„ - „…so wird mir nun Liebe zum Schmerz und Schmerz mir zur Liebe…“ (Franz Schubert) - “

Ein Programm des „VCV(W)“ (= „„Vox coelestis“-e.V. Weimar“) mit Musik/Dichtung/…/Malerei über „Dunkele Vögel: (bitter-süße(?)) Melancholie & (süß-bitterer(?)) Tod“ von/über:

Franz Schubert (Komponist in Wien) - Wilhelm Müller (Dichter in Dessau) - Edgar-Allan Poe (Dichter in Baltimore) - Charles Baudelaire (Dichter & Poe-Übersetzer in Paris) - Richard Wagner (Komponist in Bayreuth) - Johannes Brahms (Komponist in Wien) - Karl Buchholz (Maler in Oberweimar) - Josef Holbrooke (Komponist in London) - Reiner Bredemeyer (Komponist in Berlin) - Wolf-G. Leidel (Komponist/Pianist/Organist/Musiktheoretiker in Oberweimar/Ehringsdorf (VCV(W)-Vorsitzender)) - Sergey-V. Dunaev (Gitarrist/Komponist in Moskau/Weimar (VCV(W)-Mitglied)) - … - Olivier Messiaen (Komponist/Pianist/Organist/Musiktheoretiker in Paris)

VCV(W)-Projekt „VCV(W)-P-3-36“

Mitwirkende des VCV(W)-Ensembles: May-Britt Rabe(!) (Gesang (Mezzo tief)), Eva-Maria Ortmann (Gesang (Mezzo hoch), Sprecherin), Birgit Hofmann (Violine), Ralph Schmidtsdorf (Violine), Hans Lucke (Sprecher), Frederik Beyer (Sprecher, Sänger (Baß)), Andreas Küttner (Gesang (Tenorbariton)), Rolf („Leo“) Lukoschek (Querflöte), Sergej-Viktor Dunajew (Konzertgitarre, Komposition) & Nao-Aiba (Klavier) und Wolf-G. Leidel (Harmonium, Komposition, …, Moderation, Gesamtleitung)

::

Nur zum nicht-öffentlichen Gebrauch für VCV(W)-Mitglieder!

****

Stand: 23. 11. 2006

===

SCHWARZE VÖGEL (I)

Liebe(r) Leser(in)! „VCV(W)-Kunst“ meint „(Spät-)Romantik“; deren Hauptthemen (- spätestens seit Wagners „Isolde-&-Tristan“): Liebe & Tod („Eros“ & „Thanatos“); Letzterer wird oft durch einen schwarzen Vogel o.Ä. ausgedrückt. Zur Einstimmung in die melancholische „Herbst/…/Schlehdorn/Nebel/Vorwinterruhe“-Welt vorerst ein Gedicht von N. Kürschner (aus „Nachtlieder“): „TAG DER TRÄNEN… - tag der tränen feuchte augen

unter wasser stehen, sehen
weite seen, weitergehen
im vertrüben, im vertrauern

grelle sonne letzte sterne
frißt vom himmel morgen-grauen
blaß der mond ist zu durchschauen
schleierbilder bilden ferne

nebel dichten sich durch schemen
schwere spätherbstblätterfälle
krusten feste salzkristalle

kommt der tag der trock’nen tränen“. Der (- damals… -) sozialistische (und von der SED gut honorierte) DDR-Erfolgsdichter (- das eindeutige Vorbild Brecht läßt mitunter etwas sehr

N. Kürschner

grüßen… -) Helmut Preißler (- sein Bruder war Kirchenmusikstudent an der „Franz Liszt“-MusikHochschule zu WEIMAR & ChefOrganist an der katholischen Hauptkirche in JENA… -) schlägt eine Brücke von „VCV(W)-P-3-35“ (- Thema „Drogen“, s. dort -) nach „VCV(W)-P-3-36“ hierher, wenn er über ein „Vincent van Gogh“-Gemälde (- (Selbst)Portrait (?) -) & dessen Schöpfer schreibt: „Die Welt war ihm Farbe:
satte strahlende Flächen,
brennend im Laub und auf Meeren.

Die Welt war ihm Flamme:
Bäume, vielhundert Kerzen,
lodernd in alle Himmel.

Aber die Raben stießen die schwarzen Schatten hinein in das Korn, das er sichelte,
wo es doch Sensen gab.
Trauervögel sind unbeholfen und düster,
doch ohne sie wären die Himmel blaß…“. - Die in NEUSISS bei ILMENAU in Thüringen an einem 26. November (!) { - am 26. 11. 1962 hatte ich gegen 17:00 Uhr zwischen KÖNIGSEE/Th. & UNTERSCHÖBLING die Ur-Idee der späteren VCV(W)-Gründung… - } geborene WEIMARer Konzertgitarristin-&-Dichterin stud. mus. Nicole/Nikol Kürschner (- vgl.: „VCV(W)-P-3-35 = Drogen“ -) schreibt, wissend, daß man symbolisch statt „Schwarzer Vogel“ auch „Fledermaus“ setzen kann/könnte, in ihrem Gedichtzyklus „Nachtlieder“: „VOR DEM MOND - Zwei Mücken tanzen vor dem Mond,
weitab vom Mückenschwarm;
ein Rest von Sonnenuntergang:
kalt ist es, und doch warm.

Zwei Fledermäuse vor dem Mond,
die eine Schatten nur;
vergangen Sonnenuntergang:
der Tag verliert die Spur.

Die Nacht singt leise vor dem Mond,
im Dunkel es verhallt;
ein Licht verglimmt für diese Welt;
warm ist es, und doch kalt…“; zur „Tierklasse“ „Vögel“ (lat. „Aves“) gehören die

Rabe

Unterklasse“ „Neukiefervögel“ (Neognathae), dazu die „Ordung“ „Sperlingsvögel“ (Passeriformes), dazu die „Unterordnung“ „Singvögel“ (Passeres), dazu die „Familie“ „Rabenvögel“ (Corvidae), dazu die „Gattung“ „Raben & Krähen“ (Corvus).

Krähen

Alte Götter, Könige, usw. nutzten in Sagen & Märchen die Weisheit, Flugfähigkeit und Intelligenz der Schwarzgefiederten. In der nordischen Mythologie symbolisiert der Rabe Weisheit;(Chef-)Gott „Odin/Vuodan/Ödin/…/Wotan“ hatte stets die beiden Raben „**Hugin & Munin**„ bei sich (- so auch in Richard Wagners „Götterdämmerung“ (- die beiden Raben „Hugin“ & „Munin“ (altnordisch: „Huginn“ und „Muninn“) sind die Begleiter Odins/Wotans: „Hugin“ ist der Gedanke und „Munin“ die Erinnerung. Sie werden jeden Morgen von Odin in die ganze Welt ausgesandt, um ihm bei ihrer Rückkehr über die Geschehnisse in der Welt zu berichten. Von diesen Raben stammt „Rabengott“ als Kennung für Ödin. Im „Grimnismal“ findet sich: „…Hugin und Munin müssen jeden Tag über die Erde fliegen. Ich fürchte, daß Hugin nicht nach Hause kehrt; doch sorg’ ich mehr um Munin…“)), die auf seinen Schultern saßen. König „Artus/Arctus/…/Arthur/Arktis“ soll in einen Raben verwandelt worden sein. Dem griechischen Gott Apoll(on) waren die Raben heilig. Die Bibel berichtet im Alten Testament, daß Noa(c)h einen Raben aus seiner Arche sandte. Der spätere christliche Glaube verteufelte den Raben und sah in ihm das Böse.

Rabenkrähe

In christlichen Sagen ist die Krähe der Bote des Heiligen Oswald. Hexen und Zauberer vermögen sich in Krähen zu verwandeln. Der Volksmund war früher davon überzeugt, daß die Krähe das Weibchen des Raben sei. Ihre schwarze Farbe erklärte man sich durch eine Verfluchung. Ihre häßlichen Jungen hätten einen so schweren Kopf, daß sie mit dem Schwanz zuerst aus dem Ei kriechen. Schlüpfen sie nach Gründonnerstag, werden sie Dohlen. Trotz Ihrer bemerkenswerten Fähigkeit, Worte und kurze Sätze sprechen zu lernen, werden heute

kaum noch Raben oder Krähen als Haustiere gehalten. Als Aasfresser taucht der Rabe bereits im Kinderlied auf („…fällt er in den Graben, fressen ihn die Raben…“). Berühmte Beispiele aus der Literatur sind die Rabenschlacht in „Das Odfeld“ von Wilhelm Raabe(!) und das Gedicht „The Raven“ von E.-A. Poe. Dem Raben als Haustier hat Wilhelm Busch in seiner Bilder- und Verserzählung „Hans Huckebein, der Unglücksrabe“ ein literarisches Denkmal gesetzt. Ein häßliches Gedicht über „Schwarze Vögel“ ist das „Stu(rz)ka(mpfflieger)lied“ aus dem 2. Weltkrieg: „Viel schwarze Vögel ziehen
hoch über Land und Meer,
und wo sie erscheinen, da fliehen
die Feinde vor ihnen her.
Sie lassen jäh sich fallen
vom Himmel tief-bodenwärts.
Sie schlagen die ehernen Krallen
dem Gegner mitten ins Herz.
Wir sind die schwarzen Husaren der Luft:
die Stukas, die Stukas, die Stukas.
Immer bereit, wenn der Einsatz uns ruft:
die Stukas, die Stukas, die Stukas.
Wir stürzen vom Himmel und schlagen zu.
Wir fürchten die Hölle nicht und geben nicht Ruh,
bis endlich der Feind am Boden liegt,
bis England, bis England, bis Engeland besiegt;
die Stukas, die Stukas, die Stukas!
Wenn tausend Blitze flammen,
wenn rings sie Gefahr bedroht:
sie halten stets eisern zusammen,
Kameraden auf Leben und Tod!
Wenn Beute sie erspähen,
dann wehe ihr allemal;
nichts kann ihren Augen entgehen,
den Stukas, Adlern gleich aus Stahl!
Tod säen sie und Verderben
rings über des Feindes Land.
Die Spuren sind Trümmer und Scherben
und lodernder Himmelsbrand.
Es geht schon in allen Landen
ihr Name von Mund zu Mund.
Sie schlagen die Werke zu-schanden,
die Schiffe schicken sie auf Grund!“. Wenden wir uns angenehmerer Kunst zu, zuerst von so-genannten „Laien/Dillettanten“: Manfred Steinert schreibt: „Schwarze Vögel können täuschen... - Ein düsterer Tag. Dunkel die Wolken am Himmel. Das Namensschild an meiner Haustür vermittelt: „Herbert Pastera - Versicherungen“. Ich wohne allein hier und schaue aus

dem Schlafzimmerfenster, um Sauerstoff zu schöpfen. Große Krähen sitzen auf den knorrigen schwarzen Ästen der alten Pappeln vorm Haus, bewegen die Köpfe aufeinander zu wie Schöffen eines Gerichts, die ihre Ansichten austauschen, doch nie Einigkeit bekommen. Oder - sie verhalten sich wie Menschen, die sich freche aufregende Neuigkeiten erzählen. Leute, die immerfort fluchen wie Gebeutelte im Abseits. Oder - wie rumpelige Leute, die nervös shoppen, geradezu aufsässig nach den erstrebten Waren sich durchboxen, und Ellenbogen gebrauchen, wie Bagger. Sie haben Marotten Aufsässiger. Doch - die Krähen, zahlreich in dieser Gegend und herbstlichen Jahreszeit, sie täuschen uns sicher bewußt damit, vollführen Taten, die uns schrecken sollen, demonstrieren drei oder vier Gewohnheiten der Menschen, plustern sich erbost auf, sprechen keine verständliche Sprache - sie sind ja Tiere. Sie

verbreiten ruhmlose Wichtigkeit, ohne Können ihr eigen zu nennen. Doch ich kann es nicht wegwischen: Krähen haben etwas vom Menschen…; manch einem Zauberer, so zeigt man oft im Film, werden die Krähen als Sinnbild des Unheimlichen, als Ratgeber, als Schicksalsbote, als ruhige aber finstere Macht auf die Schulter gesetzt. Auch in den Büchern der „Schwarzen Geschichten“ sind sie derartig erwähnt. In den verschiedensten Medien sind sie Gesellen des Horrors. Oder sind’s eher die Raben? Ich bin mir noch im Zweifel. Beide tragen jedenfalls Ähnlichkeit, wenn auch ohne Verwandtschaft? Zumindest sind beide Arten von schwarzem Gefieder, dem öffentlichen Markenzeichen des Grusels. Krähen oder Raben, harmlos oder feindlich? Sie tragen wohl ihr glänzendes Federkleid als frappierendes Kennzeichen ihres mystischen Lebens? Den Glanz der Unterwelt, der uns ebenfalls umfängt, stürzen wir nur in ihre Fallgruben. Die Vögel der stillen Untaten. Man sagt, es seien Wiedergeborene - oder? So steht es in den Büchern. Und der Tag heute beweist mir ganz nüchtern: Krähen vollführen doch höllischen Lärm auf den Bäumen und Wegen! Erst Sturm, dann Fall, meine ich. Sie bearbeiten scheinbar ein wichtiges Problem, eine Methode aufzufallen, in einem nur Vögeln gegenwärtigem Esperanto, schreien ihre Meinung heraus? Sicher dabei, das niemand sie versteht. Oder wie Geprügelte, auch sozial Verletzte, deren Rechtfertigungen man gern überhört. Gelassen schaue ich ihnen zu, das Fenster richtet sich westwärts, in Richtung großer Garten, zu diesen Pappeln. Keine Aufgabe im persönlichen Plan, mein Tagessoll ist fertig-

gestellt, auch das Fernsehen ist heute blamabel langweilig. Zumal am Nachmittag. Das Journal auf dem Schreibtisch bietet keinen kribbeligen Gruselfilm. Solche Filme oder Bücher konsumiere ich mit Wollust. Die Videosammlung birgt viele Exemplare. Die Regale strotzen von solchen Büchern. Mein Interesse für diese Viecher wächst mit den Dezibel ihres Radaus. Kaum flexibel, eher flugträge, verharren sie lange auf einer Stelle des Astplatzes. Vielleicht besitzen sie Biorhythmen? Gesteuertes Verhalten? Gelenkt von einem Besitzer? Womit ich wieder an ihre aufgepfropfte Gruselrolle erinnert werde. So bevölkern meine Gedanken schmale Wissensgebiete, die ich eigentlich besser kennen müßte. Das Lexikon, welches ich jetzt in den Händen halte, sagt aus: Krähen sind Rabenvogelarten aus der Gattung Corvus. Also sind es deutlich gesagt RABEN - und sie untergliedern sich in Krähen, auch Dohlen, Elstern, Kohlraben, und andere. Krähen sind Raben. Glücklich, daß ich das Lexikon besitze, schlage ich noch analoge Stichwörter auf. Sie verbindet dichte Verwandtschaft, das weiß ich nun, belehrt vom Werk der Wissenschaft. Amüsiert darüber, ich hatte falsch geordnet, aber auch verwundert. Doch richtig aufmerksam werde ich durch den folgenschweren Satz: Sie sind intelligenter als andere Vogelarten. Was können sie denn, wenn sie intelligenter als andere sind? Ein wenig grüble ich schon darüber, hier diese Krähen vorm Haus zu haben. Eine eigenartige Bewandtnis. Ein Hauch von schwarzer Mystik spannt sich überm Garten, aufgrund der Dinge, wie ein enges schwarzes Netz - auch auf meine Gedanken. Ihre Existenz ist sogleich Ursache. Mein Wissen beschämt mich. Typische Gesellen des Gruselfilms und ich weiß nur wenig über sie. Das neu Hinzugekommene verhilft zu keiner bedeutenden Addition von neuen Eindrücken, nur eines, sie scheinen doch auch manchem Eigenbrötler auf dem Rücken zu sitzen? Schaue ich so die Leute genauer an. Auch nur symbolisch - oder? Aber Erwin Klobtrott nebenan macht den Eindruck eines tiefgreifend Allwissenden, das sind Parkplätze für solche Raben. Er hat einen krummen Rücken, ein prima Platz für so ein Viech? Eine Phase des Überdenkens entlockt doch Lacher aus meinem Hals - je mehr Nervenfasern in diesem Überlegungsfieber miteifern, um so eher auch bleiben Krähen für mich schwarze, unbekannte Wesen, Vögel, eben Tiere. Was wissen schon Krähen, was können sie schon ausrichten? Dumme harmlose Vögel. Basta. Ich habe mich selbst mit dieser letzten Überlegung beruhigt. Das Thema ist abgehakt. Nun ist Schluß. Das Fenster breit auf, damit zugleich frische Luft ins Zimmer strömen kann, lehne ich mich hinaus und sehe noch den Villaeigentümer Oscar Dumal zu SPAR nebenan laufen, dort kauft er häufig seine Lebensmittel. Ein jüngeres schwarzes gelacktes Köpfchen schimmert, das Mädchen Vanessa Schimmelpfennig geht sicher wieder zum Frisör, auf hochhackigen Schuhen - etwas unbequem…; der Krähenkrawall entfacht Neugier, wie die Eleganz eines neuen Autos. Mein Blick ist gefangen. Noch mehr Krähen setzen sich auf die Pappel! In oberer Stellung auf dem sich verjüngenden Ast eine herausragend riesige Krähe. Vielleicht der Anführer? - so keimt die Idee einer simplen Vorstellung. Der Ast wackelt heftig infolge ihres Gewichts. Und Meisen und Spatzen haben sich vor ihnen längst aus dem Terrain verflüchtigt. Die Übeltäter weisen zu große Schnäbel auf. Mit einigem Dafürhalten kann man solchen „Spieß“ für eine Waffe ansehen. Ein Fakt, der mich frustriert. In diesem Moment hallt der laute schrille Ruf: „Zum Angriff!“ von irgendwoher - aus einem unsichtbaren, also bestimmt virtuellen Mund. Vielleicht aus einer imaginären Öffnung in der Luft, eine Singularität, man kennt dies aus Filmen. Und ich griene dabei wie ein Fernsehmoderator. Jemand, ein Avatar eventuell, hat es gewalttätig geschaffen. Die Stimme ruft weit hinaus über den Garten, wie ein Kommando des vermeintlichen Besitzers dieser schwarzen Vögel, wenn es einen gibt, und es gibt wohl einen, dieser dunklen Stimme nach zu urteilen? Staunend sehe ich die riesige Krähe ganz voran, den spitzen Schnabel waagerecht um Fleisch aufzuspießen - so scheint mir die Sachlage kritisch zu werden. Der Pulk fliegt heran, ein Vernichtung bringendes Geschwader mehrerer Dutzende Raben. Sie fliegen in einer pfeilartigen Formation, Schnabelspitzen todbringend gerichtet, wie gewaltige fleischfressende Hautflügler, die Pterosaurier der Oberen Kreidezeit. Mir fällt das Analoga ein, da ich gestern im Naturkunde-Museum war. Ameisenkrabbeln fließt über

meinen Rücken. Ziel ihres Fluges scheint mein Haus? Mein Herz beginnt heftiger zu schlagen. Hundert Meter noch entfernt. Und ich bilde mir ein, sie streben haargenau auf mein Fenster zu. Erschrocken, an Gruselfilme von HITCHCOCK und anderer Filmemacher denkend, deren Vögel gar durch den Kamin kamen und die Bewohner zerfleischten, bis auch nichts mehr übrig blieb. An Vögel, die die Leber eines Mannes herauspickten, an Vögel, die Augen ausstachen, einfach so, oder an Vögel, die ganze Stadtteile terrorisierten. Solches Horror-Szenario stürzt jetzt wuchernd in mein Hirn. Ihr unabwendbares Kommen bringt Unruhe in meinen Körper. Mein Puls ist sicher auf Neunzig? Nun spüre ich Gefahr. Blitzschnell schließe ich das Fenster mit behendem Schwung, damit ich schnell genug bin, vor ihnen fertig mit dem Schließen. Schaue angeekelt hinaus. Linien von Angst im Gesicht, die Angst frißt sich durch den gesamten Körper, bis in die Haarwurzeln. Sie wird einen kurzen Moment zur Qual. Blaß geworden, zerre ich Gedanken an das Luftgewehr im Keller hervor. Erleichtert, doch ich würde es nicht mehr zeitmäßig schaffen, zu spät der Vorsatz. Gleich sind sie da. Geduckt vernehme ich schon ihren dumpfen Flügelschlag, ihr dumpfes Vogelschreien, das mir höchstes Unheil verkündet, sie fliegen heran. Ich schließe selbstergeben kurz die Augen, erwarte in dem Moment Grauenvolles. Sie sind knapp vor mir … plötzlich, völlig unerwartet, ziehen sie im steilen Winkel kräftig nach oben, über das Haus hinweg, im wilden gespenstischen Korso, und davon, als ob sie noch Gnade für mich in letzter Sekunde empfunden hätten? Oder sie waren gebannt durch meine Sicherheit hinter Beton und Glas? Ich falle aufs Bett hinter mir. Dann sitzend, strömt all dies nochmals durch den Kopf, und plötzlich quillt stoßweise Zorn durch die Adern - gerettet, aber total bloßgestellt. Blamiert vor mir selbst. Niemand hat den Vorgang glücklicherweise beobachtet? Sie haben mir große Angst entlockt und dabei wie urige Chamäleons nur getäuscht, eine verrückte, aber doch schlimme Situation simuliert. Ein Beinahe-Geschehen, die Möglichkeitsform. Man könnte meinen, sie wollten Reaktionen testen? Ja, ich glaube sie sind intelligent. Lernen sie auf diese Weise? Noch immer weiß ich nicht genug von ihnen. Ein Tag ist zu wenig. Meine Angst hat diesen Reflex konstruiert, Halluzinationen geboren. Woher plötzlich? Von meiner Manie für Grusel? Im Unterbewußtsein meines Hirns lauert wahrscheinlich schon permanent diese Angst, sie wartet auf den Anlaß und ich habe diese innere Invasion meiner Emotionen nie bemerkt? Hinausblickend, sehe ich ganz rechts, an der Kante des Hauses, eine Gruppe Jungen Fußball spielen und auch jetzt erschallt wieder ihr zackiges Kommando: „Zum Angriff!“…; doch still mein Mut, ich gestehe Zufriedenheit - sie sind weg! Weggeflogen, wie eben Krähen über den Himmel ziehen. Sie sind und bleiben schwarze Täuscher. Kommunikation? Herausforderung? Geckenhaftes Benehmen? Aber sie sind offensichtlich keine schwarzen Gesellen des bösen Unheils. Das ist nur unsere Provokation. Unser erfinderischer Blickwinkel…“; soweit Manfred Steinert. Normen Hedwig schreibt: „Kurz reißt die Wolkendecke auf, und es erscheint der Vollmond, wie ein großes, bleiches, göttliches Auge, das für einen Moment einen Blick auf die weite, kahle Landschaft wirft, die sich um mich bis in die Unendlichkeit erstreckt. Kurz wird sie von seinem kalten, fahlen Licht erhellt. Dann wird der Mond wieder vom dichten, unerbittlichen Dunst umfangen, und läßt mich wieder in Dunkelheit, fern jeder göttlichen Gnade. Am Firmament bleibt nur ein blasser, gelblich weißer, verschwommener Fleck, die Ahnung seiner entfernten Existenz, wie der Funken Hoffnung in mir, der langsam verglüht, einem glimmenden Docht gleich, genährt vom Wachs aus Lebenswillen. Durch dieses unheimliche Leuchten hindurch ziehen sie mit ausgebreiteten Schwingen, unruhige Geister, Boten des Vergänglichen - die **schwarzen Vögel**. Ich höre das dumpfe Knattern ihrer Flügelschläge, spüre, wie die Luft unter ihnen bebt, wie sie mich zu Dutzenden umkreisen, weiß, daß sie warten, auf Nahrung, darauf, daß ich aufgebe. Rauschend schweben sie immer wieder dicht an mir vorüber, und der Luftzug kühlt meine Wangen, läßt mich frösteln. Sie umbranden mich wie ein düsteres Meer, und ihr rauhes Krächzen klingt wie der Sirenengesang, der mich in die Vergessen bringenden Wellen lockt. Aber noch folge ich ihm nicht, noch will ich leben, noch habe ich Kraft, noch

schleppe ich mich weiter durch das kalte, monotone Nichts, das mich umgibt. Doch sie haben Geduld. Sie warten. Wieder lichtet sich der Dunst, befreit sich der Mond aus dem finsteren Schleier. Nur noch ein schmaler, schwarzer Wolkenfetzen zieht sich waagerecht über die klare, runde Scheibe, wirkt wie eine Rasierklinge, die in Gottes Augapfel schneidet, und während der Mond gen Horizont sinkt, färbt sich sein Licht rot, ergießt sich wie Blut in die Welt. Im roten Schein kann ich einige Meter vor mir einen riesigen, toten Baum erkennen, dessen lange, dürre, kahle Äste sich wie Geisterarme nach mir recken. Ich erblicke einen menschlichen Kadaver, der an dem breiten Stamm lehnt. Die schwarzen Vögel lassen sich auf ihm nieder. Ich beobachte, wie sie mit lautem Kreischen um seine Eingeweide kämpfen, zwei von ihnen im Streit um ein langes Stück Darm, ein bizarres Tauziehen, bis ihre Beute zerreißt und beide ihren Teil verschlingen. Ich trete näher, sehe das Gesicht des Toten, unkenntlich, zerfressen, ohne Augen, Nase, Ohren, das dunkle, lange Haar mit dickem Blut und Hirn zu einer klebrigen, schleimigen Masse geronnen. Und doch, mich freundlich willkommen heißend, lächelt der lippenlose Mund. In düsterer Erwartung leuchtend, schauen mich die leeren Augenhöhlen an. Ich erkenne, daß es sich bei dem Leichnam um eine Frau handelt. „Komm mit mir!“, höre ich ihre süße, lockende Stimme in meinem Kopf hallen, „Komm zu mir! Hier gibt es keinen Schmerz, keine Angst. Hier sind nur wir beide. Komm!“ Plötzlich lassen die Vögel von ihrem Fleisch ab, sehen mich an. Ihre tierischen Augen glitzern rot im Mondenschein. Ihre Blicke stechen tief in mein Inneres, wo sie in einem Eisklumpen explodieren. Erschauernd taumele ich zurück, wende mich ab und gehe eilig weiter, versuche, möglichst schnell möglichst viel Distanz zwischen mich und den Baum zu bringen. „Wo willst du hin? KOMM SCHON!“ Die Stimme der Frau wird laut, schrill und bösartig, ein stechender Schmerz, der meinen Schädel zu sprengen scheint. Doch je weiter ich mich

entferne, umso mehr ebbt das Stechen hinter meiner Stirn ab, umso leiser wird die Stimme. Die Vögel folgen mir weiter. Sie warten. Langsam wandert der Mond immer tiefer, und schließlich schiebt sich die leuchtende Scheibe gemächlich hinter den Horizont. Panik steigt in mir auf, Panik, daß auch er mich allein läßt, hier in dieser ewigen Finternis. Ich eile ihm entgegen, versuche, ihn aufzuhalten, renne, versuche, ihn einzuholen. Doch es hat keinen Zweck, er verschwindet, und der letzte Lichtstrahl zerbricht. Mit gewaltiger Wucht schlägt die Dunkelheit über mir zusammen, ich stolpere, falle, bleibe reglos liegen. Ich höre das freudige Krächzen der Vögel, als sie neben mir niedersinken. Der Boden ist frostig. Die Kälte durchdringt meine Kleidung, saugt die Wärme aus mir. Ich friere, will mich wieder erheben, doch meine Glieder sind wie gelähmt. „Warum wehrst du dich?“, will eine Stimme in meinem Kopf wissen, „Was hat das alles für einen Sinn?“ - Ich frage mich, ob es die Stimme der Frau ist. Oder ist es meine eigene? - „Warum willst du weiterleben? Sieh dich um! Was existiert noch, das dir etwas bedeutet? Da ist nichts, nur eintönige Leere, beängstigende Finsternis, Kälte, in der jedes Gefühl gefriert. Warum willst du weiterleben?“; mit einmal wird mir klar, wie recht die Stimme hat. Wie sinnlos ist meine Anstrengung, meine Qual. Wär es nicht viel einfacher, wenn ich mich jetzt fallen, wenn ich es einfach geschehen ließe? „Siehst du, so ist es doch leichter“, krächzt die Stimme. Ein Blitz zerreißt die Nacht. Vor meinen Augen taucht der Kopf eines Vogels aus dem Dunkeln auf. Ich sehe die funkelnden Augen und den krummen, schwarzen Schnabel. Sein Kopf macht nickende Bewegungen, dann ist er wieder

verschwunden. Es donnert. Ich höre, wie dicke Regentropfen auf den Boden prallen. Mir wird noch kälter. Doch ich friere nicht mehr. Eine zweite Kältequelle ist in mir entstanden und breitet sich nun aus, und mit ihr kommt ein Gefühl von wohltuender Ruhe. Schließlich füllt sie mich ganz aus, und ich werde eins mit dem Erdboden, mit der Schwärze der Nacht, mit dem Regen…; ich spüre nicht mehr, wie die Vögel sich auf mir niederlassen und meine Kleidung zerreißen, um an das wohlschmeckende, noch warme Fleisch zu gelangen. Sie haben lang genug gewartet!“; soweit also Norman Hedwig. Ein tschechisches Märchen: „Ein Mann hatte 12 Söhne und 1 sehr schöne Tochter; diese war das „Herzbinkl“ ihrer Mutter, während die Söhne sehr streng von ihr behandelt wurden. Deshalb beschlossen die Söhne, ihre Eltern zu verlassen und in der Fremde ihr Glück zu suchen. Sie wußten, daß ihr Vater sie nicht fortlassen würde, und hielten daher ihren Plan geheim. Sie sparten einiges Reisegeld und warteten nur auf eine schickliche Gelegenheit, um aus dem elterlichen Haus zu entfliehen. Eines Tages besuchten die Eltern mit der Schwester einen Jahrmarkt, von dem sie erst nach zwei Tagen zurückkehren konnten. Kaum hatten die zwölf Brüder Dies’ erfahren, so rafften sie ihre Habseligkeiten zusammen und wenige Stunden nach Abreise ihrer Eltern kehrten auch sie dem väterlichen Haus den Rücken. Sie setzten ihre Reise bis spät in die Nacht fort und waren schon eine ziemliche Strecke gegangen, als es ihnen an Lebensmitteln mangelte. Sie sahen umher - allein nirgends gewahrten sie eine gastfreundliche Hütte. Immer schneller eilten sie jetzt weiter und kamen an einen Wald, durch den nur ein sehr schmaler Weg führte. Der Hunger trieb ihre Füße an, und sie gelangten nach einer halben Stunde an das andere Ende des Waldes. Hier erblickten sie eine kleine Hütte. Fröhlich eilten sie auf diese zu und klopften an die verschlossene Tür, doch nichts regte sich. Sie klopften immer stärker und stärker, und endlich wich die Tür ihrer Gewalt. Sie traten in das Innere des Häuschens und fanden auch hier nichts, was darauf schließen ließ, daß es bewohnt sei. Überall lag Staub und Moder, und

Spinnen hatten mit ihren Netzen die Wände überzogen. Sie machten eine zweite Tür auf, welche sie in ein geräumiges Gemach führte, das allen Anzeichen nach als Wohnzimmer gedient haben mochte. Aus dieser Stube führte eine andere Tür in ein kleines Gemach; und als sie dieses betraten, sahen sie einen Greis, der auf einem Stuhl saß und mit dem Kopf auf dem Tische ruhte. Die Brüder glaubten, es sei der Hausherr, und wollten sich aus Ehrfurcht vor seinem grauen Haupt zurückziehen. Als aber der Jüngste an den Stuhl stieß, an dem der vermeintliche Hausherr saß, zerfiel dieser zu Staub. Vor Schrecken sanken die zwölf Brüder

zu Boden, und es bedurfte geraumer Zeit, ehe sie sich wieder erholten. Hierauf machten sie ein Grab und begruben die Asche des Greises. Da keine anderen Erben da waren, so nahmen sie das Haus in Besitz und reinigten es sorgfältig. Sie durchsuchten es dann näher und fanden noch manches, was die Zeit nicht verwüstet hatte und ihnen gute Dienste leistete. In dem Tisch, auf welchem der Greis geruht hatte, fanden sie einige Geldrollen, womit sie sich längere Zeit Lebensmittel kaufen konnten. Einige Tage später sahen sie sich in der Gegend um und entdeckten eine Stunde von ihrer Wohnung entfernt ein Bergwerk, in dem man Arbeiter brauchte. Die Brüder wurden einig, daß immer elf von ihnen hier arbeiten sollten, um ihren Lebensunterhalt zu sichern, während der zwölfte für die übrigen kochen und die anderen häuslichen Arbeiten verrichten sollte. So war ein Jahr verflossen, als es ihrer Schwester zu Hause auch nicht mehr gefiel, denn was früher die Brüder von ihrer Mutter zu ertragen hatten, mußte jetzt die Schwester vom Vater erdulden. Sie wurde von Diesem wie die gemeinste Magd behandelt, weil er glaubte, sie habe um das Vorhaben ihrer Brüder gewußt. Sie beschloß daher, ihre geliebten Brüder aufzusuchen, und bat GOTT Tag-&-Nacht, er möchte ihr den Weg zeigen, der zu ihren Brüdern führe. Eines Tages schickte sie ihr Vater in eine vier Stunden entfernte Stadt. Sie nahm heimlich ihre Sachen mit und kehrte nicht mehr zurück. Auf Gott vertrauend ließ sie jene Stadt seitwärts liegen und ging weiter, ohne zu wissen, wohin sie ihre Schritte wenden sollte. Fragte sie jemand, der ihr begegnete, wohin sie gehe, so antwortete sie „Zu meinen Brüdern!“. Sonst erfuhr man von ihr nichts, und man glaubte, sie sei nicht recht bei Sinnen. Schon hatte sie einen vollen Tag nichts gegessen und nichts getrunken, als sie bei einer Hütte ankam. Hungernd und dürstend klopfte sie an die Tür des

Wolf-G. Leidel; im Hintergrund die VCV(W)-Capella

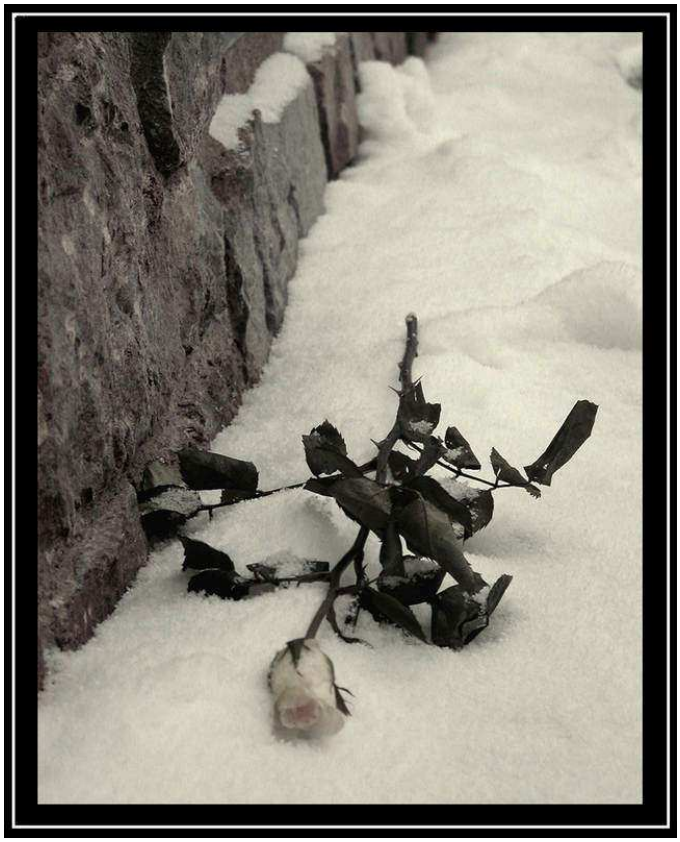
einzeln stehenden Hauses. Das war die Hütte ihrer Brüder. Kaum hatte der älteste Bruder, welcher heute die häuslichen Arbeiten verrichtete, das schüchterne Klopfen gehört, als er auch schon hinauseilte. Die Schwester bat mit niedergeschlagenen Augen um einen Trank Wasser und um ein Stückchen Brot. Der Bruder aber ließ sie nicht ausreden, sondern schloß sie vor Freude weinend in seine Arme. Erst jetzt erhob die verschämte Bettlerin ihre Augen und erkannte ihren Bruder. Dieser führte sie in das Haus und gab ihr zu essen und zu trinken. Sie hatten sich so viel zu erzählen, daß die Stunde der Heimkehr der übrigen Brüder

unbemerkt heranrückte. Sie kamen und staunten, als sie durch das Fenster ihren Bruder mit einem Mädchen erblickten. Doch als sie in die Stube traten und die Schwester erkannten, ging das Staunen in Freude über. Sie begrüßten einander und erzählten, was sie erlebt hatten. Am andern Morgen gingen auf Bitten der Schwester alle zwölf an die Arbeit. Sie aber blieb zu Hause und besorgte die Wirtschaft. Die Sonne war bereits untergegangen, da öffnete sie das

Gustav Dore: „Rotkäppchen“

Fenster, um die Brüder schon aus der Ferne kommen zu sehen, damit sie ihnen entgegeneilen könnte. Als sie am Fenster saß, kam ein kleiner schwarzer Vogel dahergeflogen, der sich auf ihre rechte Hand setzte und ihr einige Tropfen Blut aussog. Das Mädchen freute sich über den zahmen Vogel und wollte ihn fangen, allein er flog davon. Bald darauf kamen ihre Brüder, welchen sie jedoch nichts von dem Vogel sagte. Sooft sie nach diesem Tag das Fenster öffnete, kam der Vogel und sog ihr eine immer größere Menge Blut aus der Hand; doch so-oft sie die Hand nach ihm ausstreckte, flog er davon. Der große Blutverlust wirkte nachteilig auf sie ein, sie wurde immer matter und matter, verlor die gesunde Gesichtsfarbe und das Feuer der Augen. Dies konnte ihren Brüdern unmöglich lange verborgen bleiben. Sie fragten ihre Schwester mitleidig um die Ursache dieser Veränderung, und sie erzählte ihnen nun die Geschichte mit dem Vogel. Die Brüder nahmen sich vor, den Vogel zu töten, und richteten Fallen auf. Am folgenden Tag mußte einer der Brüder zu Hause bleiben. Der Vogel erschien am Fenster und fing sich in der Falle. Kaum war der kleine Näscher gefangen, so tötete ihn der Bruder und vergrub ihn im Garten. Nach einiger Zeit wuchs auf dem Grab des Vogels ein Apfelbaum, welcher bald zwölf sehr schöne Äpfel trug. Um den Brüdern eine Freude zu machen, pflückte die Schwester dieselben und setzte sie ihnen vor. Die Brüder, welche schon seit der Entfernung aus dem elterlichen Haus keine Äpfel gegessen hatten, griffen freudig nach den schönen Früchten und aßen sie. Doch als sie dieselben genossen hatten, schrumpften

ihre Glieder zusammen, und sie wurden in solche Vögel verwandelt, wie der war, welcher unter dem Apfelbaum begraben lag. Das Fenster, bei dem der schwarze Vogel gefangen worden war, stand offen, und sie flogen durch dasSelbe ins Freie. Von der Zeit an saß die Schwester tagelang weinend am offenen Fenster, indem sie sich als die Urheberin dieses Unglücks anklagte. Da flogen die zwölf schwarzen Vögel herbei, und einer sprach: „Du kannst uns erlösen, wenn du von heute an durch zwei Jahre kein Wort über deine Lippen bringst.“; sie versprach es zu tun, und unter wehmütigem Gesang erhoben sich die Brüder in die Luft, gleichsam als wollten sie damit ihrer Schwester Lebewohl sagen. Die Schwester verließ nun das Haus, in welchem sie mit ihren Brüdern so viele glückliche Tage verlebt hatte. An einem heißen Junitag kam sie in eine wüste Gegend, furchtbar quälte sie der Durst, und nirgends war eine frische Quelle, nirgends eine gastliche Hütte, nirgends ein Baum oder Strauch zu sehen. Ermattet sank sie auf die Erde und blieb bewußtlos liegen. Wie sie wieder die Augen aufschlug, sah sie einen stattlichen jungen, vornehmen Mann und einen Bedienten beschäftigt, sie wieder ins Leben zurückzurufen. Als sie die Augen aufschlug, hörte man von den Fremden einen Freudenruf. In Eile wurde im Wagen ein Lagerplatz für die Kranke bereitet, und man fuhr sorgfältig in die nächste Stadt. Hier erholte sich das Mädchen bald wieder, und der Vornehme, der ein Graf war, wich nicht mehr von ihrer Seite. Auf alle Fragen des Grafen hatte das Mädchen nur mit Zeichen geantwortet, getreu dem Versprechen, welches sie ihren Brüdern gegeben hatte; daher glaubte der Graf, sie sei stumm. Dennoch gewann er



sie lieb und vermählte sich mit ihr. Bald hatte sich die stumme Gräfin, wie man sie nannte, die Liebe aller Untergebenen erworben, denn kein Bittender ging unbeschenkt von dannen. Aber die Liebe ihrer Schwiegermutter konnte sie sich nicht erwerben, ungeachtet sie dieser alles tat, was sie ihr nur Gutes und Liebes erweisen konnte. Die Mutter des Grafen war eine stolze Frau und konnte es ihrem Sohn nie vergeben, daß er sich, wie sie sagte, „eine auf der Straße gefundene Betteldirne“ zur Gemahlin erwählt labe. Überall, wo sie Verachtung gegen des Grafen Gemahlin zeigen konnte, tat sie es mit sichtbarer Freude. Achtzehn Monate waren sie

Gespenst…

verehelicht, da brach ein Krieg aus, und der Graf mußte seinem König zu Hilfe ziehen. Hart war der Abschied für den Grafen, aber härter noch war er für die Gräfin, welche ihrem Gatten nicht einmal ein lautes Lebewohl sagen durfte, weil sie ihre Brüder erlösen wollte. Zwei

Monate nach diesem traurigen Abschied gebar die Gräfin zwei sehr schöne Knaben. Ihre Schwiegermutter legte nun ihren Haß gegen die Gräfin auf eine entsetzliche Weise an den Tag. Sie gewann durch Schmeicheln und Geld einen Freund des Grafen für sich, sie beredete ihn, er möchte dem Grafen schreiben, seine Gemahlin habe ihm zwei Hunde geboren. Das geschah. Die Grafenmutter übergab den Brief einem ihr ergebenen Boten, welcher dem Grafen dasselbe aussagte, was im Briefe stand. Der jähzornige Graf gab sogleich den Befehl, daß die Gräfin sterben müsse. Mit diesem Todesurteil eilte der Bote schnell zurück. Als er auf der Burg anlangte, erwartete ihn schon die Schwiegermutter der Gräfin und las freudig das Urteil. Sie selbst überbrachte es der Schwiegertochter, die den Brief ruhig und gefaßt durchlas. Zum Vollstrecker des Urteils war der Bote ernannt. Dieser führte die Gräfin des Nachts in einen Wald, und schon zuckte er das Messer auf das Opfer des Hasses, als plötzlich mehrere Stimmen über ihm riefen: „Halt ein!"; erschrocken ließ er das Messer fallen und wandte sich um. Aber er sah niemanden als zwölf Vögel, welche auf ihn zugeflogen kamen. Sie ließen sich vor ihm auf die Erde nieder und verwandelten sich zum Schrecken des Mörders in zwölf Jünglinge. So hatte die Schwester ihre Brüder erlöst, denn eben war es zwei Jahre seit ihrer Verwandlung, und ihre Schwester hatte selbst in der Todesgefahr kein Wort gesprochen. Dafür wurde sie nun auch von ihren Brüdern gerettet. Diese nahmen den Boten gefangen und führten ihn in das Schloß zurück. Der Graf war soeben angekommen, denn die Vögel hatten ihn von der Unschuld der Gräfin unterrichtet. Er eilte auf sie zu und bat sie um Verzeihung, und statt aller Antwort schloß sie ihn in ihre Arme. Nun wurden der gedingte Bote und die Grafenmutter von dem Grafen zum Tode verurteilt und konnten selbst durch die Bitten der Gräfin nicht gerettet werden, denn der Graf blieb unerbittlich. Der Freund des Grafen kam mit einer Gefängnisstrafe davon; die Brüder aber blieben bei ihrem Schwager!". Soweit das Märchen aus Tschechien. Nun ein Gedicht von F.-J. Puschnik: *„Schwarze Vögel*

kommen in Schwärmen,
kreischen und lärmen;
wenn sich die Bergspitzen in weißem Zuckerguß tauchen,
die Kamine rauchen,
die Kälte schleicht sich bis an die Knochen.
Ich ducke mich hinter schützende Scheiben,
gut zu beschreiben;
ich bin froh, daß ich kein schwarzer Vogel bin,
mich wärmen kann hinter'm Kamin.
Bei Anblick von knisterndem Feuer
wird mir gut und teuer
ein beschütztes Dasein.
In deinen Armen Zärtlichkeiten finden,
aus deinen schwarzen Locken den herrlichen Duft von Liebe atmen.
Restlos in Glut und Asche zerfallen,
ist das schönste von Allem!
Es geht ein Schrei von Wohl und Lust;
er löst sich aus Mund und Brust;
schwarze Vögel hören nicht den Ruf von Glück und Licht.

Ich kann dich nicht sehen, doch deine Worte bringen mir Licht.". Soweit dieses Gedicht. Es geht an dieser Stelle zuerst einmal nicht um große Dichtkunst (- dazu später!), sondern ich möchte einfach nur zeigen, wie die Vorstellung „schwarzer/dunk'ler Vogel = Melancholie/Tod" auch bei einfachen Menschen verwurzelt ist. Heike (- Zuname unbekannt -) schreibt: *„Schwarze Vögel umkreisen mein Haupt,*

was wollen Sie nur wieder - ich fühl' mich beraubt.
Beraubt um mein Leben, meinen Mann und mein Kind,
denn wenn die Vögel da sind

bin ich vollkommen blind.
Agiere nur und sehe tatenlos zu,
wie lieb mein Sohn ist und ich komme nicht zur Ruh.
Kann nichts empfinden, beim Kinderlachen –
mein Herz, was machst Du nur für Sachen?
Mein armer Mann, den vergeß' ich dann ganz.
Dabei lieb ich ihn - mit häßlicher Ignoranz…;
wo sind die Gefühle, das HIER und JETZT?
Warum fühle ich mich nur so sehr verletzt?
So betrogen vom Dasein auf dieser Erde,
als ob ich nicht Besseres verdienen werde…;
mein Leben ist eine Achterbahn:
wann komme ich nur endlich unten an?
Ich möchte aussteigen aus den Talfahrten des Lebens,
aber bisher sind alle Versuche vergebens.
Immer wieder nehmen mich die Vögel gefangen,
lästige Krähen, mit Krallen wie Zangen.
Und dabei will ich doch nur glücklich sein,
empfinden können, wie der Sonnenschein;
klar und hell möchte ich die Tage erleben
und einfach nur ich sein - mit all meinen Fehlern.
Ich weiß, wonach ich mich von Herzen sehn':
Der Tag, an dem die Vögel für immer geh'n!". Soweit auch dieses Gedicht. In einem „König Ludwig II. von Bayern"-Musical heißt es (- all Lyrics by Rolf Rettberg): *„So kalt mein Herz, kalt die Hände.*

Wie schwarze Mäuler die Wände.
Frei wie ein Vogel geboren,
hab ich die Freiheit verloren.
Von Mord und Totschlag besessen,
hab ich das Leben vergessen.
Wann kommst du wieder?
Ach, sag mir, wann kommst du wieder?
Krieg oder Frieden.
Du bist mein Bruder geblieben.
Denk an die Seen und Schlösser.
Des Königs dampfende Rösser.
Denk an die Lichter, die scheinen.
Die schwarzen Schwäne, die weinen.
Hör, was die Schwäne dir sagen.
Wir woll'n nicht Trauer mehr tragen.
Denk an des Königs Paläste.
An die Musik, an die Feste.
Denk an die Berge und Quellen.
Denk an den Wind und die Wellen.
Hör, was die Winde uns sagen.
Wir woll'n zum Himmel euch tragen.
Wann kommst du wieder?
Ach, sag mir, wann kommst du wieder?
Krieg oder Frieden.
Du bist mein Bruder geblieben.
So kalt mein Herz, kalt die Hände.

Wie schwarze Mäuler die Wände.
Es ist so viele geschehen.
Ich hab zu vieles gesehen.
Ich hab dir Treue geschworen
und hab die Sprache verloren.
Wann kommst du wieder?
Ach, sag mir, wann kommst du wieder?
Krieg oder Frieden.
Du bist mein Bruder geblieben." und *„Schatten auf des Königs Palästen. Wie Raben. Die Boten der Nacht.*
Schatten auf des Königs Palästen. Die Lüge schläft. Niemand schöpft Verdacht.
Ich verkaufe Unschuld. Ihr habt sie bestellt.
Ich bin, ich bin der Stein der euch vom Herzen fällt.
Und niemand ist Schuld.
Keiner will's sein.
Ich tu's für euch.Ich tu's allein.
Der König irrt durch's Schloss.
Schwarz ist der See.
Nebel auf den Bäumen.
Und er ruft in's Dunkel:
Mein Thron! Mein Thron!
Mein geliebter Thron!
Schatten auf des Königs Palästen. Wie Raben. Die Boten der Nacht.
Schatten auf des Königs Palästen. Die Lüge schläft. Niemand schöpft Verdacht.
Und niemand kann's beweisen.
Das Schloss steht bleich und stumm.
Und schwarze Vögel kreisen.
Der Tod geht um.
Kein Freund beschützt den König vor des Schicksals Lauf.
Die Kugel sie fliegt durch die Nacht.
Und niemand hält sie auf.
Und niemand kann's beweisen.
Das Schloss steht bleich und stumm.
Und schwarze Vögel kreisen.
Der Tod geht um.
Kein Freund beschützt den König vor des Schicksals Lauf.
Die Kugel sie fliegt durch die Nacht.
Und niemand hält sie auf.
Und niemand hält sie auf…"; soweit also aus einem „Neuschwanstein"-Musical. Angeline Bauer schreibt in ihrem Buch „Von Trennung, Tod und Trauer": „…zur Symbolik des Raben: Die meisten von uns kennen den Rabe als „Hexentier", „Unglücksraben" oder „Totenvogel" („Galgenvogel"). Doch daß er auch im Christentum als heiliges Tier gesehen wird, wissen nur wenige. Seinen zweifelhaften Ruf als Hexentier verdankt er der Tatsache, daß er auf Grund seines schwarzen Gefieders Totemtier und Begleiter vorchristlicher Todesgottheiten war oder selbst solche Gottheiten verkörperte. Als „Valrave" war er Hels Gemahl, er war Odins Totemtier, und Walküren konnten die Gestalt von Raben annehmen, um das Blut gefallener Krieger zu trinken. Die Reihe ließe sich fortsetzen. In diesen alten, religiösen Weltanschauungen war der Rabe aber nie ein reiner Todesvogel, denn auf den Tod folgte immer neues Leben, und Tod und Wiedergeburt gehörten zusammen wie Tag und Nacht. Bei den bereits erwähnten Initiationsriten (z.B. Odinsriten) saß oft ein Rabe auf der Schulter des Initianden, wenn er den symbolischen Weg in die Unterwelt antrat. Aber er war ihm nicht nur

ein Zeichen des Todes, sondern auch ein Garant der Wiedergeburt. Auch bei nordwestsibirischen Stämmen, bei den Eskimos und den nordamerikanischen Indianern wird der Rabe als Schöpfergott gesehen, und er stand ebenso dem griechischen Lichtgott Apollon oder dem Sonnengott Helios nahe. Menschen glaubten immer: nur wer den Tod kennt, ist eingeweiht in den tieferen Sinn des Lebens. Darum verwundert es nicht, daß Raben nicht nur als Symbol für Leben und Sterben, sondern auch als Vögel der Weisheit gesehen werden. Wie schon in der Mythologie - die Raben Hugin und Munin setzten sich jeden Abend auf Odins Schulter, um ihm alle Neuigkeiten der Welt zuzutragen - begegnen uns auch im Märchen immer wieder Raben, die über alles Bescheid wissen und die Zukunft voraussagen können. So sitzen sie zum Beispiel in einem Baum, unterhalten sich und werden dabei von Märchenhelden belauscht, die auf diesem Wege erfahren, was in ihrer Sache zu tun ist. Auch im Christentum begegnet uns der Rabe als Bote Gottes. So versorgt er ebenso Elias wie auch die Heiligen Erasmus und Paulus-Eremita mit Nahrung. Nehmen wir sowohl seine Bedeutung als Hexentier und Symbol des sündhaften Menschen als auch die als Gottesbote, und fügen wir noch die Tatsache an, daß er „den Abgrund mit seinem Kot“ füllen muß, sehe ich ihn in unserem Märchen als die „dunkele“ zu Gott gehörende Seite an. Im christlichen Glauben ist diese „dunkle“ Seite vollkommen von Gott abgetrennt und hat sich in der Gestalt des Teufels manifestiert. Die Urchristen sahen aber in Jahwe und Luzifer noch ein Zwillingspaar, bei dem die eine Seite ohne die andere nicht existieren konnte - nur durch die Dunkelheit wird das Helle sichtbar. Auch Christus hat ja dem „Dunklen“ in uns viel Aufmerksamkeit gewidmet. Die verlorenen Schafe waren ihm zum Beispiel wichtiger, denn sie brauchten Gott mehr als die Anderen. So wird auch hier wieder sichtbar, daß wir das Ganze nur erfassen und „wissend“ werden können, wenn wir beide Seiten kennen, die helle und die dunkle. Unser Märchenheld wird darum auf seiner Suche nach dem ewigen Leben folgerichtig auch mit den dunklen Abgründen in sich konfrontiert. Will er unsterblich werden - und dahin geht ja sein Bestreben -, muß er auch sie kennen lernen; denn „unsterblich zu sein“ ist ein göttliches Privileg, und das Göttliche ist immer vollkommen und ganz. An dieser Stelle möchte ich unseren Märchenhelden in Schutz nehmen. Man könnte ihm unterstellen, er sei über sein Ziel hinausgeschossen und ein Gotteslästerer. Wenn er unsterblich werden will, will er werden wie Gott oder gar Gott selbst werden. Man muß das aber differenzierter sehen: er versucht, sich dem göttlichen Prinzip anzunähern, mit dem Ziel, am Ende mit Gott eins zu sein, zu verschmelzen. Eine Tanzmeditation der Sufis (Derwische) - Mitglieder eines mystischen Ordens des Islam - zeigt uns sehr bildhaft, wie das gemeint sein könnte. Die Derwische drehen sich in dieser Tanzmeditattion dreimal 20 Minuten ununterbrochen immer links herum. Wer es ihnen einmal nachzumachen versucht, wird feststellen, daß ihm schon nach wenigen Sekunden schwindelig wird. Das Bestreben der Ordensbrüder ist, diesen Schwindel zu überwinden und sich der senkrechten Achse in sich, also ihrer Mitte, die sie als Gott wahrnehmen, so weit wie irgend möglich zu nähern. Im Drehen versuchen die Derwische, Gott nahe zu kommen. Rein tanztechnisch gesehen ist das Finden der Achse nötig, um dieses Drehen überhaupt bewerkstelligen zu können. Vom Mystischen her heißt es: je näher ich der Achse bin, desto näher bin ich Gott. Die Achse vollkommen zu erreichen, würde bedeuten, mit Gott zu verschmelzen. Für diesen Moment, so er überhaupt zu erreichen ist, wäre der Tänzer nicht mehr er selbst, sondern ganz bei Gott, wäre er Gott selbst. Wer sich so weit auf das Märchen eingelassen und es miterlebt hat, wird eine Ahnung davon haben, daß unser Held inzwischen auf einer sehr hohen spirituellen Stufe angelangt ist. Er muß Gott sehr nahe sein, aber immer noch, das ist ihm klar, ist er weit von ihm und damit auch weit von der Unsterblichkeit entfernt…“. - Nun aber endlich zu den „Großen“…!

==-==

FRANZ SCHUBERT

Er starb 31jährig an Syphilis-&-Thyphus, hinterließ fast 700 Lieder, 10 (teils unvollendete) Sinfonien und viel Wunderschönes mehr; „…so wird mir nun Liebe zum Schmerz - und Schmerz mir zur Liebe…“ schrieb er, nach dem Prinzen Louis-Ferdinand von Preußen die Tore zur Romantik in der Musik aufreißend. Eine Züchtung/Sorte einer Lieblingsblume von mir (- lila Phlox -) wurde „Franz Schubert“ benannt!

Franz-Peter Schubert wird am 31. Januar 1797 am „Himmelpfortgrund“ (- heute: „Wien-Alsergrund“) geboren.

