trägt sich wie auf einer Bühne zu, mit einem gewaltsamen Gewicht, dem die Ausweglosigkeit unheilbarer Trauer als einzige Alternative offensteht. Dabei ist eine Lust an der Selbstzerstörung, die sich krampfhaft steigert, nicht zu verkennen. Mörike hatte noch ein vorbeethovensches Musikempfinden. Haydn zwar nahm er nicht mehr ganz ernst, wie ein an ihn gerichtetes Distichon erkennen lässt, und an Mozart fesselten ihn am meisten dämonische Partien wie das Finale des *Don Giovanni*. Aber – die Mozartnovelle, die Rokoko und Biedermeier verbindet, lehrt es am deutlichsten – die gravitätische Düsterkeit einer Seele, die *Liebes oder Leides* nicht mehr aus den Händen Gottes empfangen darf, vielmehr ihre Last allein zu tragen hat, jener prometheische trotzige Schmerz ist ihm gänzlich fremd. Wolf inszeniert ihn hier in einer Gestalt, die den Dramatiker in ihm verrät.

Als zweites Gedicht der Nolten-Epoche und zugleich als letztes aus der Gruppe der gemischtstrophig-unstrophigen Vertonungen folge *Im Frühling*.

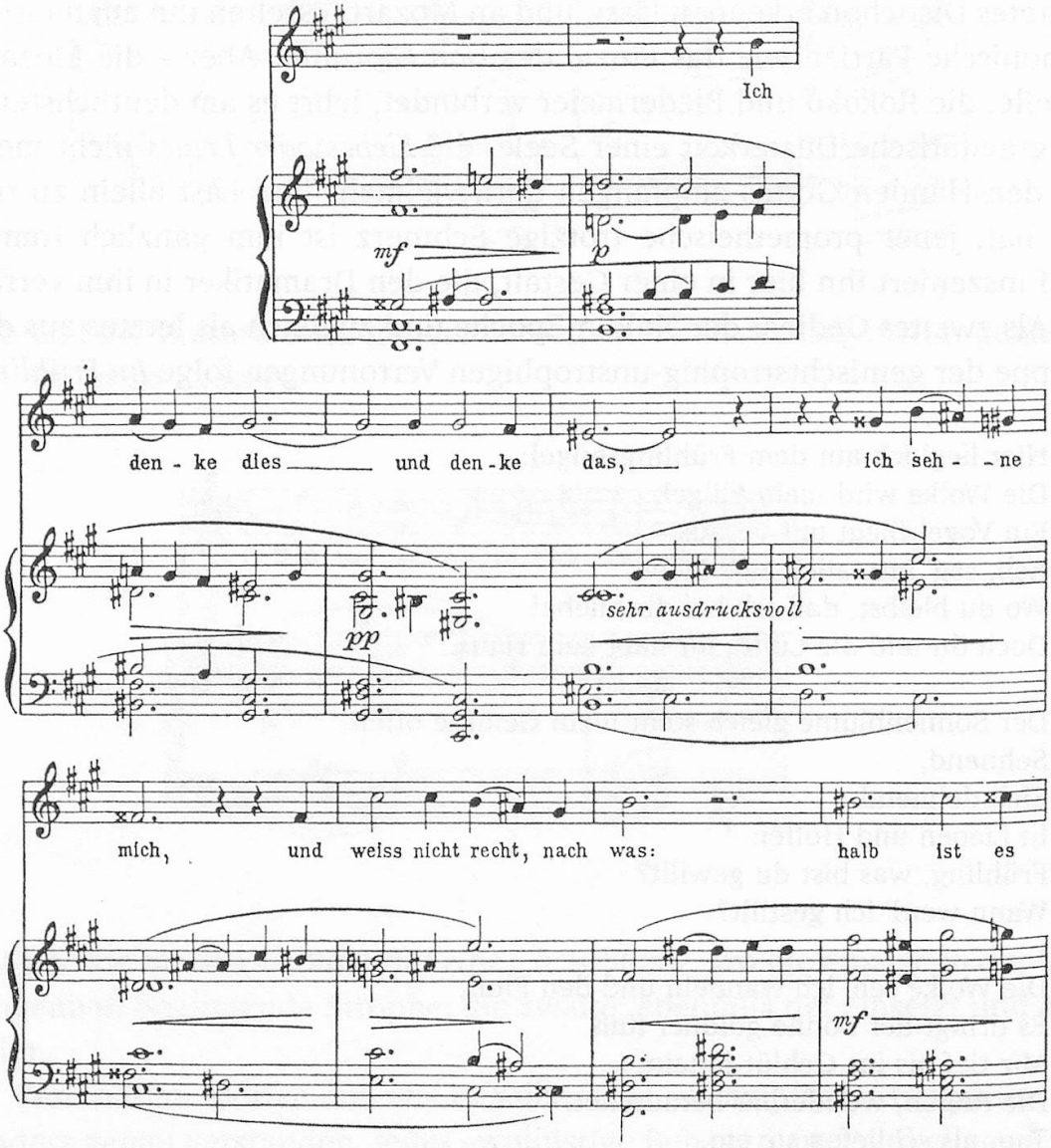
Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
Ach, sag' mir, alleinzige Liebe,
Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen,
Sehnend,
Sich dehnend
In Lieben und Hoffen.
Frühling, was bist du gewillt?
Wann werd' ich gestillt?