Schuberts Geburtshaus

Schuberts Vater „Franz-Theodor“, Sohn eines Bauern aus „Neu-Dorf“ in Mähren/Sudetenland (- heute „Vysoká„ -) bei „Hannsdorf„, war Lehrer in einer Pfarrschule. Seine Mutter Elisabeth Vietz aus dem schlesischen Zuckmantel war vor ihrer Heirat Köchin in einer Wiener Familie gewesen. Franz wurde als dreizehntes von fünfzehn Kindern geboren, von denen nur fünf älter als ein Jahr wurden. Im Alter von fünf Jahren erhielt er von seinem Vater den ersten regelmäßigen Unterricht, mit sechs ging er in Lichtental zur Schule. Zur gleichen Zeit begann seine musikalische Ausbildung. Sein Vater lehrte ihn Violine spielen, sein Bruder Ignaz Klavier. Mit sieben bekam er Orgelunterricht von Michael Holzer, dem Kapellmeister der Lichtentaler Kirche. Im Oktober 1808 wurde er wegen seiner schönen Stimme als

Sängerknabe in die Hofkapelle und in das kaiserliche Konvikt aufgenommen. Hier lernte Schubert viele seiner späteren langjährigen Freunde kennen: Joseph von Spaun, Albert Stadler und Anton Holzapfel. Neben Kompositionsunterricht durch Wenzel Ruzicka und später Antonio Salieri genoß er im Konvikt vielfältige musikalische Anregung: Er wirkte nicht bloß als Solist im Gesang, sondern lernte auch die Instrumentalwerke Joseph Haydns und Wolfgang-Amadeus Mozarts kennen, da er erster Violinist im Konviktorchester war. Bald zeigte sich seine Begabung in der Komposition. Eine Klavierfantasie G-Dur zu vier Händen ist datiert „8. April – 1. Mai 1810“. Im nächsten Jahr folgten ein Streichquartett, eine weitere Fantasie in g-Moll, Lieder und andere Stücke. An Sonn- und Feiertagen wurden in der

Familie regelmäßig Quartettabende veranstaltet, an denen sein Vater Cello, er selbst Viola und seine Brüder Violine spielten. Waren seine schulischen Leistungen anfangs noch gut, so verschlechterte er sich im Laufe der Zeit besonders in Mathematik und Latein. Er schlug die Möglichkeit aus, seinen Stiftungsplatz zu verlängern und kehrte im Oktober 1813 in das elterliche Haus zurück. Zu dieser Zeit komponierte er seine Sinfonie Nr. 1 D-Dur. Nachdem er eine Lehrerbildungsanstalt besucht hatte, wurde er Ende 1814 Schulgehilfe seines Vaters, ein Amt, das er zwei Jahre hindurch und Ende 1817 & Anfang 1818 noch einmal für kurze Zeit versah. Daneben erhielt er noch bis 1816 Unterricht bei Antonio Salieri und komponierte produktiv: seine erste Oper „Des Teufels Lustschloß“ und seine Messe Nr. 1 F-Dur (- die Uraufführung am 25. September 1814 war die erste öffentliche Aufführung eines seiner Werke -) stammen beide aus dem Jahr 1814, ebenso mehrere Streichquartette, kürzere Instrumentalwerke, der erste Satz seiner Sinfonie Nr. 2 B-Dur und mehr als zwanzig Lieder, darunter solche Meisterwerke wie „Gretchen am Spinnrade“ oder interessante Experimente wie „Der Taucher“. Eine noch größere Zahl an Werken komponierte er 1815. Trotz seiner Arbeit als Lehrer beendete er zwei Sinfonien (Nr. 2 B-Dur, Nr. 3 D-Dur), zwei Messen (Nr. 2 G-Dur, Nr. 3 B-Dur), die Opern „Der vierjährige Posten“, „Fernando und Claudine von Villabella“ sowie zwei weitere Unvollendete. Dazu kamen das Streichquartett g-Moll, vier Sonaten und einige weitere Kompositionen für Klavier sowie fast 150 Lieder von teilweise beträchtlicher Länge, von denen er manchmal mehrere pro Tag schrieb. Zunehmend von der Unvereinbarkeit seiner Lehrerstelle mit dem Komponieren frustriert, unternahm Schubert zahlreiche Versuche, sich als Komponist zu etablieren. Aber die Verlage lehnten die Publikation seiner Werke ab. Im Frühjahr 1816 bewarb er sich erfolglos um den Posten eines Kapellmeisters in Laibach (Ljubljana). Über seinen Freund Spaun kam er in Kontakt mit Franz von Schober, einem Philosophiestudenten aus gutem Hause. Auf dessen Vorschlag

verließ Schubert seine Lehrerstelle und zog für acht Monate in Schobers Wohnung, um mehr Zeit mit der Komposition zu verbringen. Von den Kompositionen aus diesem Jahr seien nur die beiden Sinfonien Nr. 4 c-Moll (die Tragische) und Nr. 5 B-Dur sowie die Messe Nr. 4 C-Dur erwähnt. Während dieser ganzen Zeit weitete sich sein Freundeskreis ständig aus. Der Dichter Johann Mayrhofer, den er im Dezember 1814 kennengelernt hatte, machte ihn mit dem berühmten Bariton Johann-Michael Vogl bekannt, der seine Lieder in den Wiener Salons sang und ihn damit bekannt machte. Der Pianist Josef von Gahy spielte seine Sonaten und Fantasien. Die Sonnleithners, eine musikalische Bürgerfamilie, deren ältester Sohn im Konvikt gewesen war, organisierten zu seinen Ehren musikalische Zusammenkünfte, die ab 1821 als „Schubertiaden„ bezeichnet wurden (- und immer noch stattfinden!). Schubert hatte kein

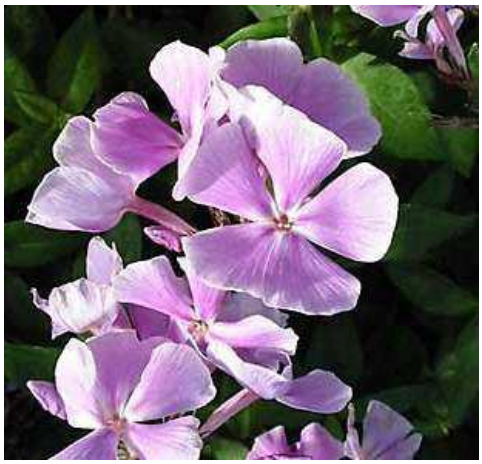
eigentliches Einkommen, denn seine Lehrerstelle hatte er aufgegeben, öffentliche Auftritte brachten nichts ein und die Verleger interessierten sich nicht für seine Musik. Allein seine Freunde sorgten für sein Auskommen. 1818 wurde er von der Familie des Grafen Johann Esterházy als Sing- und Klaviermeister auf dessen Gut in Zselíz in Ungarn (heute das slowakische „Želiezovce“) engagiert. Für seine dortigen Schüler schrieb er einige vierhändige Stücke und einige Lieder. Im gleichen Jahr schuf er die Sinfonie Nr. 6 C-Dur. Bei seiner Rückkehr nach Wien im Spätherbst 1818 kam Schubert nicht mehr bei Schober unter und wohnte nun zwei Jahre bei Johann Mayrhofer. Sein Leben ging nun wieder den alten Gang: Jeden Morgen begann er nach dem Aufstehen mit dem Komponieren, aß um zwei Uhr, ging

spazieren und wandte sich dann erneut der Komposition zu oder besuchte Freunde. Seine Entscheidung gegen das Lehrerdasein wurde nun endgültig. Seinen ersten Auftritt als Liedkomponist hatte er am 28. Februar 1819 mit „Schäfers Klagelied“. Im Sommer des gleichen Jahres ging er zusammen mit Vogl auf Urlaub in Oberösterreich. Im Herbst schickte er drei seiner Lieder an Goethe, aber – soweit bekannt – ohne Erfolg. In den folgenden Jahren ging Schuberts Schaffen quantitativ zurück, dafür zeigen die Kompositionen des Jahres 1820 eine Weiterentwicklung seines Stils. Im Februar begann er mit dem unvollendeten Oratorium „Lazarus„, später schrieb er – neben kleineren Stücken – den 23. Psalm, den „Gesang der Geister“, den Quartettsatz in c-Moll und die Klavierfantasie über „Der Wanderer“. Erstmals wurden in

diesem Jahr zwei von Schuberts Opern am Theater am Kärnthnertor aufgeführt: das einaktige Singspiel „Die Zwillingsbrüder“ am 14. Juni, „Die Zauberharfe“ am 19. August. Bis dahin waren seine größeren Kompositionen – mit Ausnahme der Messen – nicht über das Amateurorchester im Gundelhof hinausgekommen, das aus den heimischen Quartett-Veranstaltungen hervorgegangen war. Da beide Stücke passable Erfolge waren, konnte er sich nun an eine breitere Öffentlichkeit wenden. Aber erst als Vogl den „Erlkönig“ in einem öffentlichen Konzert gesungen hatte, konnte der Verleger Anton Diabelli überzeugt werden, einige seiner Werke auf Kommission zu veröffentlichen. 1821/’22 verdiente er an der Veröffentlichung von Opus 1-7 und 10-12 etwa 800 fl. Konventionsmünze. Als Schulgehilfe hatte er von seinem Vater neben Kost und Logis lediglich 80 fl. jährlich bekommen. Otto-Erich Deutsch schätzte Schuberts weiteres Einkommen aus Veröffentlichungen, Honoraren und Geschenken zwischen 1822 und 1828 auf etwa 7000 fl. Konventionsmünze. Ermutigt von den Erfolgen versuchte Schubert nun, sich als Bühnenkomponist zu etablieren, wurde aber in seinen Hoffnungen enttäuscht. Sowohl „Alfonso und Estrella“ – komponiert zwischen September 1821 und Februar 1822 – als auch „Die Verschworenen“ (April 1823) wurden vom

Theater abgelehnt, „Fierrabras“ (Herbst 1823) nach ersten Proben abgesetzt. Die Bühnenmusik zur „Rosamunde“ wurde zwar gut angenommen, aber das Schauspiel selbst nach zwei Abenden abgesetzt. Dazu kam noch, daß er im Januar 1823 an Syphilis erkrankte. Ein Krankenhausaufenthalt im Herbst brachte zwar Besserung, aber schon im nächsten Frühjahr scheint die Krankheit den Komponisten auch psychisch schwer belastet zu haben (- „…ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen der Welt…“). Im Frühjahr 1824 schrieb er sein Oktett F-Dur. Im Sommer hielt er sich ein zweites Mal in Zselíz auf. Das in dieser Zeit entstandene „Divertissement a l'Hongroise“ weist ungarische Einflüsse auf. Trotz seiner Beschäftigung mit der Bühne und später mit seinen offiziellen Pflichten fand er während dieser Jahre die Zeit für viele andere Kompositionen. 1822 wurde die Messe Nr. 5 As-Dur beendet und die Unvollendete Sinfonie Nr. 7 h-Moll begonnen. Die Müllerlieder stammen aus

dem Jahr 1823, die Variationen auf „Trockne Blumen“ und zwei Streichquartette in a-Moll und d-Moll („Der Tod und das Mädchen„) aus dem Jahr 1824. Im Jahr 1825 hatte Schubert noch einmal eine glücklichere Phase, in die eine Reise nach Oberösterreich fiel. Dort arbeitete er an der großen Sinfonie Nr. 8 C-Dur und schrieb seine Klaviersonate a-Moll, die er zu einem recht hohen Preis veröffentlichen konnte. Die letzten Jahre von 1826 bis 1828 hielt sich Schubert – abgesehen von einem kurzen Aufenthalt in Graz – in Wien auf. Die Stelle des Vizekapellmeisters an der kaiserlichen Hofkapelle, um die er sich 1826 bewarb, wurde nicht ihm, sondern Joseph Weigl verliehen. Am 26. März 1828 gab er das einzige öffentliche Konzert seiner Karriere, das ihm 800 Gulden Wiener Währung (= 320 fl. Konventionsmünze) einbrachte. Zahlreiche Lieder und Klavierwerke wurden inzwischen gedruckt. Die endgültige Fassung des Streichquartetts d-Moll mit den Variationen auf „Der Tod und das Mädchen“ schrieb er während des Winters 1825/1826; 1826 folgte das Streichquartett G-Dur, das „Rondeau brillant“ h-Moll für Klavier und Violine, die Klaviersonate in G-Dur sowie Schuberts bekanntestes geistliches Werk, die „Deutsche Messe„. 1827 komponierte er den Liederzyklus „Die Winterreise„, die Fantasie C-Dur für Klavier und Violine und die beiden Klaviertrios in B-Dur und Es-Dur, 1828 schrieb er die Messe Nr. 6 Es-Dur, die letzten drei Klaviersonaten



auch eine lila-blühende „Phlox"-Sorte (- eine der Lieblingsblumen/Farben WGLs! -) heißt „F. Schubert"…

und den „Schwanengesang". Ferner skizzierte er noch 3 Sätze für eine Sinfonie in D-Dur. Am 19. November 1828 starb er im Hause seines Bruders Ferdinand an Syphilis-&-Typhus. Er wurde auf dem Währinger Friedhof (- dem heutigen Währinger Park -) in der Nähe von Ludwig van Beethovens Grab bestattet. 1872 errichtete man ihm im Wiener Stadtpark ein Denkmal von Carl Kundmann, 1888 wurden seine Gebeine zum Wiener Zentralfriedhof

überführt. In der Literatur wird Schubert traditionell gerne als verkanntes Genie dargestellt, das seine

Meisterwerke unbeachtet von der Öffentlichkeit schuf. Wahr ist daran, daß Schubert mit seinen Großwerken – etwa seinen Sinfonien – keine große Wirkung erzielte und ihm mit seinen Opern der ersehnte Durchbruch nicht gelang. Ein wesentlicher Grund dafür war, daß er selbst nicht die Öffentlichkeit suchte und anders als Mozart und Beethoven erst 1827 von seinen Freunden zu einem eigenen Konzert überredet werden konnte, das dann auch ein großer Erfolg wurde. Andererseits war Schubert durchaus überregional bekannt. Vor allem Vogl sorgte als Sänger für die Verbreitung seiner Lieder, und gegen Ende seines Lebens begannen sich auch die Verleger dafür zu interessieren. Rund 100 seiner Werke wurden zu

seinen Lebzeiten im Druck veröffentlicht – gemessen an der Zahl von insgesamt ca. 600 Liedern nur ein kleiner Anteil, jedoch mehr, als viele seiner Zeitgenossen publizierten. Nach Schuberts Tod veröffentlichte Diabelli in den folgenden Jahren noch zahlreiche Lieder und andere kleine Kompositionen. Es dauerte allerdings lange, bis auch die Sinfonien, Messen und Opern der Öffentlichkeit zugänglich wurden. Bei einem Aufenthalt in Wien besuchte Robert Schumann Ferdinand Schubert, der ihm einige Kompositionen aus dem Nachlaß zeigte. Schumann begeisterte sich sofort für die Große Sinfonie in C-Dur und setzte sich für sie ein. Am 21. März 1839 fand ihre Uraufführung unter Felix Mendelssohn Bartholdy im Leipziger Gewandhaus statt. Die Unvollendete Sinfonie gelangte erst 1865 aus dem Besitz von Anselm Hüttenbrenner in die Hände des Dirigenten Johann Herbeck, der sie am 17. Dezember in

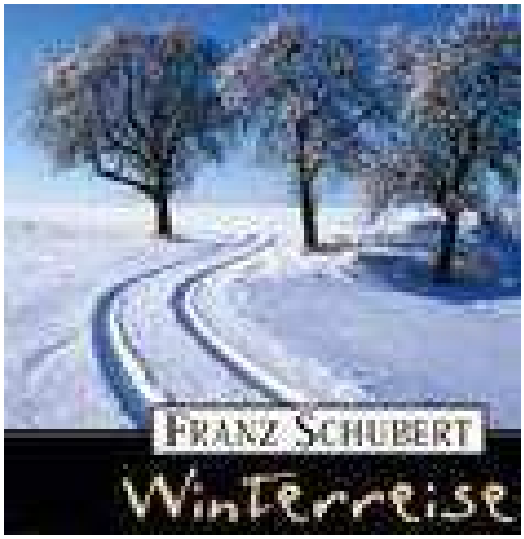
Wien uraufführte. Unter dem traditionellen Namen „Schubertiade„ finden heute mehrere Festspiele statt. Als bedeutendstes Schubert-Festival gilt die 1976 in Hohenems gegründete Schubertiade, die seit 2001 jedes Jahr im Sommer in Schwarzenberg im Bregenzerwald stattfindet und zahlreiche Liederabende umfaßt. Werke: 9 Opern (4 davon vollendet), 5 Operetten, 2 Singspiele, ein Melodram und 9 Ouvertüren (darunter die zu „Rosamunde„, „Fierrabras„ und „Alfonso und Estrella„); 6 Messen (darunter die „Deutsche Messe„ und die große Es-Dur-Messe), 2 StabatMater, Oratorium „Lazarus„, kleinere Kirchenkompositionen (darunter ein großes Halleluja, eine achtstimmige Hymne für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten); ca. 600 Lieder, darunter die Zyklen „Die schöne Müllerin„ (nach Gedichten von Wilhelm Müller), „Winterreise„ (nach Gedichten von Wilhelm Müller; mit: „Der Lindenbaum„ und „Die Krähe“), „Schwanengesang„, „Erlkönig“, „Die Forelle“, „Heideröslein„, „Der Tod und das Mädchen“, „Der Wanderer“, „Ständchen“ u.v.A.m.; 10 Sinfonien (2 Unvollendete), ein Oktett für Streicher und Bläser, 2 Streichquintette, 15 Streichquartette; das berühmte „Forellenquintett„, 2 Klaviertrios, 1 Streichtrio, 2 große Duos und 3 kleinere Duos für Klavier und Violine, Variationen für Flöte und Klavier „Trockene Blumen“ nach einem Lied aus „Die schöne Müllerin„; Klaviermusik: Sonaten (darunter

etliche unvollendete Werke), Impromptus und Moments musicaux, die „Wanderer-Fantasie„, weitere zahlreiche zwei- und vierhändige Werke u.V.m. - Die Zählung der Sinfonien hat sich mehrfach geändert und führt daher gelegentlich zu Verwirrung. Unstrittig sind die ersten 6 Sinfonien. Eine gelegentlich als Nr. 7 gezählte Sinfonie, die sogenannte Gmunden-Gasteiner, galt als verschollen. Nach heutiger Forschung ist aber erwiesen, daß sie identisch mit der Großen Sinfonie in C-Dur ist. Die sogenannte Unvollendete in h-Moll wurde früher als 8., jetzt als 7. bezeichnet. Die Große Sinfonie in C-Dur wurde ursprünglich als 7., später als 9. Sinfonie gezählt; nach heutiger Forschung zählt sie als seine 8.; um weniger Verwirrung zu stiften, werden die beiden Werke heute meist als Unvollendete (h-Moll) und Große (C-Dur) Symphonie bezeichnet. In den letzten Wochen vor seinem Tod entwarf Schubert noch 3 Sätze für eine Sinfonie in D-Dur. Die erste Gesamtausgabe der Werke Schuberts erschien ab 1884 bei Breitkopf & Härtel. Die Person Franz Schuberts wurde oft sehr romantisierend dargestellt und auf Bildern ist er als ansehnlicher junger Mann zu sehen. Es existieren außerdem viele Schriften über Schuberts Reisen etc., die fast durchwegs als historischer Unsinn zu bezeichnen sind. Franz Schubert stirbt in jämmerlichem Elend am 19. November 1828 in Wien. Hören wir „Die Krähe“ aus „Winterreise“…

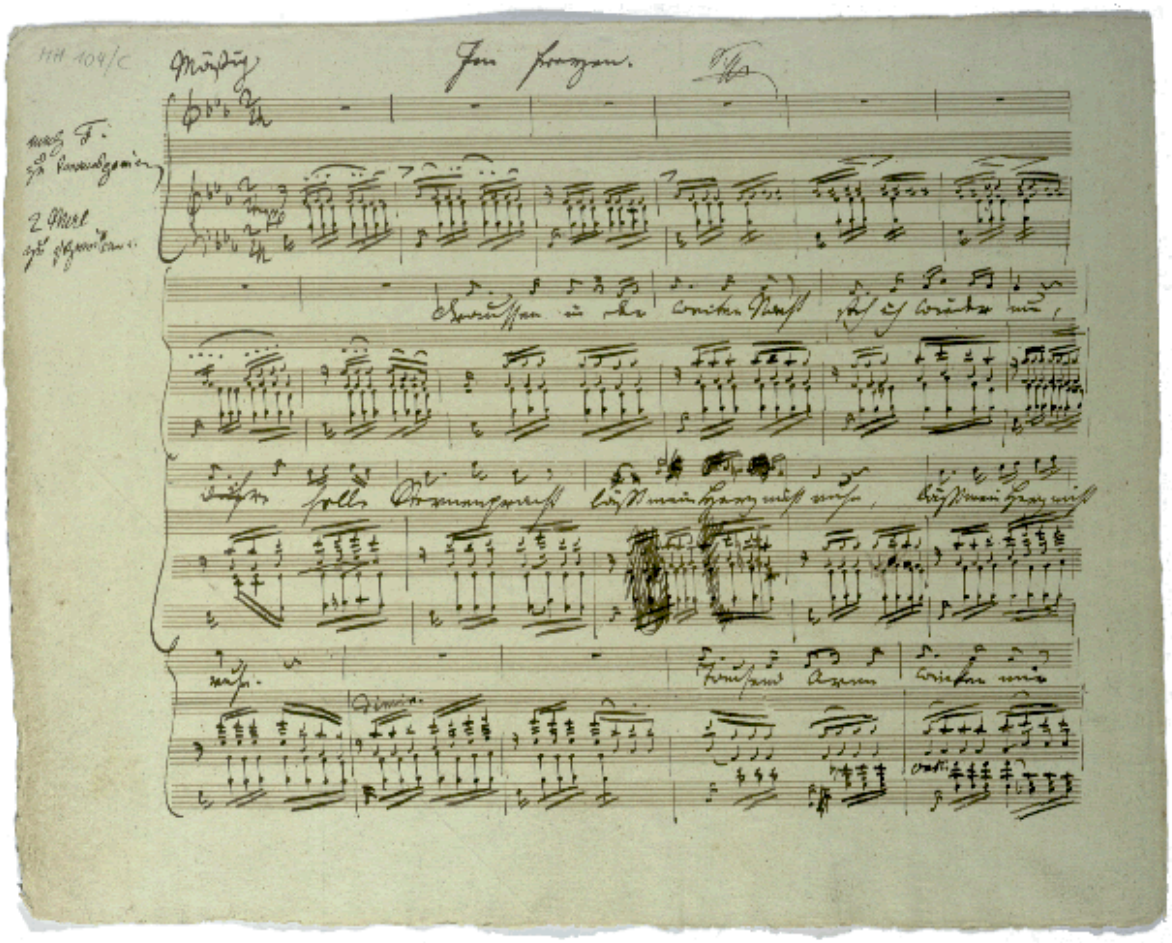
Schuberts Grab auf dem Wiener Zentralfriedhof

Noch einmal sein Leben zusammengefaßt in Kurzfassung: Schubert wurde am 31. Januar 1797 im österreichischen Lichtenthal geboren. Ersten Geigen- und Klavierunterricht erhielt er von seinem Vater, später von Salieri und Ruzicka. In den Jahren 1813 bis 1817 war er Gehilfe

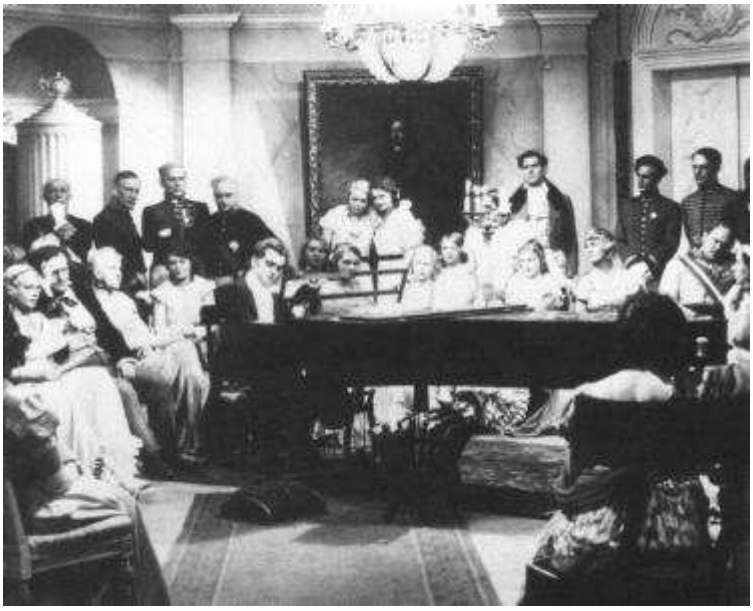
seines Vaters in der Lichtenthaler Schule. Anschließend war er als freier Künstler tätig und in den Sommermonaten als Musiklehrer auf dem ungarischen Gut des Grafen Esterházy. Schuberts kompositorisches Schaffen wird von der Symphonie h-moll („Die Unvollendete“) einerseits und dem riesigen Liedschaffen mit über 600 Werken andererseits dominiert. Neben Vertonungen einzelner Gedichte von Goethe, Heine und anderen sind es vor allem die


FRANZ SCHUBERT
Winterreise

MOLDOVA



Schubertiade



Liederzyklen „Winterreise“, „Die schöne Müllerin“ oder „Schwanengesang“, die seinen Ruhm begründeten. Franz Schubert starb 31jährig am 19. November 1828 in Wien. Erst Jahre nach seinem Tod entdeckte Robert Schumann im Speicher eines Freundes den Autographen der Symphonie C-Dur („Große“). Wenden wir uns nun - nach der Lektüre des Gedichtes „An die Melancholie“ von Nikolaus Lenau (1832): „Du geleitest mich durchs Leben,
sinnende Melancholie!
Mag mein Stern sich strahlend heben,
mag er sinken - weichest nie!

Führst mich oft in Felsenklüfte,
wo der Adler einsam haust,
Tannen starren in die Lüfte
und der Waldstrom donnernd braust.

Meiner Toten dann gedenk ich,
wild hervor die Träne bricht,
und an deinen Busen senk ich
mein umnachtet’ Angesicht.“ - dem Dichter der „Krähe“, W. Müller, zu!

==-==

WILHELM MÜLLER

Johann-Ludwig-Wilhelm Müller schrieb „Das Wandern ist des Müllers Lust“, „Am Brunnen vor dem Tore“, „Im Krug zum grünen Kranze“: fast jeder kennt diese Volkslieder. Doch den Autor der Verse, dessen Gedichte von fast 250 Komponisten vertont wurden, kennt kaum jemand - leider! Wilhelm Müller kam am 7. Oktober 1794 als siebentes Kind des Schneidermeisters Christian-Leopold Müller und seiner Frau Marie-Luise-Leopoldine in DESSAU zur Welt. 1812 zog es den jungen Mann nach BERLIN, um klassische Philologie zu

studieren. Doch sein politisches Bewußtsein ließ ihn schon ein paar Monate später sein Studium unterbrechen, um an den Befreiungskriegen gegen Napoleon I. teilnehmen zu können. Erst im November 1814 kehrte der Soldat nach Berlin zurück und nahm sein Studium wieder auf. Noch während seiner Studienzeit trat Müller der „Berliner Gesellschaft für deutsche Sprache“ bei. Hier hatte er Gelegenheit, seine Arbeiten zur Diskussion zu stellen und

Wilhelm Müller

lernte zudem bedeutende Germanisten und Schriftsteller wie die Gebrüder Grimm, Friedrich de-la-MotteFouqué und Clemens Brentano kennen. Nach Italien war Müller 1817 als Begleitung und Gesellschafter des Barons von Sack gekommen. Die von der Akademie der Wissenschaften geförderte Reise sollte ursprünglich nach Griechenland und in den Orient gehen. Aber die Pest, die in Konstantinopel wütete, führte die Reisegruppe zunächst nach Rom. Müller war jedoch für diese Art des Reisens überhaupt nicht geschaffen. Er wollte lieber studieren, selbst wenn er reiste. So trennte sich Müller nach einiger Zeit vom Baron, blieb noch einige Monate in Rom und schrieb dort sein Buch „Rom, Römer und Römerinnen“. Doch sein eigenwilliges Verhalten sollte Folgen haben. Wilhelm Müller vermutete zu Recht, daß er nach seiner Rückkehr nicht mehr an der Universität studieren könnte, die ihn an den Baron selbst vermittelt hatte. Er mußte sich eine andere Existenz suchen. Trotz seines fehlenden Abschlusses bewarb er sich an der Dessauer Hauptschule als Lehrer und wurde als Gehilfslehrer mit einem äußerst geringen Gehalt angestellt. Erst das Angebot des Herzogs Leopold-Friedrich, die neue Hofbibliothek zu leiten, sicherte 1820 seine Existenz und gab dem 26-Jährigen die Möglichkeit, weiter zu dichten. Daneben arbeitete Müller zum Beispiel für den Verlag „Friedrich-Arnold Brockhaus“ in LEIPZIG als Übersetzer, Rezensent, Biograph und Herausgeber. 1821 heiratete Müller Adelheid Basedow, Enkelin des bekannten Pädagogen Johann-Bernhard Basedow. In diesem Jahr gelang Müller auch eine seiner wichtigsten poetischen Arbeiten - die erste der beiden Sammlungen der „Waldhornisten-Lieder“. Die zweite Sammlung erschien 1824. Franz Schubert sollte später

ein „Karl Buchholz"-Bild…

daraus „Die schöne Müllerin" und „Die Winterreise" vertonen. Hinter der harmlosen Heimatlyrik versteckte sich allerdings harsche Kritik an der Restaurationspolitik des „Deutschen Bundes". Angesichts der strengen Zensur konnte Müller nur auf diesem Wege seinen Mißmut äußern. Bekannt wurde Müller zu seiner Zeit vor allem durch seine „Griechenlieder", die er zwischen 1821 und 1826 publizierte. Mit ihnen setzte sich Müller für den Unabhängigkeitskampf der Griechen gegen die türkische Fremdherrschaft ein und kritisierte dabei gleichzeitig auch die Verhältnisse im zerrütteten Deutschland. Die Zensurbehörde reagierte und verbot einige seiner Lieder. Mit seinen insgesamt sechs Heftchen von Griechenliedern stellte sich Müller an die Spitze der deutschen Philhellenismus-Bewegung. Müller arbeitete in diesen Jahren unermüdlich. Hin und wieder besuchte er Freunde, zum Beispiel Carl-Maria von Weber in Dresden, verbrachte 1825 einen Monat auf Rügen, ein Jahr später weilte er in Franzensbad. Auf dem Rückweg dieser Reise besuchte Müller Goethe in Weimar. Im gleichen Jahr stellte ihm der Herzog Leopold-Friedrich von Anhalt-Dessau als Anerkennung für seine Werke die Wohnung im Gärtnerhaus des Parkes Luisium „…mit grün-umgitterten Fenstern, Orangenbäumen vor der Thür…" zur Verfügung. Das war für Müllers Gemüt reine Medizin, da er in dem engen Dessau nur sehr schwer heimisch wurde und sich lieber in Berlin oder Dresden gewußt hätte. Die Gedichte „Erstlinge aus Luisium" und „Der Rosenstrauch" und „Morgengruß aus Luisium" sind hier entstanden. Am 31. Juli 1827 brach Müller mit seiner Frau zu einer Rhein-Reise auf. Sie besuchten in Bonn August-Wilhelm Schlegel, in Stuttgart Wilhelm Hauff, Ludwig Uhland und Gustav Schwab. Einige Tage nach der Rückkehr starb Müller am 1. Oktober 1827 in Dessau, kurz vor seinem 33. Geburtstag… - hier noch einmal eine Zusammenfassung seines Lebens: Er wurde am 7. Oktober 1794 als Sohn eines Schneiders in Dessau geboren und studierte zwischen 1812 und 1817 Philologie in Berlin. 1813 kämpfte er in den Befreiungskriegen gegen die Truppen Napoleons im preußischen Heer. Nach einer Italienreise als Begleiter wurde er zunächst Gymnasiallehrer, dann herzoglicher Bibliothekar in Dessau, wo er bis zu seinem frühen Tod durch Herzschlag am 1. Oktober 1827 lebte. Befreundet war er u.A. mit Ludwig Tieck, Johann-Wolfgang v. Goethe, Ludwig Uhland und Justinus Kerner. In seiner Zeit galt Müller

Gustave Doré: „König-Idyll“

vor allem als der Bedichter des griechischen Freiheitskampfes. Seine Gedichtbände „Lieder der Griechen“ (1821) bzw. „Neue Lieder der Griechen“ (1824) brachten die in ganz Europa vorhandene Sympathie für die Griechen (Philhellenismus) adäquat zum Ausdruck. 1824 kam auch Müllers philologische Studie „Homerische Vorschule“ heraus. Noch heute populär sind manche seiner Lieder, so etwa „Das Wandern ist des Müllers Lust“ und „Am Brunnen vor dem Tore“, aus den 1821 erschienenen Gedichtzyklen „Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“, nicht zuletzt aufgrund ihrer Vertonung durch Franz Schubert. Wie in der Lyrik Joseph von Eichendorffs, so ist auch bei Müller der teils heitere, teils düster-melancholische Volksliedton der Romantik vollkommen ausgeprägt. Des Weiteren war Müller als Beiträger der Zeitschriften „Hermes“ oder „Leipziger kritisches Jahrbuch der Literatur und Literarisches Conversations-Blatt“ im Verlag F.-A. Brockhaus tätig; zeitweise arbeitete er als Redakteur der „Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste von Samuel Ersch (1766-1828) und Johann Gottfried Gruber (1774-1851)“. Seine „Vermischten Schriften“ wurden 1830 von Gustav Schwab herausgegeben. Und nun noch-einmal ein Kurz-Abriß seines Erdendaseins: Geboren am 7. 10. 1794 in Dessau; gestorben am 1. 10. 1827 in Dessau; Müller war das einzige überlebende von sechs Kindern einer Dessauer Handwerkersfamilie. Nach dem Schulbesuch in Dessau widmete er sich ab 1812 in Berlin philosophischen und historischen Studien. Im Februar 1813 trat er als Freiwilliger in das preußische Heer ein und machte die Schlachten gegen Napoleon bei Lützen, Bautzen, Hanau und Kulm mit. Nach Aufenthalten in Prag und Brüssel kehrte er 1814 nach Dessau zurück und nahm 1815 seine Studien wieder auf, die er 1817

in Berlin abschloß. Er besuchte wissenschaftliche und Künstlerkreise und verkehrte u.A. mit Arnim, Brentano, Fouqué und Tieck. Im Anschluß an das Studium trat er im Auftrag der Berliner Akademie der Wissenschaften mit dem preußischen Kammerherrn Baron Sack eine Ägyptenreise an, die aber wegen der Pest in Konstantinopel zunächst nach Italien führte. Im Januar 1818 trafen sie in Rom ein; zu Ostern trennte er sich von Sack, reiste nach Neapel und verbrachte den Sommer bei Rom. 1819 kehrte er zurück und ging als Gymnasiallehrer für Latein und Griechisch nach Dessau. Bald darauf wurde er vom regierenden Herzog zum Bibliothekar der Hofbibliothek, 1824 zum Hofrat ernannt. Kurz nach einer Reise durch Südwestdeutschland, auf der er Schwab, Hauff, Kerner und Uhland traf, starb er an einem Herzschlag. Seine Gedichte wurden im gesamten 19. Jahrhundert häufig vertont und nahmen Volksliedcharakter an, z.B. „Der Lindenbaum“, „Das Wandern ist des Müllers Lust“; Werke u.A.: 1820 „Rom, Römer und Römerinnen“ - 1821/24 „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“ (- darin die Zyklen „Die schöne Müllerin„ und „Die Winterreise“, die beide Franz Schubert in Wien vertonte) - 1821 „Lieder der Griechen“ (Gedichte zum griechischen Freiheitskampf) - 1823 „Neue Lieder der Griechen“ - 1824 „Neueste Lieder der Griechen“ - 1826 „Missolunghi“ (Gedichte zum griechischen Freiheitskampf) - 1826/27 „Kleine Liebesreime aus den Inseln des Archipelagus“ - 1827 „Lyrische Reisen und epigrammatische Spaziergänge“. Nach einem Studium der Philologie in Berlin nahm Wilhelm Müller an den

Befreiungskriegen gegen Napoleon teil. Er wurde auch bekannt durch seine (häufig gesellschaftskritischen) deutschen Volkslieder. Wilhelm Müller setzte sich für den Unabhängigkeitskampf der Griechen gegen die türkische Besatzung ein (daher sein Beiname „Griechen-Müller“, besucht hat er Griechenland nie). Sein Zeitgenosse Franz Schubert fühlte sich von seinen Gedichten unmittelbar angesprochen. Er vertonte einige der „77 Gedichte aus den nachgelassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“ als Liederzyklen unter den Titeln „Winter-Reise“ & „Die schöne Müllerin“, wodurch der heutige Nachruhm des Dichters begründet wurde. Müller, der sehr gut Englisch lesen konnte, war auch von Lord Byron beeinflußt, der an dem griechischen Unabhängigkeitskampf teilgenommen hatte. Den Anfang

des Liedes „Das Wandern ist des Müllers Lust“ schrieb er in Bad Sooden-Allendorf. Weitere Werke: deutsche Volkslieder („Waldhornistenlieder“, u.a. „Das Wandern ist des Müllers Lust“, „Der Lindenbaum“, „Im Krug zum grünen Kranze“), Textvorlagen für die beiden Liederzyklen „Die schöne Müllerin“ und die „Winterreise“ von Franz Schubert, „Lieder der Griechen“ (5 Bände, die ihn als „Griechen-Müller“ bekannt machten), Gedichte („Erstlinge aus Luisium“, „Der Rosenstrauch“, „Der Lindenbaum“, et-c.). Schon zu Lebzeiten und auch heute noch wird Wilhelm Müller oft als mittelmäßiger Autor der Romantik abgetan. Nach neueren Erkenntnissen war dies allerdings ein Weg der Zensur, unliebsame Autoren zu

wie heiter-hell, wie licht-schön: weiße Vögel… (- aber die „echt romantischen“ sind die dunk’len!)

ersticken, bevor sie populär wurden. Tatsächlich war er Meister darin, stark gesellschaftskritische Äußerungen zwischen den Zeilen von scheinbaren Liebesliedern zu verpacken. Beispiel dafür ist die von Franz Schubert vertonte Gedichtsammlung

„Winterreise“. Einsamkeit und Erstarrung des Individuums in der Epoche der Restauration unter der Rahmenhandlung einer unerfüllten Liebe sind das Thema. Man kann ihn durchaus als einen Vorläufer des „Vor-März“ sehen. Hier nun die berühmte „Winterreise“: **1.: „Gute Nacht“:** *Fremd bin ich eingezogen,*

fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
die Mutter gar von Eh' -
nun ist die Welt so trübe,
der Weg gehüllt in Schnee.
Ich kann zu meiner Reisen
nicht wählen mit der Zeit,
muß selbst den Weg mir weisen
in dieser Dunkelheit.
es zieht ein Mondenschatten
als mein Gefährte mit,
und auf den weißen Matten
such' ich des Wildes Tritt.
Was soll ich länger weilen,
daß man mich trieb hinaus?
Laß' irre Hunde heulen
vor ihres Herren Haus;
Die Liebe liebt das Wandern -
Gott hat sie so gemacht -
von Einem zu dem Ander'n.
Fein Liebchen, gute Nacht!
Will dich im Traum nicht stören,
'wär schad' um deine Ruh'!
Sollst meinen Tritt nicht hören -
sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorübergehen
ans Tor dir: „Gute Nacht!“,
damit du mögest sehen:
an dich hab' ich gedacht.

2.: „Die Wetterfahne“:

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
auf meines schönen Liebchens Haus.
Da dacht ich schon in meinem Wahne,
sie pfiff den armen Flüchtling aus.
Er hätt' es eher bemerken sollen:
des Hauses aufgestecktes Schild!

So hätt' er nimmer suchen wollen
im Haus ein treues Frauenbild.
Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

3.: „Gefrorene Tränen“:

Gefror'ne Tropfen fallen
von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
daß ich geweinet hab'?
Ei: Tränen, meine Tränen,
und seid ihr gar so lau,
daß ihr erstarrt zu Eise
wie kühler Morgentau?
Und dringt doch aus der Quelle
der Brust so glühend heiß,
als wolltet ihr zerschmelzen
des ganzen Winters Eis!

4.: „Erstarrung“:

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.
Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.
Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben
Der Rasen sieht so blaß.
Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?
Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin!

5.: „Der Lindenbaum“:

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.
Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.
Ich mußt' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.
Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!
Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.
Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

6.: „Wasserflut“:

Manche Trän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.
Wenn die Gräser sprossen wollen,
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen
Und der weiche Schnee zerrinnt.
Schnee, du weißt von meinem Sehnen,
Sag', wohin doch geht dein Lauf?
Schnee, du weißt von meinem Sehnen,
Sag', wohin doch geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
Nimmt dich bald das Bächlein auf.
Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
Munt're Straßen ein und aus;

Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus.

7.: „Auf dem Flusse“:

Der du so lustig rauschtest,
Du heller, wilder Fluß,
Wie still bist du geworden,
Gibst keinen Scheidegruß.
Mit harter, starrer Rinde
Hast du dich überdeckt,
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.
In deine Decke grab' ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund' und Tag hinein:
Den Tag des ersten Grußes,
Den Tag, an dem ich ging;
Um Nam' und Zahlen windet
Sich ein zerbroch'ner Ring.
Mein Herz, in diesem Bache
Erkennst du nun dein Bild?
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reißend schwillt?

8.: „Rückblick“:

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
Ich möcht' nicht wieder Atem holen,
Bis ich nicht mehr die Türme seh'.
Hab' mich an jeden Stein gestoßen,
So eilt' ich zu der Stadt hinaus;
Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen
Auf meinen Hut von jedem Haus.
Wie anders hast du mich empfangen,
Du Stadt der Unbeständigkeit!
An deinen blanken Fenstern sangen
Die Lerch' und Nachtigall im Streit.
Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten. -
Da war's gescheh'n um dich, Gesell!

Kommt mir der Tag in die Gedanken,
Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n,
Möcht' ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille steh'n.

9.: „Irrlicht“:

In die tiefsten Felsengründe
Lockte mich ein Irrlicht hin:
Wie ich einen Ausgang finde,
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.
Bin gewohnt das Irregehen,
's führt ja jeder Weg zum Ziel:
Uns're Freuden, uns're Leiden,
Alles eines Irrlichts Spiel!
Durch des Bergstroms trock'ne Rinnen
Wind' ich ruhig mich hinab,
Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
Jedes Leiden auch sein Grab.

10.: „Rast“:

Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin,
Da ich zur Ruh' mich lege:
Das Wandern hielt mich munter hin
Auf unwirtbarem Wege.
Die Füße frugen nicht nach Rast,
Es war zu kalt zum Stehen;
Der Rücken fühlte keine Last,
Der Sturm half fort mich wehen.
In eines Köhlers engem Haus
Hab' Obdach ich gefunden;
Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
So brennen ihre Wunden.
Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
So wild und so verwegen,
Fühlst in der Still' erst deinen Wurm
Mit heißem Stich sich regen!

11.: „Frühlingstraum“:

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krähten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach.
Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?
Ich träumte von Lieb' und Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit.
Und als die Hähne kräten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.
Die Augen schließ' ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

12.: „Einsamkeit“:

Wie eine trübe Wolke
Durch heit're Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:
So zieh ich meine Straße
Dahin mit trägem Fuß,
Durch helles, frohes Leben,
Einsam und ohne Gruß.
Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

13. Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz?
Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderlich,
Mein Herz?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
Wo ich ein liebes Liebchen hatt',
Mein Herz!
Willst wohl einmal hinüberseh'n
Und fragen, wie es dort mag geh'n,
Mein Herz?

14.: „Der greise Kopf“:

Der Reif hatt' einen weißen Schein
Mir übers Haar gestreuet;
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
Und hab' mich sehr gefreuet.
Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab' wieder schwarze Haare,
Daß mir's vor meiner Jugend graut -
Wie weit noch bis zur Bahre!
Vom Abendrot zum Morgenlicht
Ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? und meiner ward es nicht
Auf dieser ganzen Reise!

15.: „Die Krähe“:

Eine Krähe war mit mir
aus der Stadt gezogen,
ist bis heute für und für
um mein Haupt geflogen.
Krähe, wunderliches Tier,
willst mich nicht verlassen?

Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?
Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
an dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich seh'n,
Treue bis zum Grabe!

16.: „Letzte Hoffnung“:

Hie und da ist an den Bäumen
Manches bunte Blatt zu seh'n,
Und ich bleibe vor den Bäumen
Oftmals in Gedanken steh'n.
Schaue nach dem einen Blatte,
Hänge meine Hoffnung dran;
Spielt der Wind mit meinem Blatte,
Zitt'r' ich, was ich zittern kann.
Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
Fällt mit ihm die Hoffnung ab;
Fall' ich selber mit zu Boden,
Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

17.: „Im Dorfe“:

Es bellen die Hunde, es rascheln die Ketten;
Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
Träumen sich manches, was sie nicht haben,
Tun sich im Guten und Argen erlaben;
Und morgen früh ist alles zerflossen.
Je nun, sie haben ihr Teil genossen
Und hoffen, was sie noch übrig lie e, ßen,
Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.
Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
Laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!

Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
Was will ich unter den Schläfern säumen?

18.: „Der stürmische Morgen“:

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
Umher im matten Streit.
Und rote Feuerflammen
Zieh'n zwischen ihnen hin;
Das nenn' ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn!
Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eig'nes Bild -
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter, kalt und wild!

19.: „Täuschung“:

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
Daß es verlockt den Wandersmann.
Ach! wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,
Die hinter Eis und Nacht und Graus
Ihm weist ein helles, warmes Haus.
Und eine liebe Seele drin. -
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

20.: „Der Wegweiser“:

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die ander'n Wand'rer gehn,
Suche mir versteckte Stege
Durch verschneite Felsenhöh'n?
Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n, -
Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?
Weiser stehen auf den Wegen,
Weisen auf die Städte zu,
Und ich wand're sonder Maßen
Ohne Ruh' und suche Ruh'.

Einen Weiser seh' ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.

21.: „Das Wirtshaus“:

Auf einen Totenacker hat mich mein Weg gebracht;
Allhier will ich einkehren, hab' ich bei mir gedacht.
Ihr grünen Totenkränze könnt wohl die Zeichen sein,
Die müde Wand'rer laden ins kühle Wirtshaus ein.
Sind denn in diesem Hause die Kammern all' besetzt?
Bin matt zum Niedersinken, bin tödlich schwer verletzt.
O unbarmherz'ge Schenke, doch weisest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter, mein treuer Wanderstab!

22.: „Mut“:

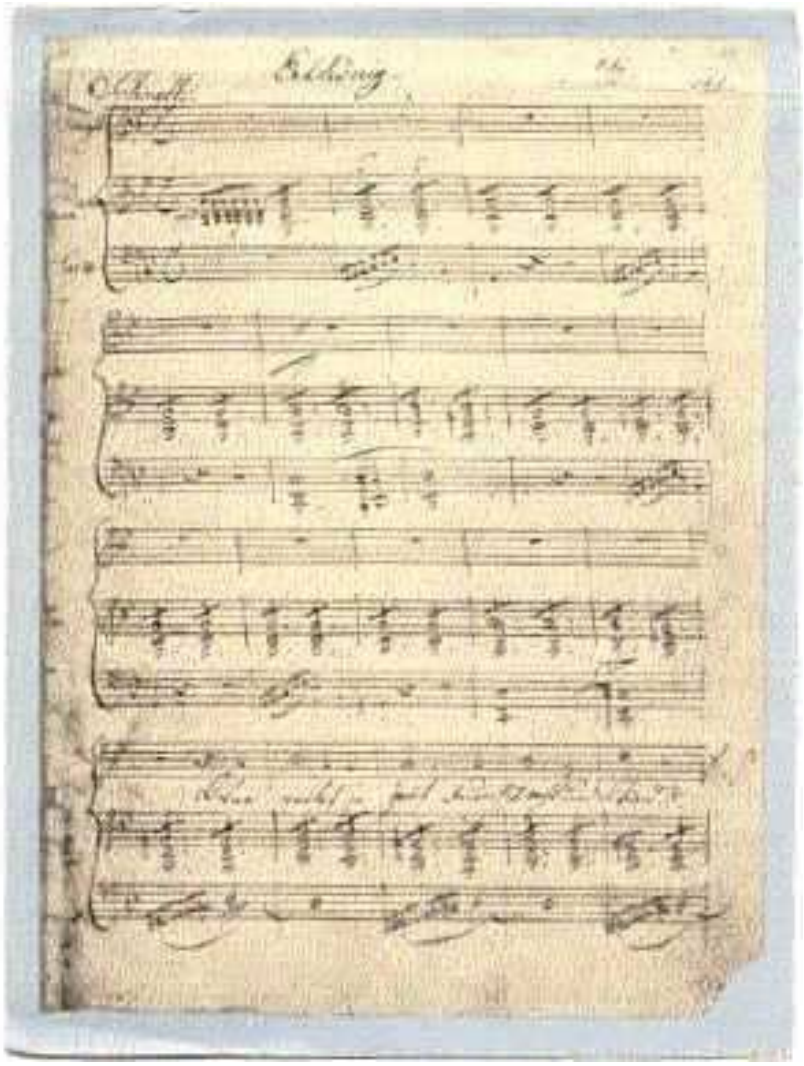
Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing' ich hell und munter.
Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren;
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.
Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter!

23.: „Die Nebensonnen“:

Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
Hab' lang und fest sie angeseh'n;
Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.
Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
Schaut ander'n doch ins Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
Nun sind hinab die besten zwei.
Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkeln wird mir wohler sein.

24.: „Der Leiermann“:

Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann
und mit starren Fingern dreht er, was er kann.
Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her
und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.
Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,
und die Hunde knurren um den alten Mann.
Und er läßt es gehen alles, wie es will,
dreht und seine Leier steht ihm nimmer still.
Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?" - Düsternis, Tod…: wenden wir uns nun dem



Schuberts „Erlkönig"

eigentlichen Erfinder des Grauenhaften in der Kunst zu – dem (Nord-)Amerikaner Edgar Poe.

==-==

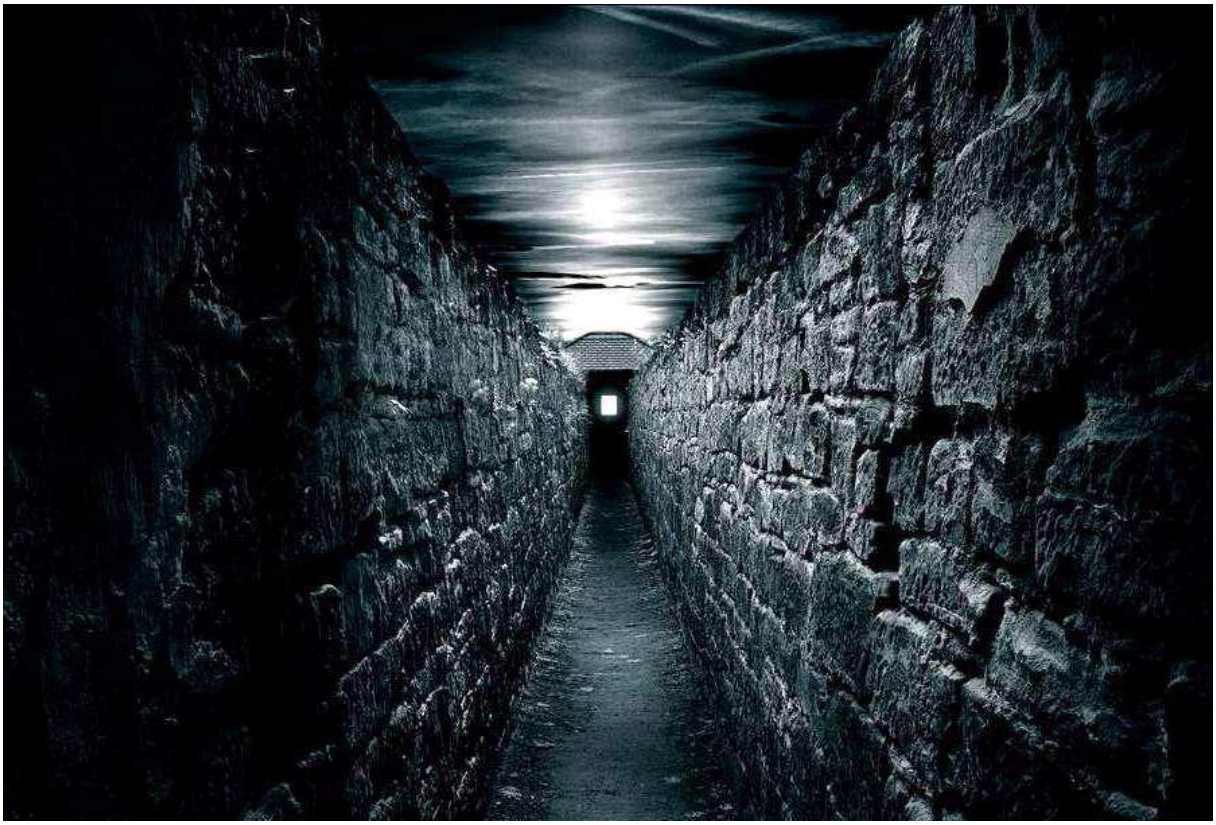
EDGAR ALLAN-POE

Der Begründer der „Amerikanischen Romantik“ und der „Modernen Literatur & Dichtkunst“ schrieb sich „Edgar-Allan Poe“ & „Edgar Allan-Poe“, erhob als erster (- gefolgt von E.-Th.-A. Hoffmann & Anderen -) in der Dichterwelt das Grausige zur ästhetischen Kategorie und

erfand dafür „short story“, Detektivgeschichte u.s.w.; sein mitunter skurriler Scharfsinn und seine ungeheuere/ungeheuerliche Phantastik ent- & verführen noch heute Millionen in die faszinierenden Sphären seelischer Abgründe und literarischer Gipfel des Horrors. Am 19. Januar 1809 wird er, der Schöpfer von (dem positivistisch-optimistischen Pioniergeist der Zeitgenossen fremd bleibenden) mystisch-melancholisch-morbid-dekadenter Dichtungen (und damit idealer VCV(W)-Kunst) in Boston (Massachusetts (USA)) geboren; die Eltern, David Poe junior und Elizabeth Arnold-Poe, sind Schauspieler; 1809 verschwindet

E. A.-Poe

der Vater für immer…; am 8. Dezember 1811 erlebt Edgar in Richmond das grauenvolle Sterben seiner lange tuberkulös schwerkranken Mutter. Ab nun gehören Tod/Sterben & (Frauen-)Schönheit bei ihm zusammen! Die Waisenkinder wachsen bei einer bekannten Tabakhändler-Familie „Allan“ ohne Adoption oder gar Erbaussicht auf! Das Leben des hochbegabten, über-sensitiven Edgars pendelt zwischen Armut, Alkoholismus-Exzessen, narzistischer Arroganz und Ähnlichem: am 16. Mai 1836 heiratet er seine 13(!)jährige tuberkulose-kranke(!!) Cousine namens Virginia Clemm in Richmond und schlägt sich als „Magazinist“, wie er es vornehm nennt, mit dem Schreiben von Kurzgeschichten als „editor & literary critic“ in Boulevardblättern armselig durch. Am 30. Januar 1847 stirbt seine von ihm oft im Alkoholrausch verprügelte Frau Virginia-Eliza Poe. Am 7. Oktober 1849 verreckt Edgar Poe völlig betrunken, total ausgeraubt und brutal zusammengeschlagen im Gossendreck am Hafen von Baltimore (Maryland) - miserable man; bei seiner Beerdigung ist spätherbstlicher Dauerregen: kaum Jemand ist da - aber plötzlich zerspringt die Grabplatte…! Dietrich Kerlen schreibt in seinem Buch „Der schwarze Duft der Schwermut“ (Propyläen-Verlag): „…ein Mann liegt in der Gosse. Fahles Frühlicht über den Hafenkais von Baltimore. Möwengekreische. Die Pflastersteine glänzen vom nächtlichen Regen. Pfützen sammeln sich zwischen den Steinen. In den Lagerhäusern beginnt es zu rumoren, von der Chesapeake Bay her weht frischer Wind. Ein Mann ist zusammengebrochen. Ist er tot, ohnmächtig, volltrunken? Schwer zu erkennen im Morgengrauen. Der Brustkorb hebt und senkt sich. Der Mann lebt also. Sein Gesicht wirkt unrasiert, ein kleiner Oberlippenbart, hohe Stirn. Ein alter



Strohhut trudelt im Wind. Der Mann stöhnt, er hat Schmerzen! Wie schäbig seine Kleider sind! Eine abgewetzte Jacke, schmierige hellgraue Hosen, weder Weste noch Halstuch, die Hemdbrust verdreckt; mittleren Alters der Physiognomie nach. Er röchelt; Speichel rinnt aus dem Mundwinkel. Wie kam er hierher? - Wenige Stunden zuvor: Ein vornehm gekleideter Herr war in Baltimore Station dem aus Philadelphia kommenden Zug entstiegen, der damals in der Gegenrichtung bis zum Susquehanna River pendelte. Dort setzten die Passagiere einer

Fähre über und bestiegen am jenseitigen Ufer einen anderen Zug, der sie in die Hauptstadt Pennsylvanias brachte. Der Gentleman hatte geschäftlich dorthin reisen wollen, doch die Fähre hatte wegen Sturm und starker Strömung ausgesetzt. Da reiste er im selben Zug wieder zurück. Der Schaffner erinnerte sich an ein Musterexemplar von Gentleman: „…seine ganze äußere Erscheinung nahm mich für ihn ein. Er war ganz in Schwarz gekleidet, seine Jacke bis zum Hals zugeknöpft…“; der Gentleman und der Mann in der Gosse waren Derselbe: der Dichter Edgar Allan-Poe. Drei Tage später, am 7. Oktober 1849, wird der tot sein. Miserable Man. – Miserable Child: 8. Dezember 1811: ein nächtliches Pensionszimmer in Richmond, Virginia, weit nach Mitternacht. Eine junge Frau röchelt und hustet, gepeinigt von Schwindsucht. Ihre 2 Kinder schlafen im selben Zimmer; das knapp 1jährige Mädchen fest & tief. Doch der fast 3jährige Junge wird von der Unruhe angesteckt, von der Hilflosigkeit und der permanenten Husterei der Blut spuckenden Mutter. Irgendwann ist der Todeskampf der Frau zu Ende, ihr

Atem setzt aus. Bleierne Stille im Raum. Das Kind findet keinen Schlaf. Dringt bereits Dämmerung durchs Fenster? Der kleine Junge muß etwas beobachtet haben. Menschen, die an Tuberkulose starben, liegen mit auffällig entblößten Zähnen da; der klaffende Mund bezeugt den Kampf, der über die Atemwege gegangen ist. Das Bild von der toten Mutter mit den bleckenden Zähnen: Der kleine Edgar Poe hat diesen Anblick in sich eingesogen. Das erste Grauen. Ein Kind weint in der Nacht … Es wird im Werk des Dichters allgegenwärtig sein: sterbende schöne Frauen, Perlenkette der Zähne, Wehmut des Verlustes, Anmut des Todes - um nur einige Motive zu nennen. Sosehr darin auch Versatzstücke der Romantik mit ihrem Kult um die Schwindsucht verarbeitet sind: Das Bild war an einer zentralen Stelle der Biographie erlebt worden und blieb prägend für Poes Lebensweg. Es riß Abgründe auf und spiegelte sich in allen seinen seelischen Konflikten. Miserable Existence … - Ein Mann liegt in der Gosse. Fahles Frühlicht über den Hafenkais von Baltimore. Möwengekreische. Die

Möwen lärmen. Der Mann stöhnt, er hat Schmerzen. Lallend wird Poe zu einem Arzt gebracht, der seine letzten Lebensstunden überwacht. Da liegt der Mann nun in einem Krankenhaussaal, umgeben von den jämmerlichsten Kreaturen. Womöglich hat er sich wegen

seiner Geld- und Alkoholprobleme geschämt und ist in den Suff geflohen. Der Arzt versucht, ihn aufzumuntern, er kennt ihn vom Hörensagen. Plötzlich fährt der Mann hoch und ruft aus: „Das Beste, was ein guter Freund für mich tun kann, ist, mir eine Kugel durch den Kopf zu jagen!“; kurze Zeit später fällt er ins Delirium und phantasiert von einer Fahrt in die unendlichen Weiten um den Südpol. Dann stirbt er. Es ist der Abend des 7. Oktober, ein Sonntag. Der Mann heißt Edgar Allan Poe. Was war geschehen? In Baltimore waren am 3. Oktober 1849 Wahlen: Die Kandidaten für den Washingtoner Kongreß und für das House of Delegates des Staates Maryland stellten sich. Stimmenfang (- amerikanischer Ausdruck: „cooping“ -) war üblich: Arme und Fremde die bevorzugten Opfer. Die Methoden der „press gangs“ waren schlicht, aber wirkungsvoll: Einsperren und Einschüchtern und das Abfüllen mit Whiskey bis zum Wahlabend. Dann gemeinsamer Wahlgang. Poes Kleiderwechsel wäre darauf zurückzuführen, daß seine Schlepper um die Bekanntheit ihres Opfers wußten und es durch Bettlerkleidung tarnten. Miserable death… - Die N.Y.er Situation der Poes im Jahr 1844 muß nach der anfänglichen Euphorie beklemmend gewesen sein. Poe wußte, daß die überwältigende Mehrheit der Literatenkollegen mittelmäßige Texte schrieb, bei weitem schlechter als seine eigenen. Trotzdem wurde er kaum beachtet, geschweige denn integriert; jeder zeigte ihm die kalte Schulter, von wenigen Ausnahmen abgesehen. Frauen waren ihm eher geneigt. Die Nichtbeachtung zehrte an seinen Nerven. Einmal organisierte seine

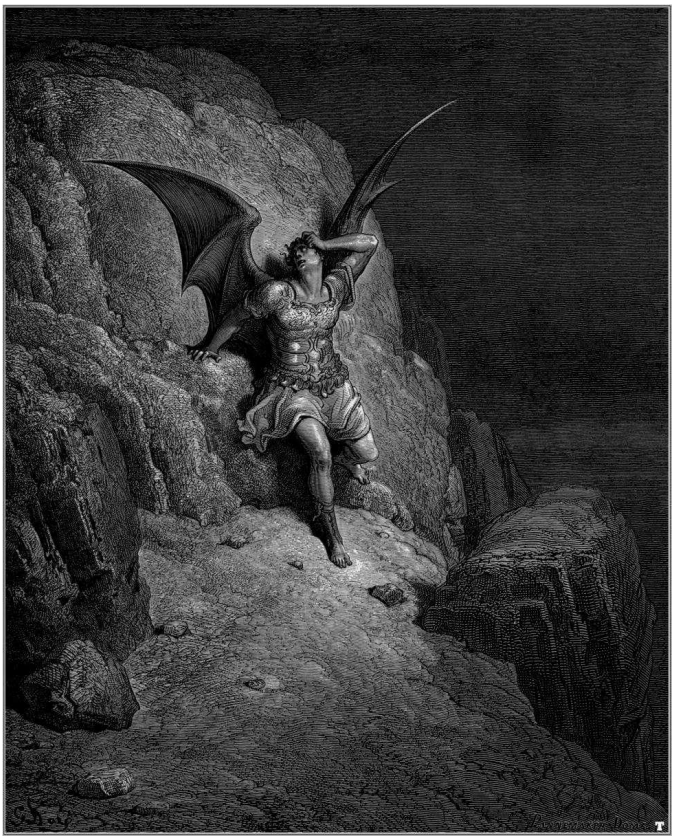
Schwiegermutter eine vorübergehende feste Anstellung für ihn beim „Evening Mirror"; ein wichtiges Organ der New Yorker Schriftstellerszene war die Zeitschrift „The Knickerbocker". Deren Herausgeber kannte den Neuling von dessen Zeit beim „Southern Literary Manager" her, als Poe scharfe Kritiken auch gegen ihn und dessen Zeitschrift als Hort der puffery gerichtet hatte. Jetzt wollte Clark eine Revanche und machte Stimmung gegen Poe, wo immer der auftauchte. Doch da landete der Dichter einen Volltreffer. Ein Gedicht, „The Raven" – „Der Rabe", erregte die Aufmerksamkeit der Literaturszene, nicht bloß die des Straßenpublikums wie beim „Ballon-Jux". Sieben bis acht Monate habe er wie ein Eremit gelebt und außer seiner Familie niemanden gesehen, berichtete er im September 1844 seinem Freund Frederick Thomas. Es war die Inkubationszeit für sein wohl berühmtestes lyrisches Werk: *„Once upon a midnight dreary,*

while I pondered, weak and weary,
over many a quaint and curious
volume of forgotten lore
- while I nodded, nearly napping,
suddenly there came a tapping,
as of same one gently rapping,
rapping at my chamber door

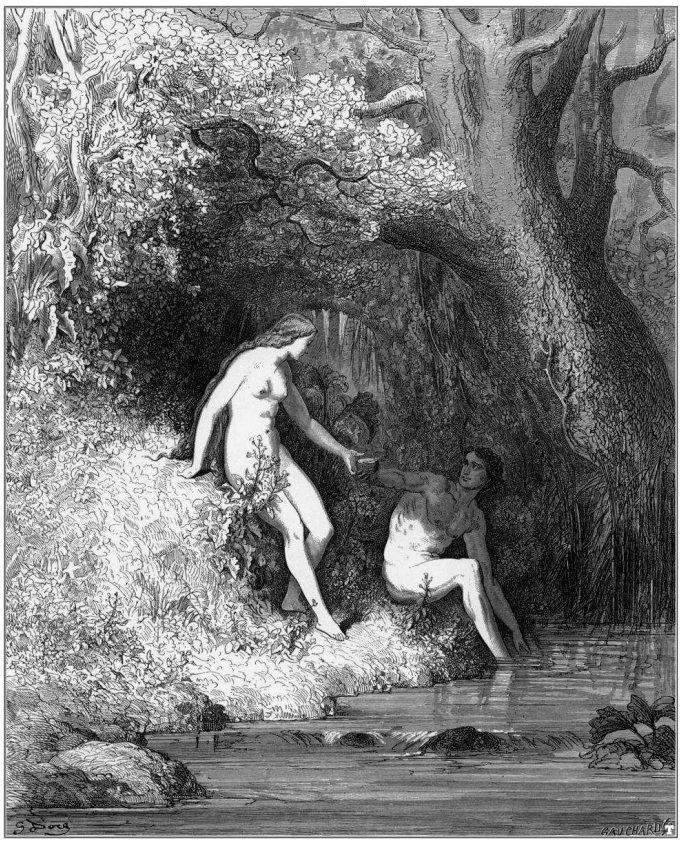
– only this and nothing more…"; so beginnt das äußerst suggestive Wortklangspiel – es wirkt nur in der Originalsprache mit voller Kraft – der gesamt 18 Strophen…"; soweit Dietrich Kerlen. Poe las das Gedicht selbst öffentlich vor: „…er ließ die meisten Lichter löschen bis der Raum fast ganz im Dunkel lag, postierte sich in der Mitte des Zimmers und rezitierte die

wunderbaren Verse mit der melancholischsten aller Stimmen, und während er sich mehr-und-mehr von seiner neuen Schöpfung hinreißen ließ, vergaß er die Zeit die Menschen um sich herum, seine eigene Identität – und wildes Hoffen und die unterdrückte Sehnsucht seines Herzens brachen aus ihm in den leidenschaftlichen Worten des Gedichtes hervor. Die Zuhörer glaubten, die Geräusche fallenden Regens und von im Wind ächzenden Zweigen zu

vernehmen; der Rabe schlug mit seinen schwarzen Flügeln…“; so berichtet ein Augen/Ohren-Zeuge. „Der Rabe“ (engl.: „The Raven“) ist ein erzählendes Gedicht. Es wurde zum ersten Mal am 29. Januar 1845 in der Zeitung „New York Evening Mirror„ veröffentlicht und



Paul-Gustave Doré: „Satan“



Paul-Gustave Doré: „Das verlorene Paradies“

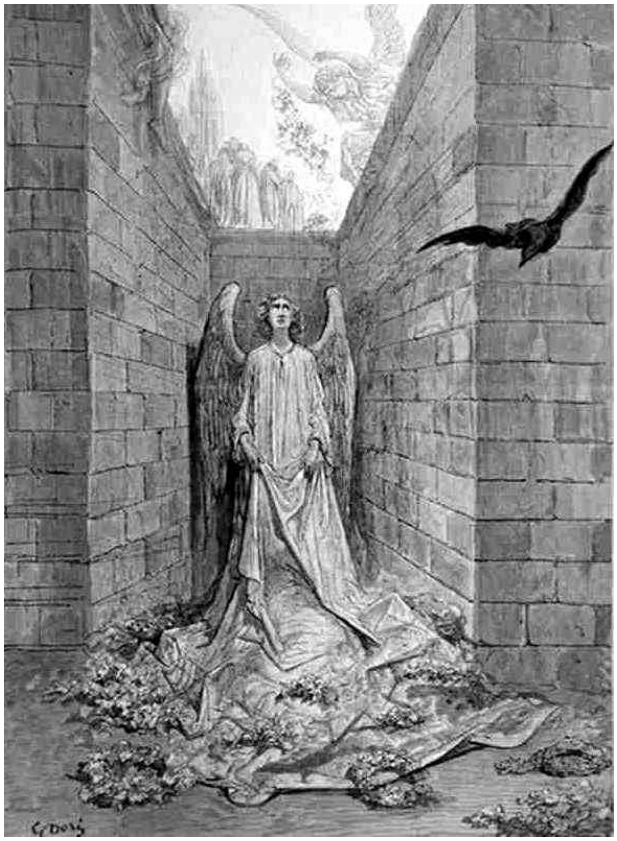
Paul-Gustave Doré: „Paradies“

Paul-Gustave Doré: „Zu Poe’s „Der Rabe“„

Paul-Gustave Doré: „Zu Poe's „Der Rabe"„

Paul-Gustave Doré: „Zu Poe's „Der Rabe"„

Paul-Gustave Doré: „Zu Poe's „Der Rabe"„



Paul-Gustave Doré: „Zu Poe's „Der Rabe"„

Paul-Gustave Doré: „Divina Commedia“

Paul-Gustave Doré: „Zu Poe’s „Der Rabe“„

schildert den mysteriösen, mitternächtlichen Besuch eines Raben bei einem verzweifelten Liebenden. Es ist eines der bekanntesten US-amerikanischen Gedichte; eines der

unheimlichsten Gedichte aller Zeiten (- im Folgenden in der Nachdichtung von Brigitte Neuwald-Morton): *„Einst, um eine Mittnacht graulich,*

da ich trübe sann und traulich
müde über manchem alten
Folio manch' vergeß'ner Lehr'
– da der Schlaf schon kam gekrochen,
scholl auf einmal leis' ein Pochen,
gleichwie wenn ein Fingerknochen
pochte, von der Türe her.
„'S ist Besuch wohl" murrt' ich „was da
kommt zu meiner Kammer her
– das allein: nichts weiter mehr"…

Ah – ich kann's genau bestimmen:
im Dezember war's, dem grimmen;
und der Kohlen matt' Verglimmen
schuf ein Geisterlicht so leer.
Brünstig wünscht' ich mir den Morgen;
hatt' umsonst versucht, zu borgen
von den Büchern Trost den Sorgen,
ob Lenor' wohl selig wär',
ob Lenor', die ich verloren,
bei den Engeln selig wär',
bei den Engeln, hier nicht mehr…

Und das seidig triste Drängen
in den purpur'nen Vorhängen
füllt', durchwühlt' mich mit Beengen
wie ich's nie gefühlt vorher
also, daß ich den wie tollen
Herzschlag mußte wiederholen:
„'S ist ein Gast nur, der ohn' Grollen
mahnt, daß Einlaß er begehr' –
nur ein später Gast, der friedlich
mahnt, daß Einlaß er begehr' –
ja, nur das; nichts weiter mehr.".

Augenblicklich schwand mein Bangen
und so sprach ich unbefangen:
„Gleich, mein Herr – Gleich, meine Dame:
um Vergebung bitt' ich sehr!
G'rad ein Nickerchen ich machte,
und Ihr Klopfen klang so sachte(,
daß ich kaum davon erwachte…),
sachte von der Türe her;

doch nun kommt herein!"; und damit
riß weit auf die Tür ich: - leer!
Dunkel dort, nichts weiter mehr!

Tief in Schwärze späht' ich lange,
zweifelnd, wieder seltsam bange,
Träume träumend, wie kein sterblich
Hirn sie träumte je vorher;
doch die Stille gab kein Zeichen;
nur ein Wort ließ hin sie streichen
durch die Nacht, das mich erbleichen
ließ: das Wort „Lenor'?" so schwer
- selber sprach ich's, und ein Echo
murmelt' es zurück so schwer:
nur „Lenor'!" - nichts weiter mehr.

Da ich nun zurück mich wandte
und mein Herz wie Feuer brannte,
hört' ich abermals ein Pochen,
etwas lauter denn vorher.
„Ah, gewiß" so sprach ich bitter
„liegt's an meinem Fenstergitter;
Schaden tat ihm das Gewitter
jüngst - ja, so ich's mir erklär';
schweig' denn still, mein Herze, laß mich
nachseh'n, daß ich's mir erklär':
's ist der Wind - nichts weiter mehr!"

Auf warf ich das Fenstergatter,
als herein mit viel Geflatter
schritt ein stattlich stolzer Rabe
wie aus Sagenzeiten her;
Grüßen lag ihm nicht im Sinne;
keinen Blick lang hielt er inne;
mit hochherrschaftlicher Miene
flog empor zur Türe er
– setzt' sich auf die Pallas-Büste
über'm Türgesims dort – er
flog und saß - nichts weiter mehr.

Doch dies ebenholz'ne Wesen
ließ mein Bangen rasch genesen,
ließ mich lächeln ob der Miene,
die es macht' so ernst und hehr:
„Ward dir auch kein Kamm zur Gabe"

sprach ich „so doch stolz Gehabe,
grauslich grimmer alter Rabe,
Wanderer aus nächtger Sphär'
– sag', welch hohen Namen gab man
dir in Plutos nächtger Sphär'?".
Quäkt der Rabe: „Nimmermehr."

Staunend hört' dies rauhe Klingen
ich dem Schnabel sich entringen,
ob die Antwort schon nicht eben
sinnvoll und bedeutungsschwer;
denn wir dürfen wohl gestehen,
daß es keinem noch geschehen,
solch ein Tier bei sich zu sehen,
das vom Türgesimse her
- das von einer Marmor-Büste
über'm Türgesimse her
sprach, es heiße „Nimmermehr."!

Doch der d'roben einsam ragte
und dies eine Wort nur sagte,
gleich als schütte seine Seele
aus in diesem Worte er;
keine Silbe sonst entriß sich
seinem düst'ren Innern, bis ich
seufzte: „Mancher Freund verließ mich
früher schon ohn' Wiederkehr
- morgen wird ER mich verlassen,
wie mein Glück – ohn' Wiederkehr.";
doch da sprach ER: „Nimmermehr!"

Einen Augenblick erblassend
ob der Antwort, die so passend,
sagt' ich: „Fraglos ist dies alles,
was das Tier gelernt bisher:
's war bei einem Herrn in Pflege,
den so tief des Schicksals Schläge
trafen, daß all seine Wege
schloß dies eine Wort so schwer
– daß' all' seiner Hoffnung Lieder
als Refrain beschloß so schwer
dieses „Nimmer-nimmermehr."?

Doch was Trübes ich auch dachte:
dieses Tier mich lächeln machte,

immer noch, und also rollt' ich
stracks mir einen Sessel her
und ließ die Gedanken fliehen,
reihte wilde Theorien,
Phantasie an Phantasieen:
wie's wohl zu verstehen wär',
wie dies grimme, ominöse
Wesen zu verstehen wär',
wenn es krächzte „Nimmermehr.".

Dieses zu erraten, saß ich
wortlos vor dem Tier, doch fraß sich
mir sein Blick ins tiefste Inn're
nun, als ob er Feuer wär';
brütend über Ungewissem
legt' ich, hin und her gerissen,
meinen Kopf aufs samt'ne Kissen,
das ihr Haupt einst drückte hehr
- auf das violette Kissen,
das ihr Haupt einst drückte hehr,
doch nun - ach! - drückt nimmermehr!

Da auf einmal füllten Düfte,
dünkt' mich, weihrauchgleich die Lüfte
und seraph'ner Schritte Klingen
drang vom Estrich zu mir her.
„Ärmster!" rief ich „Sieh': GOTT sendet
seine Engel dir und spendet
Nepenthes, worinnen endet
nun Lenor's Gedächtnis schwer;
trink' das freundliche Vergessen,
das bald tilgt, was in dir schwer!";
sprach der Rabe: „Nimmermehr."!

„Ah - du prophezeist ohn' Zweifel,
Höllenbrut! Ob Tier, ob Teufel –
ob dich der Versucher sandte,
ob ein Sturm dich ließ hierher,
trostlos, doch ganz ohne Bangen,
in dies öde Land gelangen,
in dies Haus, von Grau'n umpfangen
– sag's mir ehrlich, bitt' dich sehr
- gibt es, gibt's in Gilead Balsam?
Sag's mir, sag's mir; 'bitt' dich sehr!";
sprach der Rabe: „Nimmermehr."!

„Ah! Dann nimm den letzten Zweifel,
Höllenbrut - ob Tier, ob Teufel:
bei dem Himmel, der hoch über
uns sich wölbt, bei Gottes Ehr':
künd' mir: wird es denn geschehen,
daß ich einst in Edens Höhen
darf ein Mädchen wiedersehen,
selig in der Engel Heer
- darf Lenor', die ich verloren,
sehen in der Engel Heer?";
sprach der Rabe: „Nimmermehr."

„Sei denn dies dein Abschiedszeichen",
schrie ich, „Unhold ohnegleichen!
Hebe dich hinweg und kehre
stracks zurück in Plutos Sphär'!
Keiner einz'gen Feder Schwärze
bleibe hier, dem finstern Scherze
Zeugnis! Laß mit meinem Schmerze
mich allein! - hinweg dich scher'!
Friß nicht länger mir am Leben!
Pack dich! Fort! Hinweg dich scher!";
sprach der Rabe: „Nimmermehr."…

Und der Rabe rührt' sich nimmer,
sitzt noch immer; sitzt noch immer
auf der bleichen Pallas-Büste
über'm Türsims wie vorher;
und in seinen Augenhöhlen
eines Dämons Träume schwelen,
und das Licht wirft seinen scheelen
Schatten auf den Estrich schwer;
und es hebt sich aus dem Schatten
auf dem Estrich dumpf und schwer

meine Seele? – Nimmermehr!"; soweit diese Nachdichtung. Und noch eine andere: *„Einst in dunk'ler Mittnacht-Stunde,*

als ich in entschwundner Runde
wunderlicher Bücher forschte,
bis mein Geist die Kraft verlor
und mir's trübe ward im Kopfe,
kam mir's plötzlich vor, als klopfe
Jemand leis' ans Tor, als klopfe-
klopfe Jemand sacht' an's Tor.
„Irgendein Besucher", dacht' ich,

„pocht zur Nachtzeit noch ans Tor,
weiter nichts – so kommt mir's vor."

Oh, ich weiß, es war in grimmer
Winternacht, gespenst'schen Schimmer
jagte jedes Scheit durch's Zimmer,
eh' es kalt zu Asche fror.
Tief ersehnte ich den Morgen,
denn umsonst war's, Trost zu borgen
aus den Büchern für das Sorgen
um die einzige Lenor',
um die wunderbar Geliebte
(- Engel nannten Sie: „Lenor" -),
die für immer ich verlor.

Die Gardinen rauschten traurig,
und ihr Rascheln klang so schaurig,
füllte mich mit Schreck und Grausen,
wie ich nie erschrak zuvor.
Um zu stillen Herzens Schlagen,
Herzens Zittern, Herzens Zagen,
mußt' ich murmelnd nochmals sagen:
„Ein Besucher klopft ans Tor.
Ein verspäteter Besucher
klopft um Einlaß noch ans Tor",
sprach ich meinem Herzen vor.

Alsobald ward meine Seele
stark und folgte dem Befehle,
„Herr", so sprach ich, „oder Dame,
ach, verzeihen Sie, mein Ohr
hat Ihr Pochen kaum vernommen,
denn ich war schon schlafbenommen,
und Sie sind so sanft gekommen,
sanft gekommen an mein Tor;
wußte kaum den Ton zu deuten…"
und ich sperrte auf das Tor:
nichts als Dunkel stand davor…;

starr in dieses Dunkel spähend,
stand ich lange, nicht verstehend;
doch es herrschte ungebrochen
Schweigen, aus dem Dunkel krochen
keine Zeichen, und gesprochen
ward nur zart das Wort „Lenor'"

– zart von mir gehaucht, wie Echo
flog zurück das Wort „Lenor'".
Nichts als Dies' vernahm mein Ohr,

'wandte mich zurück in's Zimmer
und mein Herz erschrak noch schlimmer,
als ich wieder klopfen hörte,
etwas lauter als zuvor.
„Sollt' ich", sprach ich, „mich nicht irren,
hörte ich's am Fenster klirren;
oh: ich werde bald entwirren
dieses Rätsels dunk'len Flor
– Herz, sei still, ich will entwirren
dieses Rätsels dunk'len Flor;
Wind wohl machte den Rumor!"

Offen warf ich nun die Schalter
– flatternd kam herein ein alter,
stattlich großer, schwarzer Rabe,
wie aus heil'ger Zeit hervor,
machte keinerlei Verbeugung,
keine kleinste Dankbezeigung,
flog mit edelmänn'scher Neigung
zu dem Pallas-Kopf empor
g'rade über meiner Türe,
auf den Pallaskopf empor,
saß – und still war's wie zuvor.

Doch das wichtige Gebaren
dieses schwarzen Sonderbaren
löste meines Geistes Trauer
bald zu lächelndem Humor.
„Ob auch schäbig und geschoren,
kommst du!", sprach ich unverfroren,
„Niemand hat dich herbeschworen
aus dem Land der Nacht hervor.
Tu' mir kund, wie heißt du, Stolzer
aus Pluton'schem Land hervor?";
sprach der Rabe: „Nie, du Tor!";

daß er sprach so klar verständlich –
ich erstaunte d'rob unendlich,
kam die Antwort mir auch wenig
sinnvoll und erklärend vor.
Denn noch nie war dies geschehen:

Über seiner Türe stehen
hat wohl Keiner noch gesehen
solchen Vogel je zuvor –
Über seiner Stubentüre
auf der Büste je zuvor,
mit dem Namen „Nie, du Tor!“;

doch ich hört´in seinem Krächzen
seine ganze Seele ächzen,
war auch kurz sein Wort, und brachte
er auch nichts als Dieses vor.
Unbeweglich sah er nieder,
rührte Kopf nicht noch Gefieder,
und ich murrte murmelnd wieder:
„Wie ich Freund und Trost verlor,
werd' ich morgen ihn verlieren –
wie ich alles schon verlor.“;
sprach der Rabe: „Nie, du Tor!“;

seine schroff gesproch'nen Laute
klangen passend, daß mir graute.
„Aber – „, sprach ich, „ – nein: er plappert
nur sein einzig' Können vor,
das er seinem Herrn entlauschte,
dessen Pfad ein Unstern rauschte,
bis er seinen Mut vertauschte
gegen trüber Lieder Chor
– bis er trostlos trauerklagte
in verstörter Lieder Chor
mit dem Kehrreim „Nie, du Tor…“„;

da der Rabe das bedrückte
Herz zu Lächeln mir berückte,
rollte ich den Polsterstuhl zu
Büste, Tür und Vogel vor,
sank in Samtsitz, nachzusinnen,
Traum mit Träumen zu verspinnen
über solchen Tier's Beginnen:
Was es wohl gewollt zuvor –
was der alte ungestalte
Vogel wohl gewollt zuvor
mit dem Krächzen „Nie, du Tor!“;

saß der Seele Brand beschwichtend,
keine Silbe an ihn richtend;

seine Feueraugen wühlten
mir das Innerste empor.
Saß und kam zu keinem Wissen;
Herz und Hirn schien fortgerissen,
lehnte meinen Kopf auf's Kissen
lichtbegossen, das Lenor'
pressen sollte, lila Kissen,
das nun nimmermehr Lenor'
pressen sollte wie zuvor!

Dann durchrann, so schien's, die schale
Luft ein Duft aus Weihrauchschale
ed'ler Engel, deren Schreiten
rings vom Teppich klang empor.
„Narr!", so schrie ich, „Gott bescherte
dir durch Engel das begehrte
Glück Vergessen: Das entbehrte
Ruhen, Ruhen vor Lenor';
trink', o trink' das Glück „Vergessen"
der verlorenen Lenor'!";
sprach der Rabe: „Nie, du Tor!";

„Weiser" rief ich „sonder Zweifel;
Weiser! – ob nun Tier, ob Teufel –
ob dich Höllending die Hölle
oder Wetter warf hervor:
Wer dich nun auch trostlos sandte
oder trieb durch leere Lande
hier in dies' der Höll' verwandte
Haus – sag', eh' ich dich verlor:
Gibt's in Gilead noch Balsam? –
Sag' mir's, eh' ich dich verlor!"
Sprach der Rabe: „Nie, du Tor!"

„Weiser", rief ich, „sonder Zweifel;
Weiser! – ob nun Tier, ob Teufel –
Schwör's beim Himmel uns zu Häupten –
Schwör's beim GOTT, den ich erkor –
Schwör's der Seele so voll Grauen:
Soll dort fern in Edens Gauen
ich ein strahlend' Mädchen schauen,
die bei Engeln heißt „Lenor"?-,
sie, die Himmlische, umarmen,
die bei Engeln heißt „Lenor"?";
sprach der Rabe: „Nie, du Tor!";

„Sei dies' Wort dein Letztes, Rabe
oder Feind? Zurück zum Grabe!
Fort! Zurück in Plutons Nächte!"
schrie ich auf und fuhr empor.
„Laß' mein Schweigen ungebrochen!
Deine Lüge, frech gesprochen,
hat mir weh das Herz durchstochen. –
Fort, von deinem Thron hervor!
Heb' dein Wort aus meinem Herzen –
Heb' dich fort, vom Thron hervor!"
Sprach der Rabe: „Nie, du Tor!".

Und der Schwarze rührt sich nimmer,
sitzt noch immer-immer-immer
auf der blassen Pallas-Büste,
die er sich zum Thron erkor.
Seine Augen träumen trunken
wie Dämonen, traumversunken;
mir zu Füßen hingesunken
droht sein Schatten tot empor.
Hebt aus diesem meine Seele
Jemand wieder sich empor? –
Niemals mehr – oh nie, du Tor!"; soweit auch diese Nachdichtung. - Anno 1847 schreibt Poe mein absolutes Lieblingsgedicht, über das auch eine wunderbare, viel-zu-wenig-gespielte

Sinfonische Dichtung von Joseph Holbrooke existiert: die Ballade „Ulalume (= a ballad (to ---))“: The skies they were ashen and sober;
the leaves they were crispéd and sere
- the leaves they were withering and sere:
it was night, in the lonesome October
of my most immemorial year;
it was hard by the dim lake of Auber
in the misty mid region of Weir
- it was down by the dank tarn of Auber,
in the ghoul-haunted woodland of Weir.

Here once, through an alley titanic,
of cypress, I roamed with my Soul
- of cypress, with Psyche, my Soul.
These were days when my heart was volcanic
as the scoriac rivers that roll
- as the lavas that restlessly roll
their sulphurous currents down Yaneek
in the ultimate climes of the Pole
- that groan as they roll down Mount Yaneek
in the realms of the Boreal Pole.

Our talk hat been serious and sober,
but our thoughts they were palsied and sere

- our memories were treacherous and sere;
for we knew not the month was October,
and we marked not the night of the year
(- Ah, night of all nights in the year! -)
- We noted not the dim lake of Auber
(- though once we had journeyed down here… -)
- We remembered not the dank tarn of Auber,
nor the ghoul-haunted woodland of Weir.

And now, as the night was senescent
and star-dials pointed to morn
- as the star-dials hinted of morn
- at the end of our path a liquescent
and nebulous lustre was born;
out of which a miraculous crescent
arose with a duplicate horn –
Astarte's bediamonded crescent
distinct with its duplicate horn.

And I said: „She is warmer than Dian;
she rolls through an ether of sighs
- She revels in a region of sighs.
She has seen that the tears are not dry on
these cheeks, where the worm never dies,
and has come past the stars of the Lion,
to point us the path to the skies
- to the Lethean peace of the skies –
Come up through the lair of the Lion,
with love in her luminous eyes."!

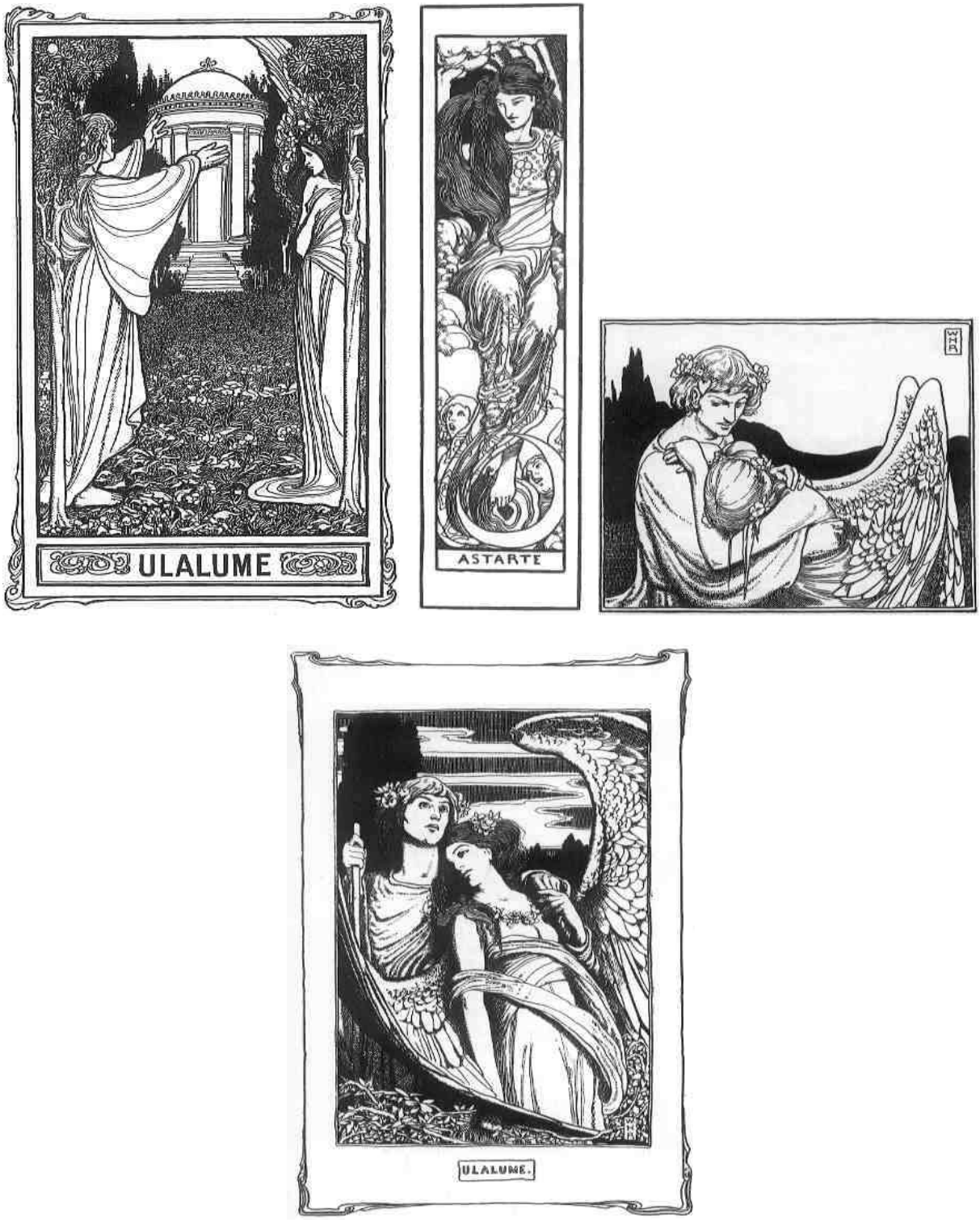
But Psyche, uplifting her finger,
said: „Sadly this star I mistrust –
Her pallor I strangely mistrust:
Ah, hasten! - ah, let us not linger!
Ah, fly! - let us fly! - for we must.";
in terror she spoke, letting sink her
wings till they trailed in the dust
- in agony sobbed, letting sink her
plumes till they trailed in the dust
- till they sorrowfully trailed in the dust.

I replied: „This is nothing but dreaming:
Let us on by this tremulous light!
Let us bathe in this crystalline light!
It's sibyllic splendor is beaming
with Hope and in Beauty to-night:
- See! - it flickers up the sky through the night!
Ah; we safely may trust to ist gleaming,
that can-not but guide us aright,
since it flickers up to Heaven through the night!".

Thus I pacified Psyche and kissed her,
and tempred her out of her gloom
- and conquered her scruples and gloom;
and we passed to the end of the vista,
but were stopped by the door of a tomb
- by the door of a legended tomb;
and I said: „What is written, sweet sister,
on the door of this legended tomb?“;
she replied: „Ulalume - Ulalume!
- ‘T is the vault of thy lost Ulalume!“;

then my heart is grew ashen and sober
as the leaves that were crispéd and sere
- as the leaves that were withering and sere;
and I cried: „It was surely October
on this very night of last year
that I journeyed - I journeyed down here!
- that I brought a dread burden down here
- on this night of all nights in the year.
Ah, what Demon hath tempted me here?
Well, I know, now, this dim lake of Auber –
this misty mid region of Weir
- well I know, now, this dank tarn of Auber,
this ghoul-haunted woodland of Weir!“.

Said we, then - the two, then: „Ah, can it
have been that the woodlandish ghouls
- the pitiful, the merciful ghouls
- to bar up our way and to ban it
from the secret that lies in these wolds
- from the thing that lies hidden in these wolds
- have drawn up the spectre of a planet
from the limbo of lunary souls
- this sinfully scintillant planet
from the Hell of the planetary souls?“... – „ – soweit dieses großartige, unheimliche



Gedicht! In deutscher Nachdichtung von Hans Wollschläger (- der übrigens auch Organist war…): *„Der Himmel ward grau im Oktober,*

das Laub eine mürbe Zier
- das Laub eine dorrende Zier:
es war einsame Nacht im Oktober
eines Jahr's, un-erinnerlich mir:
es war nah' bei den See'n von Auber
in den Nebelgefilden von Weir

- bei den naßkalten Mooren von Auber,
den gespenstischen Wäldern von Weir.

Hier streift' durch Zypressen-Alleen
mit meiner Seele ich wohl
- dereinst, mit Psyche ich wohl.
Da lag mir das Herz in Wehen,
verschlackter Flüsse so voll -
vulkanischer Lavas so voll,
wie erstickend sie niedergehen
am Yaneek-Berge, am Pol -
wie stöhnend sie niedergehen
in den Reichen am Nördlichen Pol.

Ernst sprachen wir, kühl, im Oktober,
doch dachten wir lahm und wirr;
entsannen uns welk nur und wirr;
denn wir wußten nicht, daß es Oktober
war - nicht, welche Nacht des Oktober
(ah, Nacht aller Nächte schier!) -
wir bemerkten die See'n nicht von Auber
(obschon wir einst wanderten hier) -
nicht die naß-kalten Moore von Auber,
die gespenstischen Wälder von Weir.

Und nun, da die Nacht vergreiste,
die Sterne im Morgen gefror'n -
im dämmernden Morgen gefror'n -
geschah's, daß die Nebelwand kreißte,
und ein schmelzender Glanz ward gebor'n
aus dem eine Mondsichel gleißte
gar herrlich mit zwiefachem Horn -
Astartes Zeichen ergleißte
demanten mit zwiefachem Horn.

Und ich sagte: „Aus wärmeren Reichen
kommt sie, von Seufzern umzirpt -
von sternenen Seufzern umzirpt.
Sie sah den Schmerz auf dem bleichen
Gesicht, da der Wurm nimmer stirbt,
und kommt nun und gibt uns ein Zeichen,
wie den Weg man zum Himmel erwirbt -
zum lethischen Frieden erwirbt -
und das Sternbild des Löwen muß weichen
dem Glanze, der nun uns umwirbt -

mit leuchtendem Aug', muß weichen
der Liebe, die nun uns umwirbt."

Doch Psyche ließ angstvoll erklingen
die Warnung: „Gar seltsam sie naht -
gar so häßlich und fahl sie uns naht:
Ah, eile! Ah, laß' uns entspringen!
ah, flieh'! - laß' uns flieh'n ihren Pfad!"
Voller Grauen sprach sie's, die Schwingen
zur Erde senkend so matt -
voller Qual ließ sie hängen die Schwingen
hinab in den Staub so matt -
in den Staub, so kummervoll-matt.

Und ich sprach: „Nur Träume dich schrecken:
laß' uns folgen der flimmernden Pracht -
der flackernd-kristallenen Pracht!
Ihr sybillischer Glanz will erwecken
ein neues Hoffen der Nacht: -
Sieh'! - wie er flammt durch die Nacht!
Laß' uns trau'n seinen strahlenden Zwecken,
deren Licht nun über uns wacht -
laß' uns trauen den schimmernden Zwecken
des Sterns, der uns führt durch die Nacht -
hoch-flammend hinauf durch die Nacht!"

So sprach ich zu Psyche, der lieben
und tröstet' den Kummer ihr stumm -
und besiegte die Zweifel ihr stumm;
doch da ragte auf einmal im trüben
Gefild uns ein Heiligtum -
wie ein Grabmal ein Heiligtum;
und ich fragte: „Was stehet geschrieben
uns dort an dem Heiligtum?"
Sie sprach: „Ulalume - Ulalume! -
's ist die Gruft deiner Braut Ulalume!"

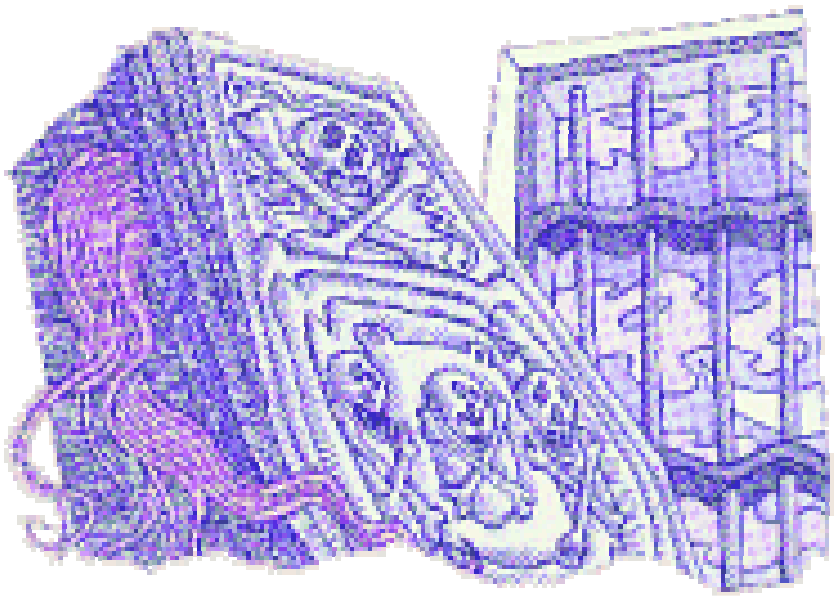
Da ward aschen mein Herz im Oktober
wie des Laubes so mürbe Zier -
wie des Laubes verdorrende Zier;
und ich schrie: „Es war sicher Oktober,
diese Nacht im letzten Oktober,
daß ich wanderte - wanderte hier! -
mit so furchtbarer Bürde hier -
diese Nacht aller Nächte schier, -

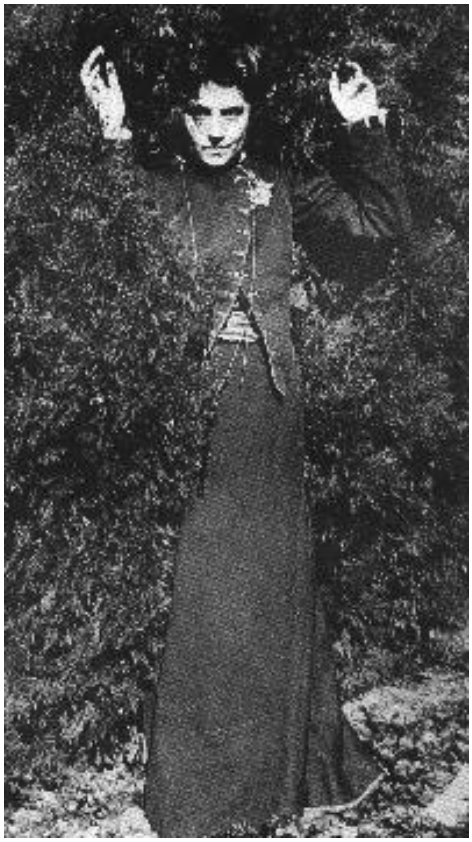
ah, welch' Daimon narrte mich hier?
Wohl erkenn' ich die See'n nun von Auber,
die Nebelgefilde von Weir -
'kenn' die naßkalten Moore von Auber,
die gespenstischen Wälder von Weir!"

Da sagten wir dann - und spähten
hinauf: „Ah, schuf uns ein Ghul
vielleicht - ein barmherziger Ghul -
daß nicht weiter wir sollten betreten
sein Land so geheimnisvoll -
so düst'rer Geheimnisse voll -
dieses Geisterbild eines Planeten
aus der Seelen Höllenpfuhl -
diesen sündhaft verwirrenden Planeten
aus der Mondseelen Feg'feuerpfuhl?"... - Erläuterungen: „Ulalume" = „Anti-Eulalia": die Düstere/Bedrückende (- lateinisch „ululare" = wehklagen („ulla" = die Eule, „ullula" = das

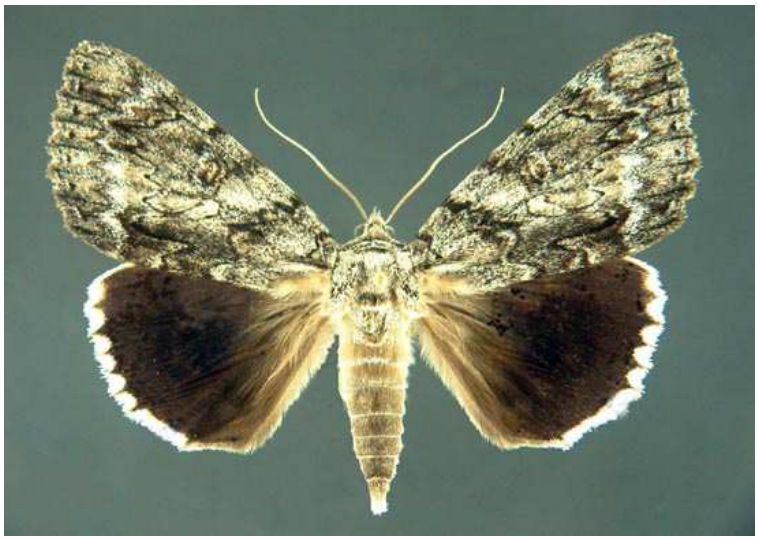
WIRGAND

Tippi Hedren mit ihrem Raben…





ULALUME



eine Nachtfalterart heißt „ULALUME“…

Käuzchen), englisch „loom/gloom“ = „drohend aufragen/Düsternis“) - „Oktober“ = nach astrologischen Kategorien der Monat der Hoffnung (- Poe schrieb das Werk im Oktober) - „Auber“ = der französische Komponist Daniel-Francois Auber (1782-1871) schrieb ein

Ballett „Le Lac des Fées“ (- da es am 1. 12. 1845 in N.Y. u.A.a. mit der berühmten Tänzerin Hermine Blangy aufgeführt wurde, könnte es Poe gesehen haben…) - „Weir“ = Robert-Walter Weir war ein Maler der „Hudson River“-Schule, der Landschaften malte wie die, in

denen Poe zu dieser Zeit lebte (englisch „weir“ = „Falle“ / „weird“ = „schicksalhaft-unheimlich“) - „...am Yaneek-Berge, am Pol...“ = der „Mount Erebus“ ist ein 1840 von Sir James-Clark Ross entdeckter aktiver Vulkan in Antarktica - „Nacht aller Nächte“ („Halloween“) = die Nacht vor „(Gedächtnistag)AllerHeiligen“ (31. 10., letzte Oktobernacht (bzw. erste Novembernacht)) - „...she is warmer than Dian...“ = Poe kontrastiert auch in seinem Werk

„Abendstern (Evening Star)“ den warmen Liebesstern „Venus“ mit dem kalten Mond „Luna/Selene“ - „...the Stars of the „Lion“...“ = die Venus im Zeichen des Löwen bedeutet astrologisch gesehen Wollust/Liebeskummer (- im Juli 1847 trat Venus aus dem „Löwen“-Sternbild und blieb bis Dezember im „Jungfrau“-Zeichen...) - „...Astartes Zeichen...“ = „Astarte“ bedeutet den Planeten „Venus“, der in einigen Phasen der Mondsichel ähnelt (- lies dazu Poe’s „Eulalie (a Song) / Eulalia (ein Lied)“ -) - „...da der Wurm nimmer stirbt...“ = im Buch „Der Prophet „Jesaja“„ des „Alten Testament“ der „Heiligen Schrift“ heißt es (Kapitel

66, Vers 24): „...und sie werden hinausgehen uns schauen die Leichname der Leute, die an mir übel gehandelt

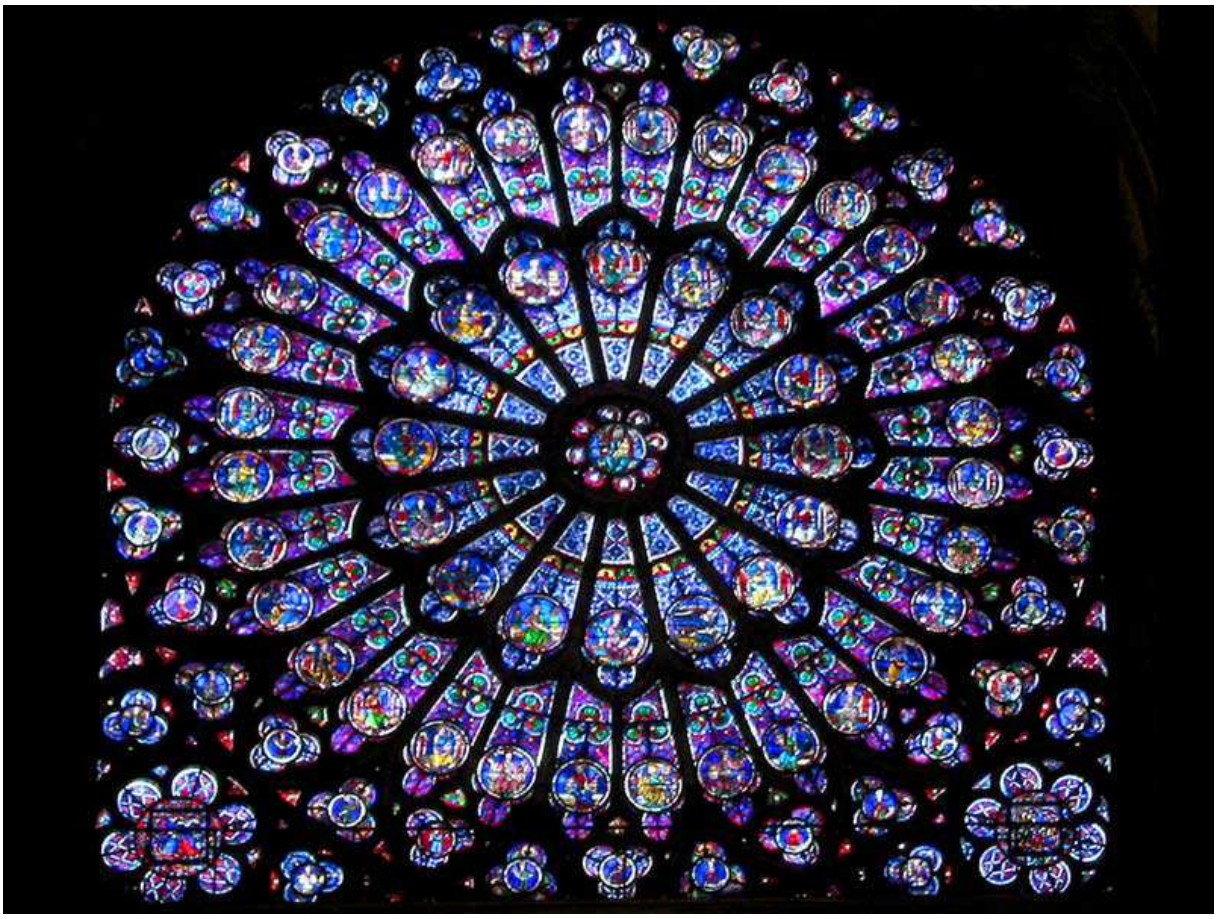
Poe's Grab

haben; denn ihr Wurm wird nicht sterben, und ihr Feuer wird nicht verlöschen und werden allem Fleisch ein Greuel sein..." (- vergleiche auch mit: „Neues Testament" der „Bibel": „Evangelium nach Markus" (Kapitel 9, Vers 46)) - „...zum lethischen Frieden..." = „Lethe" ist der Fluß/Trunk des Vergessens im „Hades/Scheol" (Jenseits/Unterwelt/Totenreich) - „...crystalline..." = „...kristall'ne Pracht..." kennzeichnet die Fixstern-Sphaire - „...welch' Dämon narrt mich hier..." = Poe fürchtete Dunkelheit; er sagte zu George-H. Graham: „...ich glaube, daß Dämonen sich die Nacht zu-nutze machen, um Unachtsame irrezuführen..." - „ghul" = Friedhofsgespenst, Kirchhofgeist - „...dieses Geisterbild..." = Poe wendet die alte Vorstellung, der Mond werde stets neu-erschaffen, auf die (phasenähnliche) Venus an) - Dieses unheimliche „leicht dunkelbraun/dunkelgrün-streifig in großer hellblaulilagrauer Aura"-ultraviolett leuchtende traumhaft-abgrundtiefe Carmen inspirierte mich zu einem Orchesterstück (- Holbrooke: verzeih' mir!); Erläuterungen zum Originaltext: „sere" = withered - „Weir" = the noun means „waterway trap to catch fish" - „dank tarn" = small, unpleasant-smelling mountain lake with high banks - „ghoul-haunted" = frequented by grave-robbing evil spirits - „alley Titanic" = the Titans were giants of ancient Greek myth - „Psyche" = Greek term for „soul", and the spouse of Cupid - „scoriac" = presumably, black as

scoria, a cindery lava - „Mount Yaanek“ = perhaps the only active volcano in either Arctic or Antarctic regions, Mount Erebus (= „The Hell“), first discovered in 1840 - „boreal pole“ = northern (or southern, in French usage) pole - „senescent“ = rapidly aging, approaching the end - „night of all nights“ = all Hallows' Eve, Halloween, the night of all souls - „Astarte“ = Phoenician goddess of sexual love, evidently a star here (Venus) rather than the crescent moon - „Dian“ = Diana, the moon goddess - „Lethean peace“ = the river in ancient Hades that

Maximilian Dauthendey

enables the damned to forget - „the Lion“ = the sign of Leo in the zodiac - „sybilic“ = prophetic, like the Greek Sibyl - „Ulalume“ = Poe pronounced this „You-la-loom,“ according to Susan Ingram, who heard his reading of the poem (Collected Work of Edgar Allan Poe, ed. Thomas-Ollive Mabbott [Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1969]: 419) - „wolds“ = regions of open hilly countryside – „limbo“ = a tepid hell for those who have not, in Christian belief, been baptised – „scintillant“ = sparkling. Soweit das schönste Gedicht der Welt! Noch-einmal zusammenfassend über „EAP“: Edgar Allan Poe wurde als Sohn der Schauspielerin Elizabeth Poe, geb. Arnold, verwitwete Hopkins, und des



Synthese der Gegensätze: „Rot“ (Unruhe) & „Blau“ (Ruhe) = die mystische Farbe „Violett“; lilac, wie der „Franz Schubert“-Phlox…

Schauspielers David Poe in Boston geboren. 1811 starb seine Mutter nach längerer Leidenszeit an Tuberkulose. Sein Vater David, dem man Neid auf den Erfolg seiner Frau nachsagte, hatte die Familie bereits 1810 verlassen und war spurlos verschwunden. Edgar Poe wurde von der Familie Allan adoptiert. Das Verhältnis zwischen seinem Ziehvater John Allan und Poe stand bis zu Poe(’)s Weggang von seinen Adoptiveltern unter keinem guten Stern. Ständige Geldsorgen und Poes künstlerische Neigungen vertrugen sich nicht mit den Vorstellungen des Tabakhändlers Allan. Als (der nunmehr so genannte) Edgar Allan sechs

Jahre alt war, zog seine Familie vorübergehend nach Schottland. Im Winter 1815 ging Poe auf die „Old Grammar School“ in Irvine (Schottland), von wo er mit acht Jahren auf ein Internat (Manor House, Stoke Newington) in der Nähe Londons wechselte. Im Jahr 1820 beendete er den dortigen Schulbesuch und zog mit der Familie nach New York. Mit 17 Jahren besuchte Poe die Universität von Virginia in Charlottesville. Bereits ein halbes Jahr später brach er sein Studium allerdings wieder ab. Im darauf folgenden Jahr schrieb er sich in die Armee unter dem Namen „Edgar A. Perry“ ein. Er erreichte den Dienstgrad eines „Sergeant Major“ und verließ die Armee, um im Juni 1830 erneut auf die Militärakademie nach „West Point“ zurückzukehren. 1831 verließ er die Akademie und ging nach Baltimore. Eigentlich sollte er nun eine Lehre bei seinem Pflegevater David beginnen, doch er hatte andere dichterische

K. Buchholz: „Ähren“

Ambitionen und so kam es zum Bruch zwischen den beiden. Mittlerweile hatte er auch seinen ersten Gedichtband veröffentlicht. 1836 heiratete er seine 13-jährige Cousine Virginia Clemm in Richmond. Mehrere Engagements bei Zeitungen wechselten in rascher Folge. 1847 starb seine Ehefrau. Ab 1848 reihten sich mehrere Bekanntschaften aneinander, Nancy Richmond, Sarah-Helen Whitman, Sarah-Elmira Royster. Vermutlich versuchte Poe mehrfach Selbstmord

zu begehen. Die Droge seiner Wahl war, neben diversen Alkoholika, Laudanum, eine Mixtur, die neben Alkohol und Opium noch andere psychoaktive Substanzen enthalten kann. Auf Opium im speziellen lassen Anspielungen in seinem Werk schließen (u.A. „Der Fall des Hauses Usher“). Am 7. Oktober 1849 starb Poe in einem Hospital (möglicherweise an Sepsis), nachdem er hilflos auf der Straße aufgefunden worden war. Es existiert die Theorie, wonach Poe das Opfer so genannter Wahlschlepper geworden ist. Diese brachten anläßlich politischer

Wahlen Menschen auf der Straße in ihre Gewalt, betäubten diese und zwangen sie unter Androhung von Terror, für einen bestimmten Politiker zu stimmen. Poe geriet kurz vor seiner Ankunft in Baltimore direkt in einen Wahlkampf. Andererseits galt Poe als Quartalssäufer und als krankhaft empfindlich. Gemäß einer neueren Theorie (1996) jedoch starb er an Tollwut. Daß Poe in Amerika so nachhaltig verdammt wurde und als zügellos und alkoholabhängig hingestellt wurde, liegt auch an seiner Feindschaft mit den führenden Literaten und Verlagen seiner Zeit, die er immer wieder in bissigen und harten Satiren angriff. Sein Nachlaßverwalter, Rufus-Wilmot Griswold - ein konservativer Christ - sorgte weiter

es wird Herbst…

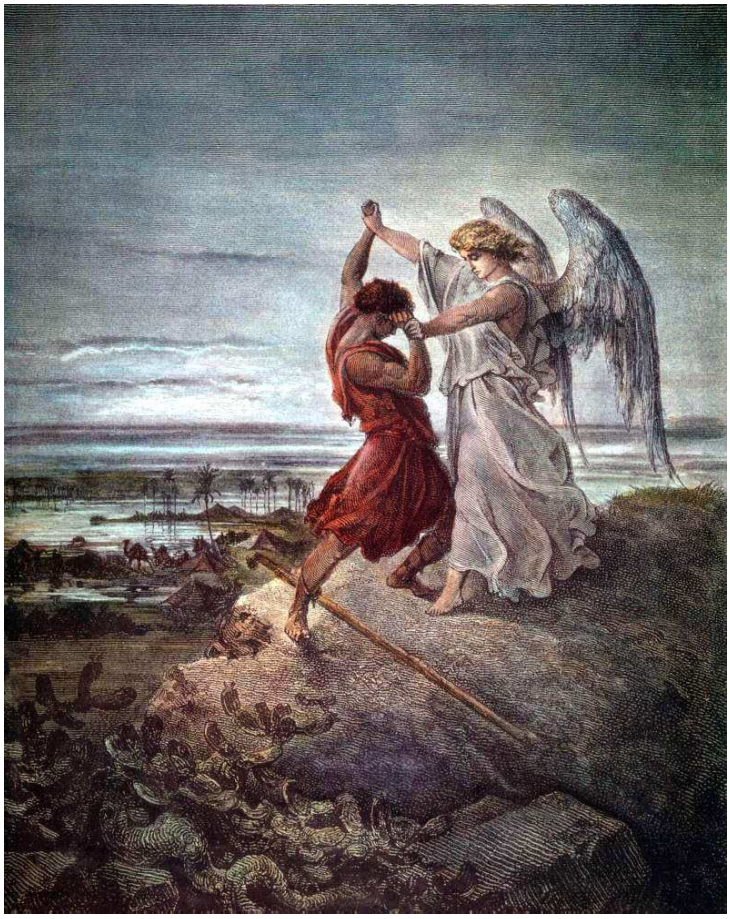
…nur 1 Tag später!

dafür, daß sich das Bild Poes als trinksüchtigem Sünder in den USA verfestigte. Poe hatte großen Einfluß auf den Symbolismus und auf die Entwicklung der phantastischen Literatur (- nicht zu verwechseln mit Fantasy-Literatur! -) und auf die Kriminalliteratur, insbesondere auf Jules Verne, Arthur-Conan Doyle und H.-G. Wells. Sein Frühwerk ist beeinflußt von Autoren

der deutschen Romantik, u.A. „E.-T.-A. Hoffmann“ und „Friedrich de la Motte Fouqué“. Zu seinen späteren Einflüssen gehören Charles Dickens, den er auch persönlich kennen lernte, und Henry Wadsworth-Longfellow (- den er literarisch befehdete) und Fürst Hermann von

Pückler-Muskau. Zu seinen stilprägenden Erzählungen gehören „Der Untergang des Hauses „Usher“„ („The Fall of the House of Usher“) und „Die Abenteuer Gordon Pyms“ („The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket“). Mit „Der Doppelmord in der Rue Morgue“ („The Murders in the Rue Morgue“) gilt er als Erfinder der Detektivgeschichte und des deduktiv arbeitenden Krimihelden, der seine Fälle durch Logik und Kombinationsgabe löst. Darüber hinaus wirkte er im Übergang von der Romantik zum Symbolismus als Vermittler, zuerst nach Frankreich und von dort aus wieder zurück in die USA und nach Deutschland, wo sich im Umfeld des Expressionismus eine starke Rezeption seiner Werke entwickelte. Sein zu Lebzeiten erfolgreichstes Buch war ein malakologisches Schulbuch mit dem Titel „The Conchologist´s first book or, a system of testaceous malacology“. Dieses Buch wurde

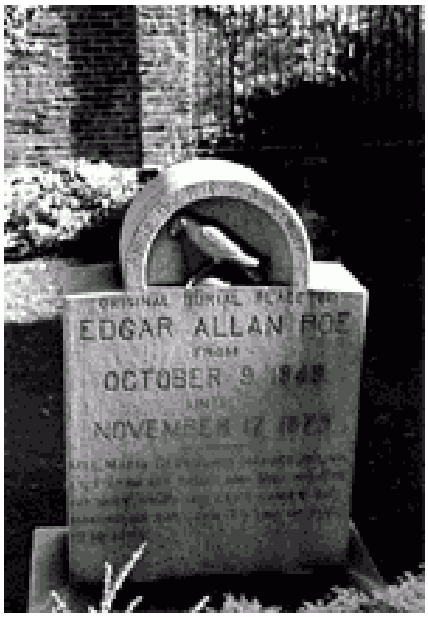
allerdings nicht von ihm selbst verfaßt, sondern der Verlag wollte mit dem Namen Poes die Verkaufszahlen erhöhen. Poe schrieb lediglich das Vorwort und bekam eine erkleckliche Summe Geld für diesen Handel. Poe beschäftigte sich auch stark mit Fragen der Logik, so mit Geheimschriften (z.B. in „Der Goldkäfer“) und so genannten Automaten - frühen Robotern - beispielsweise im Aufsatz „Maelzels Schachspieler„ über einen Schach-Automaten. Ebenfalls von großer Bedeutung ist sein lyrisches Werk. „The Raven“ und „The Bells“ gelten als die ersten bedeutenden Gedichte Amerikas in der Weltliteratur. Poe maß bei der Konzeption seiner Gedichte der Musik und dem logisch-formalen Aufbau einen hohen Stellenwert bei und sorgte oft für die klangliche Veranschaulichung der im Gedicht beschriebenen Dinge („The Bells“), was ihn zu einem Vorläufer des Symbolismus machte. Poes großes Sujet, das in vielen Geschichten immer wieder auftaucht, ist der Tod einer schönen Frau („Morella“, „Ligeia“, „Annabel Lee“). Oft thematisiert wird auch die Vorstellung einer lebendig begrabenen Person („The Fall of the House of Usher“, „The Premature Burial“). Vielfach erscheinen in Poes



Gustave Dore: „Jakob“

Geschichten auch Personen, die geradezu vom „Wahn“ gepackt ihr eigenes Unglück provozieren oder trotz Kenntnis des sich anbahnenden Ungemachs scheinbar machtlos direkt in ihr Verderben laufen und sich darob verzehren („The Tell-Tale Heart“, „The Black Cat“). Poe, der - auch dank zahlreicher Verfilmungen - sein Image als „Horrorautor“ wohl nie ganz verlieren wird, ist, sieht man sein Werk als Ganzes - er verfaßte Satiren, Essays, Lyrik und Erzählungen, ja sogar höchst komplexe naturwissenschaftliche Abhandlungen -, nicht einfach unter einen Oberbegriff zu bringen. Sein Werk hat zahlreiche bedeutende Autoren der klassischen Moderne wesentlich inspiriert, u.A. Stéphane Mallarmé, Vladimir Nabokov und Arno Schmidt. Seit 1922 erinnert das „Edgar Allan Poe“-Museum in Richmond (Virginia (USA)) an das Werk des Autors. Es ist im „The Old Stone House“ untergebracht, unweit seines seinerzeitigen Wohnsitzes. Zum „Raben“: Der Ich-Erzähler des Gedichtes hört, als er eines nachts beim Lesen dem Schlaf schon nahe ist, ein sanftes Klopfen an der Tür. Vom Tod seiner Geliebten Lenore tief betroffen, hat er Trost in der Lektüre seltsamer, möglicherweise okkulter Bücher gesucht, welche seine ohnehin gereizten Nerven weiter angespannt haben. So beschleunigen das Verglimmen des Kaminfeuers und das Rascheln der Gardinen seinen Herzschlag; um sich zu beruhigen sagt er sich selbst, daß das Klopfen nur von einem späten Besucher stammen könne. Doch als er die Tür öffnet und dort niemand ist, wecken der Verlust seiner

Geliebten sowie die seltsame Lektüren die irrationale Hoffnung in ihm, daß das Klopfen ein Zeichen Lenores sein könnte. Als er ins Zimmer zurückkehrt, klopft es erneut am Fenster. Er öffnet dies und ein stattlicher Rabe fliegt durchs Fenster in den Raum und setzt sich auf die Büste von „Pallas Athene“ über der Tür. Der Erzähler fragt den Raben nach seinem Namen, doch dieser krächzt nun „Nimmermehr“ (- original „Nevermore“), worauf der Mann zu ergründen



Poe’s Grab

versucht, unter welchen Umständen der Rabe dieses Wort erlernt haben und was er damit meinen könnte. Auf die zu sich selbst gemurmelte Aufforderung, Lenore zu vergessen, antwortet der Rabe ungefragt auf ein Neues „Nimmermehr“. Das erregt den Erzähler, und er stellte dem Raben weitere Fragen: ob es für seine Seele Linderung gebe und ob er Lenore im Himmel wieder treffen werde. Beides beantwortet der Rabe mit „Nimmermehr!“. Vollkommen außer sich fordert da der Mann den Raben auf, ihn zu verlassen, doch wiederum antwortet der Rabe in gewohnter Manier und verläßt die Büste nicht. Das Gedicht endet damit, daß der Erzähler beziehungsweise seine Seele in dem Schatten liegt, den der Rabe auf

den Boden wirft, und von dort nimmermehr aufsteigen wird…: „Once upon a midnight dreary,

while I pondered, weak and weary,
over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
while I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
as of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
„'Tis some visitor," I muttered,
„tapping at my chamber door –
only this, and nothing more."