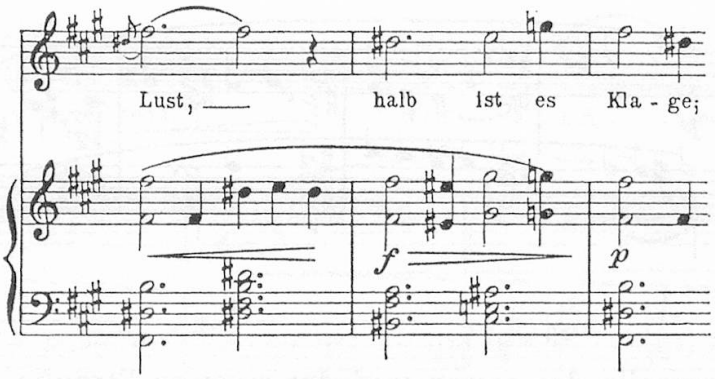
Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Kuß
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun, als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.
Ich denke dies und denke das,

Ich sehne mich und weiß nicht recht, nach was:
Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
– Alte unnennbare Tage![6]

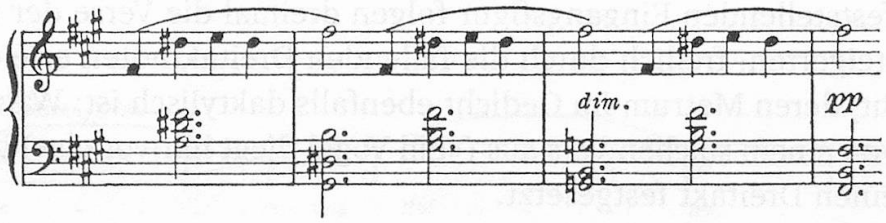
Dieses Gedicht ist für Mörike charakteristisch durch seine Unentschiedenheit, seine Gegenstandslosigkeit. «Ich denke dies und denke das, / Ich sehne mich und weiß nicht recht, nach was: / Halb ist es Lust, halb ist es Klage». Diesen die Essenz des Gedichtes enthaltenden Versen hat Wolf keineswegs seine Hauptaufmerksamkeit gewidmet.



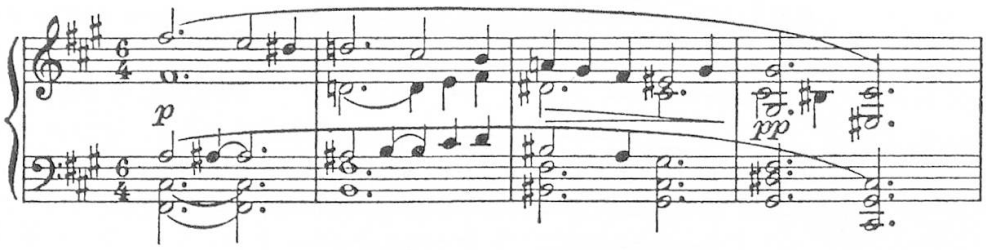
6 *Mörikes Werke*, 1. Bd., S. 32 f.



Weder die chromatische Steigerung des Sehnens noch die pathetische Wiedergabe von Lust und Klage treffen den Zustand Mörikescher Passivität. Offenbar hat Wolf den Zugang zu diesem Gedicht auf anderem Wege gewonnen. Die Begleitfigur, die am häufigsten wiederkehrt, ist jene:

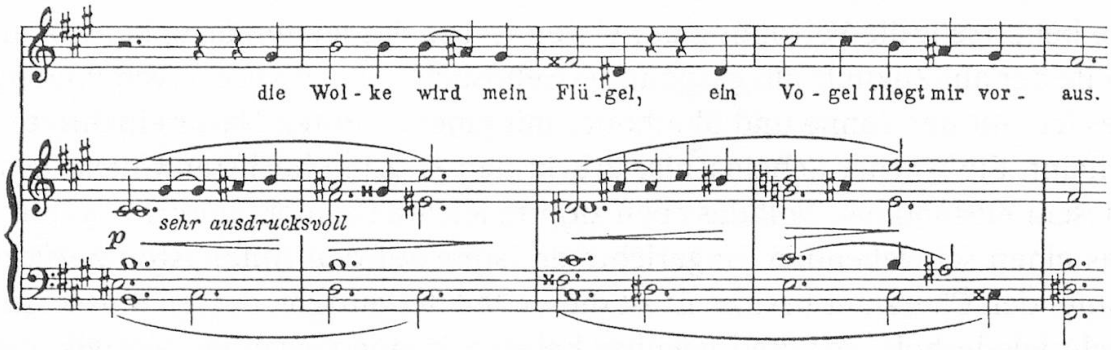


Sie beherrscht die Vertonung der ersten Hälfte der letzten Strophe, wo anstelle der auf Zukunft hin gespannten Sehnsucht eine idyllische Vereinigung des Ich mit der Sonne und überhaupt mit einer erfüllten Natur einzutreten scheint. Ein wacher Scheinschlaf drückt den Zustand höchsten Glücks aus. Diesem Zustand hat Wolf das eben zitierte leichte Dreinotenmotiv zugeteilt, das einen schwebenden, ungerichteten, stets auf den Anfangston zurückführenden Charakter besitzt. Es ist dieser Teil der einzige, dessen Musik sich nicht wiederholt. Vor- und nachher haben wir eine vierteilige Motivik, die sich dreimal erneut einstellt, im Klavierpart unverändert, im Gesangspart abgewandelt. Diese vier Abschnitte sind durch die eben vorgeführte Figur mit der idyllischen Einlage verbunden, sie enthalten sie implizite, aber sie setzen andere Akzente, gewichtigere, dramatischere, gespanntere, die geeignet sind, die Diskrepanz zwischen Mörike und Wolf zu illustrieren. Die drei in gleichen Abständen folgenden Einsätze: «Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel – Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen – Ich denke dies und denke das», werden durch breitangelegte Eröffnungsakkorde bezeichnet.