Ah, distinctly I remember:
it was in the bleak December,
and each separate dying ember
wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow;
- vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow
- sorrow for the lost Lenore -
For the rare and radiant maiden
whom the angels name Lenore –
nameless here for evermore.

And the silken sad uncertain
rustling of each purple curtain
Thrilled me - filled me with fantastic
terrors never felt before;
so that now, to still the beating
of my heart, I stood repeating,
„'Tis some visitor entreating
entrance at my chamber door –
some late visitor entreating
entrance at my chamber door; -
this it is, and nothing more.".

Presently my soul grew stronger;
hesitating then no longer,
„Sir," said I, „or Madam, truly
your forgiveness I implore;
but the fact is I was napping,
and so gently you came rapping,
and so faintly you came tapping,
tapping at my chamber door,
that I scarce was sure I heard you"
- here I opened wide the door;
- Darkness there, and nothing more.

Deep into that darkness peering,
long I stood there wondering, fearing,
doubting, dreaming dreams no mortals
ever dared to dream before;
but the silence was unbroken,

and the stillness gave no token,
and the only word there spoken
was the whispered word, „Lenore?“.
This I whispered, and an echo
murmured back the word, „Lenore!“ –
merely this, and nothing more.

Back into the chamber turning,
all my soul within me burning,
soon again I heard a tapping
somewhat louder than before.
„Surely,“ said I, „surely that is
something at my window lattice:
Let me see, then, what thereat is,
and this mystery explore –
Let my heart be still a moment
and this mystery explore;
- 'Tis the wind and nothing more.“

Open here I flung the shutter,
when, with many a flirt and flutter,
in there stepped a stately raven
of the saintly days of yore;
not the least obeisance made he;
not a minute stopped or stayed he;
but, with mien of lord or lady,
perched above my chamber door –
perched upon a bust of Pallas
just above my chamber door –
perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling
my sad fancy into smiling,
by the grave and stern decorum
of the countenance it wore.
„Though thy crest be shorn and shaven,
thou,“ I said, „art sure no craven,
ghastly grim and ancient raven
wandering from the Nightly shore –
Tell me what thy lordly name is
on the Night's Plutonian shore!“;
quoth the Raven, „Nevermore.“…

Much I marvelled this ungainly
fowl to hear discourse so plainly,
though its answer little meaning –
little relevancy bore;
for we cannot help agreeing
that no living human being
ever yet was blest with seeing
bird above his chamber door –

bird or beast upon the sculptured
bust above his chamber door,
with such name as „Nevermore.“.

But the raven, sitting lonely
on the placid bust, spoke only
that one word, as if his soul in
that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered –
not a feather then he fluttered –
till I scarcely more than muttered,
„other friends have flown before –
on the morrow he will leave me,
as my hopes have flown before.“
Then the bird said, „Nevermore.“

Startled at the stillness broken
by reply so aptly spoken,
„Doubtless,“ said I, „what it utters
is its only stock and store,
caught from some unhappy master
whom unmerciful Disaster
followed fast and followed faster
till his songs one burden bore –
till the dirges of his Hope
that melancholy burden bore
of this 'Never-nevermore'.“

But the Raven still beguiling
all my fancy into smiling,
straight I wheeled a cushioned seat in
front of bird, and bust and door;
then upon the velvet sinking,
I betook myself to linking
fancy unto fancy, thinking
what this ominous bird of yore –
what this grim, ungainly, ghastly,
gaunt and ominous bird of yore
meant in croaking „Nevermore.“

This I sat engaged in guessing,
but no syllable expressing
to the fowl whose fiery eyes now
burned into my bosom's core;
this and more I sat divining,
with my head at ease reclining
on the cushion's velvet lining
that the lamplight gloated o'er,
but whose velvet violet lining
with the lamplight gloating o'er,
She shall press, ah, nevermore!

Then methought the air grew denser,
perfumed from an unseen censer
swung by Seraphim whose footfalls
tinkled on the tufted floor.
„Wretch," I cried, „thy God hath lent thee
- by these angels he hath sent thee
respite - respite and nepenthe,
from thy memories of Lenore
quaff, oh quaff this kind nepenthe
and forget this lost Lenore!"
Quoth the Raven, „Nevermore."

„Prophet!" said I, „thing of evil! –
prophet still, if bird or devil! –
whether Tempter sent, or whether
tempest tossed thee here ashore,
desolate yet all undaunted,
on this desert land enchanted –
on this home by horror haunted –
tell me truly, I implore –
is there, is there balm in Gilead? –
tell me, tell me, I implore!"
Quoth the Raven, „Nevermore."

„Prophet!" said I, „thing of evil –
prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us
- by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden
if, within the distant Aidenn,
it shall clasp a sainted maiden
whom the angels name „Lenore" –
clasp a rare and radiant maiden
whom the angels name Lenore."
Quoth the Raven, „Nevermore."

„Be that word our sign in parting,
bird or fiend," I shrieked, upstarting –
„Get thee back into the tempest
and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token
of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! –
quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and
take thy form from off my door!"
Quoth the Raven, „Nevermore."

And the Raven, never flitting,
still is sitting, still is sitting

on the pallid bust of Pallas
just above my chamber door;
and his eyes have all the seeming
of a demon's that is dreaming,
and the lamplight o'er him streaming
throws his shadow on the floor;
and my soul from out that shadow
that lies floating on the floor
shall be lifted? – Nevermore!!“; soweit also das amerikanische Original. Nun noch eine

G. Dore: „Luzifers Sturz“

andere Nachdichtung: *„Eines Nachts, aus gelben Blättern*
mit verblichnen Runenlettern
tote Mären suchend, sammelnd
von des Zeitenmeers Gestaden,
müde in die Zeilen blickend
und zuletzt im Schlafe nickend,
hört' ich plötzlich leise klopfen,
leise, doch vernehmlich klopfen
und fuhr auf, erschreckend stammelnd:
„Einer von den Kameraden!“,
„Einer von den Kameraden!“.

In dem letzten Mond des Jahres
um die zwölfte Stunde war es
und ein wunderlich' Rumoren

klang mir fort und fort im Ohre;
sehnlichst harrte ich des Tages,
jedes neuen Glockenschlages;
in das Buch vor mir versenken
wollt' ich all mein Schmerzgedenken,
meine Träum' von Leonoren,
meinen Gram um Leonore,
um die tote Leonore.

Seltsam und phantastisch wilde,
unerklärliche Gebilde:
schwarz und dicht gleich undurchsicht'gen,
nächtig dunklen Nebelschwaden
huschten aus den Zimmerecken,
füllten mich mit tausend Schrecken,
so daß ich nun bleich und schlotternd,
immer wieder angstvoll stotternd,
murmelte, mich zu beschwicht'gen:
„Einer von den Kameraden!
Einer von den Kameraden!".

Alsbald aber mich ermannend,
fragt' ich, jede Scheu verbannend,
wen der Weg noch zu mir führe:
„Mit wem habe ich die Ehre?"
hub ich an, weltmännisch höflich:
„Sie verzeihen, ich bin sträflich,
daß ich Sie nicht gleich vernommen;
seien Sie mir hochwillkommen!";
und ich öffnete die Türe
– nichts als schaudervolle Leere,
schwarze, schaudervolle Leere.

Lang in dieses Dunkel starrend,
stand ich fürchtend, stand ich harrend,
fürchtend, harrend, zweifelnd, staunend,
meine Seele ganz im Ohre –
Doch die Nacht blieb ungelichtet,
tiefes Schwarz auf Schwarz geschichtet,
und das Schweigen ungebrochen,
und nichts weiter ward gesprochen,
als das eine, flüsternd, raunend,
das gehauchte Wort „Lenore",
das ich flüsterte: „Lenore!";

in mein Zimmer wiederkehrend
und zum Sessel flüchtend, während
Schatten meinen Blick umflorten,
hörte ich von neuem klopfen.
Dies'mal aber etwas lauter,
gleichsam kecker und vertrauter.

An dem Laden ist es, sagt' ich,
und mich zu erheben wagt' ich,
sprach mir Mut zu mit den Worten:
„Sicher sind es Regentropfen,
weiter nichts als Regentropfen“.

Und ich öffnete: Bedächtig
schritt ein Rabe, groß und nächtig,
mit verwildertem Gefieder
in’s Gemach und gravitätisch
mit dem ernsten Kopfe nickend,
flüchtig durch das Zimmer blickend,
flog er auf das Türgerüste,
und auf einer Pallas-Büste
ließ er sich gemächlich nieder,
saß dort stolz und majestätisch,
selbstbewußt und majestätisch.

Ob des herrischen Verfahrens
und des „würdigen“ Gebarens
dieses wunderlichen Gastes
schier belustigt, sprach ich:
„Grimmer Unglücksbote des Gestades
an dem Flußgebiet des Hades!
Du bist sicher hochgeboren!
Kommst du g’rad’wegs von den Toren
des plutonischen Palastes?
Sag: wie nennt man dich dort?“ – „Nimmer!“
hört’ ich da vernehmlich: „Nimmer!“;

wahrlich, ich muß eingestehen,
daß mich eigene Ideeen
bei dem dunk’len Wort durchschwirrten,
ja, daß mir Gedanken kamen,
Zweifel vom bizarrsten Schlage;
und es ist auch keine Frage,
daß dies’ seltsame Begebnis
ein vereinzeltes Erlebnis:
Einen Raben zu bewirten
mit solch ominösem Namen,
solchem ominösen Namen.

Doch mein düsterer Gefährte
sprach nichts weiter und gewährte
mir kein Zeichen der Beachtung.
Lautlos stille ward’s im Zimmer,
bis ich traumhaft, abgebrochen
(- halb gedacht und halb gesprochen -)
raunte: „And’re Freunde gingen,
morgen hebt auch er die Schwingen,
läßt dich wieder in Umnachtung.“;

da vernahm ich deutlich „Nimmer.“;
deutlich und verständlich: „Nimmer.“;

stutzig über die Repliken,
maß ich ihn mit scheuen Blicken,
sprechend: „Dies ist zweifels-ohne
sein gesamter Schatz an Worten,
einem Herren abgefangen,
dem das Unglück nachgegangen,
nachgegangen, nachgelaufen,
bis er auf dem Trümmerhaufen
seines Glücks dies monotone
„Nimmer!“ seufzte allerorten,
jederzeit und allerorten?“.

Doch der Rabe: lieb-possierlich
-würdevoll; und unwillkürlich
mußt’ ich lächeln ob des Wichtes:
Alsdann mitten in das Zimmer
einen samt’nen Sessel rückend
und mich in die Polster drückend,
sann ich angesichts des grimmen,
dürren, ominösen, schlimmen
Künders göttlichen Gerichtes,
über dieses dunkle „Nimmer“,
dieses rätselhafte „Nimmer.“;

Dies’ und Anderes erwog ich,
in die Traumeslande flog ich,
losgelöst von jeder Fessel.
Von der Lampe fiel ein Schimmer
auf die violetten Stühle,
und auf meinem samt’nen Pfühle
lag ich lange, traumverloren,
schwang mich auf zu Leonoren,
die in diesen samt’nen Sessel
nimmermehr sich lehnet, nimmer,
nimmer, nimmer, nimmer, nimmer.

Plötzlich ward es in mir lichter
und die Luft im Zimmer dichter,
als ob Weihrauch sie durchwehte.
Und an diesem Hoffnungsschimmer
mich erwärmend, rief ich: „Manna,
Manna, schickst du Gott, Hosianna;
lob ihm, der die Gnade spendet,
der dir seine Engel sendet!
Trink, o trink aus dieser Lethe
und vergiß Lenore!“ – „Nimmer!“
krächzte da der Rabe: „Nimmer!“;

„Nachtprophet, erzeugt vom Zweifel,
sei'st du Vogel oder Teufel,
triumphierend ob der Sünder
Zähneklappern und Gewimmer
hier, aus dieser dürren Wüste,
dieser Stätte geiler Lüste,
hoffnungslos, doch ungebrochen,
und noch rein und unbestochen,
frag' ich dich, du Schicksalskünder:
„Ist in Gilead Balsam?" – „Nimmer",
krächzte da der Rabe, „nimmer!".

„Bei dem göttlichen Erbarmen:
lösch' nicht diesen letzten Schimmer!
Sag' mir: find ich nach dem trüben
Erdenwallen einst dort drüben
Sie, die von dem Engelschore
wird geheißen „Leonore?";
werd' ich sie dort einst umarmen,
meine Leonore?" – „Nimmer",
krächzte da der Rabe, „nimmer!";

„Feind, du lügst, heb' dich von hinnen!"
schrie ich auf, beinah von Sinnen
„Dorthin zieh', wo Schatten wallen
unter Winseln und Gewimmer,
kehr' zurück zum dunklen Strande,
laß kein Federchen zum Pfande
Dessen, was du prophezeitest,
daß du diesen Ort entweihtest;
nimm aus meiner Brust die Krallen,
hebe dich von hinnen"! – „Nimmer"
krächzte da der Rabe, „nimmer!".

Und auf meinem Türgerüste,
auf der bleichen Pallas-Büste,
unverdrossen, ohn' Ermatten,
sitzt mein dunkler Gast noch immer.
Sein Dämonenauge funkelt
und sein Schattenriß verdunkelt
das Gemach, schwillt immer mächt'ger
und wird immer grabesnächt'ger
– und aus diesen schweren Schatten
hebt sich meine Seele nimmer,
nimmer, nimmer, nimmer, nimmer…"; zehn Jahre hat Poe an diesem Gedicht gearbeitet! In seiner „Philosophy of composition" (1846) ist unter Anderem eine Analyse der Entstehung des Gedichtes veröffentlicht. Erst durch die Franzosen Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé, die zahlreiche Werke Poes übersetzten, wurde Poe in Europa bekannt - und auf diesem Umweg auch erst in den USA wieder als bedeutender Autor anerkannt. Baudelaire

schreibt: „…in der Literatur jedes Landes gibt es Männer, in deren Stirnfalten das Wort „Pech“ geschrieben steht. Doch wenn man ihr Leben aufmerksam prüft, findet man Talente in ihnen, Tugenden, Begnadung. Die Gesellschaft bricht über sie den Stab und schließt auf charakterliche Laster, die nur aus der Verfolgung durch die Gesellschaft entstanden sind. Dies’ hat in mir die Überzeugung reifen lassen, daß die USA für Poe einen großen Käfig bildeten und daß er sein ganzes Leben über die heftigsten Anstrengungen machte, dem Einfluß dieser Atmosphäre zu entrinnen…“; soweit Baudelaire – nun zu ihm!

==-==

CHARLES BAUdeLAIRE

Wie Schubert Syphilitiker, gründet der opiumsüchtige Dichter der „Blumen des Bösen“ mit dem Organisten César Franck zusammen den ersten „Richard Wagner“-Verein im wagnerfeindlichen Frankreich. Charles-Pierre Baudelaire, geboren am 9. April 1821 in Paris

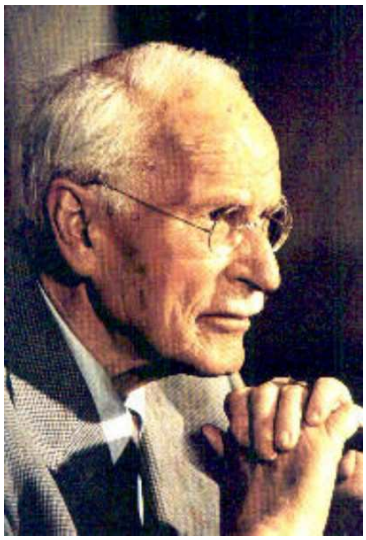
Charles Baudelaire (Fotografie)

und gestorben am 31. August 1867 ebenda in Paris war ein französischer Schriftsteller, gilt heute als einer der größten Lyriker überhaupt und als einer der wichtigsten Wegbereiter der europäischen literarischen Moderne. Er war einziges Kind aus der späten zweiten Ehe eines wohlhabenden Ex-Verwaltungsbeamten. Mit sechs wurde er durch den Tod seines knapp 68-jährigen Vaters Halbwaise. Zusätzlich traumatisiert durch die rasche Wiederheirat seiner Mutter mit dem autoritären und ehrgeizigen Offizier Jacques Aupick sowie durch Umzüge von Paris nach Lyon (1832) und wieder zurück nach Paris (1836), entwickelte er sich zu einem schwierigen, oft depressiven, sich ungeliebt und wurzellos fühlenden Jungen, den man in Internate abschob und der kurz vor dem Baccalaurèat (Abitur) noch wegen Ungehorsams von der Schule verwiesen wurde. Nachdem er als Externer 1839 das „bac“ dennoch abgelegt hatte, begann er lustlos ein Jurastudium, trieb sich aber meist in der Pariser Literaten- und Künstler-Bohème herum, schrieb Gedichte (- was er spätestens seit 1838 tat), machte Schulden und rutschte in ein Verhältnis mit einer Prostituierten. Auf Drängen seiner Mutter und vor allem seines Stiefvaters, der inzwischen General geworden war und sich des offenbar mißratenden Stiefsohnes schämte, trat Baudelaire im Juni 1841 eine Schiffsreise an, die ihn bis nach Indien führen und auf andere Gedanken bringen sollte. Er fuhr aber nur bis zu den Inseln „Mauritius“ und „LaRéunion“ im Indischen Ozean mit, deren exotische tropische Natur seine Vorstellungswelt prägte und ihn zu Gedichten inspirierte. Als er nach gut acht Monaten zurückkam, gelobte er seinem Stiefvater zwar Besserung, schloß sich aber rasch wieder der Bohème an. Nach Erreichen der Volljährigkeit 1842 verlangte er seinen Anteil am Erbe des Vaters (- sehr stattliche ca. 75000 Francs…) und begann das Geld in einer luxuriösen Dandy-Existenz zu verschleudern, tatkräftig unterstützt von seiner neuen Geliebten, der Schauspielerin (und Mulattin) Jeanne DuVal, die ihn überdies mit Lues (- „Luës“ = Syphilis = „harter Schanker“) ansteckte. 1844 ließ

Buchholz…

ihn die besorgte Familie gerichtlich unter die finanzielle Vormundschaft eines Notars stellen, was ihn zutiefst kränkte und vielleicht 1845 zu einem Selbstmordversuch beitrug. Immerhin garantierte ihm der verbliebene Rest des Erbes eine monatliche Rente von 200 Francs, von der eine sparsame Einzelperson damals durchaus leben konnte. Seine Schriftstellerei, die er nun

systematischer betrieb - vor allem als Feuilletonist -, blieb wenig einträglich. Nur sporadisch konnte er Gedichte in Zeitschriften unterbringen; erst Anfang ’47 bekam er die wohl schon 1843/44 entstandene kurze Novelle „La Fanfarlo“ gedruckt, einen seiner wenigen erzählenden Texte; einige Dramenentwürfe, die er zwischen 1843 und ’54 skizzierte, darunter ein Stück „La Fin de Don Juan“, blieben Projekt. Mehr Glück hatte er mit den Berichten über Kunstausstellungen (Salons), die er ab 1845 mit zunehmender Kompetenz verfaßte. Da er sich jedoch den Konsum von Haschisch, Opium und Alkohol angewöhnt hatte, war er ständig in Geldnot, was wiederum seine Neigung zu Depressionen verstärkte. Während der sozialen und politischen Agitation des Jahres 1847 wurde Baudelaire Sozialist Fourier’scher Observanz. Bei Ausbruch der Februarrevolution 1848 war er begeisterter Revolutionär in den Pariser Straßen, gründete mit zwei Freunden eine kurzlebige linke Zeitschrift und betätigte sich auch anderweitig als politischer Publizist. Am Juni-Aufstand der aus den staatlichen Werkstätten entlassenen Pariser Arbeiter beteiligte er sich an vorderster Front. Angesichts des anschließenden schrittweisen Sieges der konservativen „Partei der Ordnung“ fühlte er sich zunehmend frustriert, wie so viele engagierte jüngere Intellektuelle. Nach seiner Teilnahme am kurzen und vergeblichen gewaltsamen Widerstand gegen den rechtsgerichteten Staatsstreich Louis Napoléon Bonapartes (2. Dez. 1851) zog er sich ganz zurück auf eine Existenz als unpolitischer Schriftsteller, der sich darauf beschränkte, mit Lyrik, Kurzprosa, Essays und Kritiken im Pariser literarischen Leben präsent zu sein. Um diese Zeit begann er eine intensive Beschäftigung mit dem amerikanischen Erzähler und Lyriker E. Allan-Poe (1809-1849), den er kurz vor dessen Tod in Paris getroffen hatte, als einen Geistesverwandten empfand und den er 1852 in einem längeren Artikel den Lesern der „Revue de Paris“ vorstellte, ehe er seine Werke zu übertragen anfing. Sein Vorwort zur franz. Ausgabe einiger Poe-Geschichten ist eine wichtige zeitgenössische Quelle über Poe. Von 1852 bis 1857 himmelte er platonisch in Briefen und Gedichten die großbürgerliche Mme. Apollonie Sabatier an – und machte ihr bittere Vorwürfe, nachdem sie sich ihm schließlich hingegeben hatte und damit in seinen Augen als Idealbild und Inspirationsquelle für Gedichte untauglich geworden war. 1857, mit 36, veröffentlichte er das Werk, mit dem er in die Literaturgeschichte eingehen sollte: „Les Fleurs du Mal“, eine Sammlung von 100 Gedichten, die ab ca. 1840 entstanden und teilweise schon einzeln gedruckt erschienen waren und jetzt, nach Themen geordnet, ein quasi komponiertes Ganzes zu bilden versuchten. Die Grundstimmung dieser formal äußerst ausgefeilten, meist eher kurzen Gedichte ist (- wie auch oft bei den Romantikern -) Desillusion, Pessimismus, Melancholie; die evozierte Realität erscheint (- anders als bei den Romantikern -) als überwiegend häßlich und morbide, der Mensch als hin und her gerissen zwischen den



C.-G. Jung

Mächten des Hellen und Guten („l'idéal“) und denen des Dunklen und Bösen, ja Satans („le spleen“). Obwohl einige klarsichtige Kollegen rasch erkannten, daß die besten Gedichte aus den „Fleurs…“ zu den bleibenden Leistungen der französischen Lyrik zählen würden, war der Erfolg des Bandes zunächst gering. Sechs von gutbürgerlichen Literaturkritikern als obszön oder blasphemisch empfundene Gedichte trugen dem Autor und seinem Verleger sogar einen Strafprozeß wegen „Beleidigung der öffentlichen Moral“ ein. Sie wurden deshalb 1861 ausgelassen, als eine um 35 neue Gedichte erweiterte zweite Auflage der „Fleurs“ erschien. Das historische Verdienst Baudelaires ist die Integration der Welt der Großstadt in die Lyrik – einer als insgesamt eher abstoßend und düster vorgestellten Welt, was allerdings durchaus der Realität im übervölkerten, explosionsartig wachsenden und schmutzigen Paris der Zeit entsprach. Die Welt der Stadt ist meist auch das Thema der lyrischen Prosatexte, die Baudelaire ab 1855 verfaßte. Nachdem zu seinen Lebzeiten nur wenige davon gedruckt worden waren, kreierten sie, als sie 1869 postum gesammelt als „Le Spleen de Paris“ erschienen, eine neue literarische Gattung, das „poème en prose“. Baudelaire erlebte seine

totale Sonnenfinsternis

Anerkennung jedoch nicht mehr. Er starb mit 46, bereits seit Monaten durch einen Schlaganfall halbseitig gelähmt und sprechunfähig (- aber betreut von seiner 1857 wieder verwitweten Mutter -) in einem Pariser Pflegeheim, nachdem er die Jahre 1864 bis ’66 zunehmend krank, vergrämt und elend in Brüssel verbracht hatte, wohin er in der Hoffnung auf einträgliche Vortragstourneen durch Belgien gereist war. Schon der nachfolgenden Lyriker-Generation, den Symbolisten, z.B. Verlaine, Mallarmé oder Rimbaud, galt Baudelaire als Schule-machendes Vorbild, das auch in andere Länder hinüberwirkte und in Deutschland u.A. Stefan George beeinflußte. Für die direkten Zeitgenossen allerdings, d.h. für die wenigen, die seinen Namen kannten, war er vor allem ein kompetenter Verfasser von Berichten über Kunstausstellungen, ein Wagner-Enthusiast und -promotor (ab 1860) und fleißiger Übersetzer. Am Freitag, dem 17. Februar 1860 schrieb Baudelaire aus Paris an Richard Wagner: „Monsieur! Ich habe mir immer vorgestellt, daß ein großer Künstler, und wäre er den Ruhm noch so sehr gewöhnt, für ein aufrichtiges Kompliment dennoch nicht unempfindlich sein würde, wenn dieses Kompliment wie ein Schrei der Dankbarkeit wäre, und daß endlich dieser Schrei einen sehr besonderen Wert haben könnte, wenn er von einem

Franzosen käme, das heißt: von einem Menschen, der für die Begeisterung wenig geschaffen und der in einem Land geboren ist, wo man sich auf Poesie und Malerei kaum mehr versteht als auf Musik. Vor allem möchte ich Ihnen sagen, daß ich Ihnen den höchsten musikalischen Genuß verdanke, den ich je empfunden habe. Ich bin in einem Alter, wo man sich kaum noch damit vergnügt, an berühmte Männer zu schreiben, und ich hätte es noch länger hinausgeschoben, Ihnen durch einen Brief meine Bewunderung zu bezeugen, wenn mir nicht täglich unwürdige, lächerliche Artikel vor Augen kämen, in denen man sein Möglichstes tut, Ihr Genie zu verleumden. Sie sind nicht der erste Mann, Monsieur, um dessentwillen ich unter meinem Land leide und für es erröte. Kurz, die Empörung hat mich getrieben, Ihnen meine Erkenntlichkeit zu bezeugen; ich habe mir gesagt: ich will nicht, daß man mich mit all diesen Dummköpfen in einen Topf wirft. Als ich das erste Mal die „Salle des Italiens“ aufsuchte, um Ihre Werke zu hören, war ich schlecht aufgelegt und sogar, wie ich gestehen muß, voll

C.-D. Friedrich – ein großartig-romantischer Maler!

schlimmer Vorurteile; doch das ist verzeihlich; ich war schon so oft hereingefallen; wie oft habe ich nicht die Musik eines anmaßenden Scharlatans hören müssen! Sie haben mich sogleich bezwungen. Was ich empfand, ist unbeschreiblich, und wenn Sie die Güte haben, mich nicht lächerlich zu finden, werde ich versuchen, es Ihnen zu übersetzen. Zuerst war mir, als kennte ich diese Musik, und als ich später darüber nachsann, begriff ich, woher diese Täuschung kam; mir war, als wäre diese Musik die meine, und ich erkannte sie, wie jeder das erkennt, was er zu lieben bestimmt ist. Für jeden anderen als einen Mann des Geistes wäre dieser Satz unendlich lächerlich, insbesondere, wenn jemand ihn schreibt, der, wie ich, nichts von Musik versteht, und dessen ganze Erziehung sich darauf beschränkt, einige schöne Stücke von Weber und Beethoven gehört zu haben (- mit großem Vergnügen freilich!). Was an Ihrer Musik mich dann vor allem traf, war die Größe! Sie stellt das Große dar, und sie treibt zu Großem; überall in Ihren Werken habe ich die Feierlichkeit der großen Klänge, der großen Naturschauspiele, und die Feierlichkeit der großen menschlichen Leidenschaften wiedergefunden. Man fühlt sich sogleich hingerissen und bezwungen. Eines der seltsamsten Stücke, die mir eine neue musikalische Empfindung vermittelten, ist jenes, welches bestimmt ist, eine religiöse Verzückung zu malen. Die Wirkung, die der Einzug der Gäste auf der Wartburg und das Hochzeitsfest hervorrufen, ist ungeheuer. Ich empfand die ganze Majestät eines Lebens von größerer Weite, als es uns vergönnt ist. Und noch etwas: ich habe oft ein Gefühl der wunderlichsten Art empfunden, den Stolz nämlich und die Wonne, zu verstehen, mich durchdringen, mich überwältigen zu lassen; eine wahrhaft sinnliche Wollust, die derjenigen gleicht, wenn man in die Lüfte aufsteigt oder auf dem Meer dahinfährt. Und gleichzeitig atmete die Musik manchmal den Stolz des Lebens. Diese tiefen Harmonien schienen mir ganz allgemein jenen Rauschmitteln zu gleichen, die den Puls der

Einbildungskraft beschleunigen. Schließlich empfand ich auch - bitte, lachen Sie nicht! - gewisse Eindrücke, die wahrscheinlich von meiner Geistesbeschaffenheit und Dem, was mich häufig beschäftigt, herrühren. Überall ist da etwas, das einen mit sich fortreißt und hinaufträgt, das immer höher hinauf will, etwas alle Schranken Übersteigendes, über alle Grenzen Hinaustragendes. Um dies zu erläutern, möchte ich der Malerei ein Gleichnis entlehnen. Ich stelle mir ein Gemälde vor, und auf Diesem eine weite Fläche von düsterem Rot. Wenn dieses Rot die Leidenschaft darstellt, so sehe ich, wie es sich stufenweise, durch alle Übergänge des Roten und Rosigen, zur Weißglut eines Schmelzofens steigert. Es schiene schwierig, ja unmöglich, etwas noch Glühenderes zu erreichen; und doch zieht eine letzte Rakete eine noch weißere Spur durch das Weiß, das ihr als Untergrund dient. Das ist dann, wenn Sie wollen, der letzte Aufschrei der Seele, wenn ihre Verzückung sich auf's Äußerste verschärft hat. Ich hatte begonnen, einige Betrachtungen über die Stücke aus „Tannhäuser" und „Lohengrin", die wir gehört haben, aufzuschreiben; aber ich bin mir der Unmöglichkeit, alles zu

sagen, bewußt geworden. So könnte ich an diesem Brief unaufhörlich fort-schreiben. Wenn Sie Dies' haben lesen können, danke ich Ihnen dafür. Es bleiben mir nur wenige Worte hinzuzufügen. Seit dem Tag, an dem ich Ihre Musik gehört habe, sage ich mir immerzu, vor allem in meinen schlimmen Stunden: Wenn ich doch wenigstens heute abend etwas Wagner hören könnte! Es gibt gewiß noch andere Menschen, denen es wie mir geht. So müssen Sie zuletzt doch mit einem Publikum zufrieden gewesen sein, dessen Instinkt der kläglichen Weisheit der Journalisten weit überlegen war. Weshalb sollten Sie nicht noch einige Konzerte geben, in denen wir noch andere, neue Stücke hören würden? Sie haben uns einen

„Dejavu“…

Vorgeschmack neuer Genüsse vermittelt; haben Sie das Recht, uns das Übrige vorzuenthalten? - Noch einmal, Monsieur, ich danke Ihnen; Sie haben mich mir zurückgegeben und dem Großen, in schlimmen Stunden. -- Ch. Baudelaire – PS: Ich unterlasse es, Ihnen meine Adresse mitzuteilen; Sie möchten sonst vielleicht glauben, ich wollte Sie um etwas bitten.“; soweit Baudelaire an Wagner. Nun ein Gedicht, in dem es um den Vergleich der Seele mit einem schwarzen Vogel geht: „O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,

Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon coeur et mon cerveau
D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau.

Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.

Rien n'est plus doux au coeur plein de choses funèbres,
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
O blafardes saisons, reines de nos climats,

Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
- Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.”; deutsch etwa so: „Nebel & Regen: Herbstende, Winter, Frühlingsschlamm und Regen,

Euch stillen Zeiten schlägt mein Herz entgegen,
Der kalte Dämmer eures Nebelgraus
Umhüllt wie Bahrtuch mich und Totenhaus.

Wenn eisige Winde durch die Ebnen fegen,
Die Wetterfahnen kreischend sich bewegen,

Dann breitet, wilder als im Lenzgebraus,
Die Seele ihren **Rabenfittich** aus.

Denn nichts ist süßer für ein Herz voll Trauer,
Auf das der frostige Reif sich niedersenkt,
Ihr bleichen Himmel, unsrem Land geschenkt,

Als eurer ewigen Dämmrung fahler Schauer.
Wenn nicht zu zwein in mondlos stiller Nacht
Wir Brust an Brust den Schmerz zur Ruh gebracht…“; soweit dieses schöne Gedicht. Und nun mein Baudelaire-Lieblingsgedicht: „*L'INVITATION AU VOYAGE*

Mon enfant, ma soeur:
songe à la douceur
d'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
aimer et mourir
au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
de ces Ciels brouillés
pour mon esprit ont les charmes,
si mystérieux
de tes traîtres yeux,
brillant à travers leurs larmes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
luxe, calme et volupté... - -
Des meubles luisants,
polis par les ans,
décoreraient notre chambre,
les plus rares fleurs
mêlant leurs odeurs
aux vagues senteurs de l'ambre,
les riches plafonds,
les miroirs profonds
la splendeur orientale,
tout y parlerait
a l'âme en secret
sa douce langue natale.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
luxe, calme et volupté... - - -
Vois sur ces canaux
dormir ces vaisseaux

dont l'humeur est vagabonde;
c'est pour assouvir
ton moindre désir
qu'ils viennent du bout du Monde.
- Les soleils couchants
revêtent les champs,
les canaux, la ville entière,
d'Hyacinthe et d'Or;
le Monde s'endort
dans une chaude lumière.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
luxe, calme et volupté... - - - -

++++++

EINLADUNG ZUR REISE

(- aus „Les Fleurs du Mal"; von Charles Baudelaire (- deutsch: Sigmar Löffler / Wolf-G. Leidel))

Liebstes, Kind, hör' zu:
köstlich wär' es, Du,
könnten dorthin wir entweichen...! -
lieben allezeit,
sterben auch: zu zweit
an den Ufern, die dir gleichen...!
Der durchsonnte Duft
dieser Nebelluft -
er ist meinem Geist so teuer,
wie wenn plötzlich bricht
durch der Tränen Licht
Deiner falschen Augen Feuer...!
- Dort ist alles ruhig, klar, reich, wollüstig, wunderbar... - -
Hausrat, altersblank,
schimmernd Tisch und Schrank
würden wir in's Zimmer stellen,
Blumen selt'ner Art,
deren Duft sich paart
mit ganz leisen Ambrawellen;
tiefer Spiegel Schein,
Deckenschnitzerei'n,
Prunk und Glanz aus Fernem Osten -
all' dies' ließe dort
(- süßes Zauberwort... -)
insgeheim die Seele kosten...!
- Dort ist alles still--ruhig, klar, voll--reich, wollüstig, bezaubernd--wunderbar... - - -
Im Kanal gereiht

schwimmen Seit' an Seit'
Schiffe, die vom Wandern träumen;
was Dir wohlgefällt
von dem Rand der Welt
bringen sie Dir ohne Säumen:
kostbare Spezereien und Perfumes,
mystisch moschus-duftend,
für feinste lasziv junge Damen,
die sich gerne wiegen
in zärtlichem Tanze...;
und wenn der Abend naht,
liegt auf dem Gestad'
Gold- und Veilchenschein,
und die Welt schläft ein
in dem tiefen, warmen Glanze...

- Dort ist alles tief--ruhig, licht--klar, voll--reich, lustvoll--wollüstig, faszinierend--wunderbar... - - - - ..."; dieses herrliche, wundervolle Gedicht - o Baudelaire! - verfolgt mich wie ein träumerisch-angenehmer schöner Zauberspuk seit meinem 19ten Lebensjahr…

==-==

RICHARD WAGNER

Der Bestgehaßteste aller Künstler (- die meiste Literatur über einen Menschen = Jesus Christus (- verständlicherweise…), die 2.häufigste = RW! -) ist sozusagen der geistige Ur-(Groß)Vater des VCV(W). In MGG lesen wir: „Wagner, Wilhelm Richard, * 22. Mai 1813 in Leipzig, † 13. Febr. 1883 in Venedig. Richard Wagner war das jüngste von neun Kindern des Polizeiamtsaktuarius Karl-Friedrich-Wilhelm Wagner (* 18. Juni 1770 in Leipzig, † 23. Nov. 1813 daselbst) und seiner Frau Johanna-Rosine (* 19. Sept. 1774 in Weißenfels, † 9. Jan. 1848 in Leipzig), Tochter des Bürgers und Weißbäckermeisters Johann-Gottlob Pätz in Weißenfels. Von den älteren Geschwistern Richard Wagners haben sich vier künstlerisch betätigt: Karl-Albert war Opernsänger, Johanna-Rosalie Schauspielerin (später verheiratet mit Prof. Oswald Marbach), Louise-Konstanze Schauspielerin (später verheiratet mit dem Verlagsbuchhändler Friedrich Brockhaus), Klara-Wilhelmine Sängerin (verheiratet mit dem Opernsänger und Regisseur Heinrich Wolfram). Der Vater Friedrich Wagner verstarb 1813 im 44. Lebensjahr am Flecktyphus, der im Gefolge der Völkerschlacht in Leipzig

ausgebrochen war. Am 28. Aug. 1814 heiratete die Mutter einen Freund des Hauses, den Porträtmaler, Schauspieler und Dichter Ludwig-Heinrich-Christian Geyer (* 21. Jan. 1779 in Eisleben, † 30. Sept. 1821 in Dresden). Man hat gemutmaßt (- so auch Newman, „The Life“ II, 558ff.), daß Geyer der Vater Richard Wagners sei, und dieser hat es zu Zeiten auch angenommen, später aber ausdrücklich verneint: „Das glaube ich nicht - meine Mutter hat ihn geliebt – Wahlverwandtschaften“ (Cosimas Tagebuch, 26. Dez. 1878). Es ist sogar behauptet worden, im Ms. und Privatdruck von „Mein Leben“ heiße es: „Ich bin der Sohn von Ludwig Geyer“, was aber schon 1933 durch die Facs.-Wiedergabe der betr. Stellen widerlegt worden ist. Wenn auch manches für die Geyer-Hypothese zu sprechen scheint, so steht doch das einzige objektive Zeugnis dagegen: es gibt zwar kein Porträt von Friedrich Wagner, aber auf dem seines jüngeren Bruders Adolf kann man dieselbe anatomische Bildung erkennen, wie sie Richard Wagner eigen war, eine starke Vorwölbung der Schläfenbeine, die sie als eine Fortsetzung der Stirn erscheinen läßt. Übrigens würde es hinsichtlich seiner Erbanlagen

keinen wesentlichen Unterschied ausmachen, ob er als Wagner von Generationen von sächsischen Schulmeistern und Kantoren abstammt (- beginnend mit Martin Wagner, * 1603, Kirchner und Schulmeister in Hohburg), oder als Geyer von Generationen von thür. Stadtmusikern und Organisten (- beginnend mit Benjamin Geyer, um 1700 Stadtmusikus in Eisleben, als zur evangelischen Kirchengemeinde gehörend bezeugt). Anschließend an die Wiederverheiratung Johannas siedelte die Familie nach Dresden über, wo Geyer bis zu seinem Tod als Schauspieler und Porträtmaler gewirkt hat. Zu den frühesten Kindheitseindrücken Richards gehörten die Vorlesung einer Biografie Mozarts und die „geistverklärte Erscheinung“ C.-M. von Webers, der im elterlichen Hause verkehrte. 1822 wurde er in die Kreuzschule aufgenommen, wo er schon früh eine folgenreiche Neigung für griechische Dichtung entwickelte. In der „Extra-Privatarbeitentabelle“ der Tertia von Michaelis 1826 wird ihm bescheinigt, daß er als einziger drei Gesänge der Odyssee schriftlich übertragen hat. Seine im selben Jahr erfolgte Konfirmation machte auf ihn mit der Darreichung des Abendmahls einen tiefen Eindruck, wovon noch das Gralsthema des Parsifal zeugt, dessen aufsteigende Sexten eine Reminiszenz des „Dresdener Amen“ bilden. 1827 ging die Familie nach Leipzig zurück, wo Richard in das Nikolaigymnasium aufgenommen wurde. Von da an datiert der zunehmende Verfall seiner Schulstudien, unter dem Einfluß einer wachsenden Musik- (Mozart, Beethoven) und Theaterleidenschaft (Shakespeare, Goethe). Ihre erste Frucht war ein „Großes Trauerspiel“ „Leubald und Adelaide“ (1828), zu dem Hamlet, Macbeth und Götz von Berlichingen beigetragen hatten. Nachhaltig wirkte auch der Umgang mit dem erwähnten Oheim Adolf Wagner, dem von Goethe mit Auszeichnung genannten Privatgelehrten, der den Knaben mit der griechischen Tragödie bekannt machte. Seit Wagner Beethovens Musik zu „Egmont“ kennengelernt hatte, stand es für ihn fest, daß er auch zu seinem „Leubald“ Musik schreiben müsse. Mit zwölf Jahren hatte er einen ersten „sehr dürftigen“ Klavier-Unterricht erhalten. Das Bedürfnis, ein Instrument von Grund aus zu erlernen, hat er nie verspürt: Musik treiben war für ihn: komponieren! 1828 begann er ein autodidaktisches Studium von Logiers „Methode des Generalbaß“; anschließend nahm er heimlich Unterricht in der Harmonielehre bei dem Leipziger Orchester-Musiker Christian-Gottlieb Müller. Die beiden für sein späteres Schaffen entscheidenden musikalischen Eindrücke dieser Epoche waren ein Gastspiel der Wilhelmine Schröder-Devrient als „Fidelio“

(1829) und das Studium der Partitur der 9. Symphonie, von der er sich eine Abschrift und einen Klavier-Auszug verfertigte (1830). Von jetzt an ließ er alles Andere liegen und trieb nur noch Musik. Am 24. Dezember 1830 erlebte er die erste Aufführung einer eigenen Komposition, und zwar einer „Ouvertüre B (mit dem Paukenschlag)“. Im Juni 1830 war er in die Thomasschule übergetreten, um den

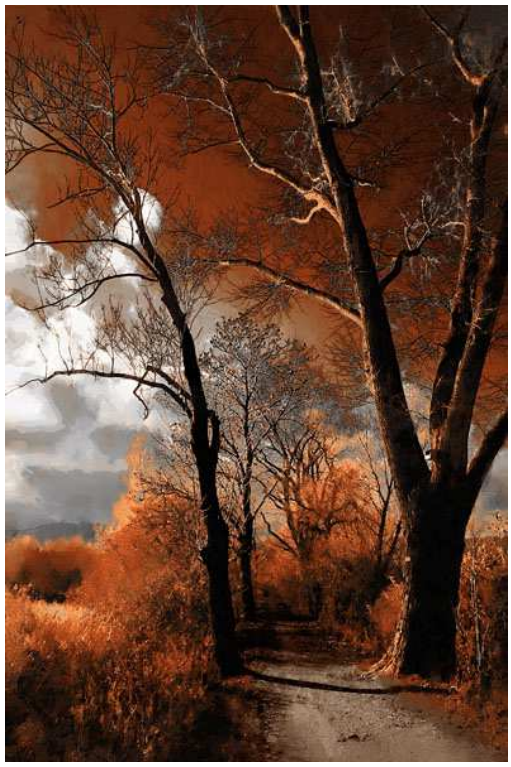
Anschluß an die Universität zu erhalten. Am 23. Februar 1831 wurde er an der Leipziger Universität als „stud. mus.“ immatrikuliert, wo er zunächst eine „lüderliche Zeit“ verlebte und sich der Spielleidenschaft ergab. Im Herbst des Jahres wurde er Schüler des Thomaskantors Chr.-Th. Weinlig, bei dem er Unterricht in der Harmonielehre und im Kontrapunkt erhielt, unter der Bedingung, daß er sich ein halbes Jahr jeglichen Komponierens enthalten solle. Als Gesellenstück durfte er während des Studiums eine „Klaviersonate B“ schreiben, die Weinlig bei Breitkopf & Härtel drucken ließ und die somit die erste erhaltene Instrumentalkomposition Wagners darstellt. Nach der Komposition einer besonders reich ausgestatteten Doppelfuge erklärte Weinlig, daß er ihn nichts mehr lehren könne. Er stand ihm aber auch weiterhin bei seinen Kompositionsversuchen als beratender Freund zur Seite. Daneben bildete sich Wagner auf seine eigene Weise weiter durch Studium und Abschreiben Beethovenscher Orchesterpartituren und Quartette. 1832 wurden von ihm aufgeführt: Konzert-Ouvertüre d im Gewandhaus, Ouvertüre zu Raupachs „König Enzio“ im Leipziger Theater, Konzert-Ouvertüre C im Gewandhaus, Symphonie C im Prager Konservatorium unter Dionys Weber. In Prag verfaßte er auch die Dichtung zu seiner (ersten? zweiten?) Oper „Die Hochzeit“ sowie die Kompositions-Skizze der ersten Nummern. Anfang 1833 nach Leipzig zurückgekehrt, „kassierte und zerriß“ er seinen Operntext, der den Abscheu seiner

Schwester Rosalie erregt hatte. Zugleich vollendete er hier die Dichtung zu seiner zweiten(/dritten) Oper „Die Feen“ (- nach Gozzis „La donna serpente“). Nachdem seine Symphonie C auch im Gewandhaus aufgeführt worden war, ging er Mitte Januar 1833 als Chordirigent nach Würzburg, womit er seine praktische Theaterlaufbahn begann. Nach der Vollendung der Partitur der „Feen“ kehrte er 1834 nach Leipzig zurück, in der Hoffnung, seine Oper dort zur Aufführung bringen zu können. Dem Regisseur Franz Hauser, der

Tod in Venedig – „…im Kanal gereiht…“

durch sein ungünstiges Gutachten die Annahme vereitelte, erwiderte der Zwanzigjährige: „Ihnen gefällt meine Oper nicht, noch mehr: Ihnen gefällt meine ganze Richtung nicht!“. Während eines Ausfluges nach Teplitz zeichnete Wagner den Prosaentwurf zu seiner dritten Oper „Das Liebesverbot“ (- nach Shakespeares „Maß für Maß“ -) auf und trat dann Ende Juli 1834 als Musikdirektor bei der „Minna Bethmann“schen Theatertruppe in Lauchstädt ein. Hier lernte er die Schauspielerin Minna Planer kennen (* 5. Sept. 1809 in Dresden, † 25. Jan. 1866 daselbst). Er folgte der Truppe nach Rudolstadt und nach Magdeburg, wo er seine Tätigkeit, mit Unterbrechung, bis 1836 ausübte. Auf einer Fahrt zur Anwerbung von Gesangskräften im Juli-August 1835 gelangte er zum ersten Mal nach Bayreuth; in Nürnberg wurde er Zeuge einer Straßenprügelei um einen nächtlichen Sänger…; in Frankfurt begann er mit Aufzeichnungen in einer „Roten Brieftasche“ für seine dereinstige Biographie. Am 29. März 1836 fand am Magdeburger Theater unter der Leitung des Komponisten die Uraufführung des „Liebesverbotes“ statt. Aber der Zusammenbruch des Bethmannschen Unternehmens machte alle darauf gesetzten pekuniären Hoffnungen Wagners zunichte. Von jetzt an begleitete ihn die wirtschaftliche Sorge bis zum Eingreifen König Ludwigs. Am 7. Juli folgte er Minna nach Königsberg, wo sie eine Anstellung am Theater gefunden hatte. Am 24. November ließ er sich mit ihr trauen. Zum Wagnerschen Haushalt gehörte auch Minnas uneheliche Tochter Natalie, die aus ihrer Beziehung zu einem Hauptmann Ernst-Rudolph von Einsiedel stammte, aber als ihre Schwester ausgegeben wurde. Als Erbin Minnas hat sie später eine große Sammlung wertvoller Briefe und Dokumente zur Lebensgeschichte Wagners besessen, die sie in den 90er Jahren an Mrs. Burrell verkaufte und die jetzt den

Grundstock der „Burrell Collection“ bildet (- im „Curtis Institute of Music“ in Philadelphia/USA). Am 1. April 1837 erhielt Wagner die MD-Stelle am Königsberger Theater. Um seinen wohl nicht ganz unbegründeten Eifersuchtsszenen zu entgehen, entwich Minna am 31. Mai heimlich mit einem gewissen Herrn Dietrich, der sich als „Protektor“ des Theaters aufspielte. Wagner reiste ihr nach Dresden nach, konnte sie aber nicht zur Rückkehr bewegen. So trat er am 25. Juli allein die Fahrt nach Riga an, um die Stellung als MD am dortigen Theater zu übernehmen. Er brachte die Prosaskizze seines „Rienzi“ mit (- nach Bulwers Roman), vollendete hier die Dichtung und begann die Komposition. Plötzlich kam ein „wahrhaft erschütternder“ Brief von Minna, in dem sie seine Verzeihung erbat. Daß der Brief, in dem er seine Verzeihung aussprach, unter den von Minna aufbewahrten Briefen ihres Mannes fehlt, wertet Newman als Beweis ihrer Untreue. Am 19. Oktober traf dann Minna in Riga ein. Aber schon im März des folgenden Jahres verlor Wagner seine Stellung, offenbar durch eine Intrige des Dirigenten Holtei. Auch er selber war jetzt den kleinlichen Theaterverhältnissen entwachsen. Er hatte seinen „Rienzi“ gleich so angelegt, daß er nur auf einer größeren Bühne gegeben werden konnte, und



setzte seine Hoffnungen auf Paris. Wegen seiner Verschuldung mußte er die Abreise heimlich bewerkstelligen. Am 10. Juli überschritt er mit Minna die russische Grenze, und am 19. gingen sie in Pillau an Bord des Schoners „Thetis“. Infolge schwerer Stürme nahm die Fahrt nach London, die sonst eine Woche dauerte, 24 Tage in Anspruch. Drei Tage mußten sie unterwegs in der Bucht von Sandwiken auf Boröya in Südnorwegen Zuflucht suchen. Hier belebte sich ihm die Sage vom „Fliegenden Holländer“, die er in H. Heines „Memoiren des Herren von Schnabelewopski“ kennengelernt hatte. Auf der Weiterreise nach Paris verweilte Wagner einige Wochen in Boulogne-sur-Mer, wo er Meyerbeer begegnete, der sich für seinen „Rienzi“ interessiert zeigte und eine Empfehlung an den Dirigenten der „Großen Oper“ versprach. Am 17. September trafen Wagner und Minna in Paris ein. Um sich bekannt zu machen, komponierte er eine Reihe von

G. Doré zeichnete auch deutsche Märchen…

französischen Liedern (- darunter auch „Les deux grenadiers“ nach H. Heine), ohne damit Erfolg zu haben. Vor allem erwiesen sich die Hoffnungen auf eine Annahme des „Rienzi“, des „Liebesverbotes“ und schließlich des „Holländers“ als illusorisch. Er mußte froh sein, das letztere Sujet an den Dirigenten der Großen Oper für 500 fr. verkaufen zu können. Das einzige Werk, das er zur Aufführung bringen konnte, war die Ouvertüre zu seines Jugendfreundes Theodor Apels Schauspiel „Columbus“, komponiert 1835. Um sein Leben zu fristen, arbeitete er für den Musikalienhändler Maurice Schlesinger: Arrangements aus Donizettischen und Halévyschen Opern für dessen „Gazette musicale“ und eine Reihe von Aufsätzen und Novellen. Die Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ enthält bereits sein ganzes Kunstideal. Die Einkünfte aus dieser Tätigkeit konnten ihn und Minna nicht vor der bittersten Not bewahren: es kann als gesichert gelten, daß er im Oktober und November 1840 einige Wochen im Schuldgefängnis verbringen mußte. Am Schluß der Orchesterskizze des „Holländer“, den er in Meudon komponierte, steht: „22. Aug. 1841 (in Not und Sorgen)“. Und unter der Skizze der nachkomponierten Ouvertüre: „Per asp[e]ra ad astra. Gott geb’s!“; trotzdem waren die Pariser Jahre nicht ohne inneren Gewinn geblieben. Die vollendete Wiedergabe der drei ersten Sätze der 9. Symphonie durch das Conservatorium-Orchester unter Habeneck hatte Wagner wieder zu Beethoven zurückgeführt, an dem er unter dem Eindruck der mangelhaften Leipziger Aufführung irre geworden war. Das erste Ergebnis war seine „Faust-Ouvertüre“ (komp. 1840, bearb. 1855), eigentlich der 1. Satz einer Faustsymphonie. Berlioz’ „Roméo et Juliette“ eröffnete ihm eine neue Welt durch die Kühnheit der Kombinationen und die Virtuosität des