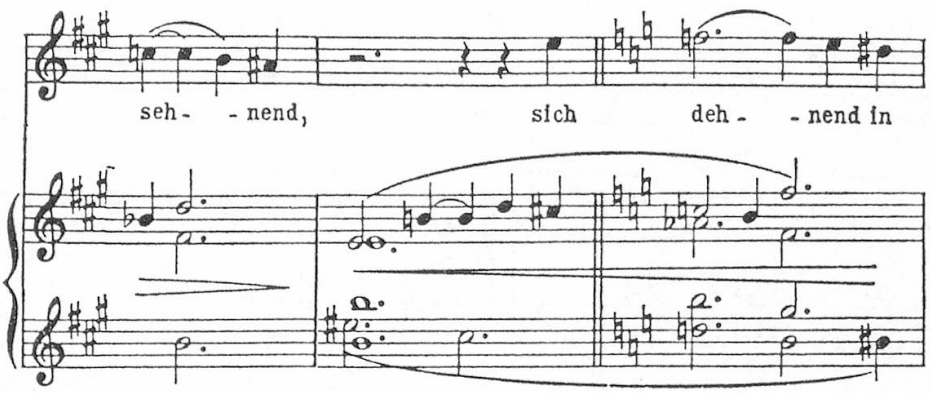


Für die Anfangszeile der ersten und der zweiten Strophe lässt sich eine Hervorhebung insofern verstehen, als hier zunächst eine Feststellung ausgesprochen wird, ehe der eigentliche Vorgang in Bewegung kommt. Aber beim letzten Einsatz «Ich denke dies und denke das» wird dieses Prinzip nur noch äusserlich angewandt. Vielleicht lag Wolf die im *Nolten* getroffene Aufteilung des Gedichts in vier Strophen vor. In den Gedichtbänden ist dieser letzte Einsatz nicht von den vorangehenden sechs Zeilen getrennt, die dritte Strophe hat also ungefähr den doppelten Umfang der beiden ersten.

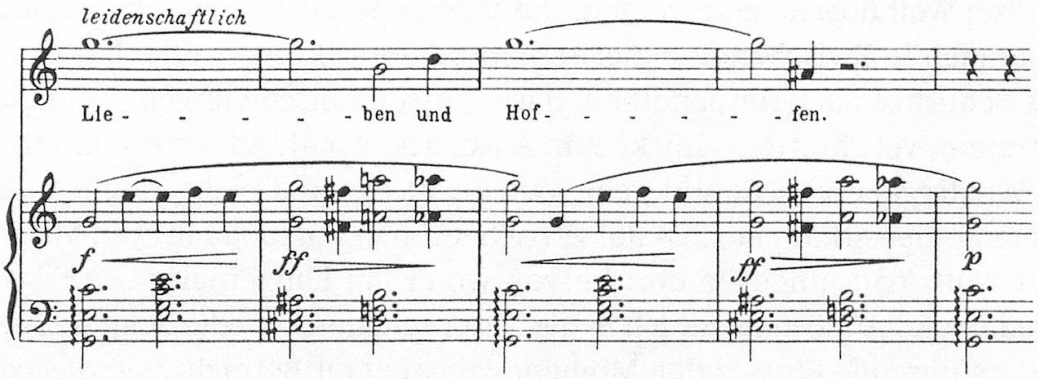
Der feststellenden Eingangsfigur folgen dreimal die Verse der chromatisch gesteigerten, freilich durch die fallenden Dreitaktnoten erleichterten Sehnsucht, deren Metrum im Gedicht ebenfalls daktylisch ist: Wahrscheinlich hat von einem solchen Vers aus («Ein Vogel flíegt mir voraús») der Komponist seinen Dreitakt festgesetzt.



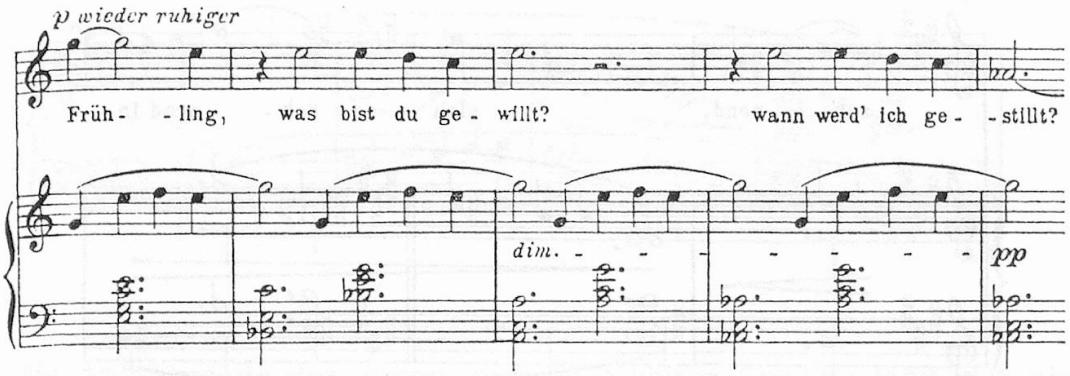
Die Verse: «Sehnend, / Sich dehnend» – und auch ein wenig ihre Entsprechung «Ich sehne mich und weiß nicht recht, nach was» – werden für Wolf zum Anlass pathetischer Betrachtung, die Mörike fernliegt.



Die dritte Figur «Ach, sag' mir, alleinzige Liebe», der «In Lieben und Hoffen» und zuletzt «Halb ist es Lust, halb ist es Klage» entspricht, bildet vollends den Höhepunkt der Deklamation, wo denn Gelegenheit gegeben ist, zu bemerken, dass Wolf überhaupt Mörikes Liebesbekenntnisse jeweils weit über das dem Dichter eigene zurückhaltende Mass zu steigern pflegt.

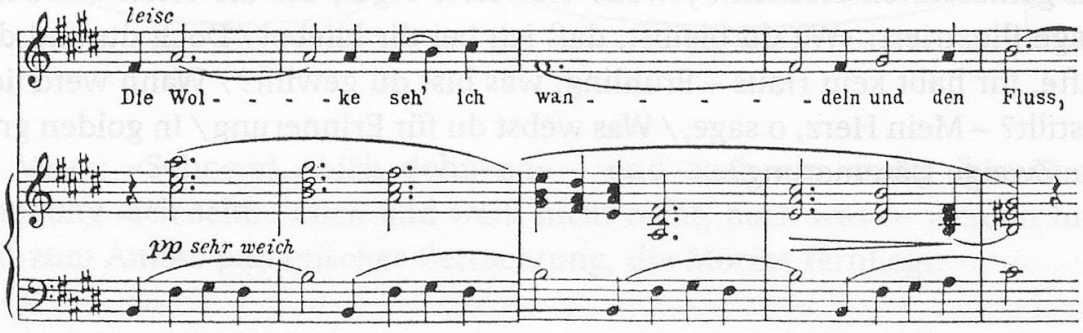


Am gemässesten erscheint jeweils die vierte Figur, die die offenbleibende Frage illustriert: «Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe! / Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus – Frühling, was bist du gewillt? / Wann werd' ich gestillt? – Mein Herz, o sage, / Was webst du für Erinnerung / In golden grüner Zweige Dämmerung?»

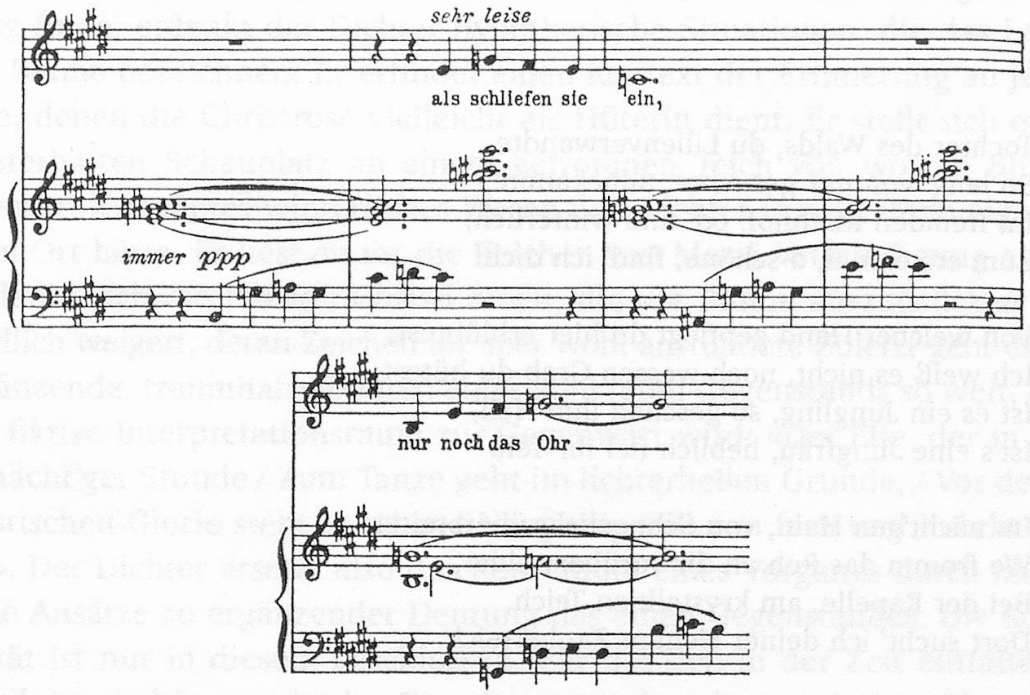


Diese leichte, sich oft wiederholende Begleitfigur, die zeitweise sogar in die Singstimme hinüberwechselt, gibt die Hoffnung, von der fliegenden Wolke, vom fliegenden Vogel fortgetragen zu werden, als Grundmotiv des ganzen Gedichts wieder, wodurch die eben behandelten pathetischen Partien sich um so fremder ausnehmen. Auch die letzte Zeile, «Alte, unnennbare Tage», gehört wieder zum pathetischen Genus.

Rückblickend erkennt man, dass die massvollen Kontraste, die der von Mörike geschilderte Zwischenzustand zwischen Glück und Schmerz in sich birgt, von Wolf übersteigert werden. Das verwundert bei einem Komponisten, der gerade die Zwischentöne meisterhaft beherrscht. Aber offenbar drängt Wolfs Bedürfnis nach Gespanntheit, nach grossen Aufschwüngen, nach überschattetem, verbittertem Glück, zum Ausdruck, sobald es um die unmittelbare Wiedergabe von Gefühl geht. Zudem ist es wohl nicht möglich, eine längere Komposition gänzlich auf Zwischentönen aufzubauen. Die Meisterschaft Wolfs tritt hingegen dort hervor, wo er mit kongenialer Leichtigkeit die gedämpfte Auflösung des Ich in die Natur schildert. Wieder zeigt der tiefe, aufwärtsführende Einsatz den Moment gelassenerer Betrachtung, das gelöstere Schildern an:



Durch gleichgewichtige Auf- und Ab-Figuren, die zudem noch in umgekehrter Reihung dicht aufeinanderfolgen, stellt sich eine Kontinuität des halbwachen, halbschläfrigen Zustands her, der mit der zunehmenden Annäherung von Subjekt und Objekt zusammenfällt.