Vortrages. Sein Freund und Leidensgenosse, der Philologe Samuel Lehrs, vermittelte ihm die Bekanntschaft mit den Sagen von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“. Und nicht zuletzt wurde er in Paris, dem „Kulminationspunkt“ der modernen Kultur, wie er später bekennt, schon frühzeitig zu einer grundsätzlichen Kritik der zeitgenössischen Kultur herausgefordert. Am 29. Juni 1841 erhielt er die Mitteilung, daß das Dresdener Hoftheater „Rienzi“ angenommen habe. Am 7. Apr. 1842 verließen Wagner und Minna Paris und trafen am 12. Apr. in Dresden ein. Bei einem Ausflug nach Außig zeichnete er vom 22. Juni bis 8. Juli auf dem Schreckenstein die beiden Prosaentwürfe zu „Tannhäuser“ (- damals: „Der Venusberg“) auf, zugleich mit der Skizzierung der wichtigsten mus. Themen: Venusberg, Pilger, 2. Akt Schluß, 3. Akt Anfang, Schalmeiensolo (letzteres noch abweichend). Die Urauff. von „Rienzi“ am 20. Okt. gestaltete sich zu einem unerhörten Triumph. Die Intendanz beschloß darauf auch die Annahme von „Der Fliegende Holländer“. Die Urauff. am 2. Jan. 1843 war äußerlich betrachtet ein Erfolg; aber es konnte Wagner nicht entgehen, daß die Wiedergabe verfehlt und das Publikum im Grunde enttäuscht war. Am 2. Febr. nahm er, trotz schwerer Bedenken, die Stellung als Kgl. Sächs. Hof-Kpm. an, mit einem Jahresgehalt von 1500 Thalern. Die erste Auswirkung auf seine wirtschaftliche Lage bestand darin, daß sich seine Magdeburger und Königsberger Gläubiger wieder meldeten. Nach der Auff. zweier kleinerer Kompos. für Männerchor, „Gruß seiner Getreuen an Friedrich August“ und „Das Liebesmahl der Apostel“, wandte sich Wagner der Vertonung des „Tannhäuser“ zu. Damals lernte er Jakob Grimms „Deutsche Mythologie“ kennen, die seinem dichterischen Schaffen eine neue entscheidende Richtung gab. Seine Bemühungen, auch in Berlin Fuß zu fassen, hatten zunächst das Ergebnis, daß er am 7. Jan. 1844 in Gegenwart des Königs Friedrich Wilhelm IV. eine vom Publikum nach anfänglicher Zurückhaltung begeistert aufgenommene Auff. des „Holländer“ dirigieren konnte. Hier machte er zum ersten Mal die Erfahrung, daß die Presse sich in einem „nichtswürdigen Ton“ „mit wütender Ignoranz“ mit seinem Werk und Namen befaßte. Im selben Jahr stürzte sich Wagner in eines der verhängnisvollsten Unternehmen: er schloß mit dem Dresdener Musikalienhändler C.-F. Meser einen Vertrag über den Kommissionsverlag von „Rienzi“ und „Holländer“ ab, dem später „Tannhäuser“ folgte. Er rechnete dabei auf eine

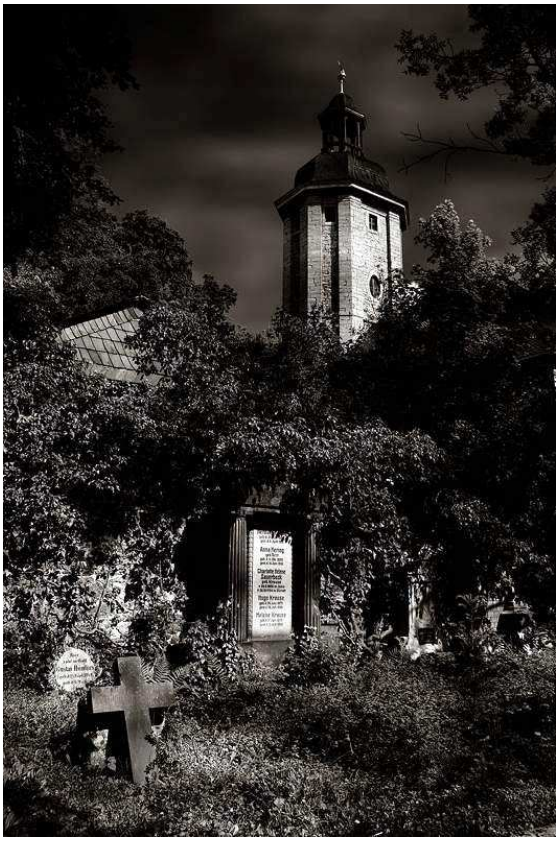
steigende Nachfrage nach seinen Opern, die aber für die nächsten Jahre ausblieb. Zu seinen anderen Schulden hatte er sich damit noch eine neue Schuldenlast aufgebürdet. Außerdem zeitigte der Vertrag noch bis 1876 juristische Auseinandersetzungen über Auslands-Autorenrechte und Tantiemen-Anteile. Am 14. Dez. erfolgte die Überführung der aus London heimgebrachten sterblichen Überreste C.-M. von Webers unter den Klängen einer von Wagner komp. Trauermusik. Am

folgenden Tag hielt er eine in seine Schriften aufgenommene Rede an Webers letzter Ruhestätte; anschließend wurde ein von ihm gedichteter und komp. Gsg. nach der Bestattung vorgetragen. Nach der Vollendung des „Tannhäuser“ nahm Wagner im Sommer 1845 einen längeren Erholungsurlaub in Marienbad. Hier entstanden die erste Fassung eines Prosaentwurfes zu „Die Meistersinger“ und der Prosaentwurf zu „Lohengrin“. Am 19. Okt. fand am Dresdener Hoftheater die Urauff. von „Tannhäuser“ statt. Schon bei den Proben hatte Wagner die Erfahrung gemacht, daß die Sänger, gewohnt an Arien und Rezitative, seine ariose Sprachmelodie nicht vorzutragen verstanden und daß sie vor allem keine Ahnung von der Psychologie der dramatischen Charaktere hatten. Noch weniger als bei Holländer konnte er sich verhehlen, daß seine künstlerische Absicht unverstanden geblieben war. Von jetzt an beherrschte ihn das Gefühl seiner Einsamkeit als künstlerischer Mensch. Es fand seinen Ausdruck in den Aufsätzen, in denen er das Publikum auf die 9. Symphonie vorbereitete, und in den Tönen von „Lohengrin“. Wagners Auff. der 9. Symphonie am Palmsonntag, dem 5. Apr. 1846, bedeutete einen Wendepunkt in der Geschichte des Werkes. Ende des Jahres unterbrach er seine Arbeit an „Lohengrin“, um Glucks „Iphigenie in Aulis“ textlich und mus. zu überarbeiten, die dann am 22. Febr. 1847 in Dresden aufgef. wurde. In diese Zeit fällt sein erneutes Studium des Griechentums, und zwar nicht nur der klass. dichterischen, philosophischen und hist. Werke, sondern auch der neueren wiss. Literatur. Am Beisp. der „Oresteia“ des Aischylos ging ihm das künstlerische Ideal der griech. Tragödie auf. Am 2. März hatte Wagner beim Intendanten von Lüttichau einen in drei Monaten bis ins einzelne ausgearbeiteten Reformplan „Die Kgl. Kapelle betr.“ eingereicht. Das Schriftstück, das erst 1910 veröff. worden ist (Schriften XII, 151-204), ist einer der von der Rigaer bis zur Münchener Zeit reichenden Theaterreformpläne, die seinen praktischen Blick und sein Organisationstalent zeigen. Daß es ein Jahr lang unbeantwortet blieb und dann verworfen wurde, trug dazu bei, ihn in die Opposition zu drängen. Es waren verschiedene Momente, die

Wagner damals der Revolution zutrieben: die Überzeugung, daß sein künstlerisches Ideal eines deutschen Theaters nach dem Vorbild der Griechen nur durch den Umsturz alles Bestehenden zu verwirklichen sei; die revolutionäre Zeitströmung, in die er durch seinen Umgang mit August Röckel und Michael Bakunin geriet; seine Auflehnung gegen seine Stellung als „livrierter Lakai“; die kränkende Behandlung eines Gesuches um Gehaltszulage; und schließlich seine aussichtslose wirtschaftliche Lage. Am 14. Juni 1848 verlas er im Dresdener Vaterlandsver. eine Abh.: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?“, die ihm wegen seiner Kritik des Hofadels die Mißbilligung Lüttichaus zuzog. „Lohengrin“, bereits zur Urauff. angenommen, wurde Ende des Jahres ohne sachliche Begründung abgesetzt. Das war der schwerste Schlag, der den Künstler treffen konnte. Es ist erstaunlich, daß Wagner in dieser politisch bewegten Zeit eine außerordentliche Produktivität entfaltete: am 8. März 1848 führte er Palestrinas „Stabat Mater“ in einer eigenen Bearb. auf; am 28. Apr. vollendete er die Part. von „Lohengrin“; am 11. Mai beendete er die Niederschrift eines „Entwurfes zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“; im Spätsommer zeichnete er die Studie „Die Wibelungen“ auf; im Okt. den Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama, dem dann bis 28. Nov. der Prosaentwurf und die Dichtung von „Siegfrieds Tod“ folgten; daneben machte er Ergänzungen zu dem Entwurf eines gesprochenen Schauspiels „Friedrich I.“ (Barbarossa); im Jan. 1849 entwarf er ein Drama „Jesus von Nazareth“ (Revolution der Liebe gegen das Gesetz); und noch während des Maiaufstandes konzipierte er ein Drama „Achilleus“, das ihn lange beschäftigt hat. Es war das Elementare der Revolution, was Wagner vollends in seinen Bann zog. Wenn er auch nicht mit der Waffe kämpfte, so war er doch durch seine tätige Anteilnahme sowie durch seine persönlichen Beziehungen zu den Führern des Aufstandes so schwer belastet, daß er nach dem Zusammenbruch flüchten mußte und steckbrieflich verfolgt wurde. Noch nach sieben Jahren erklärte König Johann, der Nachf. Friedrich Augusts, daß Wagner, wenn er sich einem Prozeß nicht durch die Flucht entzogen hätte, wahrscheinlich zum Tode verurteilt worden wäre. Der Bruch mit dem zeitgenöss. Theater, der sich schon lange vorbereitet hatte, war durch die Teilnahme an der Revolution unwiderruflich geworden. Am 13. Mai 1849 traf Wagner auf der Flucht in Weimar ein, wo sich Liszt Seiner annahm, und am 28. Mai überschritt er bei Rorschach die Schweizer Grenze. Ein ihm von Würzburg her bekannter, jetzt in Zürich wohnhafter Musiker führte ihn bei den beiden Staatsschreibern ein, die er durch seine Vorlesung von „Siegfrieds Tod“ so für sich einnahm, daß sie ihm für die Weiterreise nach Paris einen Schweizer Paß ausstellten. Mit dem einen von ihnen, Jakob Sulzer, hat ihn eine lebenslange Freundschaft verbunden. Da er in Paris, trotz Liszts Empfehlung an seinen Sekretär Belloni, nichts ausrichten konnte, kehrte er Anfang Juli nach Zürich zurück und wandte sich literarischen Arbeiten zu („Die Kunst und die Revolution“, „Das Kunstwerk der Zukunft“), die gleichsam eine Sublimierung seiner revolutionären Leidenschaft darstellen. Inzwischen war ihm auch Minna nachgefolgt, nicht ohne bittere Vorwürfe. Sie hatte kein Verständnis für die Notwendigkeit seines Bruches mit dem Theater und drängte ihn zu einem Pariser Opernprojekt. Für diesen Zweck verf. Wagner Anfang 1850 einen Prosaentwurf zu „Wieland, der Schmied“, mit dem er am 1. Febr., ohne rechten Glauben daran, nach Paris ging. Aber seine Bemühungen erwiesen sich wiederum als vergebens. Da erreichte ihn die Einladung einer ihm von Dresden her bekannten jungen Verehrerin - Jessie Taylor -, die jetzt an einen Weinhändler Laussot in Bordeaux verheiratet war. Wagner und Jessie faßten den abenteuerlichen Plan, gemeinsam nach Griechenland und Kleinasien zu fliehen. Er hatte Minna bereits mitgeteilt, daß er sich von ihr trennen wolle, als die Verschwörung entdeckt und vereitelt wurde. Am 3. Juli kehrte Wagner nach Zürich zurück, nachdem er das Pariser Projekt endgültig aufgegeben hatte. Hier zeichnete er eine Kompos.-Skizze zur 1. und zum Anfang der 2. Szene von „Siegfrieds Tod“ auf, die aber nicht weiter ausgeführt wurde. Damals entstand auch der Aufsatz „Das Judentum in der Musik“. Er hat ihm, nicht nur unter Juden, viele Feinde gemacht; dagegen ließen sich seine späteren jüd.

Freunde und Mitarb. (K. Tausig, H. Porges, J. Rubinstein, A. Neumann) dadurch nicht beirren. Ihre Auffassung drückt sein Parsifal-Dirigent Hermann Levi aus, wenn er am 13. April 1882 an seinen Vater, den Gießener Oberrabbiner Dr. Levi, schreibt: Wagners „Kampf gegen das, was er „Judentum“ in der Musik und in der modernen Literatur nennt, entspringt den edelsten Motiven, und daß er kein kleinliches Risches [Judenhaß] hegt, ... beweist sein Verhalten zu mir, zu Joseph Rubinstein und seine frühere intime Beziehung zu Tausig, den er zärtlich geliebt hat…“. Am 28. August veranstaltete Liszt in Weimar die Uraufführung des „Lohengrin“. Es war

ein entscheidendes Ereignis, denn damit war das Vorurteil beseitigt, das die kleineren Bühnen bisher von der Auff. Wagnerscher Opern abgehalten hatte. Von jetzt an begannen sie überall, Zug- und Kassenstücke zu werden, und wenn Wagner Tantiemen erhalten hätte, würde er, ohne seine Freunde zu belästigen, seinen Lebensunterhalt selber haben bestreiten können. „…there is something peculiarly revolting about a social system that legally made it almost impossible for a composer like Wagner to be anything but a mendicant and then sneered at him for borrowing…“ (Newman, The Life II, 304). Nur Berlin, das sich unter dem Intendanten von Hülsen gegen Wagner immer mehr verschloß, gab Tantiemen; die anderen Theater zahlten eine einmalige Abfindung, die 10 bis 40, in seltenen Fällen 50 Louisdor betrug. Den wesentlichen Lebensinhalt der Zürcher Jahre bildet nicht Wagners Direktion von Opern- und Konzertauff., sondern die Konzeption des Nibelungenringes. Zwei Voraussetzungen haben dabei mitgewirkt: das Gefühl der „Vogelfreiheit“ nach seinem Bruch mit dem Theater und das Erlebnis der Alpenlandschaft auf seinen Berg- und Gletscherwanderungen. Am 10. Jan. 1851 vollendete er sein theoretisches Hauptwerk „Oper & Drama“, das schon ganz im



Hinblick auf seine Nibelungen geschrieben ist. 1851 und 1852 entstand dann die Dichtung des Ringes, die von Anfang an mit der Festspielidee verknüpft war. Eine innere Unruhe hielt ihn noch vom Beginn der Kompos. zurück, bis er am 5. Sept. 1853 in La Spezia im Halbschlaf die mus. Vision der Rheingold-Einl. hatte. Nach Zürich zurückgekehrt, begann er am 1. Nov. mit der Kompos.-Skizze, die er, nach einer zehntägigen Unterbrechung, am 14. Jan. 1854 vollendete. Während der Arbeit an der Kompos.-Skizze des 2. Aktes von Die Walküre lernte er im Okt. 1854 Schopenhauers Hauptwerk Die Welt als Wille und Vorstellung kennen. Es konnte zwar keine Auswirkung auf die (bereits im Privatdruck vorliegende) Ring-Dichtung haben, beeinflußte aber entscheidend seine eigene Sinndeutung des Dramas und regte ihn zur allerersten Konzeption von Tristan und Isolde an. Ende Febr. 1855 folgte er einer Einladung der Alten Philharmonischen Ges. nach London, wo er acht Konzerte zu dirigieren hatte. Trotz der Ehrung des in seiner Heimat geächteten Künstlers durch Königin Victoria erwies sich das pekuniäre Ergebnis als enttäuschend. Noch während der Arbeit an der Part. von Walküre wurde Ende des Jahres Tristan „bestimmter konzipiert ... (mit Hineinflechtung des gralsuchenden Parzival)“. Im Mai 1856 zeichnete Wagner eine Prosaskizze zu einem Buddha-Drama Die Sieger auf sowie zwei schopenhauerisch-buddhistisch inspirierte Schlußfassungen von Götterdämmerung (davon die eine mit großem Chorfinale), die bei der Kompos. beide verworfen wurden. Im Dez. entstanden, neben der Arbeit an der Kompos.-Skizze zu Siegfried, die ersten mus. Themen zu Tristan. Am 28. Apr. 1857 bezog Wagner das „Asyl“ auf dem grünen Hügel bei Zürich, das Otto Wesendonk, der ihn in großzügiger Weise unterstützte, ihm zur Verfügung gestellt hatte. Bei einem Besuch des Häuschens am Karfreitag, dem 10. Apr., hatte er schon die erste Prosaskizze zu Parsifal (damals Parzival) entworfen. Nach der Vollendung der Orch.-Skizze des 2. Aktes Siegfried unterbrach Wagner die Arbeit am Ring und begann am 20. Aug. mit der Niederschrift des Prosaentwurfes zu Tristan. Es war ein Zusammenwirken verschiedener Momente: der Eindruck Schopenhauers, das Bedürfnis, „sich ganz symphonisch gehen zu lassen“, die Absicht, ein kleineres, leichter aufführbares Werk zu schreiben, sowie seine zum Verzicht verurteilte Liebe zu Mathilde Wesendonk. In der Zeit von Nov. 1857 bis Mai 1858 vertonte Wagner die von Mathilde verf. Fünf Gedichte für eine

Frauenst., von denen er Träume und Im Treibhaus als Skizzen zu Tristan bezeichnete. Nachdem er am 3. Apr. die Part. des 1. Aktes Tristan vollendet hatte, schickte er Mathilde am 7. Apr. die Kompos.-Skizze des Vorspiels zusammen mit einem „Morgenbeichte“ überschriebenen Brief (Slg. Burrell, 490ff.), den Minna erbrach und zum Anlaß nahm, Frau Wesendonk Vorhaltungen wegen ihrer Beziehungen zu Wagner zu machen. Damit war die Situation im Asyl unhaltbar geworden. Am 17. Aug. verließ er Zürich und begab sich nach Venedig, wo er am 18. März 1859 den 2. Akt „Tristan“ vollendete. Den 3. Akt komp. er, vom 9. Apr. bis 6. Aug., in Luzern. - Da Wagner das Gebiet des Deutschen Bundes nicht betreten

durfte und das Bedürfnis hatte, sich an einem Ort niederzulassen, wo er ein gutes Orch. oder StrQu. hören konnte, ging er am 10. Sept. nach Paris. Drei Konzerte mit eigenen Werken im Théâtre Italien im Jan. und Febr. 1860 wurden begeistert aufgenommen, hatten aber eine schlechte Presse und ergaben ein Defizit von 11000 fr. Seine Lage schien sich zum besseren zu wenden, als Napoleon III. der Fürstin Pauline Metternich, der Gattin des österr. Gesandten, zu Gefallen die Auff. von Tannhäuser an der Großen Oper befahl. Wagner schrieb hierfür eine neue Fassung des Bacchanals und der Venusszene. Das Ergebnis von 164 Proben ging unter in einem der größten Theaterskandale: die drei Auff. (13.-25. März 1861) wurden von den Mitgl. des Jockeyklubs ausgepfiffen, weniger aus künstlerischen, als aus politischen Gründen; man wußte, daß es die Mission der Fürstin war, eine Annäherung Frankreichs an Österreich vorzubereiten. Da sie beim Kaiser so hoch in Gunst stand, daß ihre Gegner sie nicht anzugreifen wagten, wollten sie sie in ihrem Schützling treffen. Auch diesmal ging Wagner aus einer äußeren Katastrophe mit einem inneren Gewinn hervor. Hier in Paris hatte er zum ersten Mal einen Kreis von feingebildeten Menschen gefunden, die ihn nicht bloß als Opernkomp. bewunderten, sondern als Schöpfer eines neuen Kunstideals verehrten. - Da ihm inzwischen durch eine teilweise Amnestie Deutschland (außer Sachsen) wieder erschlossen war, bemühte er sich um eine Auff. von Tristan. Anfangs schien sich diese in Karlsruhe verwirklichen zu sollen. Aber als er sich in Wien nach Sängern dafür umsah, bot sich ihm die Möglichkeit einer dortigen Urauff. Die Hofoper gab ihm zu Ehren Lohengrin, wobei er sein Werk zum ersten Mal zu hören bekam. Am 14. Aug. 1861 siedelte er nach Wien über, um mit der Einstudierung von Tristan zu beginnen. Da diese sich immer wieder verzögerte, folgte er einer Einladung des Ehepaars Wesendonk nach Venedig, wo Mathilde ihn an seinen alten

Plan zu Die Meistersinger erinnerte. Auf der Rückreise konzipierte er im Kopf den C-Tl. des Vorspiels, um dann in Wien sogleich einen neuen, gegenüber dem von 1845 wesentlich veränderten Prosaentwurf zu verf., den er im Jan. 1862 in Paris in Vs. ausführte. Am 8. Febr. ließ er sich in Biebrich b. Mainz nieder, wo er sich der Vertonung widmen wollte. Hier knüpfte sich eine Freundschaft mit der jungen Mathilde Maier an. Er hat auch daran gedacht, sie nach dem Ableben Minnas zu heiraten. Es war keine Leidenschaft wie für Mathilde Wesendonk: wäre die Gestalt der Eva nicht schon konzipiert gewesen, so könnte man Mathilde Maier für ihr Urbild halten. Da Wagner sich wegen Vorschußzahlungen auf Die Meistersinger mit Schott überworfen hatte, beschloß er, sich durch Konzertunternehmungen selbst zu helfen. Am 1. Nov. dirigierte er in Leipzig vor fast leerem Saale die Urauff. des Meistersinger-Vorspiels. Von dort begab er sich nach Wien. Hier las er im Hause des befreundeten Arztes Standhartner die Dichtung des Werkes vor, wobei auch E. Hanslick zugegen war. Dieser hatte sich ihm zuerst 1845 in Marienbad genähert, war später sein Gegner geworden und suchte jetzt unter dem Eindruck der Aufnahme, die Wagner in Wien gefunden hatte, wieder eine Aussöhnung. Um diese zu fördern, hatte man den allmächtigen Kritiker zu der Vorlesung eingeladen. Er mochte vielleicht erfahren haben, daß der Merker im 2. Prosaentwurf Hanslich hieß; jedenfalls wurde er von jetzt an zum erbittertsten Feind Wagners. Damit war das Schicksal des Tristan in Wien besiegelt. Konzerte mit eigenen Werken in Wien und Prag (Dez. 1862 bis Febr. 1863) brachten Wagner zwar künstlerischen, aber, wie immer, keinen pekuniären Erfolg. Dagegen ergab eine Konzertreise nach Petersburg und Moskau (Febr.-Apr.) einen Reingewinn von 4000 Thalern. Das Interesse, das er bei der Großfürstin Helene Pawlowna und bei ihrer Hofdame Editha von Rhaden fand, ließ ihn auch für die Zukunft auf Einladungen zu Konzertdirektionen hoffen. Diese Aussichten verleiteten ihn zu einer kostspieligen Niederlassung in Penzing b. Wien. In der zweiten Hälfte des Jahres folgten Konzerte in Budapest, Prag, Karlsruhe, Breslau. Trotzdem geriet er in ausweglose finanzielle Schwierigkeiten, wobei verschiedene Umstände zusammenwirkten. Tristan wurde in Wien als „unaufführbar“ aufgegeben, womit jede Hoffnung, ihn auf einer anderen Bühne zur Annahme zu bringen, abgeschnitten war. Das Rußland-Projekt kam wegen der poln. Unruhen nicht zustande. Das Versprechen einer Frau von Bissing, eine größere Summe zur Verfügung zu stellen, konnte von ihr nicht eingelöst werden. Schließlich geriet Wagner in die Hände von Wucherern und mußte am 23. März 1864 aus Wien flüchten, um der Schuldhaft zu entgehen. Auch seine alten Freunde hatten den Glauben an ihn verloren. Wesendonk, an den er sich mit der Bitte um Asyl gewandt hatte, lehnte ab. Endlich fand er bei Frau Eliza Wille auf Mariafeld b. Zürich für einige Wochen Aufnahme. - Am 5. Apr. hatte er von dort an Mathilde Maier geschrieben: im Fieber habe ihm geträumt, Friedrich d. Gr. habe ihn an seinen Hof berufen. Am 3. Mai erreichte ihn in Stuttgart die Berufung durch König Ludwig II. nach München. Schon am folgenden Tag wurde er vom König in der Residenz empfangen. Er sollte keinerlei Anstellung erhalten, sondern sorgenfrei seinem Schaffen leben. Ludwig beglich seine Schulden, sicherte ihm ein Jahresgehalt von 4000 Gulden (später 8000) zu und beauftragte ihn mit der Kompos. des Ringes für ein Gesamthonorar von 30000 Gulden. Die Münchener Zeit ist durch den Briefwechsel König Ludwig - Richard Wagner sowie durch Newmans Darstellung (The Life III) im wesentlichen geklärt. Hier können die Vorgänge nur in den Grundzügen skizziert werden. Reaktionäre Kreise der kgl. Familie, des Hofadels, des Kabinett- und Hofsekretariats sowie der Geistlichkeit waren von Anfang an gegen eine Berufung des „Ausländers“, Lutheraners und Revolutionärs. Solange sie hofften, ihn ihren Zwecken dienstbar zu machen, verhielten sie sich abwartend. Ihr Ziel war die Abschaffung der Verfassung, angeblich um die Macht des Königs zu stärken, in Wahrheit aber, um ihren eigenen Einfluß zu vermehren. Als sie merkten, daß Wagner nicht zu gewinnen sei, gingen sie zum Angriff in der Presse über. An Angriffspunkten fehlte es nicht. Dazu gehörten die Errichtung eines Wagnertheaters in München; die Gründung einer Musikhochschule, was als Eingriff in das Münchener Musikwesen hingestellt wurde; die Berufung von „Ausländern“

wie Bülow, Porges u.a.; Wagners kostspielige Lebensweise; seine Beziehungen zu Cosima von Bülow. Außerdem warf man ihm vor, er entfremde den König seinem Volk und seinen Regierungsgeschäften. Die Briefe Wagners erweisen, daß gerade das Gegenteil der Fall war. Er war es, der den König ermahnte, sich seinem Volk und seinen Geschäften zu widmen. Einen ersten anon. Angriff schlug Wagner ab, indem er dem König am 9. März 1865 die Vertrauensfrage stellte, die dieser mit der Bitte um sein Verbleiben beantwortete. Am 10. Juni fand die Urauff. von Tristan und Isolde statt, ein Ereignis von höchster geschichtlicher Bedeutung. Trotz äußerer und innerer Beunruhigungen entfaltete Wagner eine erneute Produktivität; er schrieb u.a. Tagebuchaufzeichnungen für König Ludwig, begann auf dessen Wunsch mit dem Diktat seiner Autobiogr., zeichnete den Prosaentwurf zu Parzival auf, komp. den Huldigungsmarsch und vollendete die Part. des 2. Aktes Siegfried. Durch einen

ausfälligen Art. des Münchener Volksboten, von dem er annahm, daß er von Mitgl. des Kabinetts inspiriert sei, ließ er sich am 29. Nov. zu einer scharfen Erwiderung in den Münchener Neuesten Nachrichten hinreißen, in der er zur „Entfernung zweier oder dreier Personen“ riet, die im bayer. Volk nicht die mindeste Achtung genössen. Der Trick der Feinde, wie Newman es nennt, war damit gelungen; nachdem Wagner sich auf das Gebiet der Politik hinausgewagt hatte, war er verloren. Der König ließ ihn ersuchen, Bayern auf einige Monate zu verlassen. Als Wagner am 10. Dez. aus München abreiste, stand es für ihn fest, daß er nie wieder zu dauerndem Aufenthalt dorthin zurückkehren würde. - Auf der Suche nach einem Asyl, wo er seine Arbeiten vollenden könne, gelangte er bis nach Südfrankreich. In Marseille erreichte ihn die Nachricht, daß Minna am 25. Jan. 1866 in Dresden verstorben sei. Am 4. Apr. mietete er Haus Tribschen bei Luzern, wohin ihm Cosima von Bülow anfangs zu vorübergehenden Aufenthalten, am 16. Nov. 1868 für die Dauer folgte. Entgegen der Darstellung Kapps, Bülow sei erst im Mai 1866 durch die Eröffnung eines an Cosima gerichteten Briefes Wagners über diese Beziehungen aufgeklärt worden, weist Newman nach, daß Kapp die Dok. willkürlich interpretiert hat (The Life III, 520ff.). Alle Zeugnisse sprächen dafür, daß Cosima ihren Gatten gleich nach dem Beisammensein mit Wagner in Starnberg (Juli 1864) darüber unterrichtet habe. Eine Bestätigung könne allerdings erst die Veröff. der Tagebücher Cosimas bringen (1972). Die drei Beteiligten seien sich darin einig gewesen, den Sachverhalt mit Rücksicht auf den König und die Münchener Öffentlichkeit vorläufig geheim zu halten, was ihnen aber je länger, desto unerträglicher geworden sei. 1868 erfolgte die

offene Trennung und 1870 die Scheidung. Aus der Verbindung mit Wagner waren drei Kinder hervorgegangen: Isolde (* 10. Apr. 1865, verheiratet 24. Dez. 1900 mit Kpm. Franz Beidler, † 7. Febr. 1919), Eva (* 17. Febr. 1867, verheiratet 26. Dez. 1908 mit H. St. Chamberlain, † 26. Mai 1942), Siegfried (* 6. Juni 1869, verheiratet 22. Sept. 1915 mit Winifred Williams, † 4. Aug. 1930). Das Ringen um Cosima hat seinen dichterischen Ausdruck in dem Entwurf zu einem Drama Luthers Hochzeit (19.-22. Aug. 1868) gefunden, das Wagner noch während der Kompos. des Parsifal beschäftigt hat. - Das Verhältnis zum König wurde auch nach dem Scheiden Wagners aus München immer wieder von Krisen heimgesucht. Im Mai und dann wieder im Juli 1866, nach der Niederlage Bayerns, mußte Wagner die Abdankungsabsichten Ludwigs beschwichtigen. 1867 ließ der König das Erscheinen von Wagners Artikelserie Deutsche Kunst und deutsche Politik in der Süddeutschen Presse, die er anfangs begeistert begrüßt hatte, als „selbstmörderisch“ verbieten. Es empörte ihn, von Wagners Beziehungen zu Cosima zu hören. Doch am 21. Juni 1868 konnte der Künstler bei der Urauff. von Die Meistersinger seinen höchsten Triumph an der Seite des Königs feiern. Zu einer ernsten Verstimmung kam es, als Ludwig 1869 Rheingold und 1870 die Walküre wider den Willen Wagners in München uraufführen ließ. Aber trotz allem war die Tribschener Zeit, in der er, dank König Ludwig, frei von der „Last des gemeinsten Lebensdruckes“ schaffen konnte, reich an schriftstellerischen und künstlerischen Schöpfungen, u.a. Über das Dirigieren, Beethoven, Über die Bestimmung der Oper (Vortrag gehalten in der Kgl. Akad. der Künste zu Berlin am 28. Apr. 1871); Meistersinger, 2. und 3. Akt; Siegfried, 3. Akt; Siegfried-Idyll; Götterdämmerung, Kompos.- und Orch.-Skizze 1. und 2. Akt, Kompos.-Skizze 3. Akt; Kaisermarsch. Damals hatten sich auch zwei folgenreiche Beziehungen angebahnt, zu Friedrich Nietzsche, der von Basel zu Wochenendbesuchen herüberkam, und zu Judith Gautier, der „chère âme“ seines Alters. - Eine schwere Enttäuschung bedeutete es für den König, als Wagner sich entschloß, sein Festspielhaus in Bayreuth zu errichten. Am 22. Apr. 1872 siedelte er nach dort über, und am 22. Mai fand die Feier der Grundsteinlegung mit der Auff. der 9. Symphonie im Markgräfl. Opernhaus statt. Wagners Absicht, den Bau des Theaters und die Auff. durch Ausgabe von Patronatscheinen zu finanzieren, scheiterte an der Teilnahmslosigkeit der deutschen Öffentlichkeit. Auch vom Reich war keine Hilfe zu erwarten. Bismarck hatte Wagner 1871 empfangen, lehnte aber jetzt jede Unterstützung ab. Schließlich griff König Ludwig mit einem Darlehen von 100000 Thalern ein. - Am 21. Nov. 1874 vollendete Wagner die Part. von Götterdämmerung. Die Kompos. des Ringes hatte, einschließlich der 12jähr. Unterbrechung, 21 Jahre in Anspruch genommen. Im Sommer 1875 fanden die Vorproben, 1876 die ersten Auff. statt. König Ludwig wohnte den Generalproben und dem dritten Zyklus bei. Kaiser Wilhelm I. war zu den beiden ersten Auff. des ersten Zyklus erschienen. Der künstlerische Eindruck war gewaltig, die Presse, wie immer, mit wenigen Ausnahmen feindselig, und das finanzielle Ergebnis bestand in einem Defizit von fast 150000 Mark. Wagner selber verhehlte sich nicht, daß die Auff. noch längst nicht sein Ideal erreicht hatten. Zu Judith Gautier äußerte

er, daß er nahe daran gewesen wäre, dem Kummer über die „fausse gloire des représentations des Nibelungen“ zu erliegen (Brief vom 18. Nov. 1877). Zur Erholung ging er vom Okt. bis Dez. nach Italien, wo er in Sorrent zum letzten Mal mit Nietzsche zusammentraf, der sich ihm innerlich schon entfremdet hatte. Die Kosten der Reise bestritt er aus den 5000 Dollar, die er für den zur Feier der Unabhängigkeit der USA bestellten Centennial-Marsch erhalten hatte. An eine Wiederholung der Festspiele und an die Verwirklichung des Planes einer Stilbildungsschule war nicht zu denken. Das nächste Jahr war ausgefüllt von vergeblichen Versuchen zur Deckung des Defizits. Acht Konzerte, die Wagner (zusammen mit Hans Richter) im Mai 1877 in London dirigierte, erbrachten 700 Pfund, mit denen er zunächst seine Bayreuther Gläubiger befriedigte. Seine letzte Zuflucht war eine Aufforderung an seine Patrone, Spenden für eine Subskription zu zeichnen. „Sollte auch dieser Weg fehlschlagen, so bin ich entschlossen, mit [dem Impresario] Ullmann für Amerika abzuschließen, ... mit meiner ganzen Familie über das Meer zu gehen und nie wieder nach Deutschland zurückzukehren“ (an Feustel, 13. Mai 1877). Die Rettung kam schließlich wieder durch König Ludwig. Am 31. März 1878 wurde zwischen dem Hofsekretariat und der Festspielleitung ein Vertrag abgeschlossen, wonach das Defizit von noch 98634 Mark und 65 Pfennigen durch eine Anleihe beglichen werden sollte, zu deren Abdeckung 10% der Einnahmen aus Auff. Wagnerscher Werke an der Münchener Hofoper einzubehalten seien. „This, then, was the sharply realistic ending to Wagner's dream in 1850 of 'the German spirit' voluntarily 'co-operating' with him in the achievement of his ideal! In the strictest sense of the words, it was he who paid for conferring Bayreuth on a frigid and largely hostile German world“ (The Life IV, 579). Da keine Aussicht auf eine Wiederholung der Festspiele bestand, gab Wagner den Ring, mit dem Einverständnis Münchens, für die Theater frei. Bedeutungsvoll wurden die Auff., die der Impresario Angelo Neumann 1881 im Victoria-Theater zu Berlin und später mit seinem Wandernden Wagnertheater nicht nur überall in Deutschland, sondern auch in England, Holland, Belgien, der Schweiz, Italien, Österreich und Rußland veranstaltete. - Abgesehen von seinen künstlerischen Enttäuschungen erfüllten Wagner auch die politischen und sozialen Zustände im neuen Reich mit Sorge, wobei er in seiner Kritik Bismarcks mit dem ihm befreundeten Publizisten Konstantin Frantz übereinstimmte. Nach seinen Erfahrungen mit der Süddeutschen Presse begründete er sich 1878 in den Bayreuther Blättern unter der Schriftl. von H. von Wolzogen ein eigenes unabhängiges Organ, in dem er seine

G. Doré: „Die Hölle“

kunst- und kulturkrit. Beitr. veröff. Unter den Persönlichkeiten, die sich ihm in seinen letzten Jahren anschlossen, sind der Philosoph Heinrich von Stein und der frz. Diplomat und Schriftsteller Graf Gobineau zu nennen. - Anfang 1877 hatte Wagner den 2. Prosaentwurf und die Dichtung zu Parsifal aufgezeichnet. Im Sept. begann er mit der Kompos. „Je ne pouvais plus exister, sans me jeter dans une telle entreprise“, schreibt er an J. Gautier. Am 13. Jan. 1882 vollendete er in Palermo die Part. Er war von Anfang an entschlossen, sein „Weltabschiedswerk“ nicht den Theatern auszuliefern. In einem Schreiben vom 24. Okt. 1880 hatte der König seine Zustimmung dazu gegeben und zugleich angeordnet, daß für die Bayreuther Auff. des Bühnenweih-Festspiels sein Orch. und Gsg.-Chor zur Verfügung gestellt werden sollten. Die 16 Auff. vom 26. Juli bis 29. Aug. 1882 erbrachten nicht nur einen künstlerischen, sondern auch einen finanziellen Erfolg, so daß Wagner ihre Wiederholung für das nächste Jahr in Aussicht nehmen konnte. Es schmerzte ihn, daß der König ferngeblieben war und sich das Werk in München in Separatvorstellungen vorführen lassen wollte. Bei der letzten Auff. nahm Wagner nach der Verwandlung im 3. Akt Levi den Taktstock aus der Hand und dirigierte selber weiter. „Ich blieb neben ihm stehen“, berichtet dieser, „weil ich in Sorge war, er könne sich einmal versehen, aber diese Sorge war ganz unnütz - er dirigierte mit einer Sicherheit, als ob er sein ganzes Leben immer nur Kpm. gewesen wäre“ (H. Levi an seinen Vater, 31. Aug. 1882). - Ein Herzleiden (Coronarsclerose), das sich durch die Aufregungen der Bayreuther Jahre verschlimmert hatte, zwang Wagner, auch diesmal wieder

Max Dauthendy

den Winter in Italien zu verbringen. Am 14. Sept. ging er mit seiner Familie nach Venedig und bezog hier das Mezzanin im Palazzo Vendramin am Canale Grande. Seine dramatischen Pläne, Die Sieger und Luthers Hochzeit, hatte er endgültig aufgegeben; er wollte jetzt nur noch kleine einsätzige Symphonien schreiben, in denen er sich gar nicht hoch versteigen wolle. Am 24. Dez. dirigierte er im Teatro La Fenice als private Veranstaltung zur Vorfeier von Cosimas Geburtstag seine Jugend-Symphonie C. Am Abend des 12. Febr. 1883 spielte er, nach einer Vorlesung von Fouqués Undine, den Gsg. der Rheintöchter, „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe“. Am 13. Febr. verschied er an einem Herzkrampf. Er hatte an einem Aufsatz Über das Weibliche im Menschlichen gearbeitet; die letzten Worte, die er niedergeschrieben hat, sind: „Liebe - Tragik“. Die sterblichen Überreste wurden nach Bayreuth überführt und am 18. Febr. in der Gruft im Garten von Wahnfried beigesetzt. - Daß das Charakterbild Wagners so vielfach von Liebe oder von Haß verzeichnet worden ist, hat seine tiefere Ursache darin, daß es schwierig, ja fast unmöglich ist, ihm innerlich unbeteiligt gegenüberzutreten. Es kommt hinzu die Taktik der Gegner, wie sie auch Goethe erfahren hat. „Sie wären mich alle sehr gerne los“, sagte er zu Eckermann, „und da man nun an meinem Talent nicht rühren kann, so will man an meinen Charakter.“ Wagners „schlechter Charakter“, bemerkt Furtwängler, sei das Schlagwort der Mittelmäßigkeit gegen die Großen, denen man ihre Größe nicht abstreiten könne, aber gerade deswegen gern etwas anhänge. - Die Überlieferung zur Charakteristik Wagners muß besonders krit. gesichtet werden. Daß Cosima Briefe Wagners in bald nach seinem Tode erfolgten Publ. retuschiert hat, findet Newman menschlich entschuldbar. Die in der Slg. Burrell mitget. Ergänzungen zu den Briefen an Theodor Uhlig unterrichten über Art und Umfang ihrer Eingriffe. Etwas anderes ist es, wenn 1892 ein Buch von Wagners einstigem Londoner Freund F. Praeger erschien mit dem Titel Wagner as I knew him (deutsche Ausg. Wagner, wie ich ihn kannte), bei dem sich nach Auffindung der Orig. herausstellte, daß von den 35 veröff. Briefen Wagners 14 frei erfunden, die übrigen stark verfälscht waren, mit der Absicht, den Menschen Wagner herabzusetzen. Auf Grund dieser Enthüllungen zogen Breitkopf & Härtel die deutsche Ausg. aus dem Handel zurück, was aber nicht verhindert hat, daß Praegersche Erfindungen noch nach Jahren als Tatsachen kursierten. Noch schwerwiegender sind die Fälschungen, welche die Schwester Nietzsches zur Beglaubigung der Nietzsche-Legende vorgenommen hat. Newman widmet im IV. Bd. seiner Biogr. ein ganzes Kap. dem Thema Elisabeth's false witness. Dabei waren ihm die gröbsten,

durch den Nietzscheforscher E. F. Podach aufgedeckten Fälschungen noch nicht bekannt. Ihr Bericht z.B., daß Wagner ihr 1882 beim Parsifal in einer „besonderen Unterredung“ geklagt habe, seit ihr Bruder ihn verlassen, sei er ganz allein, ist frei erfunden. Podach konnte 1937 einen Brief Elisabeths veröff., in dem sie gesteht, daß sie Wagner damals überhaupt nicht gesprochen habe. Tatsächlich hat er einen von Malwida von Meysenbug unternommenen Versöhnungsversuch schroff abgelehnt. In beiden Fällen ist die Aufdeckung der Fälschung nur einem Zufall zu verdanken. - Eine neue Ära der Wagnerforschung ist durch die Arbeiten des 1953 verstorbenen Wahnfried-Archivars Otto Strobel eröffnet worden. Auf ihnen beruht auch die Biogr. Newmans, der vorliegende Darstellung, wenn auch z.T. mit Einschränkung, verpflichtet ist. - Nach den verschiedenen Überlieferungen könnte man zwei gegensätzliche Charakterbilder Wagners entwerfen. Keins von beiden wäre ganz falsch; falsch wäre es nur, sich auf eins allein festlegen zu wollen. Wagner war wie Goethe eine Persönlichkeit, die aus ihrer inneren Polarität heraus begriffen werden muß. Der Grundzug seines Wesens war der Glaube an seine künstlerische Sendung, für die er bereit war, jedes Opfer zu bringen, aber auch zu verlangen. Von seinen Freunden erwartete er, daß sie sich durch seine Werke reichlich entschädigt fühlten. Wenn diejenigen, welche ihm geholfen hatten, sich über seine Undankbarkeit beklagten, so waren es, wie er die Dinge sah, sie, die vor dem Ideal versagt hatten. Als Moralist mag man diese egozentrische Einstellung bedauern, als Psychologe muß man zugeben, daß er anders seine Aufgabe nicht hätte lösen können. Daß die Geldfrage für ihn zeitlebens so brennend war, lag zunächst daran, daß ein deutscher Opernkomp. damals von seiner Kunst nicht leben konnte. Es sei etwas Ironisches in dem Gedanken, bemerkt Newman, daß Wagner schon vor seinem 50. Lebensjahr ein reicher Mann hätte werden können, wenn er nur die Vorsicht gehabt hätte, nicht als deutscher, sondern als ital. Opernkomp. zur Welt zu kommen (The Life III, 45f.). Er würde damit seinem Charakter manche üble Nachrede wegen seines Schuldenmachens erspart haben. Wenn er dann einmal aufatmen durfte, war er schnell bereit, sich zu verschwenderischen Ausgaben hinreißen zu lassen. Aber gegenüber den Fällen, wo man ihm seine Ansprüche und seine Undankbarkeit vorgeworfen hat, kann man wiederum genügend Beisp. dafür anführen, daß er Freunden, die ihm nichts zu bieten hatten als ihre Freundschaft, bis zuletzt die Treue bewahrt hat. - Von Natur heiter und teilnehmend, ließ ihn der Widerstand, auf den er schon früh stieß, oft schroff und herausfordernd erscheinen. Daher seine Polemiken, durch die er sich gefährliche Feinde machte. Dabei wurde er immer von dem Verlangen nicht nach Ruhm (das keine Macht über ihn hatte), sondern nach Liebe verzehrt. Der Maler Paul von Joukowsky berichtet, man habe sich in seiner Gegenwart wie am Fuße eines Vulkans befunden; und wiederum, wenn man ihn nicht im häuslichen Kreise erlebt habe, könne man sich keinen Begriff machen von seiner Güte und Liebenswürdigkeit. Er selber sagte einmal, seine Heftigkeit sei ihm beigegeben, um seine Weichheit zu kompensieren. - Das reinste Glück empfand er in der „heiligen Zeit“ des mus. Schaffens; aber indem sich das Werk vollendete, zwang es ihn, sich in das Ringen um seine Darstellung zu stürzen. So ideal seine künstlerischen Forderungen an die Wiedergabe waren, bewährte er dabei doch seinen Sinn für das Praktische. Er hatte so viel gesunden Menschenverstand, daß die Leute ihn, nach einem paradoxen Wort G. B. Shaws, für verrückt hielten. Hier muß noch eines Zuges gedacht werden, den Newman zuerst richtig gedeutet hat: daß Wagner sich immer wieder mit abgelegenen Dingen befaßt habe, vor allem mit Politik, liege daran, daß ihm Komponieren nicht genügt habe, wie Leonardo Malen, Goethe Dichten nicht genug gewesen sei. Das hänge bei ihm damit zusammen, daß jedes Werk eine Zeit des halbunbewußten Reifens erfordert habe; dann habe sich seine aufgestaute Schaffensenergie nach anderen Richtungen hin entladen müssen. Auch Wagner war ein universaler Geist; der Kat. der Wahnfried-Bibl. zeugt von dem Umfang seiner Interessen. Seine Beschäftigung mit dem griech. Altertum ging schon in seiner Dresdener Zeit weit über das dilettantische Maß hinaus. - Der Eros spielte in seinem Leben und Schaffen eine entscheidende Rolle; aber er war zugleich der Gegenpol und die Voraussetzung einer hohen Geistigkeit. Gute Beobachter

wie Eduard Schuré glaubten, die Summe seiner Persönlichkeit nur durch polar entgegengesetzte Bilder ausdrücken zu können: Faust und Mephistopheles; oder Wotan, der das Ende der Welt erwartet, und Siegfried, der auszieht, die Welt zu erobern. Dem Pessimismus der Erkenntnis vermochte er immer wieder einen Optimismus der Tat abzugewinnen. Er war eine durchaus dämonische Natur, im Goetheschen Sinne des Wortes, der sich dem „Dämon“ seines Lebens unterworfen wähnte, aber auch auf andere eine dämonische Wirkung ausübte. Beisp. davon sind überliefert; in ihrer Naivität vielleicht am unmittelbarsten eine Notiz in F. Mottls Tagebuch (1876): „Ich habe den Meister nicht nur tief verehrt, sondern heiß geliebt; hätte er gewollt, ich wäre ins Feuer für ihn gesprungen!“ Trotzdem wäre eine Deutung, die nur das Dämonische sähe, verfehlt. Daneben forderte auch das Menschliche sein Recht. Es gab Epochen, wo er sich wie herausgelöst fühlte „aus allen Beziehungen zu menschlichen Verhältnissen“, so daß sie keine vernünftige Anwendung auf sein Dasein fänden. Und doch verfolgte ihn die Sehnsucht nach bürgerl. Geborgenheit, nach Haus und Hof, Weib und Kind. Er gehörte nicht zu jenen Geistern, die glaubten, sie müßten auch im Alltag immer auf der Höhe ihres wahren Wesens erscheinen. „Nun aber kein vernünftiges Wort mehr“, pflegte er nach einem ergreifenden künstlerischen Erlebnis zu sagen. Die Anrede „Meister“ hatte ihm gegenüber nicht den Klang von Magister, Maestro, sondern den traulichen Ton wie im Munde Davids und Evas. - Wie ihm Liebe dargebracht wurde, so schlug ihm auch Haß entgegen. Es kam vor, daß sich, wie im Falle Nietzsches, beides in einer Person vereinte. Doch überwiegt bei denen, die ihn persönlich gekannt haben, die Verehrung. Gottfried Keller schreibt am 16. Apr. 1856 an Hermann Hettner: „Ich gehe viel mit Richard Wagner um, welcher ein genialer und auch guter Mensch ist.“ (Wenn Th. Mann Keller als Kronzeugen für seine Charakterisierung Wagners als eines „Friseurs und Charlatans“ anführt, und zwar wegen seiner angeblichen „Ausbeutung des ungesunden Gegensatzes von Sinnlichkeit und Keuschheit in seinem Werk“, so ist das ein Beisp. dafür, wie man nicht zit. darf. Tatsächlich schreibt Keller an Ferdinand Freiligrath [30. Apr. 1857] in einem Brief, den er selber als „Geklatsche“ über allerhand Zürcher Notabilitäten bezeichnet: „Dann ist auch Richard Wagner, ein sehr begabter Mensch, aber auch etwas Friseur und Charlatan. Er unterhält einen Nipptisch, worauf eine silberne Haarbürste in kristallener Schale zu sehen ist.“ Da Manns sinnwidrige Ausbeutung des Zitates durch die NA seiner Schriften über Wagner wieder aktuell geworden ist, ist diese Richtigstellung nicht zu umgehen.) Peter Cornelius, der Wagner in Wien, in einer seiner verworrensten Epochen, nahestand, schreibt 1864 an seine Schwester: „Er ist eben doch ein deutsches Gemüt durch und durch - in Leid und Freud, in Tugend und Sünde - ein Mensch, ein Kind, ein Genius!“ Der Dresdener Arzt Dr. Anton Pusinelli, der während 36 Jahren mit Wagner als dessen Helfer in Geld- und Ehenöten viel durchgemacht hat, äußerte auf seinem Sterbebett: „Mein Richard, o mein Richard, wie mußtest du kämpfen, wie wurdest du mißverstanden! Erst die kommenden Jh. werden dich zu schätzen wissen! Und du warst mein Freund.“ Der Zürcher Staatsschreiber Jakob Sulzer rühmt nach einem Wiedersehen 1882 beim Parsifal die „edelmetallgleiche Beständigkeit und Tenazität der Freundschaft“, die er den in den Tagen der Trübsal bewährten Freunden bewahrt habe, als ein „charakteristisches Merkmal seiner Psyche“. Der Parsifal-Dgt. H. Levi schreibt am 13. Apr. 1882 an seinen Vater: Wagner „ist der beste und edelste Mensch. Daß ihn die Mitwelt mißversteht und verleumdet, ist natürlich ... Goethe ist es auch nicht besser ergangen. Aber die Nachwelt wird einst erkennen, daß Wagner ein ebenso großer Mensch als Künstler war, wie dies jetzt schon die ihm Nahestehenden wissen.“ Am 18. März 1887, anläßlich der Veröff. der Briefe Wagners an Eliza Wille: „Je mehr Einzelheiten aus Wagners Leben bekannt werden, desto schöner stellt sich sein Charakter

heraus; gewiß ist der Mensch ebenso groß gewesen wie der Künstler.“ E. Humperdinck, der noch wenige Wochen vor dem Tode Wagners bei ihm weilte, berichtet: „Es schien, als ob das Antlitz des Meisters von der scheidenden Sonne seines Lebens mit einem Schimmer der Verklärung übergossen war, die alles Herbe, alles Strenge in Milde und Güte sondergleichen verwandelte.“ - Mag sein Charakter als Mensch trotzdem umstritten sein, was über jeden Zweifel erhaben ist, das ist sein Charakter als Künstler: „There is nothing more heroic in the history of art than his long fight against terrific odds for the ideal he had now set before himself“ (The Life IV, 377). - Auf eine Ikonographie muß wegen der Unmenge der Bilder verzichtet werden. Es wird verwiesen auf: A. Vanselow, Richard Wagners photographische Bildnisse, München 1908, F. Bruckmann; R. Bory, Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk in Bildern, Frauenfeld und Leipzig 1938, Huber (frz. Ausg. La vie et l'oeuvre de Richard Wagner par l'image, Lausanne 1938); W. Schuh, Renoir und Wagner, Erlenbach-Zürich und Stuttgart 1959, E. Rentsch. -- Das mus. Schaffen Wagners gliedert sich stilistisch in zwei Hauptabschn. Der erste umfaßt die Jugend- und Frühwerke bis Rienzi (vollendet 19. Nov. 1840) sowie die drei ersten Werke der Reife, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin (vollendet 28. Apr. 1848), wozu noch die Kompos.-Skizze zu Siegfrieds Tod (12. Aug. 1850) gehört. Der zweite reicht vom Beginn der Kompos. von Rheingold (1. Nov. 1853) bis zur Vollendung von Parsifal (13. Jan. 1882). Die Arbeit am Ring ist am 9. Aug. 1857 nach Abschluß der Orch.-Skizze des 2. Aktes Siegfried unterbrochen und erst am 1. März 1869 mit der Kompos.-Skizze des 3. Aktes weitergeführt worden. In der Zwischenzeit von zwölf Jahren entstanden „Tristan“, „Meistersinger“ und „Pariser Venusberg“. Damit wird dieser Hauptabschnitt stilistisch wiederum in zwei Epochen unterteilt, deren zweite am 1. Okt. 1857 mit der Komposition von „Tristan“ beginnt und auch den „Ring“ vom 3. Akt Siegfried an in sich begreift. Die Pause von fünf Jahren zwischen „Lohengrin“ und „Rheingold“ wird ausgefüllt von den theoretischen Hauptschriften „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849) und „Oper und Drama“ (1851), die einen großartigen Versuch Wagners darstellen, sich des Weges bewußt zu werden, den er als Künstler mit der Konzeption des Nibelungen-Mythos unbewußt eingeschlagen hat. Am besten hat R. Strauss die theoretischen Schriften Wagners charakterisiert, wenn er schreibt, „Oper und Drama“, das „Buch aller Bücher über Musik“, sei

nicht immer leicht faßlich. Aber man dürfe nicht vergessen, daß es Gedankengut sei, das, orig. Wagners Kopf entsprungen, die Schöpfung eines neuen Wörterbuches erfordert hätte. Im

Ringen um neue Ausdruckswerte sei der Stil oft schwerfällig, bleibe der Gedanke mitunter dunkel und müsse selbst von Musikern ahnend gedeutet werden. Dagegen seien die späteren Schriften Über die Bestimmung der Oper, Über das Dichten und Komponieren, Über das Operndichten und -komponieren im Besonderen, Über die Anwendung der Musik auf das Drama (Schriften X) präziser gefaßt und von musterhafter Allgemeingültigkeit (an Roland Tenschert, 18. Nov. 1944). - Eine Würdigung des Wagnerschen Werkes hat auszugehen vom Primat der Musik. Daß dieser verkannt werden konnte, liegt nicht zuletzt daran, daß er selber den Anteil der Dichtung, als das Neue, Unterscheidende, in seinen ersten theoretischen Schriften stärker betont hat. Wenn auch die Dichtung die Vorlage für seine mus. Konzeption bildet, so ist doch jene bereits vom Geiste der Musik eingegeben und gestaltet, und zwar in zwiefacher Hinsicht: einmal dem Stoff und Gehalt nach, und zum anderen, was man erst spät erkannt hat, auch der Form nach, von der Aufeinanderfolge und dem Aufbau der Akte bis herab zur Syntax der Sätze, zur Wahl und Bildung der Worte, so daß Wagner nach der Niederschrift der Dichtung des Ringes mit Recht sagen durfte, damit sei auch die Musik „der Form nach“ in ihm vollkommen fertig (an Liszt, 11. Febr. 1853). Das wird bestätigt durch die Kompos.-Skizzen; wenn er z.B. die Kompos.-Skizze zu Rheingold (und damit die thematischen und kompos.-technischen Grundlagen der gesamten Tetralogie) in neun Wochen niederschreiben konnte, und zwar mit allen melodischen und harmonischen Details, ja sogar mit Andeutungen der Instrumentation, so offenbar nur, weil ihm die Musik bereits bei der Aufzeichnung der Dichtung vorgeschwebt hatte. Daraus ergibt sich auch eine neue Auffassung der Wagnerschen Texte, die man bisher, ohne genaue Kenntnis ihrer musiknahen Entstehung, immer noch zu sehr als literarische Produkte beurteilt hat. Aufschlußreich ist in dieser Beziehung die Kompos.- Skizze zu Siegfrieds Tod, der Urfassung von Götterdämmerung, aus dem Jahre 1850 (NZM 124, 5/1963) im Vergleich mit der endgültigen Fassung von 1870. Obwohl die beiden Textfassungen der Nornenszene voneinander völlig verschieden sind, stimmen die Vertonungen überein in Tonart (es), Taktart (6/8) und freier Rondoform. Diese mus. Elemente waren beide Male die gestaltenden Kräfte für Wort und

Ton der Nachtszene. Ein Beispiel für den Primat des Musikalischen, selbst noch im Wandel des dichterischen Ausdruckes. - Was Wagners musikalischen Bildungsgang betrifft, muß die landläufige, von Hanslick aufgebrachte und von Nietzsche kolportierte Vorstellung vom „Dilettanten“ seit O. Daubes Veröffentlichung von Dokumenten seiner

Lehrjahre von Grund aus revidiert werden. Die hier gebrachten Studienarbeiten im doppelten Kontrapunkt sowie die 4stimmige Vokalfuge „Dein ist das Reich“ zeugen von der Gründlichkeit des Unterrichtes bei Thomaskantor Weinlig. Daube bemerkt dazu, daß dessen Methode des „gemeinsamen Arbeitens“ von Lehrer und Schüler noch in der Unterweisung Walthers durch Sachs nachklinge. „Wahrscheinlich werden Sie nie Fugen und Kanons schreiben“, sagte Weinlig zum Abschied, „was Sie sich jedoch angeeignet haben, ist Selbständigkeit. Sie stehen jetzt auf Ihren eigenen Füßen und haben das Bewußtsein, das Künstlichste zu können, wenn Sie es nötig haben.“ Daß Wagner, was er außerdem noch zu lernen hatte, nur von den Meistern selbst lernen konnte, hat Newman mit überlegener Ironisierung seiner Kritiker geltend gemacht. Sein Instinkt habe ihn auf den sichersten Weg geführt, um in die Geheimnisse der Komposition einzudringen, auf das Abschreiben von Partituren. Ein oder zwei Jahre nach Beethovens Tode, als die Fachmusiker noch nichts mit dessen Kompositionen anzufangen gewußt hätten, sei er in die Quartette und Symphonien eingedrungen gewesen (The Life I, 66ff.). Ein Dokument dieses Privatstudiums ist der Klavierauszug der 9. Symphonie, den Wagner 1830 angefertigt und Schott vergebens zum Verlag angeboten hat. Die Proben, die Daube daraus mitteilt, zeigen, daß der Siebzehnjährige es verstanden hat, die Partitur in einen gut klingenden und leicht spielbaren Klaviersatz zu übertragen, der den späteren von O. Singer in der sinnvollen Führung der Melodiestimmen übertrifft. - Was Wagner sich in seiner Jugend immer gewünscht habe, äußerte er 1882, sei eine wahre Melodie, die nicht Beethoven oder Weber, die sein eigen wäre. Ansätze dazu finden sich in seinen Frühwerken, in der Kl.-Fantasie fis (1831), in dem Opernfragment Die Hochzeit (1832), in Das Liebesverbot (1835; Vorwegnahme des Gnadenthemas aus Tannhäuser). Aber im übrigen lassen seine Kompos. bis 1839 ihre Vorbilder nicht verkennen:

Mozart in der Kl.-Sonate B (1831), Beethoven in der Kl.-Sonate A (1831; bei Daube) und der Symphonie C (1832), Weber und Marschner in Die Feen (1833), Bellini in Das Liebesverbot (1835), Meyerbeer und vor allem Spontini in Rienzi (1838 bis 1840). Der volle Durchbruch seines eigenen Stils erfolgt erst 1839 mit der Faust-Ouvertüre und 1841 mit Holländer, wenn auch hier, wie in Tannhäuser, noch einzelne konventionelle Opernfloskeln begegnen. - Die Eigenart der Wagnerschen Melodie hat E. Kurth gekennzeichnet: sie löst sich von der rhythmisch bedingten Geometrisierung der Klassik zu ungebundener Formausspinnung; in diesem Wiedererstarken der linearen Energien nähert sie sich derjenigen J. S. Bachs. Das Praeludium es des Wohltemperierten Kl. I habe ihm seinen „Duktus“ gegeben, äußerte Wagner während der Arbeit am Parsifal. Nur daß im Unterschied von der vorklass. in der Wagnerschen Melodie eine stärkere latente harmonische Innenspannung wirksam ist, auch dort, wo sie, wie die Traurige Weise des Engl.-Hr. im 3. Akt Tristan, zunächst ohne Begl. erklingt; das wird offenbar, wenn sie später zu Tristans Monolog harmonisiert wird. Die Durchdringung der Melodie mit harmonischer Energetik hat sich im Lauf seines Schaffens gesteigert; ein Vergleich der 2. Szene von Siegfrieds Tod mit der zwanzig Jahre später komp. aus Götterdämmerung führt dies anschaulich vor Augen. Hier, wo die Textfassungen wortgetreu übereinstimmen, zeigen auch die Gsg.-Melodien dies. Linienführung; dennoch ist die Wandlung unverkennbar. Die Notenwerte werden verdoppelt, wodurch sich der Gsg. vom Rezitativischen entfernt und zu einer Art Belcanto erhebt; Synkopen und weitausgreifende Intervalle geben der Melodie eine erhöhte Schwungkraft; einzelne Töne werden alteriert, ein einfacher Dreiklang wird durch den „Tristan-Akkord“ verdrängt; die Wiederholung einer Periode wird eine Terz höher gebracht, so daß sie eine Sequenzsteigerung erfährt und eine mediantische Klangfärbung gewinnt. Es ist alles plastischer und farbiger. Vor allem sind die Energien, welche die Fortschreitung der Melodie bewegen, jetzt viel mächtiger. Damit ist die „Unendlichkeit“ der Wagnerschen Melodie berührt. Den Ausdruck „Unendliche Melodie“ hat er selber in der Schrift Zukunftsmusik (1860) geprägt. Sie sei in den Praeludien Bachs präformiert, bemerkte er später. Die äußeren Mittel, trugschlußartige Verkettung zweier Perioden, Überbrückung der Zäsur durch Weiterführung der Begl., wie sie Wagner bis Rheingold vorwiegend anwendet, finden sich schon bei den Klassikern. Aber die für seine Melodie später so bezeichnende „innere“ Unendlichkeit ergibt sich erst aus der am obigen Beispiel erläuterten Steigerung der linearen Energie. - Die Harmonik Wagners, die mit seiner Melodik organisch verbunden ist, bringt eine Weiterentwicklung der Chromatik und Enharmonik mit sich. Es ist bekannt, welche Rolle Tristan dabei gespielt hat, nicht allein im Schaffen Wagners, sondern auch in der Geschichte der Musik. Wenn man ihn allerdings als einen Wegbereiter der Atonalität hinstellt, so ist das nur bedingt richtig; es gibt hier Stellen, wie die Aufeinanderfolge des As- und A-Sextakkordes im „Todesmotiv“, deren Wirkung auf einer vorübergehenden Loslösung vom Boden der Tonalität beruht; aber die größeren Zusammenhänge sind immer tonal zu verstehen, auch dort, wo, wie im Vorspiel, der Tonika-Dreiklang (a) nicht einmal angeschlagen, sondern nur dominantisch und subdominantisch „umkreist“ wird. Ferner darf man über dem hochentwickelten Alterationsstil nicht vergessen, daß Wagner, selbst in Tristan, die einfachen harmonischen Verhältnisse daneben bestehen läßt und sogar mit neuer Kraft erfüllt. Und schließlich hat er die dort eingeschlagene Richtung später nicht weiterverfolgt, sondern ist wieder zur „Dreiklangwelt“ (Th. Mann) zurückgekehrt. Sein Bekenntnis lautet: wer ohne Not stark moduliere, sei ein Stümper. Nur in Parsifal ist er in der Kühnheit enharmonischer Umdeutungen noch über Tristan hinausgegangen. - Die Harmonik liefert auch den Schlüssel zum Verständnis der Form bei Wagner, die sich im Fluß der „Unendlichen Melodie“ abzeichnet. A. Lorenz hat nachgewiesen, daß bei ihm nicht die Szeneneinteilung formbildend ist, sondern die Folge tonartlich geschlossener mus. Perioden. Daß diese nicht auf den ersten Blick als solche zu erkennen sind, liegt daran, daß die Vorzeichen oft mit Rücksicht auf die bessere Lesbarkeit gewählt worden sind. In den Kompos.-Skizzen hat Wagner größere Partien für seinen

Arbeitsgebrauch durch in Buchstaben ausgeschriebene Tonartbezeichnungen zusammengefaßt, eine Bestätigung der harmonischen Analysen Lorenz', dem die Skizzen nicht vorgelegen haben. Nach Abgrenzung der Perioden machte Lorenz die Entdeckung, daß sie sämtl. nach dem Schema der bekannten Formtypen gebaut sind. Und ferner, daß mehrere kleine Perioden sich wiederum zu einer größeren, nach dens. Gesetzen gebauten übergeordneten Periode zusammenschließen. Er nannte dies „Potenzierung“ der Form und analysierte Potenzierungen dritten und vierten Grades, z.B. in der Todesverkündigung im 2. Akt Walküre. Darauf, also weniger auf einem klangsinnlichen als auf einem formalen, geistigen Prinzip, beruhen die großen Steigerungen und weiten Spannungsbögen. Dieses Formprinzip ist in den Werken der ersten Schaffensperiode nur angedeutet; erst in denen der zweiten wird es voll entwickelt. Aber auch hier wird es nicht streng befolgt, sondern durch ein Element der „mimisch-mus. Improvisation“ (Wagner) aufgelockert: die Symmetrie der sich entsprechenden Tle. wird durch eine „Isodynamie“, durch ein Gleichgewicht der Kräfte abgelöst, Motive des Hauptsatzes werden in der Reprise durch andere ersetzt, und wie man früher schon eine Stellvertretung der Harmonien gekannt hat, so gibt es hier eine Stellvertretung der Motive. Außerdem wird eine Reprise nicht selten gemäß der Fallgeschwindigkeit der dramatischen Handlung abgekürzt: im 2. Akt Tristan hat Wagner gegen Schluß des Zwiegesanges 36 in der Skizze vertonte Takte in der Part. fortgelassen, so daß die Wiederkehr der entsprechenden Periode aus dem Anfang der Szene damit auf eine Andeutung von wenigen Takten reduziert wird. Wie weit war sich Wagner dieses Prinzips bewußt? Daß er die Barform in Die Meistersinger bewußt angewandt hat, kann nicht bezweifelt werden. Im übrigen hat er sich darüber, wie über alle kompos.-technischen Fragen, nur selten geäußert. Um so bedeutsamer ist seine Äußerung, daß er sich die Schlußszene von Parsifal wohl 40mal im Kopfe vorgeführt habe, bis er sie so angeordnet habe, wie sie jetzt dastehe. Obwohl sich Wagner immer eine Analyse seines „mus. Satzbaues“ gewünscht hatte, erschien ihm ein anderes Prinzip seines Schaffens als noch wesentlicher, das der Motiv-Entwicklung oder Motiv-Verwandtschaft. Er entdeckte, daß er es im Holländer bereits unwillkürlich befolgt hatte, indem er alle Hauptmotive aus der zuerst komp. Ballade entwickelte. In Tannhäuser wird es fast gar nicht angewandt, stärker wiederum in Lohengrin, um dann mit Rheingold für alle Werke der zweiten Periode beherrschend zu werden. Daß Wagner sich dieses Prinzips bewußt war, bezeugt eine Äußerung zu A. Röckel (26. Jan. 1864), nach der Vollendung der Kompos.-Skizze von Rheingold: die Kompos. sei zu einer festverschlungenen Einheit geworden; das Orch. bringe fast keinen Takt, der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt sei. Daß er sich aber sein Verfahren nicht verstandesmäßig erklären konnte, gesteht er, wenn er fortfährt: „Doch hierüber läßt sich nicht verkehren“ Über die formgestaltende Rolle des Entwicklungsprinzips hat er sich 1879 in Über die Anwendung der Musik auf das Drama (Schriften X, 176ff.) ausgesprochen: die neue Form der dramatischen Musik müsse, „um als Musik eine Kunstform zu bilden“, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen. Diese Einheit gebe sich kund in einem „das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neugestalten, trennen und verbinden“, nur daß hier die dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gebe. Es ist bedeutsam, daß Wagner an jenen unter dem (nicht von ihm stammenden) Namen „Leitmotive“ zu einer mißverständlichen Popularität gelangten „Grundthemen“ ihre mus.-formbildende Funktion hervorhebt. Bei dieser Verarbeitung der Themen beruft er sich auf Beethoven: „Ich hätte nicht komp. können, wie ich es getan habe, wenn Beethoven nicht

auch deutsche Märchen bezeichnete G. Doré!

gewesen wäre.“ Die Methode der Motiv- Entwicklung ermöglichte es Wagner, die Kompos. des Ringes nach 12jähr. Unterbrechung wieder aufzunehmen und aus dem vorhandenen motivischen Material, mit einer neuen Technik, weiterzuführen. - Wenig erforscht ist die Metrik und Rhythmik Wagners. K. Grunsky führt in einer Studie über dieses Thema aus (Festspielführer, 1933), daß Wagner die Taktart nie ohne Not wechsele. So sind z.B. die dramatisch bewegten beiden letzten Szenen des 2. Aktes Götterdämmerung durchweg im 4/4-Takt gehalten; aber er entfaltet dabei eine große Mannigfaltigkeit der Rhythmik. Charakteristisch für Wagner ist der verschiedenartige Gebrauch der Synkope, von den schweren Synkopen bis zu den leicht schwebenden, die das Gefühl der Schwere aufheben. Bezeichnend für ihn ist auch die Anwendung der Triole, die jede Stelle des Taktes zu beleben vermag. Wagner hat sie die „langsamste mus. Figur“ genannt und aus einer Art Synkopierung hergeleitet. Am folgenreichsten wird die rhythmische Mannigfaltigkeit, wenn er gerade und ungerade Einheiten kp. vereint. Grunsky bemerkt, daß die Reibungen ungleicher Rhythmen sich gegen manche Aktschlüsse hin häuften, als Mittel, die Spannung zu steigern. - Während die früheren Werke mehr homophon empfunden sind, beginnt schon mit Lohengrin eine zunehmende Erfüllung mit polyphonen Zügen, die dann ihre Vollendung im 3. Akt Tristan und in Die Meistersinger erfährt. Wenn man von einer „Scheinpolyphonie“ gesprochen hat, so trifft das nur insofern zu, als sie nicht rein linear, sondern auf harmonischer Grundlage entwickelt wird. In der Verteilung der Melodie auf verschiedene St. bildet sie eine Weiterführung des „durchbrochenen Stils“ Beethovens (Kurth). Auch R. Strauss leitet die Polyphonie des Tristan- und Meistersinger-Orch. von dessen letzten Quartetten her. Er spricht vom „seelischen Kp.“ Wagners: die Theorie der alten Schule, wonach eine Melodie erfunden werde im Hinblick auf eine andere, zu der sie passen müsse, habe ihn nie interessiert; aber die Zusammenkoppelung von Themen, die einander widerspenstig gegenüberstünden, wie am Schluß des Meistersinger- Vorspiels, darin liege eine tiefere Bedeutung, und das sage etwas. - Eine kongeniale Würdigung von Wagners Kunst der Instrumentation bilden Strauss' Ergänzungen zu Berlioz' Instrumentationslehre. Das Wort von der „tägl. Fühlung mit den dämonischen Mächten des Orch.“ als Voraussetzung schöpferischer Leistungen auf diesem Gebiet konnte nur ein Musiker wie Strauss finden. Schon die Part. des Lohengrin sei ein Musterkompendium: in der Behandlung der Bläser erreiche sie einen Gipfel der Vollendung. Die zum ersten Mal dem Holz eingereihten 3. Bläser, die St. des 2., 3. und 4. Hr., der Trp. und

Pos. seien bereits zu polyphoner Selbständigkeit durchgebildet, die für Wagner charakteristische Verdoppelung aller melodischen St. werde mit sicherem Tonbewußtsein angewandt. Die Klangpoesie der Tristan- und Meistersinger-Part. sowie des für kleines Orch. geschriebenen Siegfriedidylls, wogegen selbst das Orch. Webers, Berlioz' und Liszts spröde klinge, beruhe darauf, daß der Chor der Begleitst. von Wagner melodischer Selbständigkeit für würdig erachtet werde und daher auch vom Dgt. zur seelischen Teilnahme am Ganzen herangezogen werden könne, was zur „gleichmäßigen Durchwärmung des gesamten Orch.-Körpers“ unbedingt nötig sei. Beim Vergleichen der elf Wagnerschen Part. erkenne man, daß jedes Werk seinen eigenen Orch.-Stil habe, der charakterisiert werde durch edles Maßhalten in der Verwendung aller Mittel. Insbesondere sei Wagner sehr sparsam mit den „Leckerbissen“ der Instrumentation, wie Solo-V. und Hf. Man kann auf das Parsifal- Vorspiel hinweisen: in der Orch.-Skizze waren für die Arpeggien, welche die Abendmahlsprüche umspielen, Hf. und Bläser vorgesehen; in der Part. sind sie durch Str.-Arpeggien und schwebende Holzbläsertriolen ersetzt; der Glanz der Hf. wird für die Schlußszene aufgespart. Eine besondere Betrachtung erfordert das Ring-Orch. Man spricht vom „Riesenorch.“, als wenn es vom Bedürfnis nach Kraftentfaltung eingegeben wäre. In Wahrheit handelt es sich um eine Bereicherung der Farbpalette. So hat Wagner das Quartett der Tuben ersonnen, das die Majestät Walhalls, aber auch das Grollen Nibelheims ausdrückt. Während der Instrumentation der Götterdämmerung meinte er: er brauche völlig ein zweites Orch., um seine Gedanken auszusprechen. Es sei nicht die Sucht, Effekte hervorzubringen, sondern die Nötigung, immer neue Instr. hinzutreten und mit den anderen abwechseln zu lassen. Man darf die Instrumentation des Ringes nur nach der Orig.-Besetzung beurteilen; die reduzierten Besetzungen verschieben das Gleichgewicht zwischen Str. und Bläsern. Nicht zu übersehen ist schließlich, daß ganze Partien vom Str.-Quintett begleitet werden, das stellenweise zum -Quartett vermindert wird. Trotzdem dämpfte Wagner bei den Proben von 1876 manches Fortissimo der Part. zum Forte, manches Forte zum Mezzoforte; in der Begl. des Walkürenensembles lichtete er die Instrumentation nachträglich etwas auf. Das Orch. sei ein Meer, das den Sänger tragen, aber nicht verschlingen solle. Einen neuen Orch.-Stil hat Wagner dann noch im Parsifal geschaffen. Die Instrumentation müsse ganz anders sein als im Ring, „wie Wolkenschichten, die sich teilen und bilden“. Zu diesem Zweck hat er hier neben dem romant. Prinzip der Klangmischung auch das vorklass. Gruppenprinzip angewandt. Im Ring habe er seine Sänger manchmal auf einen zu hohen Kothurn gestellt, so daß sie Mühe hätten, das Orch. zu beherrschen. Jetzt ist er zurückhaltender. Er hält auch haus mit den Mitteln der Orchestrierung, erst in der Blumenmädchenszene greift er wieder in seinen „alten Farbentopf“. Man müsse bei Vorwürfen, wie er sie habe, manchmal exzentrische Harmonisierungen gebrauchen; die Kunst bestehe darin, sie nicht als Exzentrizitäten wirken zu lassen. Und zwar soll die Instrumentation die harmonischen Schroffheiten mildern. Was er sucht, ist „die Farbe Tizians“. - Ein Hauptproblem ist bisher nur gestreift worden: das Verhältnis von Ton und Wort. In Ensemblesätzen ist das Wort oft nicht mehr als ein Träger der St.; wenn Wagner trotzdem den in der Dichtung skizzierten Text bei der Vertonung differenziert, so geschieht das, um den Sängern des Ensembles die Möglichkeit zu geben, Spiel und Gsg. mit individuellem Leben zu erfüllen. Anders liegt das Verhältnis in den solistischen Partien. Nach Wagner ist die Grundlage der Oper der Monolog, die Arie, während die Grundlage seines Worttondramas der Dialog sei. Als einen Vorläufer seines Dialogs bezeichnet er die „ganz unvergleichliche dialogische Szene Taminos mit dem Priester“. „Hat uns denn nicht Mozart die Grundform des deutschen Belcanto in der Zauberflöte hinterlassen? Der Dialog zwischen Tamino und dem Sprecher wird Vorbild für alle Zeiten bleiben. Und was will ich denn anderes mit dem Dialog zwischen dem Wanderer und Mime im 1. Akt Siegfried?“ Aus dem Dialog entwickelt er den Gsg. Er verzichtet darauf, den Sprechakzent nachzuahmen; er verfährt dabei mit großer Freiheit und bildet so eine eigene Sprachmelodie aus, die selbst vor einer Art Koloratur nicht zurückschreckt (z.B.

Götterdämmerung, 2. Akt, 2. Szene in der Partie des Siegfried). Das gelingt ihm allerdings nur, weil, wie Hofmannsthal bemerkt, in seinen Texten der Dichter dem Musiker „vorgewaltet“ hat. Dieses Vorwalten besteht in der Entwicklung seines freien rhythmischen Vs. (seit Siegfrieds Tod, 1848), in dem Zurückgehen auf altertümliche starke Flexionsformen, in der Beschränkung des schwerfälligen Partikelwesens, in der Vorwegnahme mus. Formen, z.B. durch Voranstellung der Relativsätze oder Bildung sequenzartig koordinierter kleiner Sätze. Was bei der Lektüre befremdend wirkt, klingt ganz natürlich, wenn es gesungen wird. Auf einzelne Feinheiten macht A. Halm aufmerksam: wie Wagner die syntaktische Spannung des Satzbaues mitkomp., indem er einen Nebensatz nicht mit dem Dreiklang, sondern mit

„Munin“ & „Hugin“ läßt Chef-Gott „Wotan“ losfliegen, daraufhin beginnt „raknarök“, die „Götterdämmerung“: die Welt geht unter…

dem Quartsextakkord schließt, eine Parenthese als solche heraushebt, ein zeitliches Verhältnis, das zur Vermeidung einer schwerfälligen Verbalform sprachlich nicht genau wiedergegeben ist, mus. fühlbar macht. Daß Wagner die syntaktische Kongruenz von Sprache und Musik so gut empfunden habe, mache ihn zum großen Meister der Deklamation. Die Gsg.-Melodie wird getragen vom Orch., sei es, daß es sich in motivischer Polyphonie ergeht oder sich auf den „dunklen Samtteppich des Wagnerschen Str.-Quintetts“ (Strauss) beschränkt. Das Verhältnis der Gsg.-St. zum Orch. ist sehr verschiedenartig: es gibt Partien, wo jene melodisch führt, andere, wo sie nur kp. eingeflochten ist, und schließlich solche, wo das Melos aus dem Zusammenwirken von Gsg. und Orch. resultiert. Ein Beisp. der letzteren Art ist Brünnhildes Schlußgsg. in Götterdämmerung. Die Rolle, welche das Orch. in seinem Drama spielt, vergleicht Wagner mit derjenigen des Chors in der Aischyleischen Tragödie, wobei man hinzusetzen muß, daß seinem Orch. Ausdrucksmöglichkeiten zu Gebote stehen, von denen die griech. Musik keine Ahnung hatte. Es führe noch mehr, als daß es begleite oder

ein „K. Buchholz“-Gemälde

illustriere, sagt Halm, und Strauss bestätigt: „Es untermalt nicht nur, erklärt nicht nur, erinnert nicht nur, - es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit.“ - Neben Ton und Wort ist das dritte Element des Wagnerschen Dramas das Bild, das hier als letztes angeführt wird, das aber in seinem Schaffensprozeß zeitlich und psychologisch dem Urerlebnis angehört. Davon sind zahlreiche Selbstzeugnisse überliefert, von der Konzeption einzelner Melodien, wie der Klar.-Melodie beim Erscheinen Elsas (Lohengrin, 2. Akt, Anfang der 2. Szene), bis zu der ganzer Szenen, wie der Beschwörung der Wala (Siegfried, 3. Akt, 1.

Szene). Man muß diesen ursprünglichen Zusammenhang des mus. Einfalls mit einer „plastischen Erscheinung“ immer im Auge behalten, wenn man die Eigenart seines Kunstwerkes verstehen will. Keine Benennung wird dem weniger gerecht als der Begriff „Gesamtkunstwerk“, der eher etwas nachträglich Zusammengesetztes bezeichnet. Er kommt zwar im „Kunstwerk der Zukunft“ einmal vor, wenn auch in einem etwas anderen als dem gewöhnlich zitiertem Sinne. Aber schon bald sieht Wagner sich veranlaßt, ihn als mißverständlich abzulehnen: „…nichts von dem unglücklichen „Gesamtkunst“…!!!“ (an Liszt, 16. August 1853). Was aber nicht verhindert hat, daß es neben „Leitmotiv“ und „Unendlicher Melodie“ zum meistgebrauchten Schlagwort geworden ist. Aus ihm leiten sich z.T. die ästhetischen Bedenken gegen das Wagnersche Kunstwerk her, das danach als eine unkünstlerische Addition von Kunstmitteln erscheint. Statt-dessen hat er später in „Über die Benennung „Musikdrama““ (1872) die Bezeichnung „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ vorgeschlagen, die dem wahren Sachverhalt, der ursprünglichen Einheit von Ton, Bild und Wort sowie dem Primat der Musik innerhalb dieser Einheit, am nächsten kommt. Wie eng das Bild mit der Komposition verbunden ist, wird besonders dann offenbar, wenn es stellvertretend eine musikalische Funktion übernimmt: z.B. wenn die dominantische Spannung des Parsifal-Vorspiels sich zunächst in das szenische Bild auflöst. Außerdem übt das Bild noch eine ästh. Funktion aus, indem dieser Appell an den Sinn des Auges den musikalischen Ausdruck der Leidenschaft mildert. - Der Schaffensprozeß ist bei Wagner dadurch gekennzeichnet, daß die Konzeption eines jeden Werkes durch eine Periode des halb unbewußten Reifens vorbereitet wird. Erst wenn er das Gefühl hat, eine neue Epoche seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung eröffnet zu haben, beginnt er mit der Niederschrift der Dichtung, mit der oft schon die Aufzeichnung einzelner musikalischer Themen verbunden ist. Die Einfälle kommen ihm ohne Rücksicht auf die Gunst der äußeren Umstände

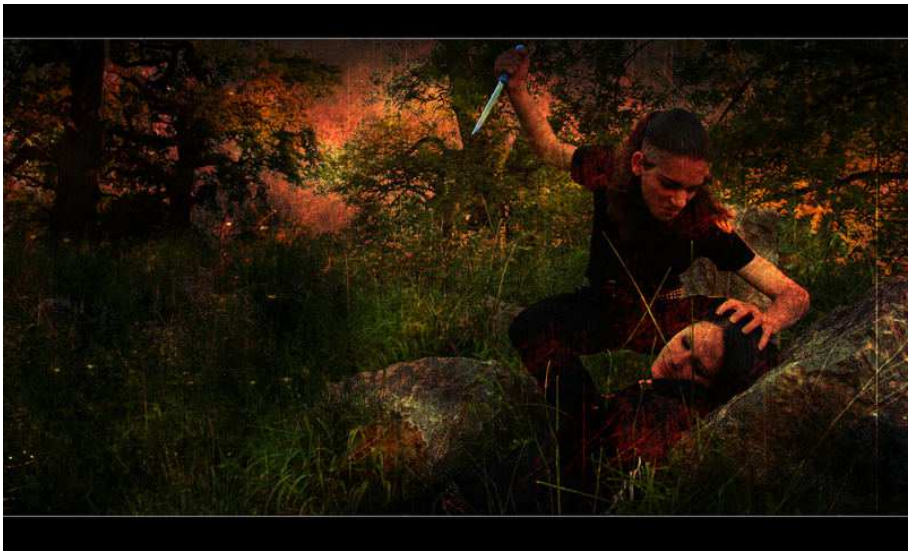
wie „Geschenke des Himmels“. Größere Partien gehen ihm bei einsamen Wanderungen „wie im Blitzesleuchten“ auf. Bei der Ausarbeitung, die in einer Rückerinnerung an die Momente der Eingebung besteht, braucht er, besonders später, seinen vielberufenen „Luxus“, der das Gegenständliche seiner Umgebung verhüllen und sein „produktives Gedächtnis“ freimachen soll. Er empfindet mit jeder seiner Gestalten so lebhaft, daß er sich vor den leidenschaftlichen Szenen fürchtet und den Himmel um „leichte Seiten“ anfleht. Gegen das Ende der Kompos. befällt ihn oft die Angst, der Tod könnte ihm die Feder aus der Hand nehmen, und er setzt sein Signum mit dem Gefühl der Befreiung unter den letzten Akkord. Von einem „Komponieren am Kl.“ kann keine Rede sein: das zeigt schon ein Blick auf die in einem Zug

Licht aus dem Jenseits…

niedergeschriebenen Kompos.-Skizzen. Aber er prüft alles am Kl. nach: das bewahre ihn davor, etwas zu bringen, was nach der Regel erlaubt sei, aber nicht gut klinge. Er überlege es sich sehr, bevor er einmal von der Regel abweiche; als er die Quintenfolge in B.-Tuba und 3. Pos. bei der Heilung des Amfortas niederschrieb, beruhigte es ihn, auf Quintenfolgen in einem Bachschen Praeludium zu stoßen. Mit wachsender Meisterschaft wird er immer anspruchsvoller: wenn man jung sei, schreibe man die Part., auch die von Lohengrin, mit einer gewissen Leichtigkeit, weil man noch nicht alle Möglichkeiten der Kombination und des Kolorits kenne. Aber diese Arbeit sei nicht zu vergleichen mit derjenigen, welche die neuartigen Werke erforderten, die man erst im reifen Alter schreiben müsse. Diese Werke, von Tristan an, sind ausgezeichnet durch eine zunehmende Dichte der mus. Substanz. Wenn

er sie mit denen anderer zeitgenöss. Komp. vergleiche, müsse er sich sagen, daß in ihnen „zehn mal soviel Musik“ enthalten sei. Dabei ist es erstaunlich, wie er sein neuartiges Kompos.-Verfahren mit einer Sicherheit handhabt, als hätte er es von Generationen von Musikern übernommen. Wagner hat nicht originell angefangen, aber er ist es geworden. Von Holländer an hat er seinen persönlichen Stil ausgebildet, ohne jemals, wie A. Einstein hervorhebt, in die Gefahr des Manierismus zu verfallen. Jedes Werk hat wiederum seinen eigenen unverwechselbaren Stil. Das unterscheidet ihn, nach einem Wort Hofmannsthals, von der serienmäßigen Produktion von Opernkomp. wie Meyerbeer und Puccini. Zum Schluß ist Wagner mit Parsifal das Höchste gelungen, wonach ein Künstler streben kann, eine Sublimierung seines ganz persönlichen Stils. Nach Parsifal wollte Wagner kleine einsätzige Symphonien schreiben. Anfangs dachte er an symphonische Dialoge, später sollte auch der Dialog vermieden und nur ein Thema ausgesponnen werden: „Nur nichts vom Drama!“. Aber das war ihm nicht mehr vergönnt. Die Bayreuther Jahre hatten seine Kräfte aufgezehrt; „…he died, if ever an artist did, a sacrifice to his idealism, died before he had said more than a portion of what he had it in him to say in music…“ (The Life IV, 300). - Der mus. Schaffensprozeß gliedert sich zeitlich in folgende Phasen: 1. Einzelskizzen von Themen, z.T. noch nicht in der endgültigen Fassung. 2. Fortlaufende zusammenhängende Kompos.-Skizzen auf zwei oder drei Systemen. 3. Orch.-Skizzen auf drei und mehr Systemen. Diese fehlen bei Rheingold und Walküre. Hier hatte Wagner sein bisheriges Verfahren aufgegeben und war gleich zum Part.-Format übergegangen, was sich aber im weiteren Verlauf der Arbeit als unpraktisch erwies. Mit Siegfried nahm er deshalb die Zwischenphase der Orch.-Skizzen wieder auf. 4. Den Abschluß bilden die Part.-Erst- und -Reinschriften, welche letztere wahre kalligraphische Meisterwerke sind. Für Parsifal hat er die Einteilung so genau vorausberechnet, daß er die ganze Part. im voraus paginieren und mit Taktlinien versehen konnte. E. Humperdinck, der mit der Abschr. der fertigen Bogen betraut war, sieht darin den Geist der Ordnung und Selbstzucht, der den Künstler bestimmt, mit eigener Hand den Schacht auszumessen und das Fundament abzuzirkeln, auf dem sich der Bau erheben soll. - Die Aufzeichnung der Part. bedeutet für Wagner noch nicht die Verwirklichung seines Kunstwerkes: diese bringt erst die lebendige Darstellung. Die Organe dafür mußte er sich

selbst aus den Darstellungsmitteln des Operntheaters entwickeln. Das Vorbild für seinen singenden Darsteller war Wilhelmine Schröder-Devrient, wie er sie in seiner Jugend als Fidelio erlebt hatte: sie habe ihn gelehrt, wie er zu gestalten habe. Ihrem Andenken ist seine Schrift Über Schauspieler und Sänger (1872) gewidmet, in der er das Problem seines Worttondramas jetzt einmal vom Theater her anfaßt. Seinem Ideal ist Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Tristan (München 1865) am nächsten gekommen: im dritten Akt sei das ganze Orch. mit seinen thematischen Kombinationen gegen den Sänger völlig verschwunden, oder richtiger gesagt, scheinbar in seinem Vortrag mit enthalten gewesen. Das Orch., das Wagner vorgefunden hatte, bereicherte er nicht nur, er ordnete es auch anders an, und von den Musikern verlangte er eine Virtuosität, wie sie sonst nur Solisten eigen gewesen war. Als Dgt. gestaltete er den Vortrag aus dem Melos heraus, wie er es beim Cons.-Orch. in Paris erlebt hatte. Besonderen Wert legte er auf das Tempo, das durch das Metronom nicht festzuhalten sei. In seiner Schrift Über das Dirigieren (1869) zeigt er am Beisp. des Beethovenschen Allegros, wie das Hauptzeitmaß in sich zu modifizieren ist. In diesem Sinne analysiert er auch das Allegro maestoso des Meistersinger-Vorspiels als ein Tempo, das vielfache Modifikationen erfordert. In seinen letzten Jahren klagte er wiederholt, daß er nicht einen Menschen hinterlasse, der seine Tempi kenne. Den Stil des Gsg.- und Orch.-Vortrages wollte er in seiner „Schule“ lehren, wie er sie anfangs für München, später für Bayreuth geplant hatte, und zwar auch für die Werke anderer Meister. Außer in seinen Schriften sind uns seine Anweisungen für den mus. Vortrag von J. Hey und H. Porges überliefert. - Das schwierigste Problem der Wiedergabe bildet die Inszenierung: es handelt sich hier darum, die Idealität der



Musik in die Realität der Szene zu übertragen. Frz. Verehrer, die seine Werke zunächst durch konzertmäßige Auff. kennengelernt hatten, empfanden jene Inkongruenz zwischen Musik und Inszenierung am stärksten. Es war der Welsch-Schweizer A. Appia, der als erster erkannte, daß das einzige der Musik verwandte optische Mittel das „aktive“ Licht ist. - Für Wagners Auffassung seiner hist. Stellung ist bezeichnend, daß er Revolution und Tradition zu vereinen sucht. Wie er als Dramatiker an Aischylos und Shakespeare anknüpfte, so fühlte er sich als Musiker den Meistern von Bach bis Weber verpflichtet. Bei Bach ist er zeitlebens in die Schule gegangen. Während der Kompos. des 3. Aktes Tristan gestand er: er habe sich ihm noch nie so nahe gefühlt; und noch während der Arbeit an Parsifal hat er sich eingehend mit dem Wohltemperierten Kl. beschäftigt. An Händel bewunderte er einzelne „genialste Züge“; daneben aber fand er auch willkürliche, nichtssagende Stellen, während bei Bach alles großartig notwendig und bedeutungsvoll sei. In der Vorliebe für Pracht und Pomp verglich er Händel mit Rubens, Bach dagegen sei Dürer. Es ist bezeichnend für ihn, daß der konzertante

Barockmusiker Bach für ihn gar nicht existierte; für ihn war er der „Abschluß der ma. Welt“, der geistige Zeitgenosse der Mystiker, der Dombaumeister, des Dürer der Melancholie und des einsamen Ritters. Bei Gluck täuschte er sich nicht darüber, daß er als Dramatiker von der frz. Tragédie herkomme und daß er als Musiker bei weitem geringer sei als Mozart. Das Bewundernswerte an ihm sei, daß er bisweilen den frz. Klassizismus vergessen lasse und ganz unmittelbar die Idee der griech. Tragödie gebe. In diesem Sinne ist auch Wagners Bearb. von Iphigenie in Aulis (1847) zu verstehen, als Versuch, sie dem Euripideischen Urbild anzunähern. Es ist sein Verdienst, dabei nicht die von Spontini ziemlich roh retuschierte Berliner Fassung, sondern die Pariser Orig.-Part. benutzt zu haben. Seit Furtwängler in seinen

Gesprächen über Musik behauptet hat, Wagner habe Haydn nicht begriffen, ist dieses Urteil unbesehen übernommen worden. Wenn Wagner in seiner Beethoven-Schrift (1870) bei Haydn einmal vom kindlichen Spiel des gefesselten Dämons der Musik spricht, so tut er das, um den „unbändigen Dämon“ bei Beethoven desto stärker hervortreten zu lassen. Ein Blick in seine sonstigen Äußerungen über Haydn genügt, um zu zeigen, daß er nicht nur dessen hist. Bedeutung gerecht wurde: unsere ganze Musik fuße auf dessen Symphonien; sondern auch ein persönliches Verhältnis zu ihm hatte: „Er war eine frohe Seele! Er war, wie soll ich's schnell sagen, einer von den unsrigen.“ Während er in den Symphonien die Durchführung bei Haydn interessanter fand als bei Mozart, erschien ihm dieser idealer durch die Schönheit seiner Themen. Seit seiner Jugend war ihm Mozart das Vorbild für die leichte, fließende Behandlung schwieriger technischer Vorwürfe. In dem Sinn für Schönheit fühlte er sich ihm

verwandt und nannte sich gern den letzten Mozartianer. Vor allem verehrte er den Dramatiker; einzelne Züge, der ganz Musik gewordene Dialog, die neuartige Verwendung des Orch., die plastische Zeichnung der Charaktere, die Skala des Ausdrucks vom Volkstümlichen bis zum Dämonischen, waren für ihn beispielhaft. Seine Zürcher Fassung von Don Juan (1850) „mit neuer Bearb. des Dialogs und mit Recitativs von R. Wagner“ ist verschollen (Näheres bei Fehr I, 60ff.). Während Wagner bei Iphigenie eine Bearb. als Drama für sinnvoll hielt, wandte er sich bei Don Juan gegen die Versuche, aus der Oper ein seriöses Drama zu machen: es sei die Eigenart dieses Werkes, von einer volkstümlichen Basis aus „Weiten zu eröffnen“. Seine Auffassung Beethovens wird vielfach mißdeutet, als habe er bloß ein poetisierendes Verhältnis zu seiner Musik gehabt. In Wirklichkeit war er einer der ersten, der die Prinzipien seiner Kompos.-Technik dargelegt hat. Einem Musiker wie F. Draeseke gegenüber hat er sich darüber auch ausgesprochen (1859). Aber er war der Ansicht, daß man die Werke dem Publikum eher durch dichterische als durch mth. Erläuterungen nahebringen könne. Vor allem: er war damals, wie Newman hervorhebt, der einzige, der „the greater Beethoven“ verstand: durch seine eigene Direktion und durch seinen Jünger H. von Bülow hat er eine neue Ära der Beethoven-Interpretation begründet. Seine Vorschläge zur Instrumentation der 9. Symphonie beschränken sich auf die Wiederherstellung der durch die Natur-Hr. und -Trp. entstellten melodischen Linie sowie auf die Verstärkung der Holzbläser durch die Hr. beim zweiten Thema des Scherzos. Seine frühere Deutung, Beethoven habe mit der 9. Symphonie das Ende der Symphonie verkündet, hat er später korrigiert, indem er Bruckner als Nachf. Beethovens begrüßte und selber Symphonien schreiben wollte. Weber nannte er seinen „Erzeuger“: der habe in ihm die Liebe zur Musik erweckt. Er gedachte seiner Jugendeindrücke von den ersten Takten der Freischütz- Ouvertüre: des „tonisch-harmonischen Schauers“, des „Dämonischen“, was auch ihn auszeichne. In der

Instrumentation hat er die gesangliche Behandlung der Ob. und Klar. sowie die weiten Lagen der Holzbläser von ihm gelernt. Auch der frühe Marschner ist nicht ohne Einfluß geblieben: Kurth führt Harmonien an, die bei Marschner vorkommen, aber erst bei Wagner legitim geworden sind. Daß Hans Heiling ein Vorläufer von Der Fliegende Holländer ist, ist ganz offenbar. Umso wichtiger ist es, den grundlegenden Unterschied hervorzuheben: das Wunderbare, das dort eine äußere Macht ist, wird hier, auch mus., aus der Seele des Helden entwickelt und so künstlerisch glaubhaft gemacht (P. Bekker). Wagners Verhältnis zu Berlioz war zwiespältig: er fühlte sich durch die Kühnheit der Konzeption angezogen und zugleich durch eine gewisse Kälte abgestoßen. A. Schweitzer betont, daß die Kunst Berlioz' mit der Wagners gar nichts gemein habe: während dieser auch dort, wo er scheinbar die Natur schildere, nur die Gefühlsquintessenz gebe, erstrebe jener, auch wenn er für die Bühne schreibe, die „aufdringliche Deutlichkeit der Programmusik“. Von der Instrumentation Berlioz' hat Wagner Anregungen empfangen, wenn er auch später gewisse theatralische instr. Effekte kritisiert hat. Sein Verhältnis zum Komp. Liszt spiegelt folgende Episode wider: als R. Pohl Wagners Äußerung, daß er seit seiner Bekanntschaft mit Liszts Kompos. „ein ganz andrer Kerl als Harmoniker“ geworden sei, in einer Besprechung des Tristan-Vorspiels veröff., meinte jener verärgert: es gebe vieles, was wir unter uns gern eingestünden, was aber vor aller Welt auszuplaudern indiskret sei (an H. von Bülow, 7. Okt. 1859). Wagner hatte ein Recht dazu, denn sein Verhältnis zum Harmoniker Liszt bestand nicht darin, daß er von ihm abhängig war, sondern daß er durch dessen Symphonische Dichtungen in seiner eigenen, auf Tristan hindrängenden Entwicklung als Harmoniker ermutigt wurde. Schumann hat er anfangs als Verbündeten im Kampf gegen die Philister begrüßt. Daß es zu keiner näheren menschlichen Beziehung gekommen ist, hat nicht an Wagner gelegen. Als Musiker hatten sie sich wenig zu sagen; Schumanns verständnisloses Urteil über Tannhäuser ist bekannt, und Wagner schätzte wohl dessen frühere Kompos., meinte aber, daß er sich später auf Gebiete begeben habe, die ihm nicht bestimmt gewesen. Chopin stehe in seinem kleineren Kreise größer da. Als Komp. stellte er Mendelssohn höher; er bewunderte die Ouvertüre zu „Sommernachtstraum“ und vor allem die „Hebriden“-Ouvertüre: Mendelssohn sei ein Landschaftsmaler erster Klasse, und diese Ouvertüre sei ein Meisterwerk. „Da ist alles

G. Dore: „Don Quixote“

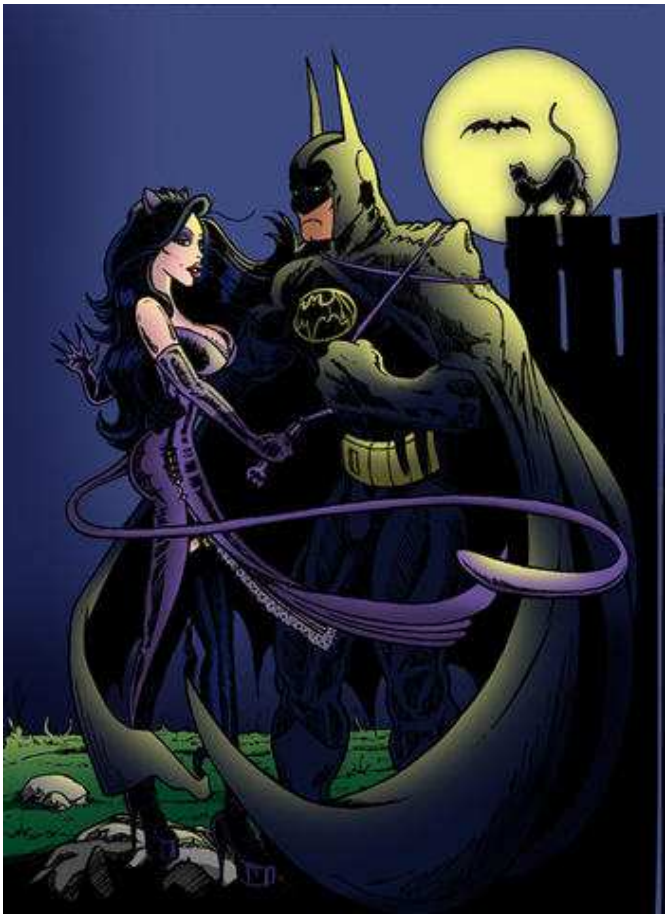
wundervoll geistig geschaut, fein empfunden und mit der größten Kunst wiedergegeben“ (H. von Wolzogen, Erinnerungen). Als er sie 1855 in London dirigierte, versicherten ihm Freunde des Komp., sie hätten sie noch nie so gut gehört. Einen aus dem Jahre 1843 stammenden begeisterten Art. über das Oratorium Paulus (Schriften XII, 149f.) hat er auch später bestätigt, als er von seiner Vorliebe für den Chor nach der Steinigung des Stephanus sprach. Die ablehnende Haltung Mendelssohns und Schumanns gegenüber Wagner erklärt Newman damit, daß seine Welt außerhalb ihrer Reichweite („limited range“) gelegen habe. Außerdem hätten sie selber Opernambitionen gehegt und die Erfolge Wagners, der für sie ein mittelmäßiger Komp. mit einer gewissen Theaterroutine („with a knack for the stage“) war, als unberechtigt angesehen (The Life I, 347f., 437ff.). Als Wagner 1837 Meyerbeer um sein Urteil über die Part. von Das Liebesverbot bat, war er noch voller Bewunderung für den berühmten Komp. Davon zeugt sein Aufsatz über Die Hugenotten (Schriften XII, 22ff.), den der Hrsg. B. Sternfeld in diese Zeit verlegt. Aber in dem Maße, als er selber einen eigenen Stil entwickelte, verlernte er es, Meyerbeers mus. Eklektizismus zu schätzen (vgl. den Brief an R. Schumann vom 25. Febr. 1843; Schumann hatte vom Holländer gesagt, manches schmecke nach Meyerbeer, und Wagner erwiderte, etwas eigentlich „Meyerbeerisches“ gebe es gar nicht). Trotzdem fühlte er sich Meyerbeer verpflichtet wegen der Dienste, die dieser ihm in Paris und Berlin erwiesen hatte. In einem Brief an E. Hanslick vom 1. Jan. 1847 würdigt er Meyerbeer als teilnehmenden, liebenswürdigen Menschen, verurteilt ihn aber als Künstler wegen seiner äußerlichen Effekte und seines Mangels an Innerlichkeit. Daß er sich später von dieser Verpflichtung zur Dankbarkeit entbunden glaubte, hängt damit zusammen, daß er angefangen hatte, an der Aufrichtigkeit Meyerbeers zu zweifeln. Newman gibt zu, daß solche Zweifel angesichts seiner nicht selten berechneten Wohltaten nahelägen, meint aber, daß er Wagner gegenüber keine Veranlassung dazu gehabt hätte (The Life II, 603ff.). Vielleicht werden die im Erscheinen begriffenen Tagebücher Meyerbeers darüber Auskunft geben (H.

Becker, G. Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher I: bis 1824, Berlin 1960, W. de Gruyter). Bekanntlich hat H. von Bülow Rienzi „Meyerbeers beste Oper“ genannt. In Wirklichkeit ist Rienzi mehr Spontini als Meyerbeer. Wagner hatte 1836 Fernand Cortez in Berlin unter der Leitung des Komp. erlebt und war dadurch zu seinem ausschweifenden Opernplan angeregt worden. Auch später hat er für Spontini eine gewisse Sympathie bewahrt. Die langausgedehnte melodische Form habe nicht aus dem deutschen Singspiel hervorgehen können; so stamme sein Schlußchor aus dem 1. Akt Lohengrin mehr von Spontini als von Weber. Während er in seinen Schriften gegen die Vorherrschaft der ital. Oper ankämpfen mußte, wurde er ihr persönlich durchaus gerecht. Als er 1837 Norma in Riga aufführte, widmete er Bellini einen Aufsatz, in dem er den deutschen Musikern eine solche Art, den Gsg. zu behandeln, wünschte. Und als er vierzig Jahre später aus Romeo, Straniera und Norma musizierte, äußerte er: das sei bei aller „Pauvretät“ doch wirklich Passion. Er habe davon gelernt, was „Brahms & Cie.“ nicht gelernt hätten und was er in seiner Melodie habe. Diese Bemerkung beleuchtet Wagners Abneigung gegen Brahms' Kompos. Während er sich über die Händel-Var., die Brahms ihm 1864 vorspielte, anerkennend ausgesprochen hat („ein Stück ..., welches mich ganz vortrefflich dünkte“), befremdete ihn in seinem symphonischen Schaffen eine gewisse „zähe Melodik“ sowie die Übtr. des kam. Stils auf das Orch. Er hat damit nicht, wie man meinte, das Urteil seiner Anhänger nachgesprochen; seine Beschäftigung mit der 2. Symphonie ist verbürgt. Brahms dagegen hat die Bedeutung Wagners, wenn auch mit Einschränkung, anerkannt: „Wagner, das ist jetzt der erste. Es kommt lange nichts nach ihm. Alles andere verschwindet vor seiner Bedeutung“ (zit. nach W. Niemann, Brahms, Berlin 1920; daselbst weitere Aussprüche). Aber die Beziehungen der beiden Meister waren von Anfang an durch persönliche Irrungen getrübt. Brahms gehörte 1860 zu den Unterzeichnern des Manifestes gegen die Neudeutsche Schule. Obwohl er gewünscht hatte, daß hier Liszt genannt werde, damit man ihnen nicht „Verstocktheit gegen Wagner“ vorwerfen könne, war dies unterblieben. Trotzdem kam es 1864 zu der erwähnten, nicht unfreundlichen Begegnung. Aber Brahms' Verbundenheit mit Hanslick mußte Wagner annehmen lassen, daß er dessen gehässige Kritiken billige, wenn nicht gar inspiriere. Brahms bedauerte zwar Klaus Groth gegenüber, daß die Öffentlichkeit ihn für den Urheber derselben halte. Andererseits jedoch gewann E. Heckel, der Begründer der Wagnerver., 1875 in Unterredungen mit Brahms den Eindruck, daß dieser es nicht ungern sah, wenn er als „Antagonist des Bayreuther Meisters“ aufgestellt wurde. Newman hält es auch nicht für ausgeschlossen, daß Wagner etwas zu Ohren gekommen sei von der Rolle, die Brahms bei der Veröff. der Briefe R. Wagners an eine Putzmacherin in der Wiener Neuen Freien Presse, dem Organ Hanslicks (16.-17. Juli 1877), gespielt hat (s. The Life III, 567ff.: The Putzmacherin Letters; ebenda 471f. über die Differenzen mit Brahms - wegen des Ms. vom Pariser Venusberg). Jedenfalls hielt Wagner sich danach für berechtigt, Brahms seinerseits öffentl. anzugreifen. So bedeutungslos heute diese persönlichen Irrungen sind, können sie doch nicht übergangen werden, da sie nicht ohne Einfluß auf Wagners Urteil über den Komp. Brahms geblieben sein dürften. Auf der Suche nach verwandten Stilelementen muß P. Bekker auf das Andante-Thema von Wagners Symphonie C (1832, mitget. bei Daube, 183) zurückgehen: die Anlehnung an das Beethovensche Vorbild bleibe auf einige unverkennbare, doch keineswegs plagiierende Wendungen beschränkt, „wie sie sich mit gleicher Ähnlichkeit zwischen Werken des reifen Brahms und Beethoven vielfach finden“ (P. Bekker, 78). - Von Verdi hat Wagner dessen letzte beide Meisterwerke nicht mehr kennengelernt. Zu ihnen hätte er vielleicht eher eine Beziehung gefunden, da der Dichter und Komp. A. Boito, der Rienzi und Tristan übs. hat und an den sein Brief an einen ital. Freund (1871) gerichtet ist, zugleich der Textdichter von Otello und Falstaff war. So blieb Verdi für Wagner der Komp. von Il Trovatore, den er mit Donizetti und Meyerbeer zusammenstellte. Wenn Goethe und Schiller, schreibt er 1872, die durch Iphigenia und Don Juan zu Hoffnungen auf die Zukunft der Oper angeregt worden seien, jetzt Il Trovatore hörten, müßten sie über ihren früheren Irrtum lachen (Schriften IX,

201). Verdi spricht von Wagner mit Achtung, warnt aber seine Landsleute davor, ihn nachzuahmen. Als man Boito bezichtigte, ein glühender Verehrer Wagners zu sein, meinte Verdi, das sei nichts Schlimmes, wofern die Bewunderung nicht in Nachahmung ausarte. „Vagner non è una bestia feroce, come vogliono i puristi, nè un profeta, come lo vogliono i suoi apostoli. È un uomo di molto ingegno, che si piace delle vie scabrose, perchè non sa

Doré: „Kreuz als Himmelserscheinung"

trovare le facili e le più dirette" (Carteggio, an Contessa Maffei, 31. Juli 1863). „I nostri giovani maestri italiani non sono buoni patrioti. Se i tedeschi partendo da Bach sono arrivati a Wagner, fanno opera di buoni tedeschi e sta bene. Ma noi discendenti di Palestrina, imitando Wagner, commettiamo un delitto musicale, e facciamo opera inutile, anzi dannosa" (Copialettere, an Franco Faccio, 14. Juli 1889). Aus späterer Zeit ist eine mündliche Äußerung überliefert. Als der Korrespondent des Berliner Tageblattes Felix Philippi 1899 Verdi in S. Agata besuchte, sagte dieser, die Oper, die immer seine größte Bewunderung



erweckt habe, sei Tristan. Angesichts dieser gigantischen Schöpfung erschauere er jedesmal vor Bewunderung. „Io considero il secondo atto ... come una delle più sublimi creazioni dello spirito che siano mai state compiute. Questo secondo atto è meraviglioso, meraviglioso, estremamente meraviglioso“ (nach Progr.-H. zu Tristan im Teatro La Fenice, Venedig 13. Febr. 1958, mitget. von Guido Janni). Übrigens ist Verdis Warnung vor „Nachahmung“ nicht so streng zu nehmen. Er hat selber von Wagner gelernt; und Wagner ist nicht nur von ital. Opernkomp. beeinflußt worden, sondern auch von Palestrina. 1848 hat er dessen Stabat Mater in einer eigenen Bearb. aufgef. Einen Nachhall dieser Beschäftigung vernimmt man in dem damals entstandenen Lohengrin- Vorspiel sowie später in dem 4st. a cappella-KnCh. „Der Glaube lebt“ in Parsifal. Es ist mehr „Mediterranes“ in Wagner, als Nietzsche sich hat träumen lassen. Zu der Nebeneinanderstellung von Wagner und Verdi bemerkt Furtwängler, was man auch über das Genie beider sagen möge, so liege es auf der Hand, daß Verdi für Künstler und Publikum „der ungleich glattere, voraussetzungslosere und bequemere von beiden“ sei (Der verkannte Wagner, 1931). - Wenn man Wagners hist. Stellung innerhalb der großen Stilepochen bezeichnen will, reiht man ihn gewöhnlich in die Romantik ein, womit allerdings bei der Mehrdeutigkeit dieses Begriffs nicht viel gesagt ist. Zunächst wird die mus. Romantik weiter gefaßt als die literarische, und zwar als eine vom späten Beethoven bis Pfitzner und Strauss reichende Entwicklungsperiode. Daß es fruchtbar sein kann, Wagner in

K. Buchholz: „Buchholz“…

diesem Rahmen zu betrachten, beweist E. Kurths „Krise der romantischen Harmonik“. Er gebraucht dabei die Begriffe „vorklass.“, „klass.“, „romant.“ ohne jedes Werturteil: es handele sich nicht um ein verschiedenes Können, sondern um ein verschiedenes Wollen. Wenn man aber allgemein vom „Romantiker“ Wagner spricht, meint man damit den engeren Begriff der literarischen Romantik. Daß Wagner mit der Wahl seiner Stoffe von ihr herkommt, bedarf keines Beweises. Wichtiger ist es zu erkennen, daß er darüber hinausgegangen ist, und zwar bewußt. Wer, so schreibt er 1851, an Lohengrin nur die Kategorie christl.-romant. begreife, sehe bloß eine zufällige Äußerlichkeit. Während die Romantiker ihre Ideale in der Vergangenheit suchen, bekennt er von sich: unsere Wünsche, die uns in Wahrheit in die Zukunft hinübertrügen, suchten wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu finden, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen könne (Schriften IV, 298, 311). Dass. meint Th. Mann, wenn er sagt, Wagners Verwendung von Stoffen und Motiven der Vergangenheit sei „ein Künstleridiom ... sehr uneigentlicher Art“, mit dem etwas „ganz anderes, vollkommen Revolutionäres“ bezeichnet werde. E. Zuckerman schreibt: „Wagner is post-romantic.“ Von Musikern haben A. Halm, W. Furtwängler und R. Strauss betont, daß Wagner über den engeren Begriff der Romantik

hinausrage. 1935 schreibt Strauss an J. Gregor, der Tristan sei nicht die Auferstehung der Romantik, sondern ihr Ende. Und am 5. Juni 1946 an M. Hürlimann: mit dem schönstinstrumentierten H-Akkord des Liebestodes sei das Tor der Romantik geschlossen. Um keinen Zweifel an seiner Auffassung zu lassen, nennt er Wagner den „letzten großen Klassiker“. - Noch problematischer ist die Einordnung Wagners in das sogen. „19. Jahrhundert“. Auch geniale Persönlichkeiten gehören ihrer Zeit an; aber was sie groß macht, ist, daß ihr Schöpfertum im Überzeitlichen wurzelt. Der Auffassung Oswald Spenglers von der absoluten Zeitgebundenheit Wagners steht diejenige C. G. Jungs gegenüber, der das Urbildhafte. Archetypische in seiner Kunst aufdeckt: wer mit Urbildern spreche, erhebe das, was er bezeichne, in die Sphäre des Immerseienden. Während Furtwängler ausdrücklich auf Jung Bezug nimmt (Der Fall Wagner), sagen A. Halm, A. Schweitzer, R. Strauss, E. Preetorius, G. Hauptmann unabhängig davon dasselbe. Hauptmann gebraucht dafür das viel zit. Bild vom „Geysir“, der ein unbekanntes glühendes Element aus dem Erdinnern emporschleudert. - Ebenso leidenschaftlich wie die Anerkennung ist zu allen Zeiten die Ablehnung Wagners gewesen. Soweit sie sich gegen den Menschen richtet, ist sie beim Charakterbild erörtert worden. Aber auch als Künstler bietet er bei der Vielseitigkeit seiner Natur zahlreiche Angriffspunkte: religiöse, ethische, politische, kunsttheoretische, wobei sich die Angriffe nicht selten widersprechen. Während manche ihn als Vorkämpfer eines Teutonentums hinstellen, lehnten ihn die Rassentheoretiker des „Dritten Reiches“ (Günther, Eichenauer) als „un-nordisch“ ab. Während M. Beaufils Parsifal, in herabsetzender Absicht, „le testament d'un nouveau Luther“ nennt, hörte Nietzsche aus ihm „Roms Glaube ohne Worte“ heraus. Es ist hier nicht der Ort, diese Argumente nachzuprüfen. Aber sie zeigen, wie die Angriffe auf das schwankende Gebiet der Ideologie verlagert werden. Zwar haben ideologische Momente bei den Konzeptionen Wagners eine Rolle gespielt; aber im Verlauf des Schaffensprozesses sind sie zu reiner Kunst geläutert worden, so daß die ideologische Kritik ins Leere stößt. Zu den kunsttheoretischen Einwänden ist zu sagen, daß die Theorie bei Wagner immer sekundär ist und daß er sie, wenn er sie nicht mehr braucht, unbedenklich fallen läßt: die Bedeutung, die er der Musik innerhalb seines Kunstwerkes zuerkennt, wird, gegenüber Oper und Drama, seit dem Tristan wesentlich vertieft; mit Tristan wird auch die Anwendung des Stabreims eingeschränkt; mit Die Meistersinger wird die Alleingültigkeit des Mythos aufgegeben; daß er zum Schluß selbst Symphonien schreiben wollte, ist bereits erwähnt worden. Gegen den Theoretiker Wagner anzukämpfen ist leicht, aber müßig. - Von den künstlerischen Einwänden darf man die auf Rivalität beruhenden beiseite lassen. Sie sind übrigens häufiger, als man annimmt, und stammen nicht nur von Zeitgenossen. In einem Brief

A. Honeggers an Wieland und Wolfgang Wagner aus dem Jahre 1953 heißt es, er sei zeitlebens ein glühender Verehrer Wagners geblieben; aber er sei heute so weit, daß er den