Diese musikalische Kontinuität lässt den Weg des Gedichts von der zehrend auf erneuertes Leben gerichteten Zukunftshoffnung über das Glück gewährter Gegenwart schliesslich in die Erinnerung an vergangene Tage münden. Ein für Mörike typischer Weg, gleichsam die Figur seines Werkes und seines Lebens: Im Präludium *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang* ist alles Harren auf die *königlichen Flüge* des Tages gerichtet; das spätere Werk bescheidet sich vielfach, teils in kleineren Formaten, teils, indem das Gedenken an eine historisch fassbare Vergangenheit und an den Tod thematisch wird. Davon zeugen etwa die Mozartnovelle mit dem Schlussgedicht *Denk' es, o Seele!* oder *Erinna an Sappho*, Mörikes letztes grosses Gedicht, oder auch das winterliche, die Geburt Christi erinnernde Gedicht *Auf eine Christblume*, dem wir uns als letztem Beispiel zuwenden werden.

Die Vertonung des Gedichts *Im Frühling* erweckt das Gefühl, als ob Wolf die Idylle als Heilung alter Schmerzen brauchte. Eine sorgsam gehegte Sehnsucht schafft sich in einer sanft verschleierten Oase die nie zu erlangende Beruhigung. Die Frage an den Frühling blickt weit über alle Gegenstände hinweg in eine Ferne, aus der keine Antwort kommen kann. Der Zustand der Unstillbarkeit verbürgt eine Innigkeit zugleich der erlittenen Lust und des genossenen Schmerzes. Aus den alten, unnennbaren Tagen wird die Erinnerung an das wahrere Urbild dessen, was jetzt nur verhangen vor Augen steht, hervorgeholt, aber nur, um der Seele das Bewusstsein der Kluft

zwischen ihrem wunden Zustand und der seligen Natur als neue Pein unter dem Mantel der Linderung zuzufügen.

Das Gedicht *Auf eine Christblume* gehört nicht mehr zur Noltenstufe, es ist dreizehn, vierzehn Jahre später entstanden, 1841.

I.

Tochter des Walds, du Lilienverwandte,
So lang' von mir gesuchte, unbekannte,
Im fremden Kirchhof, öd' und winterlich,
Zum erstenmal, o schöne, find' ich dich!

Von welcher Hand gepflegt du hier erblühtest,
Ich weiß es nicht, noch wessen Grab du hütest;
Ist es ein Jüngling, so geschah ihm Heil,
Ist's eine Jungfrau, lieblich fiel ihr Teil.

Im nächt'gen Hain, von Schneelicht überbreitet,
Wo fromm das Reh an dir vorüberweidet,
Bei der Kapelle, am krystallnen Teich,
Dort sucht' ich deiner Heimat Zauberreich.

Schön bist du, Kind des Mondes, nicht der Sonne;
Dir wäre tödlich andrer Blumen Wonne,
Dich nährt, den keuschen Leib voll Reif und Duft,
Himmlischer Kälte balsamsüße Luft.

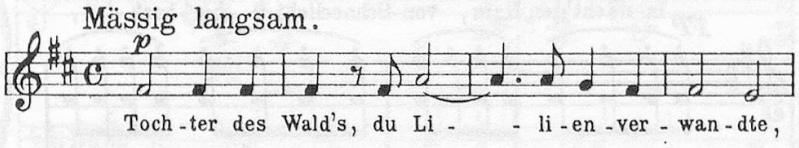
In deines Busens goldner Fülle gründet
Ein Wohlgeruch, der sich nur kaum verkündet;
So duftete, berührt von Engelshand,
Der benedeiten Mutter Brautgewand.

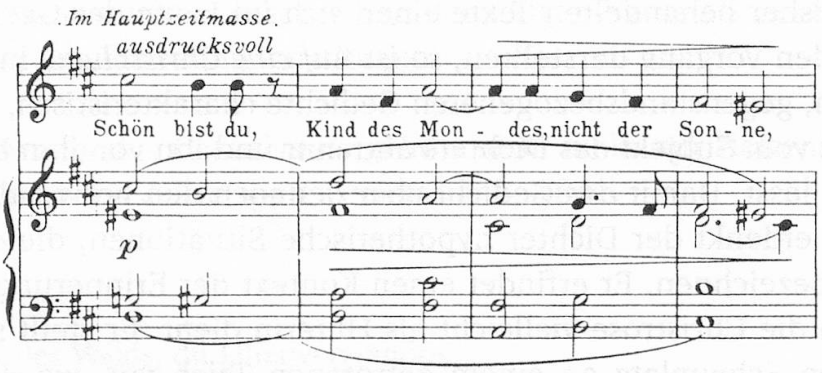
Dich würden, mahnend an das heil'ge Leiden,
Fünf Purpurtropfen schön und einzig kleiden:
Doch kindlich zierst du, um die Weihnachtzeit,
Lichtgrün mit einem Hauch dein weißes Kleid.

Der Elfe, der in mitternächt'ger Stunde
Zum Tanze geht im lichterhellen Grunde,
Vor deiner mystischen Glorie steht er scheu
Neugierig still von fern und huscht vorbei.[7]

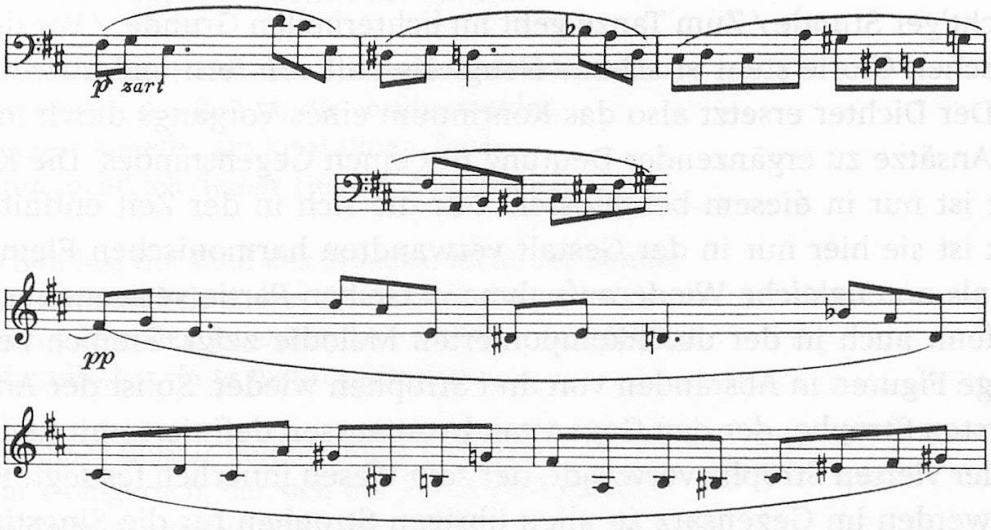
7 Ebd., 1. Bd., S. 118 f.

Wenn die bisher behandelten Texte einen sich im Laufe des Gedichts fortentwickelnden Vorgang darstellten, so ist *Auf eine Christblume* insofern für die späteren, gegenstandsbezogeneren Gedichte charakteristisch, als es den Gegenstand vom Subjekt des Dichters abtrennt und ihn von ihm betrachten und deuten lässt. Damit das Gedicht aber dennoch den notwendigen Fortgang finde, erdenkt der Dichter hypothetische Situationen, die das Leben der Blume bezeichnen. Er erfindet einen Kontext der Erinnerung an junge Tote, denen die Christrose vielleicht als Hüterin dient. Er stellt sich einen geisterhaften Schauplatz an einem gefrorenen Teich vor, wo die Blume, deren transparentes winterliches Wesen den Dichter fesselt, ihren eigentlichen Ort hätte. Er liest an ihr die Zeichen von Mariä Verkündigung ab, ja, er denkt sich die Passion Christi hinzu, die die Blume auszudrücken sich kindlich weigert, deren Zeichen ihr aber wohl anstünden. Zuletzt geht dieses ergänzende, traumhafte Deuten eines konkreten Gegenstands so weit, dass der fiktive Interpretationsraum zur Gegenwart wird: «Der Elfe, der in mitternächt'ger Stunde / Zum Tanze geht im lichterhellen Grunde, / Vor deiner mystischen Glorie steht er scheu / Neugierig still von fern und huscht vorbei». Der Dichter ersetzt also das Kontinuum eines Vorgangs durch immer neue Ansätze zu ergänzender Deutung des einen Gegenstandes. Die Kontinuität ist nur in diesem beschlossen. Für die sich in der Zeit entfaltende Musik ist sie hier nur in der Gestalt verwandten harmonischen Elements, nicht als notengleiche Wiederaufnahme derselben Partie verwendbar, was sich denn auch in der durchkomponierten Melodie zeigt. Freilich kehren analoge Figuren in Abständen von drei Strophen wieder. So ist der Anfang der ersten Strophe, der den Gegenstand von aussen definiert, mit dem Anfang der vierten Strophe verwandt, der sein Wesen innerlich festlegt. Beide Male werden im Gegensatz zu allen übrigen Strophen für die Singstimme Viertelnoten verwandt, beide Male schreitet die Begleitung in halben oder ganzen Noten fort, was eine statische, bestätigende Wirkung auslöst, beide Male liegt der Hauptakzent auf dem das Wesen der irrealen Blume hervorhebenden Mittelwort zwischen erster und zweiter Zeile: Li(lienverwandte), Mon(des).

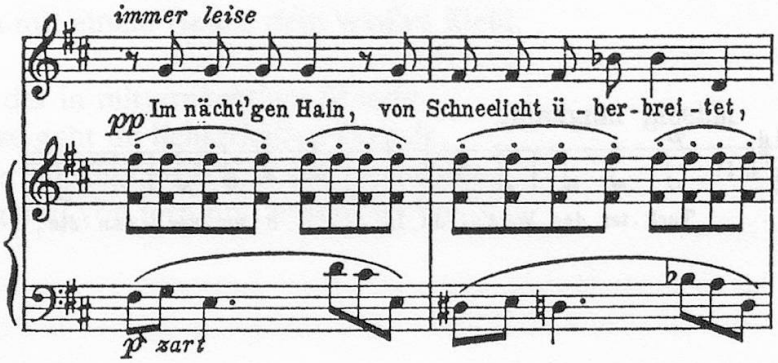




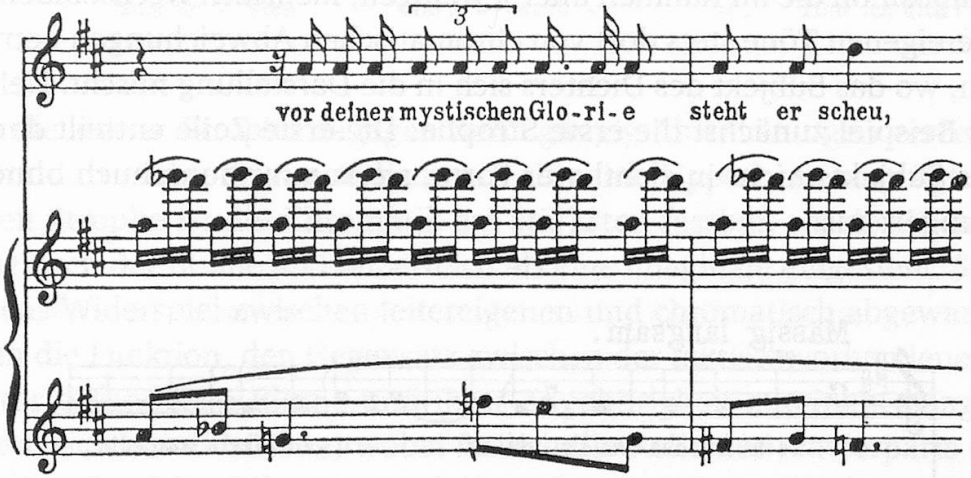
Ebenso deutliche Entsprechungen stellt die Bassfigur zwischen der dritten und der siebten Strophe her, die beide das Zauberreich evozieren,