Haß verstehen könne, den manche [Musiker seiner Generation] gegen Wagner empfänden. Dieser bedeute einen Höhepunkt des lyrischen Dramas, wie ihn keiner nach ihm je wieder erreicht habe. „Et cela est cruel." Da Honegger selber zum Groupe des six gehörte, wird sein Urteil nicht unbegründet sein. Die Hauptursache der Einwände, die sich ohne Hintergedanken gegen das Kunstwerk richten, hat Furtwängler 1931 bezeichnet: „Die Wagner-Krise ist in erster Linie eine Aufführungskrise." Er bezieht das auf jene Auff., in denen die ursprüngliche Einheit von Wort, Ton und Bild nicht verwirklicht worden ist. Hinzu kommt noch die Übtr. konventioneller Opernmanieren auf den mus. und darstellerischen Vortrag; über den im Gegensatz dazu von Wagner geforderten Vortragsstil unterrichtet am eingehendsten H. Porges, Die Bühnenproben von 1876. Schließlich gibt es in der Natur des Aufnehmenden liegende Hemmungen. Dazu gehört die Furcht des wohlbehüteten Bildungsmenschen vor dem Irrationalen, vor dem „dunklen Raunen eines dionysischen Urgrunds" (E. Staiger, Musik und Dichtung). - Eine Variante der Wagner-Feindschaft ist die Haßliebe, deren berühmtes Beisp. Nietzsche bildet. Die Legende, die er, seine Schwester und das Nietzsche-Schrifttum darum gewoben haben, kann hier nicht erörtert werden. Es sei verwiesen auf Drews, Newman (The Life IV), Furtwängler (Der Fall Wagner), Podach und C. von Westernhagen. Von Interesse ist hier nur Nietzsches Kritik des Musikers Wagner. Während der Philosoph seinen Ehrgeiz darein setzte, eigentlich ein Musiker zu sein, war er gerade auf diesem Gebiet nur begrenzt zuständig. Das beweisen u.a. seine Urteile über Beethoven; seine Proklamation von Peter Gast (H. Köselitz) als Genie, Gegen-Wagner und neuen Mozart; das Ernstnehmen seiner eigenen dilettantischen Kompos.; sein Abfall von der Musik zur „musiquette". Er sei, schreibt Newman, vom Tristan vorübergehend „umgeworfen" worden, aber im Grunde niemals fähig gewesen, eine Musik von einiger geistigen und technischen Kompliziertheit zu erfassen. Seine

Neigung sei gerichtet gewesen „towards the simple in music“. Noch stärker drückt sich R. Strauss aus: Nietzsche habe zwar eine Ahnung von Wagner gehabt, „wenn dem impotenten Dilettanten auch die letzten Geheimnisse einer Ring-Part . ... verschlossen waren“. Das „Anrennen eines kranken Philologengehirns gegen den Himalaya“ sei nicht so ernst zu nehmen (an M. Hürlimann, 5. Apr. 1946). Heute weiß man (durch L. Schemann und R. Pohl), daß auch ein persönliches Moment mitgesprochen hat: Wagner hatte Nietzsche gegenüber dessen Kompos. als „Unsinn“ erklärt, und zwar in der ihm eigenen drastischen Weise. - Haßliebe, wenn auch mehr intellektueller Art, kennzeichnet auch Th. Manns Verhältnis zu Wagner. In einem Brief vom Aug. 1951 an den Intendanten des Basler Theaters gesteht er: die „Anzüglichkeiten“ in seinen Äußerungen über Wagner seien „Ausdruck einer enthusiastischen Ambivalenz“, der jeder Ausdruck, der krit.-skeptischste und der lobpreisend-gehobenste, recht sei. Damit verbietet es sich aber, seine bestechenden Formulierungen unbesehen zu übernehmen. Anläßlich der NA seiner Wagner-Aufsätze (1963) urteilte Ernst Thomas, der Hrsg. der NZM, aus jeder Zeile erfahre man, „daß Manns Zeit nicht mehr unsere sei“; in dieser „Usurpation von rein literarischer Seite“ stecke viel von dem Eifer, sich eine

Zuständigkeit zu ertrotzen, wo man sich in der eigentlichen Materie, der Musik, unzuständig fühle (Westdeutscher Rundfunk, 27. Mai 1963). - Während Wagner anfangs geglaubt hatte, die Form seines Worttondramas werde das „Kunstwerk der Zukunft“ werden, erkannte er später, daß er damit kein allgemeingültiges „Genre“ geschaffen habe (Schriften IX, 301ff.). Die bloßen Nachahmer haben sich auch nicht behaupten können. In einem Gespräch mit Stefan Zweig hat Strauss seine eigene Stellung bezeichnet: Wagner sei ein so ungeheurer Gipfel, daß niemand über ihn hinauskönne. „Aber ich habe mir geholfen, indem ich einen Umweg um ihn gemacht habe.“ Auch andere Komp. wußten sich zu helfen. Puccini, der ein großer Wagner-Verehrer war und sich daneben wie ein „Mandolinenklimperer“ (zit. nach E. Newman in Bayreuther Festspielbuch 1951, übs. von O. Strobel) vorkam, hat es verstanden, jeden wagnerischen Einfluß fernzuhalten. Der Wagner-Gegner Debussy wiederum schrieb am 2. Okt. 1893 an E. Chausson: „Je m'étais trop dépêché de chanter victoire pour Pelléas et Mélisande, car, après une nuit blanche, celle qui porte conseil, il a bien fallu m'avouer que ce n'était pas ça du tout. Ça ressemble au duo de monsieur un tel, ou n'importe qui, et surtout le fantôme du vieux Klingsor alias Richard Wagner apparaissait au détour d'une mesure. J'ai donc tout déchiré, et suis reparti à la recherche d'une petite chimie de phrases plus personnelles.“ So komme es, wie Zuckerman bemerkt, daß Pelléas wie „a negative of Tristan“ erscheine. Überhaupt sind vom Tristan die stärksten Wirkungen ausgegangen: er war der Wendepunkt der abendländ. Musik. Nicht nur Strauss, sondern auch Schönberg kommt vom Tristan her. - Eine der eigentümlichsten Erscheinungen war der frz. „wagnérisme“ (von Wagners Tod bis zur Jh.-Wende). Das Besondere ist, daß es sich hier nicht um eine Nachahmung des Wagnerschen Kunstwerkes handelt. Dieser gewaltigste Anprall seitens der deutschen Kultur, schreibt A. Liess, habe vielmehr das Innere des frz. Wesens aufgewühlt und dessen eigene schöpferische Kräfte freigelegt. R. Rolland bestätigt: „La personnalité encyclopédique de Wagner et sa vaste oeuvre d'art n'intéressaient pas seulement la musique, mais le théâtre tout entier, et aussi la poésie, et même les arts plastiques. On peut dire qu'à partir de 1885 elle agit, d'une façon directe ou indirecte, sur toute la pensée artistique, voire sur la pensée religieuse et morale de l'élite parisienne ... Le génie de Wagner a dominé presque tout l'art français pendant dix ou quinze ans ... C'est le service capital rendu par le wagnérisme à l'art français, qu'il a intéressé le grand public à la musique“ (Musiciens d'aujourd'hui, Paris 1904, Hachette, 215). Dazu gehören, um die bekanntesten Namen zu nennen: Ch. Baudelaire (als Vorläufer), P. Verlaine, St. Mallarmé, P. Claudel, Villiers de l'Isle-Adam, R. Rolland, M. Proust, A. Suarès. Die gleichzeitige engl. Wagner-Bewegung kann sich damit an Bedeutung nicht messen. Während das Beisp. Wagners die frz. Lyriker

zum vers libre ermutigt hatte, waren in England der Stabreim und die Füllungsfreiheit des Vs. als altgerm. Erbgut lebendig geblieben. Der Einfluß Wagners erstreckte sich hier auf den späteren Rossetti-Kreis, den Ästhetizismus, ausgehend in die Lyrik der Ninetees, G. Moore, G. B. Shaw. Nicht zu vergessen E. Newman, dessen Life of R. Wagner die einzige umfassende moderne Wagner-Biogr. darstellt, wenn auch manches schon wieder durch neuere Veröff. überholt ist. - Die heutige (1967) Situation des Wagnerschen Werkes darf nicht nach einzelnen, von Ressentiments diktierten Attacken beurteilt werden. Ein Querschnitt durch die Bayreuth-Diskussion der in- und ausländischen Presse ergibt folgendes Bild: eine neue Aktualität Wagners, auch gerade in seinem umstrittensten Werk, dem Ring des Nibelungen: „Le Ring plus actuel que jamais“ (J. Feschotte in Bayreuther Programmheft Walküre 1960); die weltweite Anteilnahme des Auslandes: der Anteil der ausländischen Festspielbesucher betrug 1964 48%, die Rundfunkübtr. wurden von 34 Ländern Europas (auch von der Tschechoslowakei, Jugoslawien, Rumänien), Nord- und Südamerikas, Afrikas, Asiens und Australiens übernommen; das Interesse der Jüngeren, die zu Wagner kommen, unbeschwert von den Ideologien und Vorurteilen früherer Generationen. --- Curt von Westernhagen --- Opern u. Musikdramen: Die Hochzeit (R. Wagner), Fragment (1832; 13. Febr. 1938 Leipzig, Neues Theater, P. Schmitz), Lpz. 1912, B & H; Die Feen (ders.), romant. Oper 3 Akte (1833/34; 29. Juni 1888 München, Hof- u. Nationaltheater, H. Levi), ebda. 1912; Das Liebesverbot oder Die Novize v. Palermo (ders.), große kom. Oper 2 Akte (1834/35; 29. März 1836 Magdeburg, R. Wagner), ebda. 1914; Rienzi, der letzte der Tribunen (ders.), große trag. Oper 5 Akte (1838-1840; 20. Okt. 1842 Dresden, Hoftheater, G. Reißiger), Dresden 1844, C. F. Meser, seit 1872 Bln., A. Fürstner; Der fliegende Holländer (ders.), romant. Oper 3 Akte (1841; 2. Jan. 1843 ebda., R. Wagner), ebda. 1844; Tannhäuser u. der Sängerkrieg auf Wartburg (ders.), große romant. Oper 3 Akte (1843-1845; 19. Okt. 1845 ebda., ders.), neuer Schluß des 3. Aktes (1847), Pariser Fassung des Bacchanales u. der Venus-Szene des 1. Aktes (1860/61; 13. März 1861 Paris, Große Oper, L. Dietsch), Bln. (1876?), Fürstner; Lohengrin (ders.), romant. Oper 3 Akte (1845-1848; 28. Aug. 1850 Weimar, Hoftheater, F. Liszt), Lpz. 1852, B & H; Tristan u. Isolde (ders.), Handlung 3 Aufzüge (1857-1859; 10. Juni 1865 München, Hof- u. Nationaltheater, H. v. Bülow), ebda. 1860; Die Meistersinger v. Nürnberg (ders.), 3 Akte (1861-1867; 21. Juni 1868 ebda., ders.), Mainz 1868, Schott; Der Ring des

die Trauergondel…

Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel f. drei Tage u. einen Vorabend (ders.), Vorabend: Das Rheingold, 4 Szenen (1852-1854; 22. Sept. 1869 München, Hof- u. Nationaltheater, F. Wüllner), ebda. 1873, Erster Tag: Die Walküre, Handlung 3 Aufzüge (1852-1856; 26. Juni 1870 ebda., ders.), ebda. 1874, Zweiter Tag: Siegfried, Handlung 3 Aufzüge (Dichtung 1851, Kompos. 1. u. 2. Akt 1856/57, 3. Akt 1869-1871; 16. Aug. 1876 Bayreuth, Festspielhaus, H. Richter), ebda. 1876, Dritter Tag: Götterdämmerung, Handlung 3 Aufzüge u. ein Vorspiel (Dichtung, als Siegfrieds Tod, 1848, umgearb. 1852, Kompos. 1869-1874; 17. Aug. 1876 ebda., ders.), ebda. 1877; Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel (ders.), 3 Aufzüge (1877-1882; 26. Juli 1882 ebda., H. Levi), ebda. 1883“; so-weit MGG. Uns interessiert 1 Klavierstück: „Ankunft bei den schwarzen Schwänen“ für die Gräfin von Pourtalès (1861) in „Musikalische

G. Doré: „Der Rabe“ (nach Poe)

Wochenblätter“ Nr. 10 (Leipzig 1897): dieses Stück möge nun erklingen! Zuvor noch ein Gedicht: „Wie mein Aug' am Sommer hängt“ – von Max Dauthendey (1867-1918): „Alle Hecken steh’n zerzaust

und der Wind am Wege haust.
Tag und Nacht die Regentropfen
auf die kahlen Steine klopfen;
Augen meine nimmersatten
nie genug vom Sommer hatten.
Wie mein Aug' am Sommer hängt,

so mein Mund zur Liebsten drängt.“ - Die so-g. „Wesendonck-Lieder“ (- Text: Mathilde (Luckemeier-)Wesendonck (1828-1902) -) vertonte Wagner als „Vorstudien zu „Tristan-&-Isolde“„ für Gesang & Klavier: „*In der Kindheit frühen Tagen*

hört‘ ich oft von Engeln sagen,
die des Himmels hehre Wonne
tauschen mit der Erdensonne,
daß, wo bang ein Herz in Sorgen
schmachtet vor der Welt verborgen,
daß, wo still es will verbluten
und vergeh‘n in Tränenfluten,
daß, wo brünstig sein Gebet
einzig um Erlösung fleht,

dort der Engel niederschwebt
und es sanft ge'n Himmel hebt!
- Ja: es stieg auch mir ein Engel nieder,
und auf leuchtendem Gefieder
führt sie, ferne jedem Schmerz,
meinen Geist nun himmelwärts!

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit,
leuchtende Sphären im weiten All,
die ihr umringt den Weltenball,
urew'ge Schöpfung, halte doch ein;
genug des Werdens - laß' mich sein!
Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stillet den Drang,
schweiget nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
ende, des Wollens ew'ger Tag!
Daß in selig süßem Vergessen
ich mög' alle Wonnen ermessen!
Wenn Augen in Augen wonnig trinken,
Seelen ganz in Seelen versinken,
Wesen in Wesen sich wiederfindet
und alles Hoffens Ende sich kündet,
die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
keinen Wunsch mehr will das Inn're zeugen:
da erkennt der Mensch des Ewigen Spur
und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

Sonne: weinest jeden Abend dir die schönen Augen rot,
wenn im Meeresspiegel badend dich erreicht der frühe Tod,
doch erstehst in alter Pracht, Glorie der düst'ren Welt,
du, am Morgen neu erwacht, wie ein stolzer Siegesheld!
Ach, wie sollte ich da klagen, wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
muß die Sonne selbst verzagen, muß die Sonne untergehn?
Und gebieret Tod nur Leben, geben Schmerzen Wonne nur:
O wie dank' ich, daß gegeben solche Schmerzen mir Natur!

Hochgewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen:
sagt mir doch, warum ihr klagt?
Schweigend neiget ihr die Zweige,
malt euch Zeichen in die Luft,
und der Leiden stummer Zeuge
steigt dann aufwärts: süßer Duft.
Weit in sehnendem Verlangen
breitet ihr die Arme aus
und umschlinget wahnbefangen
öder Leere nicht'gen Graus.
Wohl, ich weiß es, arme Pflanze:
ein Geschicke teilen wir:
ob umstrahlt von Licht und Glanze -
uns‘re Heimat ist nicht hier!
Und, wie froh die Sonne scheidet
von des Tages leerem Schein,
hüllt sich der, der wahrhaft leidet,
tief in schweigend‘ Dunkel ein.
Stille wird's, ein säuselnd‘ Weben
füllt nun bang‘ den dunk‘len Raum:
schwere Tropfen seh‘ ich schweben
an der Blätter grünem Saum...

Sag‘, welch wunderbare Träume
halten meinen Sinn umfangen,
daß sie nicht wie leere Schäume
sind in ödes Nichts vergangen?
Träume, die in jeder Stunde,
jedem Tage schöner blühen
und mit ihrer Himmelskunde
selig durch‘s Gemüte ziehen,
Träume, die wie hehre Strahlen
in die Seele sich versenken,
dort ein ewig‘ Bild zu malen:
„Allvergessen-Eingedenken...“;
Träume, wie wenn Frühlingssonne
aus dem Schnee die Blüten küßt,

daß zu nie geahnter Wonne
sie der neue Tag begrüßt,
daß sie wachsen, daß sie blühen,
träumend spenden ihren Duft,
sanft an deiner Brust verglühen
und dann sinken in die Gruft…". Soweit Mathilde Wesendonk. Noch 2 „R. Wagner"-bezogene Gedichte von Paul Verlaine (- siehe unser „Drogen"-Programm! -) in der deutschen Nachdichtung von Sigmar Löffler: „An Ludwig II. von Bayern" und „Parsifal":
„Der Jetztzeit einz'ger, wahrer König, Heil dir, Sire,
der wollte, daß sein Tod sein Urteil rächend sichtet
über die Politik und die verrückte Gier
der Wissenschaft, die sich im Hause eingerichtet,

der Wissenschaft, die mordend das Gebet vernichtet,
die Kunst und den Gesang und alle Lyren hier
- und der ganz einfach nun, von blüh'ndem Stolz umlichtet,
sie sterbend tötete! Heil, König, bravo, Sire!

Dichter warst du, Soldat, der einzige der hohlen
Auch-Könige, die das Jahrhundert rasch vergißt.
Märtyrer der Vernunft du, wie's die Pflicht befohlen.

Heil dir in der Verklärung, die alleinig ist!
Mag deine Seele, gold- und stahlumblinkt, hinziehen
auf Wagners prächtigen und frohen Melodieen!" – „Parzival hat besiegt die kecken Plauderei'n
der Mädchen und die heit're Wollust, sein Gelüsten
nach knabenhaftem und unschuld'gem Fleisch, nach Brüsten,
die leicht noch sind, und nach verliebten Plauderei'n.

Er hat besiegt das Weib, ihr Herz im üppigen Schrein
des Busens, Arme, die weit offen ihn begrüßten,
er hat besiegt die Höll'! - Nun, unter Zeltgerüsten
tritt er, den Siegespreis im Jünglingsarme, ein:

Die Lanze, die durchbohrt hat einst des Höchsten Seite!
Den König heilt er, der zum König selbst Geweihte,
zum Priester beim hochheil'gen, wesentlichen Gut.

Im Goldkleid betet er, den reinen Gral erhoben,
Symbol und Ruhm, in dem erstrahlt das wahre Blut.
Und: o die Knabenstimmen von der Kuppel droben…!". Verlaine – ein großer Dichter! Aber Richard Wagner, der „…Leipziger Gnom mit Bomben-Talent und fiesem Charakter…" (Thomas Mann), ist einer der größten Künstler aller Zeiten!

==-==

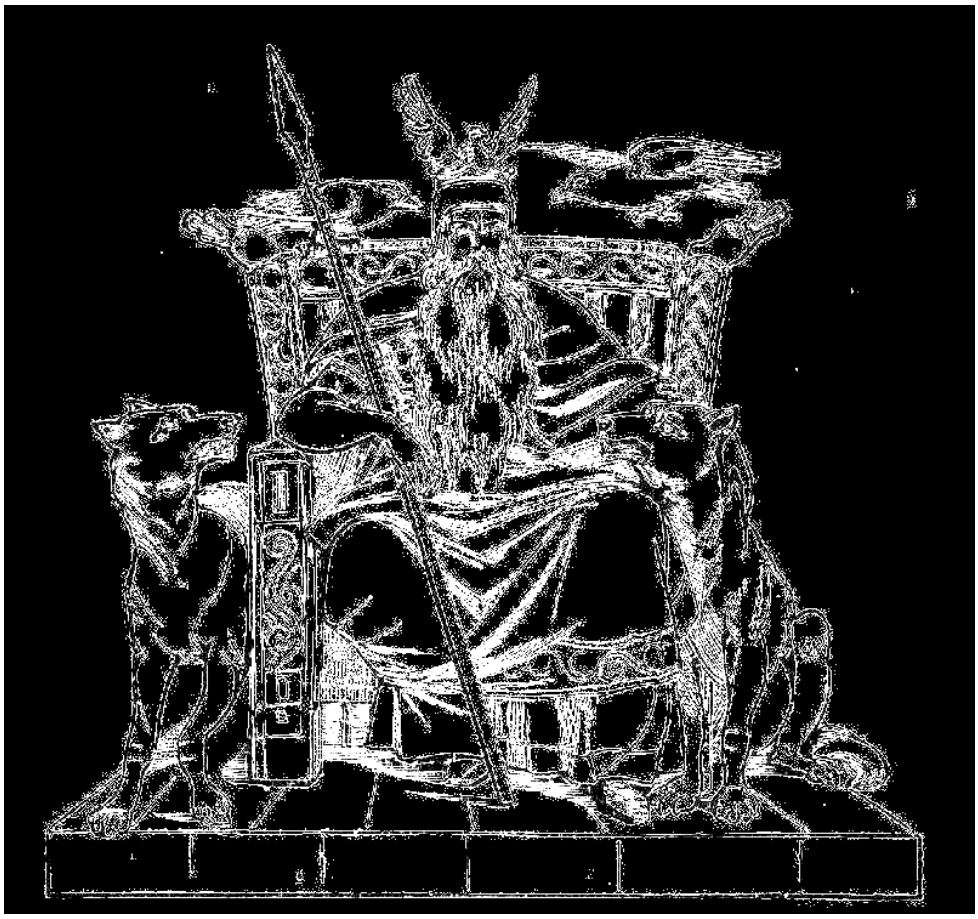
JOHANNES BRAHMS

„Dunkele Vögel“ in Brahms’ „II.“? - Reinhold Brinkmann schrieb „Die „heit’re Sinfonie“ und der „schwer melancholische Mensch“ - Johannes Brahms antwortet Vincenz Lachner“ in „Archiv für Musikwissenschaft 46/1989, S. 294-306“ (- mit Dank an meine Kollegen Dres. M. Berg & A. Ickstadt! -): „…am 4. August 1879 schreibt Vinzenz Lachner, der in Karlsruhe lebende ehemalige Mannheimer Hofkapellmeister und jüngere Bruder Franz und Ignaz Lachners’, aus den Ferien in Oberstdorf an Johannes Brahms einen Brief über dessen 2. Sinfonie, auf den dieser mit einem ungewöhnlich offenen privat-kompositorischen Bekenntnis antwortet, wohl einem der wichtigsten künstlerischen und menschlichen Selbst-Zeugnisse Brahmsens überhaupt. Beide Briefe sind bislang unveröffentlicht. Sie seien nicht zuletzt wegen ihrer Bedeutung für die Interpretation der 2. Sinfonie hier vollständig mitgeteilt und knapp kommentiert’. 1.: Vincenz Lachner an Johannes Brahms: „Oberstdorf im Allgäu 4 Aug[ust]. 1879 – „Verehrter, lieber Freund!“ beginnt Ihr Brief aus Pförtschach [sic!] am See, [schwer zu entziffernden Datums.] Wie das meinen Ohren so lieblich klingt und meinem überraschten Auge schmeichelt! Wie eh auch ein gut Theil davon auf Rechnung conventionellen Gebrauches schreibe; so bleibt doch noch immer so viel zur Abschätzung des Werthes, den ich in Ihren Augen haben mag, übrig, daß ich auf diese Anrede stolz sein kann; denn ein Brahms hat weder die Gepflogenheit sich herabzulassen, noch würde ihm geziemen mit solchen Epithetons verschwenderisch zu sein. Und so registriere ich denn diese auf mich wie ein belebender Sonnenstrahl herabfallende Ansprache als mein Eigenthum, von dem ich nicht ein Titelchen ablasse, so klein u. unbedeutend ich auch neben dem Manne dastehe, der mit jedem neuen Werke unser geistiges Nationalvermögen erweitert, dessen völlige u[nd]. letzte Erkenntnis erst einer späteren Zeit vorbehalten ist. Daß ich nicht zu den letzten gehöre, die ihn in seinem Innern, seiner Eigenart zu erkennen bestrebt sind, daß mir eine lange Lebensdauer ehrlichen Forschens u. Prüfens den Aufschluß darüber mindestens nahe gerückt hat, das macht mich vielleicht seiner würdiger als ich mir selber erscheine. Ja, wer auch eine solche Symphonie schreiben könnte! Aus wenigen Wurzeln bilden Sie den Stoff, der sich zu einem einheitlichen Ganzen aufbaut, wie die Natur ein organisches Gebilde hervorbringt. Was haben Sie nicht aus den ersten 3 Noten des Basses gestaltet! Es ist unglaublich, welche Verwerthung dieser einzige Takt in breiter Ausdehnung wie in enger Zusammenziehung erhalten hat; wie sich neue, frappante Modulationen damit verknüpfen, die mannigfaltigsten rhythmischen Gestaltungen daran reihen und doch das Ganze seinen Grundcharakter, seinen stetigen Gang unverrückt bewahrt. Das Kleine wächst in großartiger Entfaltung heran, das Große verschmäht es nicht, sich von dem Kleinen in reizvollen Arabesken umspielen zu lassen. Welch ein köstlicher Contrapunkt tritt urplötzlich in energischer Aufsteigung aus einer gesteigerten Complikation heraus, alle Stimmen nacheinander in sein Bereich ziehend! Er bricht hervor, wie der machtvolle Granit Gestein von geringerem Gehalte bei Seite schiebt. Siegprangend stellt er sich auf der errungenen Oberfläche dar, als wollte er sagen: „Hier bin ich kraft meiner selbst!“! Wollte ich alle Vorgänge, alle Schönheit dieses 1ten Satzes berühren so würde ein Buch daraus. Einheitlich in seinem Ganzen durchmißt Pr in seinen Einzelstimmen alle Gradationen des Ausdrucks von stolzem Aufbäumen bis zu feinster, zartester Innigkeit. Wäre mir das „Plauderstündchen“ in Pförtschach [sic!] gegönnt, so würde ich Sie um die Bestätigung meiner Meinung bitten, daß Sie diesem Theil der Symph[onie]. den Vorzug vor den 3 andern einräumen. Ich kann von dem 1ten Satze nicht weggehen ohne den Schluß von der Stelle an: [Notenbeispiel der Takte 477-82] zu berühren. Welch eine Verklärung! Welche Friedenslösung aller vorausgegangenen Conflikte! Ich möchte diese Stelle als den Sieg des Schlichten, Reinharmonischen über alles Kunstvolle bezeichnen. Man wird mit versöhnendem Wohllaute geradezu übergossen. Und doch geht es unmittelbar aus dem Grundstoffe des Stückes hervor. Hier mußten Sie von jener „konzentrierten“ Stimmung beseelt sein, die Sie mir einst als den Culminationspunkt im Schaffen bezeichneten. Bei dem nachfolgenden Hornsolo hätte ich gern die Violinen con sordino spielen lassen. Nur die überall hervortretende Meisterschaft der Instrumentation hielt mich davon ab. Gleichwohl bin

ich dreist genug es Ihnen zu gelegentlichem Versuche vorzuschlagen. Das Horn dürfte freier hervortreten u. sich freiere Nuancierungen gestatten als es so einem gesättigtem Quartett gegenüber thunlich ist. – Hier muß ich leider sagen: Fortsetzung folgt, denn die Hand versagt mir den weiteren Dienst. Ich kam vor ein paar Stunden von einer für mich alten Burschen ziemlich anstrengenden Bergtour zurück. In Eile will ich Ihnen nur sagen, daß ich am 30. Juli über Constanz u. Bregenz hieher (bei Immenstadt) abreiste, wo ich vor 13 Jahren]. mit meiner Frau einige Wochen verbrachte. Oberstdorf liegt in einer großartigen Gebirgsnatur u. wäre wohl einmal Ihres Besuches werth. Am 11ten des]. M[onats]. muß ich in Baden einem Brautpaare als Zeuge dienen u. deshalb auf das verlockende „Plauderstündchen“ verzichten. Den 8, 9 u. 10ten d. M. habe ich für Bruder Franz in München bestimmt, den ich seit Nov[emb[er]. v[origen]. J[ahres]. nicht sah. – Das Mus[ik]. Fest in M[annh[eim hat mich gewaltig mitgenommen u. steckt mir noch einigermaßen in den Gliedern. 800 Menschen, worunter 400 Frauenzimmer in Disziplin u. Ruhe zu erhalten ist ein saures Stück Arbeit. – Die Fortsetzung – denn ich habe Ihnen noch Vieles zu sagen – folgt so bald ich wieder ein wenig zur Ruhe gekommen od[er]. der Himmel sein Veto gegen die alltäglichen Touren einlegt. Ist mir Albernes oder Ueberschwengliches in die Feder gerathen so halten Sie es der unbegrenzten Hochachtung zu Gute, die ich die ich [sic!] für jede Größe, am meisten ab[er]. für eine musikalische Ihrer Art habe! Mit Stolz und Freude Ihr Freund VLachner“. - 2.: „Verehrter Meister, lieber Freund! Oberstdorf 6 Aug. 79 - Gewiß ist es Ihnen auch schon passiert, daß Sie durch schlechtes Schreibmaterial, eine kratzende Feder, stockende Tinte u. holzeriges Notenpapier beim Componieren ein wenig beeinflußt wurden. In ähnliche Lage versetzt mich jetzt eine Temperatur v[on]. 24 Gr[ad]. im Schatten und der Zitterich meiner rechten Pfote. Im Schweiße meines Antlitzes u. kämpfend gegen eine widerspänstige Hand entstehen diese Zeilen, denn: „es muß sein“. Dem „Freund“ bin ich alle Aufschließung meines Herzens schuldig, was ich damit zu bethätigen glaube, daß ich an der strahlenden Sonne seines Werkes (zunächst noch des 1ten Satzes) einige Flecken constatire. Bei einem Andern würde ich mich mit ein Paar vagen Redensarten aus der Schlinge ziehen, Johannes gegenüber jedoch glaube ich nicht mißverstanden zu werden; höchstens wird er mich für einen ängstlich antiquirten, pedantisch angehauchten Anhänger des Alten belächeln. Doch zur Sache! Warum werfen Sie in die idyllisch heitere Stimmung, mit der sich der 1. Satz einführt, die grollende Pauke, die düstern, lugubren Töne der Posaunen u. Tuba? Wäre der später nachfolgende Ernst, od[er]. vielmehr die Kraftäußerung jugendlich strotzender Männlichkeit nicht auch ohne diese, Schlimmes kündenden Töne durch sich selbst motivirt? Soll das Graziöse mit dem Starken durch Unheimliches vermittelt werden? Sehen Sie, verehrter Freund, hier fehlt mir der Schlüssel des Verständnisses. Wohl hat mich öfteres Sehen u. Hören daran gewöhnt aber nicht völlig versöhnt. Überhaupt möchte ich aus diesem Satz Pos[aunen]. u. Tuba ausgeschlossen sehen, die mir zur Grundstimmung desselben nicht nöthig scheinen u. der Kraftfülle, wo sie in der Conzentrierung aller Tonmittel auftritt, kein wesentliches Element zuführen. Damit würden auch die Stellen wegfallen, wo diese Instrumente imitatorisch das Motiv des Basses (1ter Takt) in befremdlicher Weise aufgreifen und plötzlich eine

Gespenst…

Tonqualität bloßstellen, die mit dem Adel der Umgebung kontrastirt, in ihrer gesteigerten Wiederholung aber bis zu einem grellen Ausbruch von Wuth u. Schmerz vorschreiten, der mein Ohr verletzt, wenn auch mein Auge die thematische Verwendung des Motivs bewundert. Mit diesen Instrumenten, deren Intonation ja nie ganz reinlich, in dissonirender Uebereinanderstellung so weit vorzugehen scheint mir verwegen, den Wohllaut schwer beeinträchtigend. Ueber diese beiden Punkte würde mir das „Plauderstündchen“ eine Aufklärung verschaffen, die, wenn auch nicht mein eigensinniges Ohr bekehren, so doch meinen Verstand willig finden dürfte. Ein ganzer Plaudertag aber könnte mir nicht einreden, daß das A der Trompeten u. Hörner am Schlusse mit dem darunter liegenden Gm[oll]. Dreiklang nöthig, nützlich od[er]. gar schön sei. Läßt sich das gleichzeitige Zusammentreffen des Dorninant- und Plagalschlusses auch mit einigem Zwang theoretisch erklären, das Ohr wird sich nie damit versöhnen. Alles Vorausgehende ist hier darauf angelegt uns dem natürlichen, unverkümmerten Dominantschluß zuzuführen, uns friedlich in die Tonica hinüberzuleiten. Der ganze Coda-Satz, von der in meinem Briefe zitirten Stelle an, bildet eine wahre Verklärung nach Kampf u. Conflikt von wunderbarer Schönheit, von entzückendem Wohllaute. Da kommt im Momente höchster Befriedigung, mitten im Schwelgen dieser verteufelte Störenfried, dieser aufdringliche Gm[oll]. Dr[ei]kl[an]g. Als ich ohne vorhergehende Einsicht in die Partitur in Karlsruhe an diesen Punkt kam hörte ich zu dem durchgehaltenen A etwas Befremdliches, nicht gleich Verstandenes u. spitzte meine Ohren zu größter Schärfe des Hörens. Weiche von mir, Du ungebetener Ohrenbläser, sagte ich mir, störe mich nicht, wo ich in vollen Zügen reinste Harmonie in beseeligendem Abschlusse genieße. – Das A ist so tonreich, in seiner Continuität so im Ohre haftend u. gebietend, daß der widerhaarige Gm. Drklg in seiner kurz auftretenden, von Pausen geschiedenen Vertheilung nur schattenhaft nebenher geht; was die Sache mildert. – Mag dergleichen in Zukunft ertragen, vielleicht angenehm gefunden werden, mein Ohr ist dafür zu alt. – Und nun, verehrter Freund, lachen Sie üb[er]. mich, finden Sie das angekündigte Alberne in meinem Raisonnement, aber lassen Sie der Ehrlichkeit u. Aufrichtigkeit ihre wenn auch verwegene Zunge. Die Hand will für heute nicht weiter, morgen vielleicht mehr von Ihrem ergebenem VLachner“. - Und so lautet Brahmsens Antwort auf den Brief Vincenz Lachners: „Aug[ust]. [18]79 - Theurer Freund. Mein Brief wird Ihnen schwerlich sagen wie große u. ernstliche Freude mir d[ie]. Ihrigen machen. Sie laßen nichts zu wünschen als die Fortsetzung die sie



Wotan mit seinen 2 Raben

versprochen. Ich schweige von dem zu großen Lob das Sie mir schenken aber es thut so wohl, zu erfahren, daß, was man mit Liebe u. Fleiß gebildet hat, auch von einem Andern liebevoll u. aufmerksam betrachtet wird. Ihre eingehenden u. verständnisvollen Worte sind die ersten der Art die ich, gedruckt oder geschrieben, über jenes Werk höre. Sie verdienten daß ich auch über eine Erwiderung nachdächte – das kann ich aber nicht, ich kann nur über einen ersten Satz nachdenken! Nur weil ich weiß daß Sie diese Tage bei Ihrem Bruder zubringen soll wenigstens ein flüchtiges Wort des Dankes dahin! Ebenso flüchtig sage ich, daß ich sehr gewünscht u. versucht habe, in jenem ersten Satz ohne Posaunen auszukommen. (Die e-moll-Stelle hätte ich gern geopfert, wie ich Sie Ihnen also jetzt opfere.) Aber ihr erster Eintritt, der gehört mir u. ihn u. also auch die Posaunen kann ich nicht entbehren. Sollte ich jene Stelle vertheidigen da müßte ich weitläufig sein. Ich müßte bekennen daß ***ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, daß schwarze Fittiche beständig über uns rauschen***…"…" [Hervorhebung: WGL] „…"…, daß – vielleicht nicht so ganz ohne Absicht in m[einen]. Werken auf jene Sinfonie eine kleine Abhandlung über das große „Warum" folgt. Wenn Sie die (Motette) nicht kennen so schicke ich sie Ihnen. Sie wirft den nöthigen Schlagschatten auf die heitre Sinfonie u. erklärt vielleicht jene Pauken u. Posaunen. – Das Alles u. namentlich jene Stelle bitte ich auch nicht gar zu ernst u. tragisch zu nehmen! Aber das A zum Gmoll in der Coda, das möchte ich vertheidigen! Mir ist es ein wollüstig-schöner Klang u. ich meine, er kommt so logisch wie möglich – ganz von selbst. Nach diesem, lieber Freund, wird es ihnen sonderbar vorkommen wenn ich bitte, mir vor Allem mitzutheilen – was Ihnen nicht wohl gefällt. Aber: nützt es auch oder laße ich es auch bei der betreffenden einzelnen Stelle nicht gelten, das Bedenken habe ich gehört, es nützt u. gilt ein ander Mal. Vor „Überschwänglichem" brauchen Sie sich nicht zu hüten. Wenn man einen Brief liest, so sieht man unwillkürlich das Gesicht des Briefschreibers dazu. In Ihres hat das Leben schöne

ernsthafte Falten gegraben, darauf hört man denn [?] auch was Sie sagen. Nun aber endlich, leben Sie recht wohl u. seien Sie mit Ihrem Bruder recht von Herzen gegrüßt. Hoffentlich bis auf Weiteres! Ganz Ihr ergebener J. Brahms"…". - - MGG schreibt: „Johannes Brahms, * 7. Mai 1833 in Hamburg und † 3. April 1897 in Wien, entstammt einer westholsteinisch-dithmarsischen Bauern- und Handwerkerfamilie, die seit dem Großvater des Komponisten in „Heide" ansässig war. Im Jahre 1806 wurde hier der Vater Johann-Jakob Brahms geboren, der als einziger unter den Vorfahren den Trieb zur Musik als eine innere Nötigung empfand und trotz des Widerstandes seiner Familie seinen Willen durchsetzte, die Musik berufsmäßig ausüben zu dürfen. Freilich entfalteten sich sein Musizierbedürfnis und seine Anschauungen von der Kunst nicht über die Grenzen des Primitiv-Handwerklichen hinaus, und als er sich 1826 in Hamburg niedergelassen hatte, mußte er lange Zeit in Tanzlokalen, Matrosenkneipen und selbst als Straßenmusikant mit seinen Instrument, deren er nach alter Stadtpfeifersitte mehrere handwerksgerecht beherrschte, „aufwarten" und um ein kärgliches Entgelt spielen. Doch vermochte er sich bald emporzuarbeiten und fand schließlich im Hamburger Städt. Orch. als Kontrabassist noch eine förmliche Anstellung. Im Jahre 1830 verheiratete er sich mit der um 11 Jahre älteren Christiane Nissen, die im Gegensatz zu ihrem Gatten einer sozial gehobeneren Familie entstammte, die in den jüngeren Generationen zwar verarmt war, deren ältere Glieder jedoch als Pastoren, Schulmeister, Ratsherren und Handelsleute hervortraten und teilweise mit dem schleswig-holsteinischen Kleinadel versippt waren. Noch Christianes Mutter, Brahms' Großmutter, war adliger Herkunft (Margarete von Bergen). Bäuerlich-wurzelhafte Gesundheit, Festigkeit und Rüstigkeit auf der einen Seite und geistige Aufgeschlossenheit, der Zug zu Höherem sowie eine tiefere seelische Empfänglichkeit auf der anderen Seite sind die Kräfte und Eigenschaften, die Brahms von seinen Ahnen vererbt bekam. Auch auf ihn läßt sich das Goethewort anwenden, daß er vom Vater die „Statur" und „des Lebens ernstes Führen", d.h. eine bäuerliche Geradheit, Erdhaftigkeit und unbeirrbare Festigkeit empfing, während er dem mütterlichen Geschlecht den musisch-geistigen Sinn, die „Lust zum Fabulieren" verdankte. - Der bei dem Sohn schon in zartem Kindesalter sich regende Musiziertrieb wurde durch verantwortungsbewußte Lehrer wie F. W. Cossel und E. Marxsen planmäßig entwickelt. In kurzer Zeit entfaltete sich der junge Brahms zu einem pianistischen Wunderkind, das mit 10 Jahren zum erstenmal an die Öffentlichkeit trat und seit seinem 14. Lebensjahr in wachsendem Umfang in den Konzerten der Hansestadt zu hören war, daneben aber auch langehin durch Stundengeben, Tanzbodenspiel und Bearb. von leichter Unterhaltungsmusik oder schließlich auch als Theaterpianist die Familie miternähren mußte. In diesen entbehrungsvollen Jahren der Kindheit und frühen Jugend regte sich außerdem (schon seit dem 10. Lebensjahr) der Trieb zu schöpferischer Betätigung, wobei seinem Lehrer Marxsen von Anfang an „sein scharf und tief denkender Geist" auffiel. In zahlreichen kompositorischen Arbeiten versuchte er sich auf den Gebieten der Kl.-, Kammer- und Liedmusik. Die meisten dieser frühen Kompos. hat Brahms später vernichtet. Nur einige Lieder (darunter die Liebestreu), die beiden Kl.-Sonaten op. 1 und 2 und das es-moll-Scherzo op. 4, die aus den letzten Jahren der frühen Hamburger Zeit (vor 1853) stammen, blieben erhalten. Hierher gehört wohl auch ein von E. Bücken (1938) aufgefundenes Kl.-Trio A- dur, dessen Echtheit jedoch nicht restlos verbürgt ist. Neben dem musikalischen beherrschte den jungen Brahms ein ebenso lebendiger literarischer Bildungstrieb, der ihn mit der Dichtung der

deutschen Romantik vertraut machte. Die schlichte Frömmigkeit des Elternhauses bahnte ihm den Weg zur Bibel, deren Ideenwelt ihn bis in seine letzte Lebenszeit fesselte, wenn er sie auch weniger im kirchlichen Sinne als Dogma, sondern als Dichtung und Philosophie erlebte. - Die Bekanntschaft mit dem ungarischen Geiger Eduard Hoffmann gen. Reményi gab im Frühjahr 1853 die Veranlassung zu einer Konzertreise in die niedersächsische Provinz, die in ihren Folgeerscheinungen von schicksalhafter Bedeutung für Brahms wurde. In Hannover lernte er J. Joachim kennen, mit dem ihn seitdem eine enge Freundschaft verband. Von Liszt hingegen, den er mit Reményi zusammen in Weimar aufsuchte, fühlte er sich abgestoßen. Der nachhaltigste Eindruck und größte Gewinn auf jener ersten Ausfahrt in die Welt war sein Bekanntwerden mit Robert und Clara Schumann in Düsseldorf (30. September 1853), wohin ihn Joachim empfohlen hatte. Schumann feierte den jungen Ankömmling in einem prophetischen Aufsatz in der Neuen Zeitschrift für Musik als den, „der da kommen mußte“ und setzte sich auch persönlich dafür ein, daß Brahms seine ersten Kompos. bei Breitkopf & Härtel veröffentlichen konnte. Als sich Schumann im Februar 1854 in einem Anfall geistiger Umnachtung in den Rhein stürzte und erst nach zwei Jahren durch den Tod erlöst wurde, stand der nun ganz nach Düsseldorf übergesiedelte Brahms der hart geprüften Gattin des väterlichen Freundes mit Rat und Tat zur Seite. Die verehrende Freundschaft zu Frau Clara verwandelte sich im stillen zu flammender Liebesleidenschaft. Sie ließ ihn eine „Wertherzeit“ erleben, in deren erhebender und verwirrender Zwiespältigkeit auch sein künstlerisches Schaffen neue Probleme und Krisen zu überwinden hatte. Der zu innerer Reife sich

durchringende Brahms wurde in harten seelischen Kämpfen Herr über seine Gefühle, wie er im Laufe der nächsten Jahre in straffer Selbstzucht (Studien im strengen Satz, in der Instrumentation und Variationstechnik) auch als Künstler den Weg fand, um seine Wesensart voll entfalten zu können. Von den Werken, die in jenen Jahren in der Nähe R. und Clara Schumanns entstanden sind (1854-1856), tragen einige besonders den Stempel des Suchens und Ringens um einen eigenen Stil, so z.B. die f-moll-Kl.-Sonate op. 5, die 1. Fassung des H-dur-Trios op. 8, die Urfassung des c-moll- Quartetts op. 60 (damals noch in cis-moll), vor allem aber das d-moll-Konzert op. 15, das sich in drei Stadien aus einer Sonate für 2 Klaviere über einen Sinfonie-Entwurf erst zu der endgültigen Konzertgestalt entwickelte. - Nach dem Tode Schumanns und Frau Claras Übersiedlung nach Berlin verließ auch Brahms Düsseldorf. In den Jahren 1857-1859 hielt er sich teils in Hamburg auf, teils wirkte er (jeweils in den letzten vier Monaten des Jahres) in Detmold als Hofpianist, KaM.-Spieler und Dgt. des Hofchors. Nach der seelisch zermürbenden Düsseldorfer Zeit, die ihn auch künstlerisch in scheinbar ausweglose Krisenlagen gebracht hatte, findet nun eine innere Beruhigung statt, von der die hier entstandenen Orch.- Serenaden op. 11 und 16 sowie das erste Streichsextett op. 18 zeugen. Im gelegentlichen Umgang mit dem Hoforch. erschlossen sich ihm die Probleme der Instrumentation und des Orch.-Klangs, wie er sich in den Chorproben eine praktische

Erfahrung in der Chorkompos. aneignete. Ein Liebesfrühling mit der Göttinger Professorentochter Agathe von Siebold (Sommer 1858), der aber in eine schmerzliche Entsagung ausklang, inspirierte ihn zu anmutigen Liedschöpfungen, unter denen die volksliedhaften Gebilde in op. 14 und 19 hervorragen. Das Vld. schwebt ihm seitdem immer mehr mit bewußter Eindringlichkeit als Ideal vor. Mit wechselndem Erfolg wurde sein künstlerisches Schmerzenskind jener Jahre, das d- moll-Kl.-Konzert, das er 1858 endgültig beendete, aufgenommen: im Leipziger Gewandhaus (27. Januar 1859) erlitt es eine völlige Niederlage, während Brahms einige Wochen später in Hamburg mit dem Werk wahre Triumphe feierte. - Seit 1859 zog sich Brahms ganz nach Hamburg zurück und förderte in verstärktem Maße seine kompositorischen Pläne (vor allem Kl.-Quartette op. 25 und 26, Händelvariationen op. 24 und das zunächst noch als Streichquintett gedachte Kl.-Quintett op. 34), während er sich nur nebenher als Konzertpianist betätigte und zur eigenen Entspannung einen Frauenchor leitete, für den er manches Volksliedhafte, ferner die Marienlieder op. 22, aber auch Gesänge im strengen Stil komp. Auch anspruchsvollere Chorkompos. fallen in jene Hamburger Zeit zwischen 1859 und 1862, so die beiden Motetten op. 29 und die Choralbearb. „O Heiland reiß die Himmel auf“, die er erst 1879 als op. 74 Nr. 2 veröff. Schließlich senken auch das Deutsche Requiem und die 1. Sinfonie ihre Wurzeln in jene Zeit (1860-1862) zurück. - Das Jahr 1862 war für Brahms von schicksalhafter Bedeutung. Er verließ am 8. September Hamburg und zog nach Wien. Zwar hegte er die Hoffnung, alsbald wieder zur Übernahme der Hamburger Philharmonischen Konzerte zurückberufen zu werden. Doch wählte man hier den Sänger J. Stockhausen. Brahms hat dies den Hamburgern nie vergessen und ihnen besonders nachgetragen, daß sie ihn auch beim nächsten Dgt.-Wechsel (1867) übergingen. Um-so rascher hat man in Wien, wo Brahms bald einen intimen Freundeskreis fand, die überragende Bedeutung des Pianisten und Komp. erkannt und übertrug ihm 1863 die Leitung der Wiener Singakad. Ein Konzertwinter hat indessen genügt, um seine Begeisterung für diese Tätigkeit, die mit zahlreichen beschwerlichen Verwaltungsaufgaben verknüpft war, abzukühlen und ihn zum Rücktritt zu bewegen. Gleichwohl sehnte er sich in den kommenden Jahren immer wieder nach einer „bürgerlichen Stellung“ und wünschte sich „beständigen

K. Buchholz: „Droschke mit Stadt“

Umgang mit Chor und Orch“. Immer jedoch scheiterte dieser Drang zur Seßhaftigkeit und amtlichen Bindung (wie übrigens auch die Neigung zu einer nie erfüllten Verehelichung) an dem noch stärkeren Unabhängigkeitsgefühl, das um so gebieterischer hervortrat, je umfassender seine schöpferischen Pläne heranreiften. Deshalb empfand er auch alles öffentliche Konzertieren (in den 60er Jahren häufig mit Joachim und Stockhausen) als belastende Ablenkung. Seine letzten ausgedehnten Konzertreisen (nach Österreich-Ungarn, Schweiz, Dänemark, Holland und in das gesamte Reichsgebiet) fallen in die Jahre 1865-1868; später trat er öffentlich nur noch als Interpret seiner eigenen Werke hervor. - Den Schritt in die „gesicherte Stellung“ hat Brahms schließlich doch noch einmal gewagt, als er 1872-1875 die Leitung der Konzerte der Wiener Ges. der Musikfreunde übernahm und dort seine Bemühungen von 1863/64 fortsetzte, die Wiener zum Verständnis der barocken Chorkunst zu erziehen. Die Enttäuschung blieb auch diesmal nicht aus, und Brahms rang sich nun zu der

G. Dore: „Satan“

unumstößlichen Gewißheit durch, daß eine bürgerliche Stellung mit all ihren unvermeidlichen Alltäglichkeiten seiner künstlerischen Entfaltung hemmend im Wege stehe. Obwohl er seit 1862 Wien in steigendem Maße als Wohnsitz bevorzugte, pflegte er doch auch an anderen Orten für kürzere oder längere Zeit Aufenthalt zu nehmen und sich besonders in den Sommermonaten zur Ausarbeitung seiner kompositorischen Pläne in die Einsamkeit zurückzuziehen, wobei er zwischen 1864 und 1872 immer wieder gern Baden-Baden (Lichtental) aufsuchte. Im Dezember 1871 bezog er in Wien seine endgültige Wohnung (Karlsgasse 4). In dieser ersten Wiener Phase von 1862 bis 1875 (Rücktritt von der Leitung der Ges.- Konzerte) breitet Brahms die Schwingen zu seinem künstlerischen Höhenflug. Unter den Instr.-Werken, die in diese Zeitspanne fallen, sind neben und nach der Vollendung des Quintetts op. 34 (1864) zu nennen: Paganinivariationen op. 35 (1865), das 2. Streichsextett op. 36 (1864/65, ein Erinnerungswerk an Agathe v. Siebold), das Horntrio op. 40 (1865, auf den Tod der Mutter), zwei Streichquartette op. 51 (1873), Haydn-Variationen für Orch. op. 56 (1873), das 3. Streichquartett op. 67 (1875) und als Schlußwerk die 1. Sinfonie op. 68 (1876 auf Rügen vollendet). Im vokalen Bereich sind neben zahlreichen Liedwerken zwischen den Magelonen-Romanzen op. 33 und den Duetten op. 66 die kantatenhaften Chorkompos. zu nennen: Rinaldo op. 50 (1863), die Alt-Rhapsodie op. 53 (1869), das Schicksalslied op. 54 (1871), das Triumphlied op. 55 (1871) und sein vollkommenstes und reifstes Chorwerk Ein Deutsches Requiem op. 45 (1869 vollendet). Eine besondere Huldigung für den Wiener genius loci bilden die beiden Teile der Liebesliederwalzer op. 52 und 65 für Kl. zu 4 Hdn. mit Vokalquartett, sowie die Kl.-Walzer op. 39. - Als Brahms 1875 von der Leitung der Ges.-Konzerte zurücktrat und nachdem er 1876 die 1. Sinfonie, die in einem Zeitraum von 15 Jahren heranreifte, zum endgültigen

Abschluß gebracht hatte, lagen die entscheidenden inneren und äußeren Kämpfe hinter ihm. Mußte er sich auch in den kommenden Jahren gelegentliche, mitunter heftige Angriffe von seiten des Liszt-Wagner-Kreises (wie etwa seit 1884 durch den jungen Hugo Wolf) gefallen lassen, so war doch seit der Mitte der 70er Jahre sein Ruhm festgegründet. Seine Werke

wurden schon seit den 1860er Jahren nahezu ausschließlich durch Fritz Simrock verlegt, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband. Aus den beträchtlichen Honorareinkünften für seine Kompos. konnte er sich ein ansehnliches Kapital bilden, so daß er schon früh als freischaffender Künstler materiell völlig gesichert war. Für sein Schaffen setzte sich in den 1860er Jahren u.a. besonders Hermann Levi ein, dem, nachdem er sich in den 70er Jahren mehr und mehr zu Wagner und Bruckner bekannte, Hans von Bülow nachfolgte. Als Meininger Hofmusikintendant und an der Spitze der dortigen Hofkapelle leistete Bülow eine wertvolle Pionierarbeit für den Sinfoniker Brahms. Brahms selbst entfaltete seit den 70er Jahren als Interpret seiner Werke (in zunehmendem Maße als Dgt.) eine ausgedehnte Konzertiertätigkeit, die bis in die Mitte der 90er Jahre anhielt. In Wien, wo er einen großen Freundeskreis um sich versammelte (Billroth, Joh. Strauß, Hanslick u.a.), schlug der herbe Niedersachse tief Wurzel und ließ sich von der Anmut des Wiener Lebens ebenso umfangen, wie er (in den Sommermonaten zumal) die Reize der österreichischen Landschaft in all ihren Schattierungen genoß, so Pörtschach (Kärnten), wo 1877 bis 1879 die 2. Sinfonie, die G-dur-V.-Sonate und das V.-Konzert entstanden, Preßbaum (bei Wien), wo er 1881 das B-dur-Kl.-Konzert und die Nänie, oder Mürzzuschlag (am Semmering), wo er 1884/85 die 4. Sinfonie schuf. Im vorangehenden Sommer 1883 komp. er in Wiesbaden die 3. Sinfonie, wo auch

J.-W. v. Goethe(!): „Kirche zu EHRINGSDORF“

seine erste Begegnung mit der Altistin Hermine Spieß stattfand, die ihn in den nächsten Jahren zu einer Reihe bedeutender Lieder anregte. In späteren Jahren wählte er (erstmals 1880) Ischl im Salzkammergut zu seinem Sommeraufenthalt. Nur in den Sommermonaten der Jahre 1886-1888 weilte er in der Schweiz (am Thuner See), wo er mit seinem Berner Freund J. V. Widmann in regem Gedankenaustausch stand. Hier entstanden die Cellosonate op. 99, die beiden V.-Sonaten op. 100 und 108, das Doppelkonzert für V. und Cello und zahlreiche Lieder. Außerdem lernte er zwischen 1878 und 1893 auf acht ausgedehnten Reisen Italien kennen. Von den zahlreichen öffentlichen Ehrungen, die ihm in den 70er und 80er Jahren

zuteil wurden, ist die Verleihung des Breslauer Ehrendoktors (1879) hervorzuheben, die er mit der Akad. Festouvertüre op. 80 quittierte - schon 1876 sollte er zum Empfang des Ehrendoktorats von Cambridge nach England fahren, was er aber ablehnte -, sowie der Ehrenbürgerbrief, den ihm die Vaterstadt Hamburg 1889 verlieh und für den er mit der

Kompos. der Fest- und Gedenksprüche op. 109 seinen Dank abstattete. - Seit Beginn der 1890er Jahre (1891 verfaßt Brahms sein erstes Testament) wird sein Schaffenstempo langsamer. Zwar wird er durch den Meininger Klarinettisten Mühlfeld noch einmal zu bedeutender Klar.-KaM. angeregt (1891: Trio a-moll op. 114, Quintett h-moll op. 115, sowie 1894: zwei Sonaten op. 120). Andererseits greift er jedoch auch zu alten Entwürfen, die er überarbeitet und für den Druck bereitstellt. Hierher gehören die kleinen Kl.-Stücke op. 116 bis 119, die Kanons op. 113 und die Deutschen Volkslieder für eine Singst. und Kl. (1894). In den Konzerten des In- und Auslands seit 1893 - seinem 60. Geburtstag, auf den die Wiener Ges. der Musikfreunde eine Brahmsmünze prägen ließ - wurde er stürmisch gefeiert. Er konnte es selbst noch erleben, daß sich seine Kunst allen Widerständen zum Trotz auf der ganzen Linie durchgesetzt hatte. Unter dem Eindruck der sterbenden Clara Schumann schuf er die Vier Ernsten Gesänge (Mai 1896). Einige Wochen später stand er bereits am Grabe der „herrlichen Frau“, deren Freundschaft und Liebe ihn ein ganzes Menschenleben hindurch begleitet haben. Von Bonn, wo Clara Schumann bestattet wurde, nach Ischl zurückgekehrt, wurde Brahms von einer Gelbsucht befallen, die die Ärzte bald als Symptom einer organischen Erkrankung (Leberkrebs) erkannten. Seine letzten Kompos. sind die Elf Orgelchoräle op. 122, die er im letzten Ischler Sommer niederschrieb. Eine Kur in Karlsbad (September 1896) brachte keine Besserung, vielmehr zerfiel sein Körper in raschem Tempo. Bis Anfang März 1897 besuchte er noch Konzerte in Wien, am 26. März wurde er bettlägerig und starb am 3. April vormittags gegen 1/29 Uhr. Die feierliche Beisetzung fand am 6. April statt. Sein Grab befindet sich auf dem Wiener Zentralfriedhof in der Nähe Beethovens und Schuberts. - Im Brahms'schen Schaffen sind die instr. und vokalen Gattungen in gleichen Ausmaßen und gleichgewichtig vertreten. Beiträge zur dramatischen Musik hat Brahms nicht geliefert, obwohl er sich lange mit Opernplänen trug. Innerhalb der Instr.-Musik ist das Hervortreten der KaM. ein besonders auffallendes Merkmal. Von der Solokl.-Sonate bis zum Streichsextett finden sich alle Haupttypen in wechselnder Zusammensetzung: Kl.-Sonate (3), Sonate f. V. u. Kl. (3), Sonate f. Vc. u. Kl. (2), Sonate f. Klar. u. Kl. (2), Kl.-Trio (5), Streichquartett (3), Kl.-Quartett (3), Streichquintett (2), Klar.-Quintett (1), Kl.-Quintett (1), Sextett (2). Demgegenüber tritt die Orch.-Musik zahlenmäßig zurück. Außer den beiden Ouvertüren op. 80 u. 81, den beiden Detmolder Serenaden op. 11 (in der Erstfassung ein kam. Oktett) und 16, die sich durchweg nach ihrem inneren Gewicht mit der KaM. nicht messen können, sowie den allerdings hochbedeutenden Haydn-Variationen op. 56 a (primär aber als op. 56 b für 2 Kl.) hat Brahms für Orch. nur noch 4 Symphonien komp. Mit gewissen Vorbehalten kann man dazu auch die 4 Konzerte op. 15, 77, 83, 102 rechnen, da sie den Typ des „symphonischen Konzerts“ repräsentieren, wobei besonders das d-moll Kl.-Konzert op. 15 (s.o.) entstehungsgeschichtlich in die Nähe der Sinfonie weist. Diese Zurückhaltung der sinfonischen Gattung gegenüber ist nicht einem Mangel an Interesse zuzuschreiben, sondern erklärt sich aus der hohen Selbstkritik, die das Brahms'sche Schaffen auch sonst in hervorragendem Maße kennzeichnet, sowie aus der Überzeugung, daß ihm der sinfonische Stil nicht adäquat sei. Bereits dem 20jährigen Brahms, der als Pianist begonnen hat und für