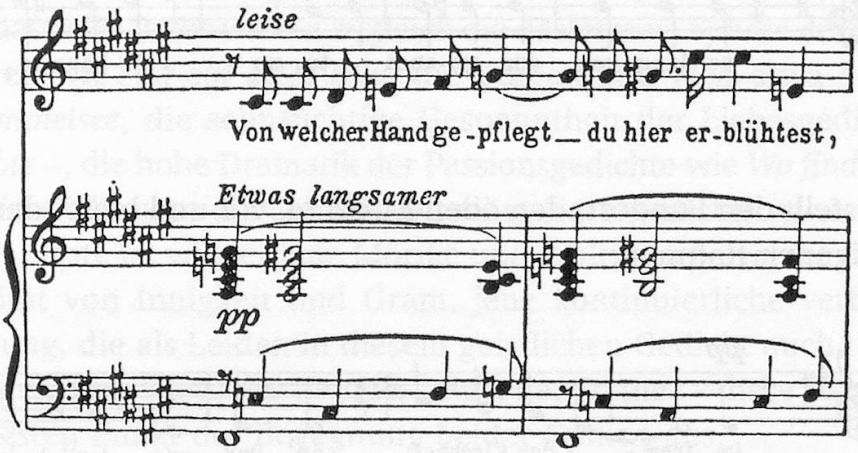
wobei die Wiederholung derselben Note im Achtelwert



(dritte Strophe) oder gar im Sechzehntelwert (siebte Strophe) im Intervall einer kleinen Sekunde, einer grossen Septime, einer None oder einer Oktave zur oberen Begleitungsstimme das Schweben, die Ungegenständlichkeit der Geisterwelt, im Anschluss an Schuberts Verfahren, zum Ausdruck bringt.

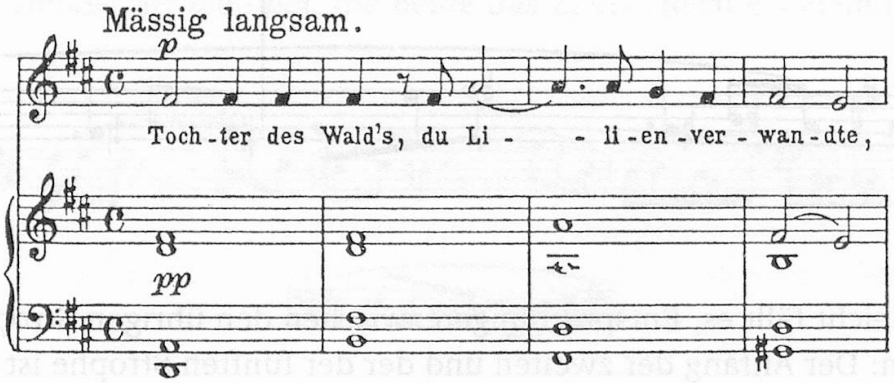


Weniger leicht fällt es, Entsprechungen zwischen den übrigen Strophen zu entdecken: Der Anfang der zweiten und der der fünften Strophe ist mindestens in der rhythmischen Aufteilung verwandt, auch im Verlauf, der, wie immer bei erzählenden Partien, mit einem aus der Tiefe aufsteigenden Motiv einsetzt. Ihm folgt eine Gegenbewegung, worauf in der dritten Zeile eine gesteigerte, unterbrochene Linie dem fallend gerundeten Strophenschluss Widerpart leistet. Der Anfang der zweiten Strophe lautet:

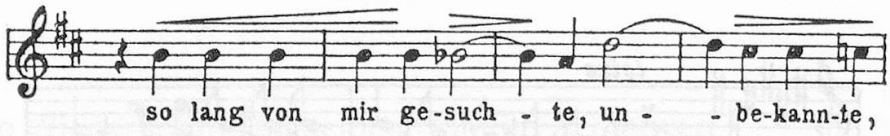


Ich nannte den Einsatz solcher Strophen episch. Episch ist in der Tat die erfundene Erzählung von der Funktion der Blume ebenso wie die Erinnerung an die Verkündigung des Engels an Maria, unterschieden sowohl von den definitorischen und deskriptiven Partien wie von den geisterhaften.

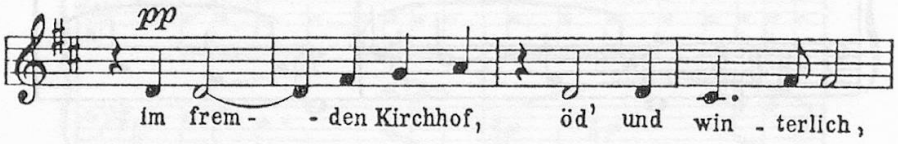
Grundsätzlich glaube ich ausserdem beobachtet zu haben, dass in dieser Komposition die im Rahmen ihrer jeweiligen, mehrfach wechselnden Tonart leitereigenen Töne stets dort von chromatischen Abweichungen betroffen werden, wo das Subjekt des Dichters sich in die Darstellung mischt. Nehmen wir als Beispiel zunächst die erste Strophe: Die erste Zeile enthält den Anteil des Subjekts nicht in sichtbarer Form, sie kommt denn auch ohne Abweichungen aus.



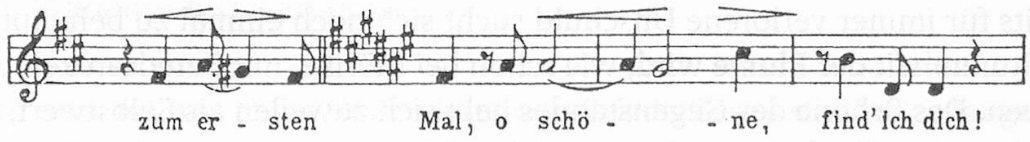
Die zweite erlaubt sich zweimal eine leise Verfremdung, die zu der Suche des Dichters nach der Unbekannten in Beziehung stehen könnte;



die dritte stellt den Fundort, den öden Kirchhof, vor und bleibt demgemäss im leitereigenen Rahmen;



die vierte wechselt die Tonart und gibt allein schon durch diese Modifikation die Bedeutung des Funds für das Subjekt wieder.



Dass die zweite Strophe dagegen durchgängig Abweichungen verzeichnet, verwundert nicht, da das Subjekt sie als seine Hypothese vorträgt. In der dritten Strophe ist die Chromatik am stärksten fassbar, wo der Dichter die Suche nach der Blume im Zauberreich als eine imaginäre eingesteht. So hätte also das Widerspiel zwischen leitereigenen und chromatisch abgewandelten Tönen die Funktion, den Gegensatz zwischen der faktisch vorhandenen, vom Dichter gefundenen Blume und ihrer Zugehörigkeit zu einem imaginären Geisterreich auszudrücken, wobei freilich die Rolle des Klavierparts ebenso stark ins Gewicht fällt. Die Begleitung hat bei Hugo Wolf grundsätzlich eine viel autonomere Rolle zu spielen als bei Schubert und Schumann. Sie kann zuweilen den Gesangspart in den Hintergrund treten lassen. Ihre harmonische Differenziertheit setzt den starken Wagnerschen Einfluss voraus, den Wolf bereits als Fünfzehnjähriger, 1875, empfing, als er Richard Wagner in Wien den *Tannhäuser* dirigieren hörte. Der Verehrung für Wagner entsprach übrigens eine zeitlebens geäusserte Ablehnung der Brahmsschen Musik, die mit der gegen Brahms gerichteten Nietzscheschen Formel der «Melancholie des Unvermögens» – aus der zweiten Nachschrift zum *Fall Wagner* – bedacht wurde.

Im ganzen darf von Wolfs Vertonung der *Christblume* gesagt werden, dass sie eine Summe seiner sonst oft nur einseitig verwirklichten Mörikeaspekte darstellt: In ihr wirken zugleich die deskriptive Sphäre der geistlichen Miniaturen wie *Auf ein altes Bild*, die geisterhafte Welt etwa der *Ballade vom Mummelsee*, die sehnsüchtige Gespanntheit der Liebesgedichte – *An die Geliebte* –, die hohe Dramatik der Passionsgedichte wie *Wo find' ich Trost?* und schliesslich sogar die Leichtigkeit eines Naturgedichts wie *Im Frühling*. Das Auffälligste ist wieder jene Mörike und Wolf gleichermassen eigene Simultaneität von Innigkeit und Gram, jene kontinuierliche verfremdende Beschattung, die als Leiden in diesem geistlichen Gedicht auch thematisch Sprache gewinnt. «Kind des Mondes, nicht der Sonne» – diese Formel drückt den innigsten Punkt der Begegnung beider Genien aus.

Die keusche Blume, die den Finder mit Scheu erfüllt, wird in der Vertonung fast zu einer besungenen Geliebten. Die rätselhafte Verbindung von Natur und Tod gibt Klänge der feierlichen Unentschiedenheit ein. Die geistliche Beziehung wird, noch deutlicher als bei Mörike, auf einen künstlichen

Goldgrund aufgemalt. Die Geister haben einen ästhetischen Zauber, der ihren Geheimnisstand materialisiert. Die unscheinbare Gebärde des Dialogs zwischen Dichter und Blume wird ausdrücklich artikuliert, eine in dieser Epoche bereits für immer verlorene Unschuld sucht sich noch einmal zu behaupten. Die Stummheit der Blume wird, wie schon bei Mörike, mit Beredsamkeit umworben. Das Schöne des Gegenstandes hebt sich zuweilen als Selbstwert, gelöst von seiner Erscheinung, heraus und steigt zu programmatischer Seraphik empor.

Die Spannung, die sich auf diese Weise zwischen Mörike und Wolf austrägt, ist freilich, wenn auch viel verhaltener, schon im Gedicht selber angelegt. Insofern hat Wolf gerade durch seine Verfremdung Mörikes dessen heimlichste Dissonanzen ans Licht gehoben. Erkenntnis durch übersteigernde Verfremdung – das gilt für Wolfs hier dargelegte zentrale Mörikeauffassung. «Zu welchen Exzessen läßt seine Muse sich hinreißen, wenn sie der dämonischen Seite der Wahrheit ihr Antlitz zukehrt!» ruft Wolf anderthalb Jahre nach Vollendung der Mörikelieder aus.[8] Indem er die dämonische Seite des Peregrina- und Noltendichters entdeckte, inmitten einer Zeit, die an Mörikes Dichtung ihre verspätete Biedermeiersehnsucht stillte, hat er ein erst ein halbes Jahrhundert später offenbartes Profil dieser Dichtung freigelegt.

8 Brief an Emil Kauffmann, 21. Mai und 5. Juni 1890, in: Hellmer, *Wolfs Briefe*, S. 13 f.