Wotan mit Hugin-&-Munin

den die Kompos. von Kl.-Musik das Nächstliegende war, schwebte die sinfonische Idee als höchstes Ziel vor. Er hat in unentwegtem Bemühen den Kampf um diese Gattung geführt und in mehr als 2 Jahrzehnten um die Sinfoniegestalt gerungen. Das Erlebnis von Beethovens 9. Sinfonie wurde für seine Sinfonieauffassung maßgebend und erklärt die jahrelange, von Skrupeln und Fehlschlägen begleitete Auseinandersetzung mit dem Sinfonieproblem. Es kommt hinzu, daß dem Pianisten das Orch. zunächst noch wenig vertraut war. Erst in seiner Detmolder Zeit konnte er den Orch.-Klang und die Technik der Instr. aus eigener Anschauung studieren. Immerhin zeigt bereits der Schöpfer der klangmächtigen frühen Kl.-Sonaten eine innere Nähe zur sinfonischen Klangwelt, was R. Schumann in seinem Brahms-Aufsatz von 1853 zum Ausdruck brachte, wenn er sagt, sein Spiel mache „aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen“ und seine Sonaten klängen „wie verschleierte Sinfonien“. Nachdem sich Brahms in seiner 1. Sinfonie mit Beethoven auseinandergesetzt hatte, schuf er in seinem 2. sinfonischen Werk (oft „Pastoralsinfonie“ genannt) den seiner Persönlichkeit entsprechenden Sinfonietyp, der bei aller Strenge der motivisch-thematischen Arbeit und pathetischen Gefühlsaussprache doch intimer, lyrischer, beruhigter, undialektischer ist - Merkmale, die im Grunde auch die 3. und 4. Sinfonie bestimmen. Hierin kommt aber die kam. Eigenart des Brahms'schen Sinfonietypus zur Geltung und damit das Übergewicht des KaM.-Stils über einen al frescohaften Orch.-Stil, wie er der sinfonischen Gattung angemessen ist und im Gegensatz zu Brahms von Bruckner verwirklicht wurde. Bei Brahms dominiert somit quantitativ und qualitativ, als Gattung und Ausdrucksform die KaM. Dem entspricht im vokalen Bereich die Mittelpunktbedeutung des kl.-begl. Sololiedes. Wie der Ausdruck einer sehnsüchtigen, melancholischen Innerlichkeit, die sich am liebsten im Stillen und Unsichtbaren entfaltet, etwas ungemein Wesenhaftes für

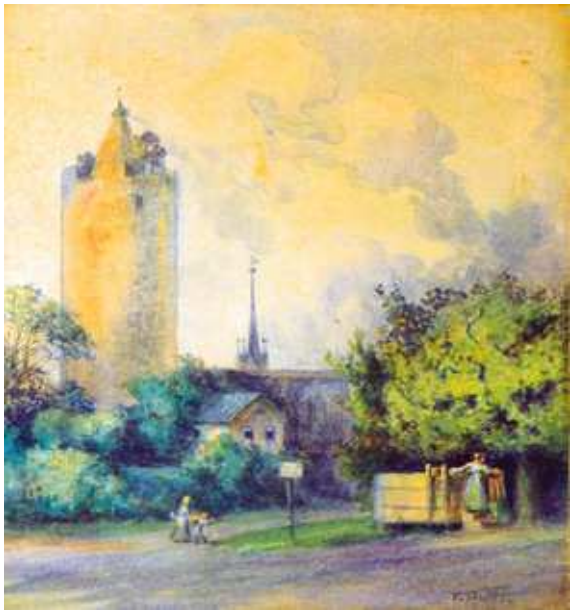
Brahms ist, so bevorzugt Brahms auch diese intimen Musiziergattungen KaM. und Lied, die nicht auf eine laute, äußerliche, sondern auf eine gesammelte, innerliche Wirkung berechnet sind. Brahms hat über 200 Lieder geschaffen, wozu noch seine Vld.-Bearb. und zahlreiche Lieder und Gesänge für 2 und 4 Solost. mit Kl. treten. KaM. und Lied haben schon den jungen Brahms vor 1853 als zentrale Anliegen beschäftigt. In der Zeit seines späteren Schaffens treten beide Gattungen in periodischer Aufeinanderfolge und gleichmäßiger Verteilung in Erscheinung. Auch im Lied, und hier besonders, ist der lyrische Grundzug bestimmend. Von hier aus werden auch seine chorischen Vokalkompos. in ein besonderes Licht gerückt. Zahlreiche seiner chorischen Werke für gemischten, Frauen- oder Männerchor (mit und ohne Begl.) sind Lieder oder wenigstens liedhaft. Und selbst in manche seiner größeren kantatenhaften Chorkompos., wie z.B. das Deutsche Requiem, hat liedmäßiges Gestalten und Empfinden Eingang gefunden. Wie die intime KaM. als Gattung und Prinzip in seine Orch.-Musik hineinwirkt, so steht seine Vokalmusik unter der weitreichenden Herrschaft des Liedprinzips, das seinerseits in hohem Maße auch die instr. Themenbildung bestimmt. - Im Gegensatz zu der Gliederung seines Schaffens nach Gattungen ist eine zeitliche Aufgliederung nach Stilphasen wesentlich problematischer. Die Stetigkeit der Entwicklung tritt bei ihm stärker zutage als die Entfaltung in Gegensätzen, Stilzusammenhänge sind sichtbarer als Stilbrüche. Brahms hat selbst bekannt (zu Ph. Spitta), daß er „sich wenig und selten gehäutet“ habe. Bis zum Abschluß der 1. Sinfonie (1876) steht Brahms in einer immer wieder zu beobachtenden Abhängigkeit von Beethoven. Erst mit der unmittelbar folgenden 2. Sinfonie entfaltet er seinen persönlichen Stil in vollkommener Freiheit und Selbständigkeit. Es ist daher wohl zweckmäßig, das gesamte Werk in zwei große Schaffensräume zu gliedern: 1. vom Anfang der 1850er Jahre bis 1876, 2. von 1877 bis 1896. Gegenüber dieser primären Aufgliederung des Schaffens wird man in beiden Perioden gewiß noch sekundäre Einschnitte wahrnehmen können. So läßt sich die erste Großperiode unschwer unterteilen in a) die letzten Jahre der Hamburger Jugendzeit bis zum Bekanntwerden mit R. Schumann (1853) mit den beiden ersten Kl.-Sonaten op. 1 und 2 und den Liedern op. 3, 6, 7, b) die Düsseldorfer Zeit 1854-1857 mit Studien im strengen Satz und in der Variationstechnik

…und noch ein Gespenst…

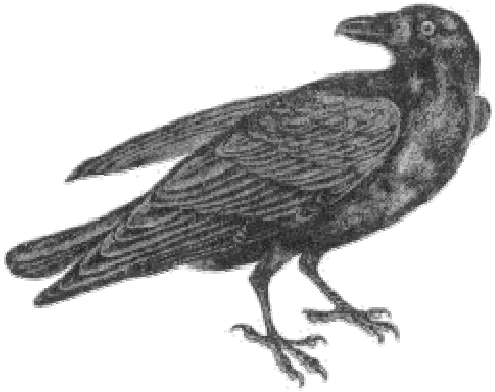
und teils weit vorausdeutenden, teils problemerfüllten Kompos. wie der 3. Kl.-Sonate op. 5, der 1. Fassung des H-dur-Trios op. 8, den Variationen op. 9 und 21 Nr. 1, der Missa canonica, der Urfassung des c-moll- Kl.-Quartetts op. 60 (noch in cis-moll) und der Arbeit am d-moll-Kl.-Konzert op. 15, c) die Detmolder Jahre mit ihrer größeren Gelöstheit (Serenaden), d) die „zweite“ Hamburger Zeit 1860-1862 mit den ersten Meisterwerken, den beiden Kl.-Quartetten op. 25 und 26, den Händelvariationen op. 24 und der Streichquintettfassung des späteren Kl.-Quintetts op. 34 und schließlich e) die 1. Wiener Periode von der Leitung der Singakad. (1863/64) bis zu seinem Rücktritt von der Direktion der Ges.-Konzerte 1875 und der bald darauf vollendeten 1. Sinfonie. Es ist dies die Zeitspanne, in der Brahms in der chorischen Kantatenkompos. (Deutsches Requiem) und im Lied zu meisterlicher Reife

gedieh, während er in Sinfonie und Streichquartett noch mit Widerständen zu ringen hatte. Weniger sinnfällig läßt sich die 2. Großperiode untergliedern. Doch heben sich auch hier einige Gruppen heraus, wie gleich zu Beginn die 3 Pörtschacher Sommer (1877-1879) oder die Thuner Jahre (1886-1888), die in sich gleichartige Stilzusammenhänge darstellen. Schließlich treten auch die letzten Werke von 1891 bis 1896 zu einer in Stil und Geist verwandten Gruppe zusammen. - Der Stil der Brahms'schen Musik ist zunächst dadurch bestimmt, daß im instr. Bereich die Gattung der Sonate (im weitesten Sinne), im vokalen Bereich das Strophenlied, bzw. das strophisch-liedhafte Prinzip im Mittelpunkt stehen. Brahms hat die Sonate von neuem begründet, sie mit neuen, kraftvollen und bedeutenden Gehalten erfüllt. Mit seinem tiefgehenden und zu einem Gewissenskampf sich steigernden Beethovenerlebnis und seinem an klass. Musik gebildeten Formbewußtsein hat Brahms dem zwischen 1830 und 1850 sich breit machenden seelenlosen Formalismus, der die klass. Sonate als leeres Gehäuse und bloßes Rezept handhabte, ebenso entgegengewirkt wie einer romantisch- stimmungshaften Themengestaltung, assoziativ-phantasierenden Formauffassung, einer traulich-sentimentalen, kleinbürgerlich-biedermeierlichen Winkelromantik (wenn auch Reste dieser verbügerlichten Romantik gelegentlich noch bei

Brahms spürbar sind) und schließlich dem damals besonders ins Kraut schießenden äußerlich aufgeputzten Virtuosentum. Eines der vornehmsten Mittel, um den Formaufbau seiner Werke konstruktiv zu festigen und gleichzeitig eine der elementaren Grundlagen der Brahms'schen Kunst ist das Variationsprinzip. Brahms gibt der Variationskunst, die nach Beethoven teils in äußerliche Spielerei, teils in freizügiges Phantasieren ausartete, wieder einen strengeren Sinn und erreicht darin eine außerordentliche Meisterschaft, die nicht nur in selbständigen Variationswerken, sondern auch in einer ungemein vielfältigen variationsmäßigen Durchdringung der sonatenhaften Werke ihren Niederschlag findet. Diese Variationskunst kommt auch seiner Vokalmusik, insbesondere seinen Liedern zustatten. - Das Brahms'sche Lied wird nicht nur vom Musikalischen, sondern auch vom Textlichen her, als der primären Substanz im liedmusikalischen Schaffensvorgang, charakteristisch bestimmt. Es handelt sich um Dichtungen - mit Ausnahme des Magelonen-Zyklus sind es einzelne Gedichte verschiedener Dichter, keine Serien -, die den Ton elegischer Besinnlichkeit oder pathetisch-melancholischer Gefühlsbetontheit anschlagen. Von hier aus ist auch der Ausdruckscharakter der Brahms'schen Liedkompos. zu verstehen, der nicht die Vielfalt und reiche Gefühlsskala Schubertscher und Wolfscher Liedkunst zeigt, sondern ein auf dunkle Gefühlstöne sich beschränkendes Kolorit ausprägt. In diesem Ausdrucksbereich hat Brahms jedenfalls zeitlebens seine Meisterlieder geschaffen: die Liebestreu in op. 3, Von ewiger Liebe in op. 43, Sapphische Ode in op. 94, Immer leiser wird mein Schlummer in op. 105 u.a. In kompos.-technischer Hinsicht erstrebt er größte Einfachheit, strophischen oder variiert-strophischen Aufbau und inneren (motivischen) Zusammenhalt auch da, wo er sich durch den Text zu komplexiven Formgestaltungen genötigt sieht. Brahms ist einer der wenigen unserer großen Liederkomp., die um das Geheimnis des wahren Strophenlieds gewußt haben. Er war überdies stets bemüht, die lyrische Grundwesenheit des Liedes und das Übergewicht einer in großliniger Kantabilität sich entfaltenden Singst. über dem vorwiegend begleitenden oder nur behutsam ausdeutenden Kl., bei dem der B. die Hauptsache ist, zu erhalten, während Hugo Wolf, sein großer Rivale in der deutschen Liedgeschichte der 2. Hälfte des 19. Jh., das Lied psychologisierte, vielfach ins Prosahaft-Realistische abwandelte oder gar dramatisierte und dabei den Kl.-Satz zu symphonischer Selbständigkeit entwickelte. Mit seiner im spezifisch Liedhaften wurzelnden Liedauffassung hängt es auch zusammen, daß Brahms ein besonderes Verhältnis zum Vld. hatte. In Brahms lebte eine ursprüngliche Liebe zum Vld., die weite Teile seines Gesamtschaffens, nicht nur seine Kunstlieder, sondern auch seine Instr.-Musik bestimmt. Dabei hat er sich nicht nur vom (alten und neuen) deutschen Vld. anregen lassen



und dessen edle Gesanglichkeit in seine Kunstmusik eingeschmolzen. Er hat auch der außerdeutschen Volksmusik Interesse entgegengebracht und sich besonders, von der vitalen Rhythmik ungarischer Weisen, zu denen er sich schon früh hingezogen fühlte, tief berühren lassen. - In seiner melodischen Diktion bevorzugt Brahms in hohem Maße dreiklangsmäßige Fortschreitungen (beharrendes Kreisen im Dreiklang). Diatonische Leiter- und Dreiklangsmelodik besitzen das hörbare Übergewicht über chromatische Aufspaltung. Dies wirkt sich auch in der Brahms'schen Harmonik aus, für die die harmonischen Hauptfunktionen im Mittelpunkt stehen, die ihrerseits, aber auch abgewandelt oder verschleiert werden durch Vorhalte, Durchgänge und lineare Elemente. Terzverwandte Klänge erscheinen seltener und haben alsdann mehr konstruktive als koloristische Bedeutung. Auffallend ist dagegen die Hinneigung zu kirchentonartlicher Harmonik. Eine Weitung des



Tonalitätskreises findet nur in begrenztem Rahmen statt. Im Rhythmischen eignet den Brahms'schen Sätzen eine gewisse Zähigkeit und Schwerfälligkeit sowie die Hinneigung zu Konfliktrhythmen. Zwei Wesenszüge bestimmen den allgemeinen Charakter der Brahms'schen Musik. Auf der einen Seite ist es eine ruhige Kraft, die nicht aggressiv voranstürmt, sondern eher bedächtig und beharrlich vordrängt, eine wuchtige Schwere, die in seinem vollgriffigen kompakten Kl.-Satz und fülligen Klangstil (schon in seinem op. 1) ebenso zum Ausdruck kommt, wie in den verhältnismäßig breiten Zeitmaßen seiner schnellen Sätze. Neben der Kraftfülle der Brahmsschen Diktion, die oft auch etwas Knorriges, Unwirsches haben kann, ist es eine eigentümliche Zartheit und sehnsüchtige Verträumtheit, die sich zwar nicht in romantischem Phantasienflug aufschwingt in ein fernes Geisterreich, sondern sich etwas müde und resignierend, melancholisch durch Widerstände hindurchzwängt. Eine Sehnsucht auch, die in der Dämmerung Fäden spinnt und die

Wohligkeit der niedersächsischen „Ulenflucht“ heraufbeschwört. In ihr klingt auch etwas von der Müdigkeit, die Brahms als Kind seiner Zeit in sich trägt. Mehr noch als in den langsamen Sätzen seiner Werke gestaltet Brahms diesen Ausdruckstypus in jenen Scherzosätzen, die er (auf gewissen Schumannschen Vorbildern fußend) zu einem eigenen, ihm allein gehörigen Scherzotypus ausgebaut hat: den elegischen Hell-Dunkelstücken, die in ruhiger Gangart, sinnend und träumend wie ein Intermezzo in behaglicher Müdigkeit dahingleiten oder auch gespenstisch unwirklich dahinhuschen, den Zauber Stormscher Lyrik ins Musikalische übertragend, - im Ganzen der stärkste Gegensatz zu der Vitalität und dämonischen Phantastik

Dore: „Das verlorene Paradies“

des Beethovenschen Scherzos. - In seinem Verhältnis zur Vergangenheit ist zunächst seine Distanzierung von der Romantik erkennbar in der Kraftfülle und dem umfassenderen Klangvolumen seines Tonsatzes. Ein ganz und gar unromantischer Einschlag in seiner Kunst und Kunstauffassung ist vor allem die Betonung des Handwerklichen, der geistigen Arbeit im Schaffensprozeß. Der „musikalische Einfall“ hat für Brahms eine andere Bedeutung als für

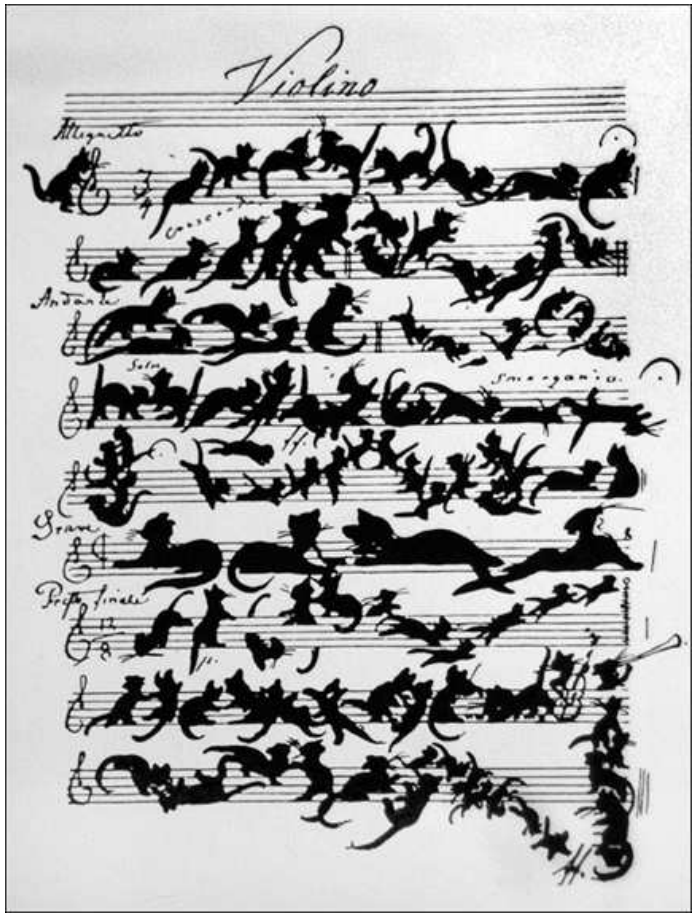
„Melancholia“

die Romantiker. Die Inspiration, der „erste“ Einfall ist ihm keine göttliche Erscheinung aus dem Zauberreich der Phantasie, die er huldigend umschwärmen darf, sondern ein Geschenk, das ihn zur Arbeit und Gestaltung verpflichtet. Die motivisch-thematische Verarbeitung in seinen Sonaten und Variationen ist daher ein Protest gegen den schwärmerisch-spielerischen Charakter der romantischen Sonaten- und Variationsauffassung. Wie ihm in dem speziellen

Bereich der Sinfonie Beethoven zum Vorbild wurde, dessen dialektische Gestaltungsart ihm allerdings auf die Dauer wesensfremd blieb, so bildete im allgemeinen die konstruktiv-gedankliche Formgestaltung Beethovens für Brahms den eigentlichen Anknüpfungspunkt. Jedenfalls ist das klass. Erbteil in der Brahms'schen Kunst stärker betont als das romantische, das sich mehr in sekundären Tatsachen und Erscheinungen äußert. Brahms hat keine Synthese, d.h. keine höhere Einheit von Klassik und Romantik geschaffen. Vielmehr schuf er aus der Geisteslage seiner bereits realistischeren und materialistischeren Zeit heraus und unter der Einwirkung des bei ihm besonders ausgeprägten niedersächsischen Menschentypus aus „Klassischem“ und „Romantischem“ eine neue eigenartige Ganzheit, in der der Geist Beethovens lebendig war. Vollzog sich bei Brahms die Hinwendung zu Beethoven auch in vollkommener Bewußtheit, so ist er doch stets überzeugt und von einer gewissen Resignation erfüllt, daß es ihm zur sieghaften Kraftfülle Beethovens an eigener Unmittelbarkeit und Kraft gebricht und die Größe des Beethovenschen Genies für ihn etwas Unerreichbares ist. Hierauf zielt wohl auch Nietzsche in seinem scharfen Urteil: Brahms habe die Melancholie des

melancolique…

Unvermögens, er schaffe nicht aus der Fülle, er dürste nach der Fülle. - Über Beethoven und die deutsche Klassik zurück stößt Brahms in weitere historische Gefilde vor. Er fühlte sich von der Kunst Bachs und der barocken Meister unmittelbar angesprochen. Nicht nur von Beethoven, sondern auch von Bach (Goldbergvariationen) hat Brahms die Kunst der Variation gelernt. Dabei fesselte ihn auch jene typisch barocke Variationsform der Passacaglia, die er aus einem neuen Geist interpretiert (Haydn-Variationen und Finale der 4. Sinfonie). Darüber hinaus hat die Welt des Barock in ihrer ganzen Breite und Tiefe bei Brahms weitergewirkt. Man findet ihre Reflexe in seinen a cappella-Chören, in der Chortechnik des Deutschen Requiems und nicht zuletzt in seinem Schwanengesang, den Vier Ernsten Gesängen, hinter deren deklamatorischer Wucht der monodische Stil eines Heinrich Schütz sichtbar wird. Und indem Brahms durch seine Barockstudien in die Kunst des strengen Satzes eindringt, gewinnt sein eigener Tonsatz an polyphoner Tiefenwirkung, seine Harmonik



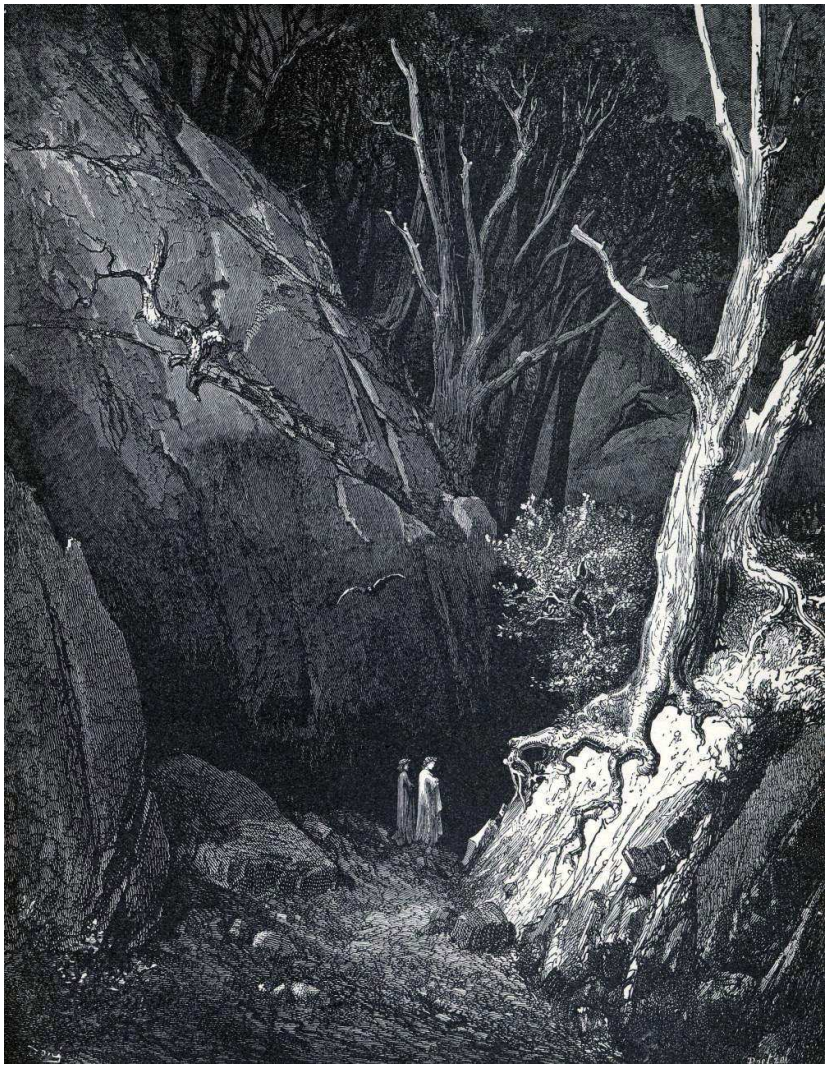
Richard Wagner macht Katzenmusik…

an kirchentonartlicher Herbheit und charaktervoller Eindringlichkeit. Brahms erlebte die große Kunst des 16.-18. Jh. als eine lebenspendende Macht und schuf, ohne in epigonale Nachahmung zu verfallen, aus den Kräften von Vergangenheit und Gegenwart einen neuen eigenartigen musikalischen Stil, den er auch mit einem individuellen künstlerischen Ausdruck erfüllte. Nicht weniger als von der Kunst fühlte er sich von der Kunstgesinnung der Bachzeit berührt. Wie dem Barockmusiker, so geht es auch ihm in allen Fragen der musikalischen Kompos. nicht nur um ein gefühlshaft vages Können, sondern vor allem um ein klares Wissen. Musik ist ihm nicht nur etwas Gefühlshaft-Emotionales, sondern auch ein Ordnungsgefüge, in das es wissend einzudringen gilt. In Brahms lebt die Handwerkstüchtigkeit der älteren Meister der Bachschen und vorbachschen Zeit wieder auf, was auch in der schon berührten Auffassung des Schaffensprozesses zum Ausdruck kommt, bei dem die Elaboratio (Ausarbeitung) über der Inventio (Einfall) steht. - Mit dieser im Handwerklichen wurzelnden Kunstgesinnung, die die Kunst nicht nur auf Inspiration und Genialität, sondern auch auf einen soliden Besitz wirklicher Kenntnisse und Erkenntnisse gründet, bietet Brahms dem geniehaften Ausdrucksmusikertum seiner Zeit einen gesunden Ausgleich. Von hier aus ist auch seine ablehnende Haltung gegenüber Liszt, Wagner, Bruckner und Wolf zu verstehen. Das gleißnerisch-sinnliche Pathos der Musik Liszts und Wagners widerstrebte ihm ebenso wie ihre literarische Gebundenheit. Seine Kunst wuchs aus

rein musikalischen Gegebenheiten zu eindrucksvoller Größe empor. Sie ist schlichter, mehr Zeichnung als Kolorit, und vor allem völlig unliterarisch; sie hat sich in keinem Falle an die Literatur ausgeliefert. Gleichwohl erkannte Brahms die Bedeutung Wagners und des Bayreuther Festspielgedankens. Bruckners Sinfonietypus lehnte er hingegen ab, wie ihn auch vom reifen Liedschaffen Hugo Wolfs eine andersartige Grundauffassung der Liedkompos. trennte. Es spricht für die in sich gegründete Eigenart der Brahmsschen Kunst, daß sie sich gegenüber Einflüssen von seiten dieser Meister frei zu halten und als etwas Eigenes durchzusetzen vermochte. - In Brahms' Persönlichkeit und Kunst wirkt eine starke Kraft in’s

Objektive/Allgemeine. Wohl wächst seine Kunst aus einem heftigen einzelmenschlichen Erleben heraus, aber sie bleibt nicht darin haften, und noch weniger zerfließt sie in dem wogenden Meer menschlicher Gefühle. Brahms sieht die Gefahren, die in seiner Zeit heraufziehen, er erkennt, wie das Individualistische überhand nimmt, sich ins Psychologistische verfeinert. Er sieht, wie der künstlerische Ausdruck immer differenzierter wird, wobei Echtes mit Falschem sich mengt und das Ende nicht mehr ein Kosmos, sondern ein Chaos ist. Deshalb wirkt er der beginnenden Formauflösung entgegen durch sein Bekenntnis zur klass.-barocken Formenwelt. Deshalb sammelt er das immer mehr sich

aufspaltende Ausdrucksstreben in der großen Allgemeingültigkeit des Vld. und volksliedhafter Gestaltung. Deshalb fordert er klass. Maß, Bändigung der Leidenschaften, auf daß sie nicht ihrerseits den Menschen überwältigen und das wahre Kunstwerk als eine Schöpfung in Frage stellen. Wurde die Brahmssche Kunst von den andersdenkenden Zeitgenossen und deren Gefolgsleuten als akad., epigonal, formalistisch verurteilt, so ist heute, nach der großen Musikrevolution der ersten Hälfte des 20. Jh. sehr wohl erkennbar, daß Brahms über die „Fortschrittsmusiker“ zwischen 1850 und 1900 hinauszuwirken vermochte. Daß er das Rein-Musikalische fordert, daß seine Kunst primär musikalischen Wurzeln entspringt und er sich bewußt von der literarischen Musik seiner Epoche distanziert, daß er ferner seinen Stil durch den Geist der Polyphonie kräftigt und die klass.-romantische Ausdruckswelt von dieser Seite zu erneuern sucht, und daß schließlich in allem sein



G. Dore: „Divina Commedia“ (1887)

Künstlertum von einer handwerklichen Gesinnung getragen wurde - dies alles verbindet ihn in hohem Maße mit wesentlichen Merkmalen und ganz ähnlich lautenden Postulaten der allerjüngsten Gegenwart. Für die „Ausdrucks“- und „Zukunftsmusiker“ seiner Zeit war Brahms ein Traditionalist, dessen Rückgriff auf Vergangenes als Schwäche gedeutet wurde. Der Avantgarde des damaligen musikalischen Fortschritts galt er als rückständig, weil er nicht zertrümmerte, sondern das Bestehende zu erhalten und zu mehren suchte. In Wirklichkeit hat er diesen Besitz durch die großen künstlerischen Ideen der Vergangenheit in einem weit in die Zukunft weisenden Sinne erneuert und seiner Kunst dadurch dauernde Aktualität gesichert.“. So-weit MGG. Brahms’ HAMBURGer Geburtshaus hat den 2. Weltkrieg nicht überstanden - übrigens: auch ein Asteroid nennt sich „Brahms“…; fassen wir noch-einmal zusammen: Johannes Brahms war ein deutscher Komponist, Pianist und Dirigent, dessen Kompositionen man der Romantik zuordnet. Er war Sproß einer weitverzweigten niedersächsisch-norddeutschen Familie. Sein Vater, der das Musizieren als Handwerk zum Broterwerb verstand, spielte Horn und Kontrabass und trat mit kleinen Ensembles in Tanzlokalen in Hamburg auf. Brahms erhielt mit sieben Jahren ersten Klavierunterricht. Brahms’ Talent zum Komponieren zeigte sich schon in seiner Jugend. Seine 1849 verfaßten „Phantasien über

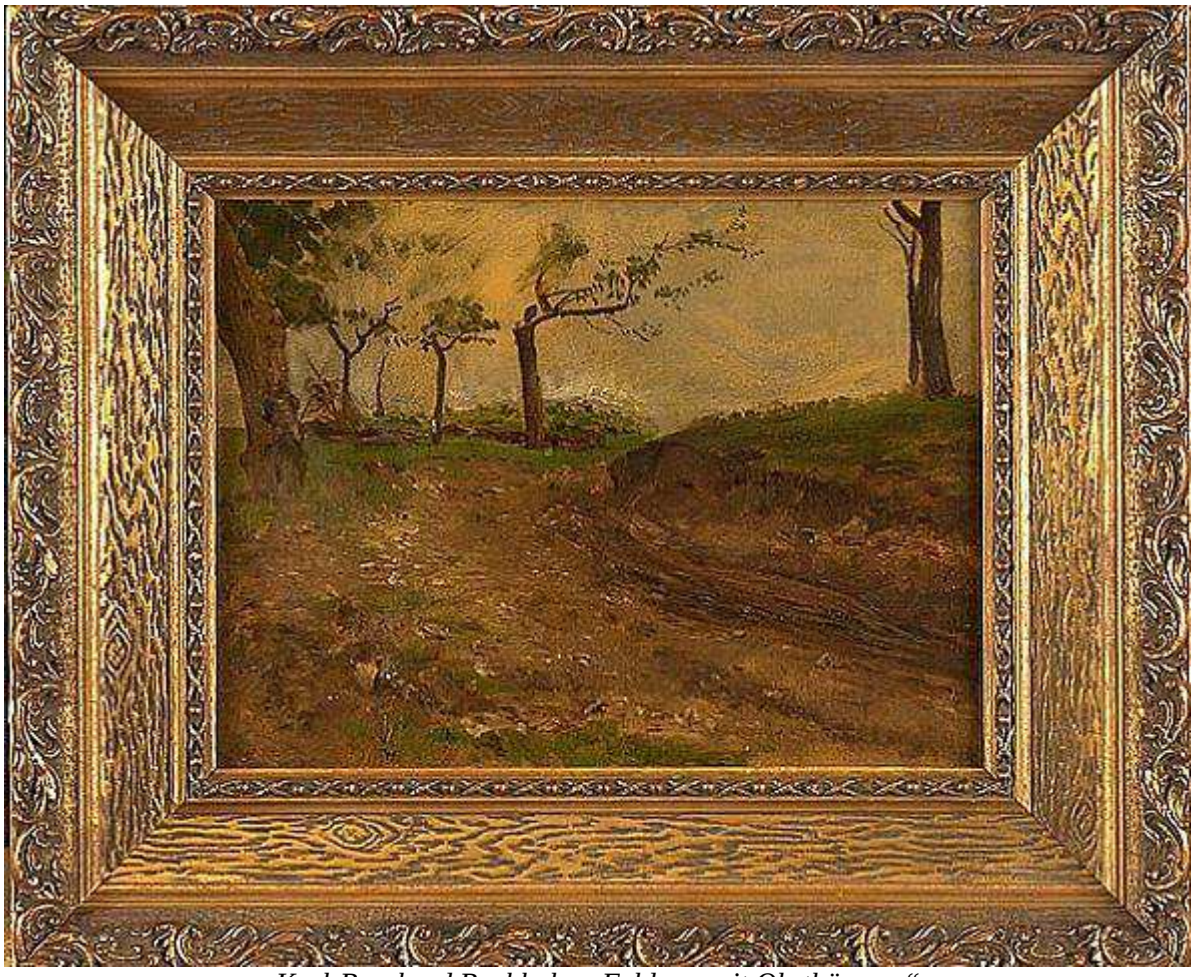
einen beliebten Walzer“ sind Zeugnis eines virtuosen Klavierspiels. Brahms entwickelte als junger Mann eine Eigenart: Er veröffentlichte seine frühen Werke häufig unter Pseudonymen (G. W. Marcks, Karl Würth) und teilte ihnen höhere Opuszahlen zu. Anfangs waren es ausschließlich Klavierwerke, die Brahms schrieb – Möglichkeiten und Grenzen des Orchesters waren ihm zu wenig vertraut, und auch in späteren Jahren bediente er sich beim Komponieren seiner ersten Orchesterwerke der Mithilfe erfahrener Komponisten aus seinem Freundeskreis. 1853 vermittelte der mit ihm befreundete ungarische Violinist Eduard Reményi die Bekanntschaft des in Hannover weilenden Komponisten Joseph Joachim. Dieser notierte gleich über Brahms: „In seinem Spiele ist ganz das intensive Feuer, jene, ich möchte sagen, fatalistische Energie und Präzision des Rhythmus, welche den Künstler prophezeien, und seine Kompositionen zeigen schon jetzt so viel Bedeutendes, wie ich es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen.“. Joachim empfahl Brahms, sich an Franz Liszt zu wenden, der zu der Zeit Hofkapellmeister in Weimar war. Dieser versprach ihm, ihn in

der „Erlen-König“…

einem Brief an den Musikverlag Breitkopf & Härtel zu erwähnen. Brahms erhoffte sich davon nicht viel und schrieb Joachim umgehend einen Brief mit dem Wunsch, dieser möge ihn in das künstlerische Leben einführen. Daraufhin überredete Joachim ihn, den in Düsseldorf weilenden Komponisten Robert Schumann aufzusuchen. „Neue Bahnen“ – unter dieser Überschrift erschien am 25. Oktober 1853 in der von Robert Schumann gegründeten und in Leipzig erscheinenden „Neuen Zeitschrift für Musik“ der erste Artikel über Johannes Brahms, den Schumann persönlich verfasste: „(…) Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in schwierigen Setzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: Das ist ein Berufener. (…)“ - Schumann verwendete sich für Brahms auch bei Breitkopf & Härtel mit dem Anliegen, der Verlag möge doch einige von Brahms’ Werken publizieren. Sein persönliches Engagement für Brahms machte den Zwanzigjährigen in Deutschland sozusagen über Nacht berühmt. Viele Musikinteressierte wollten von ihm hören, seine Noten sehen, mehr über das Talent wissen. Brahms machte dies Angst. In Briefen an Schumann drückte er seine Befürchtung aus, den Maßstäben der Öffentlichkeit nicht genügen zu können. Er verbrannte in einem Anfall überzogener Selbstkritik sogar einige seiner Werke. Brahms hatte in Düsseldorf indessen nicht nur Robert Schumanns Bekanntschaft gemacht, sondern natürlich auch die seiner Frau Clara. Sie war 14 Jahre älter als Brahms, hatte mit Robert zu der Zeit sechs Kinder und hatte sich als Pianistin europaweit großen Ruhm erworben. Brahms war von ihr fasziniert. Schon im Anschluss an eine von Robert Schumann vorangetriebene erste Veröffentlichung eines Klavierwerks schrieb Brahms seinem Mentor: „Dürfte ich meinem zweiten Werk den Namen Ihrer Frau Gemahlin voransetzen?“ Nach Robert Schumanns Einweisung in eine Nervenanstalt bei Bonn intensivierte sich der Kontakt zwischen Clara Schumann und Brahms. Er lebte zeitweilig im gleichen Haus in Düsseldorf. Seine innige seelische Verflechtung mit Clara und Robert Schumann kommt zum Ausdruck in seinen Klaviervariationen op. 9 über ein Thema von Robert Schumann, die dieser in Endenich kennen lernte und wundervoll fand. In den Takten 30–32 der 10. Variation erscheint als Mittelstimme ein Thema Claras, das Robert Schumann seinem op. 5 zugrunde gelegt hatte. Zwischen 1854 und 1858 pflegten Clara Schumann und Brahms einen umfangreichen Briefwechsel, dessen Zeugnisse sie im Einvernehmen später aber fast vollständig vernichteten. Von Brahms sind Briefe erhalten geblieben; sie spiegeln eine wachsende Leidenschaft. Anfangs blieb er beim „Sie“, schrieb „Verehrte Frau“, dann „Teuerste Freundin“, schließlich „Innigst geliebte Freundin“, zuletzt „Geliebte Frau Clara“. Im Brief vom 25. November 1854 heißt es plötzlich: „Teuerste Freundin, wie liebevoll blickt mich das trauliche ‚Du‘ an! Tausend Dank dafür, ich kann’s nicht genug ansehen und lesen, hörte ich es doch erst; selten habe ich das Wort so entbehrt, als beim Lesen Ihres letzten Briefes.“ Er, der Jüngere, hatte es nicht gewagt, ein „Du“ anzubieten, wird damit plötzlich konfrontiert, und findet erst langsam in diese intime Anrede. Im Brief vom 31. Mai 1856 schreibt er in aller Deutlichkeit: „Meine geliebte Clara, ich möchte, ich könnte dir so zärtlich schreiben, wie ich dich liebe, und so viel Liebes und Gutes tun, wie ich dir’s wünsche. Du bist mir so unendlich lieb, dass ich es gar nicht sagen kann. In einem fort möchte ich dich Liebling und alles mögliche nennen, ohne satt zu werden, dir zu schmeicheln. (...) Deine Briefe sind mir wie Küsse.“ Dieser Brief war der letzte vor dem absehbaren und doch unerwartet plötzlichen Ereignis, das die Beziehung verändern sollte: Robert Schumanns Tod am 29. Juli 1856. Hatte Brahms sich noch im Oktober des gleichen Jahres Hoffnungen gemacht, „seine“ Clara in der Phase der Trauer trösten zu dürfen, trat mit der Zeit Ernüchterung ein. Betroffen registrierte er eine von ihr ausgehende zunehmende Distanziertheit. Die ausgetauschten Briefe wurden sachlicher. Am 17. Oktober 1857 resümierte Brahms schließlich in einem Brief: „Leidenschaften gehören nicht zum Menschen als etwas Natürliches. Sie sind immer

Ausnahme oder Auswüchse. Bei wem sie das Maß überschreiten, der muss sich als Kranken betrachten und durch Arznei für sein Leben und seine Gesundheit sorgen. (…) Leidenschaften müssen bald vergehen, oder man muss sie vertreiben.“ Zeitlebens blieb Brahms jedoch in freundschaftlichem Kontakt zu Clara und schrieb ihr noch 1896 kurz vor ihrem Tod: „Wenn Sie glauben, das Schlimmste erwarten zu dürfen, gönnen Sie mir ein paar Worte, damit ich kommen kann, die lieben Augen noch offen zu sehen, mit denen für mich sich – wie viel - schließt.“ 1857 siedelte Brahms nach Detmold über. Er leitete dort einen Chor und gab Klavierunterricht. In der Zeit befasste er sich mit einem neuen, großen Projekt: dem ersten Klavierkonzert op. 15 in d-Moll. Hinsichtlich der Orchestrierung stand ihm Joseph Joachim ratgebend zur Seite. Vielfach wird es als Widerschein der vergeblichen Leidenschaft für Clara Schumann interpretiert; die Phase war ja gerade erst abgeschlossen. Uraufgeführt wurde es am 22. Januar 1859 in Hannover. Seine Wiederholung in Leipzig am 27. des gleichen Monats erzielte nicht die erhoffte Begeisterung. Brahms verbarg seine Enttäuschung hierüber nicht, nahm sich aber fest vor, dass ein zweites Werk „ganz anders lauten“ sollte. Und er hielt sich an seinen Vorsatz: Ein zweites Klavierkonzert op. 83 in B-Dur (es erschien 22 Jahre nach dem ersten) würde charakterlich völlig verschieden von dem d-Moll-Konzert sein. In der Detmolder Zeit entstanden, neben dem Klavierkonzert, Orchesterserenaden und Lieder, u. a. das „Unter Blüten des Mai’s spielt’ ich mit ihrer Hand“. Brahms ließ hiermit eine neue Begegnung anklingen: die mit Agathe von Siebold. Einen Sommer gab er sich seiner Verliebtheit hin, so offenkundig, dass Clara Schumann gekränkt feststellte, er habe sich wohl recht schnell getröstet. Sein zweites Streichsextett spielt im 1. Satz mit einem Thema auf Agathe von Siebold an, enthält es doch die Tonabfolge: A-G-A-H-E. Doch kaum waren die Verlobungsringe mit Agathe getauscht, machte Brahms einen Rückzug. Er sah sich außerstande, sich zu diesem Zeitpunkt zu binden – er tat es aber auch später nicht. Brahms blieb zeitlebens unverheiratet. Im Mai 1859 siedelte er nach Hamburg über. Dort entstanden u. a. die „Magelonen-Gesänge“ – er vollendete sie aber erst 1869 –, Kammermusik und zahlreiche Klaviervariationen: „… über ein eigenes Thema“, „… über ein ungarisches Lied“, „… über ein Thema von Händel“, „… über ein Thema von Schumann“ (vierhändig). 1860 machte Brahms die Bekanntschaft des Verlegers Fritz Simrock. Dieser verhalf als Verleger des Brahmsschen Werks diesem zu maßgeblicher Bekanntheit, denn Brahms hatte es in den 1860er Jahren nicht immer leicht, seine Kompositionen zu publizieren. Die Verleger waren vorsichtig – das erste Klavierkonzert hatte keinen Erfolg; außerdem galten Brahms Klavierstücke als schwer spielbar. Aber auch Brahms selbst legte sich mit seinem Perfektionsdrang Steine in den Weg. Oft vertröstete er seine Verleger mit der Übersendung des Manuskripts, da ihm schien, er könne noch Verbesserungen an der Komposition anbringen. Ein Grund, Hamburg den Rücken zu kehren, war Brahms’ Verstimmung darüber, dass es seinem Förderer und väterlichen Freund Theodor Avé-Lallemant 1862/63 nicht gelang, ihm den Direktorenposten der Philharmonischen Konzerte zu verschaffen, zumindest aber Brahms als Chormeister der Singakademie durchzusetzen. Obgleich sich Brahms um diese Stellen nie offen beworben hatte, war er tief verletzt, dass ihm Julius Stockhausen vorgezogen wurde. Der Vorgang belastete das freundschaftliche Verhältnis zu Avé-Lallemant jahrelang empfindlich. Ein erster Aufenthalt in Wien 1862 brachte Anerkennung und Lob. Brahms spielte bei einer privaten Abendveranstaltung sein Quartett in g-Moll mit Joseph Hellmesberger, worauf dieser begeistert ausrief: „Das ist der Erbe Beethovens.“ Mit dem Bonmot tat Brahms sich schwer; forderte es doch zu Vergleichen auf, bei denen er befürchtete, nicht als ebenbürtig betrachtet zu werden. 1863 nahm Brahms das Angebot an, Chormeister der Wiener Singakademie zu werden. Doch schon 1864 gab er dieses Amt wieder ab, da die Disziplin des Chors so nachgelassen hatte, dass die Aufführungen mehr Improvisationen als einstudierten Darbietungen ähnelten. Brahms fürchtete um seinen Ruf und war zudem frustriert. Unter den in der Folgezeit entstandenen Werken sind auch das „Deutsche Requiem“ sowie die „Ungarischen Tänze“. Während das Requiem, das nicht den

traditionell lateinischen Texten folgt, sondern Bibeltexte in deutscher Sprache beinhaltet, bei seiner Uraufführung in Bremen 1868 enthusiastisch gefeiert wurde, geriet die Veröffentlichung der „Ungarischen Tänze“, bei denen Brahms auf zum Allgemeingut gehörende Zigeunerweisen zurückgegriffen hatte, fast zum Skandal: Zwar erreichte Brahms mit ihnen ein deutlich breiteres Publikum als mit seinen anderen Werken, doch meldeten sich plötzlich andere Musiker zu Wort (u. a. sein alter Freund Reményi), die sich als Urheber der Musik ausgaben. Als Pianist war Brahms in jenen Jahren so erfolgreich, dass er seinen Lebensunterhalt auch ohne feste Anstellung bestreiten konnte. Gleichwohl übernahm er 1873 die Leitung des Wiener Singvereins, die er aber schon 1875 wieder abgab. Auch verdienten er und seine Verleger mit seinen bereits erschienenen Kompositionen so viel, dass Simrock ihm förmlich hinterherlief mit der Bitte, ihm doch etwas Neues zur Veröffentlichung zu geben. Brahms schrieb seine vier Sinfonien über einen Zeitraum von knapp neun Jahren. Im Vergleich zu den zwei Klavierkonzerten, die 22 Jahre auseinander liegen, also in Rekordzeit, zumal die Sinfonien nicht seine einzigen Orchesterwerke aus dieser Zeit geblieben sind. Am 4. November 1876 erfolgte die Uraufführung der ersten Sinfonie in c-Moll op. 68 in Karlsruhe, am 30. Dezember 1877 die der zweiten Sinfonie in D-Dur op. 73. 1880 arbeitete Brahms an zwei Ouvertüren op. 80 und op. 81, von denen er sagte: „Die eine weint, die andere lacht“. 1883, bei einem Sommeraufenthalt in Wiesbaden, beendete er die dritte Sinfonie in F-Dur op. 90. Sie wurde im Dezember in Wien uraufgeführt. Und bei einem Aufenthalt in Mürzzuschlag in der Steiermark begann er im Sommer 1884 schließlich mit



Karl-Bernhard Buchholz: „Feldweg mit Obstbäumen“

Arbeiten an der vierten Sinfonie in e-Moll op. 98. Ihre Uraufführung fand am 25. Oktober 1885 in Meiningen statt. In der Folgezeit komponierte Brahms vornehmlich Kammermusik

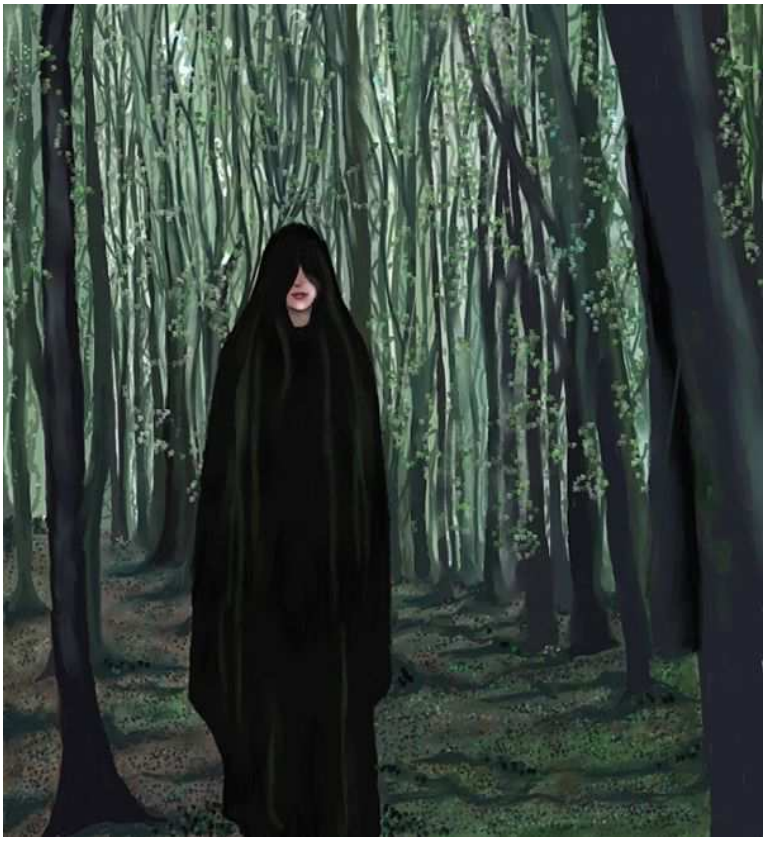
(Violin- und Cellosonaten). 1886 wurde er Ehrenpräsident des Wiener Tonkünstlervereins. Die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens war Brahms eine führende Persönlichkeit der internationalen Musikszene und wurde als Pianist, Dirigent und Komponist bewundert und verehrt. Zahlreiche Auszeichnungen und Ehrenmitgliedschaften wurden ihm verliehen, was Brahms mit den Worten kommentierte: „Wenn mir eine hübsche Melodie einfällt, ist mir das lieber als ein Leopoldsorden." 1879 erhielt Brahms die Ehrendoktorwürde durch die Universität Breslau. 1889 wurde ihm die Ehrenbürgerschaft von Hamburg verliehen. Brahms starb am 3. April 1897 im Alter von 63 Jahren in Wien, nach Angaben einiger Biografien an Leberkrebs. Wie sich jedoch herausgestellt hat, war ein Pankreaskarzinom ursächlich für seinen Tod. Er wurde auf dem Wiener Zentralfriedhof bestattet. Brahms wird noch heute vielfach als der „legitime Nachfolger Ludwig van Beethovens" bezeichnet. Diese Bezeichnung, der Brahms schon zu Lebzeiten skeptisch gegenüber stand, hat ihren Ursprung vor allen Dingen im Musikstreit des 19. Jahrhunderts, der zwischen den Anhängern der konservativen, absoluten Musik und den sich als fortschrittlich betrachtenden „Neudeutschen" entbrannte. Schon 1860 kam es zu offenen Differenzen zwischen den der Tradition verbundenen Verfechtern der absoluten Musik und den Anhängern der unter Franz Liszt gegründeten „Neudeutschen Musik" (auch: Neudeutsche Schule genannt). Der Streit beruhte auf einem grundsätzlich unterschiedlichen Verständnis der Musik. Liszt und Richard Wagner hatten sich die „Zukunftsmusik" auf ihre Fahnen geschrieben. Sie wollten die Entwicklung der Musik mit der Sinfonischen Dichtung und dem Musikdrama unbedingt vorantreiben. Ein in dem Kontext neues und zugleich drittes Stichwort bildete die sogenannte Programmmusik. Sprachrohr der Neudeutschen war die von Franz Brendel übernommene „Neue Zeitschrift für Musik". Zu den Traditionalisten wiederum gehörten u. a. Joseph Joachim, Brahms und der

Musikkritiker Eduard Hanslick, dessen Parteinahme für die Musik von Brahms zugleich Basis einer intensiven Freundschaft zwischen beiden war. Deren Ziel war, was Brahms mit seinem Lieblingsausdruck „dauerhafte Musik" beschrieb, nämlich dass Musik dem historischen Wandel durch ihre spezifische Qualität entzogen sei. Mit einem Manifest, das auch Joachim und Brahms unterschrieben hatten, protestierten die Vertreter des konservativen Lagers gegen die ihren Vorstellungen zuwiderlaufenden Entwicklungen musikalischer Strömungen und heimsten prompt eine Verhöhnung ein. Der Text gelangte durch eine Indiskretion noch vor

seiner Veröffentlichung in die Hände der Angegriffenen und war somit korrumpiert. Die Neudeutschen antworteten mit einer Persiflage auf das Manifest, bescheinigten damit dessen Verfassern, einen „Bruderbund für unaufregende und langweilige Kunst“ zu schmieden und setzten u.a. ein „J. Geiger“ (für Joseph Joachim), ein „Hans Neubahn“ (für Johannes Brahms – Anspielung auf den Artikel „Neue Bahnen“) und ein „Krethi und Plethi“ darunter. Damit war die Stimmung zwischen den zerstrittenen Parteien endgültig verdorben. Brahms und Wagner blieben zeitlebens auf kühler Distanz zueinander. Während Brahms sich vorsichtig zurückhielt, konnte Wagner es in einigen Äußerungen nicht lassen, seine Abfälligkeit über

G. Dore: „E.A.Poe: „Der Rabe“„

Brahms’ Musik zum Ausdruck zu bringen. Allerdings sah Brahms in Wagner keinen wirklichen Konkurrenten, da dieser fast nur Opern komponierte - eine Gattung, der sich Brahms nie zuwendete. Somit waren die Betätigungsfelder beider Musiker klar umrissen. Unter den mehr oder weniger mit Wagner in Verbindung gebrachten Komponisten betrachtete Brahms lediglich Felix Draeseke und Anton Bruckner als ernstzunehmende Rivalen auf den Gebieten der Chor-, Kammer- und Orchestermusik. Eduard Hanslicks Parteinahme für Brahms dürfte maßgeblich zu der Einschätzung beigetragen haben, er sei Beethovens Nachfolger, denn Hanslick war zu seiner Zeit einer der einflussreichsten Musikkritiker Wiens und stellte seine Herausgehobenheit ganz in den Dienst der Konservativen. Und noch eine Person offenbarte sich als glühender Verehrer dieser Richtung: Hans von Bülow. Er, der ursprünglich überzeugter Wagnerianer gewesen war, vollzog den Bewusstseinswandel, nachdem ihm Wagner seine Frau Cosima ausgespannt hatte. Bülows Haltung zu Brahms manifestierte sich vor allem in dem berühmt gewordenen Ausspruch, die erste Symphonie von Brahms sei die zehnte von Beethoven. Bei aller Diskussion darüber, ob Brahms als



Beethovens Nachfolger anzusehen ist, steht fest: Sein Werk steht in einer gesamteuropäischen Musiktradition. Nicht nur Beethoven, auch Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Giovanni Pierluigi da Palestrina hatten Einfluss auf seine Musik. Brahms griff auf mittelalterliche Kirchentonarten zurück und auch auf die niederländische Kanontechnik. Er fühlte sich dem Vergangenen verpflichtet. Die von ihm vorgenommenen Abweichungen zur Tradition wurden in unauffälligen Schritten vollzogen. Und obwohl Brahms im wesentlichen tradierte Formen übernahm, schuf er ein unabhängiges und damit zugleich neues Werk. Musikwissenschaftliche Arbeiten sprechen bei ihm von drei Schaffensperioden: Die erste

reiche bis zum „Deutschen Requiem“, die zweite bis zum zweiten Klavierkonzert und die dritte beginne mit der dritten Sinfonie. Für die erste Periode sei die romantische Grundeinstellung signifikant, die zweite sei durch einen stark klassischen Einschlag geprägt, und die dritte sei eine Verschmelzung dieser Grundeinstellungen miteinander. Mit seinen Sinfonien stellte Brahms nicht nur das allgemeine Publikum, sondern auch seine Freunde auf

eine harte Probe, da sie keinen leichten Zugang bieten. Schon über seine erste Sinfonie notierte er: „Nun möchte ich noch die vermutlich sehr überraschende Mitteilung machen, dass meine Sinfonie lang und nicht gerade liebenswert ist.“ Auch bei den weiteren arbeitete

Haus „Usher“…

Brahms mit Harmonien, die das Publikum nicht nachvollziehen mochte. Friedrich Nietzsche: ...was liegt noch an Johannes Brahms! ... Sein Glück war ein deutsches Missverständniss: man nahm ihn als Antagonisten Wagners, - man brauchte einen Antagonisten! - Das macht keine nothwendige Musik, das macht vor Allem zu viel Musik! - Wenn man nicht reich ist, soll man stolz genug sein zur Armuth! ... Die Sympathie, die Brahms unleugbar hier und da einflösst, ganz abgesehen von jenem Partei-Interesse, Partei-Missverständnisse, war mir lange ein Räthsel: bis ich endlich, durch einen Zufall beinahe, dahinter kam, dass er auf einen bestimmten Typus von Menschen wirkt. Er hat die Melancholie des Unvermögens; er schafft

Nebensonnen…

nicht aus der Fülle, er durstet nach der Fülle. Rechnet man ab, was er nachmacht, was er grossen alten oder exotisch-modernen Stilformen entlehnt - er ist Meister in der Copie -, so bleibt als sein Eigenstes die Sehnsucht... Das errathen die Sehnsüchtigen, die Unbefriedigten aller Art. Er ist zu wenig Person, zu wenig Mittelpunkt... Das verstehen die „Unpersönlichen“ die Peripherischen, - sie lieben ihn dafür. In Sonderheit ist er der Musiker einer Art unbefriedigter Frauen. Fünfzig Schritt weiter: und man hat die Wagnerianerin - ganz wie man fünfzig Schritt über Brahms hinaus Wagner findet -, die Wagnerianerin, einen ausgeprägteren, interessanteren, vor Allem anmuthigeren Typus. Brahms ist rührend, so lange er heimlich schwärmt oder über sich trauert - darin ist er „modern“ -; er wird kalt, er geht uns Nichts mehr

G. Doré: „Inferno“

an, sobald er die Klassiker beerbt ...Faßlicher, für die „Armen im Geiste“ ausgedrückt: Brahms - oder Wagner ... Brahms ist kein Schauspieler... (Der Fall Wagner, Zweite Nachschrift) - Wilhelm Furtwängler: Seine Werke werden mit höherem Alter immer knapper, dichter, gedrängter, in der Empfindung dabei immer schlichter. Und es zeigt sich gerade an ihm, dass es eine Entwicklung und Entfaltung nicht nur nach der Seite der Vielfältigkeit hin gibt, sondern auch nach der Einfachheit (...). (Aus einer Rede von 1931) - Arnold Schönberg: Von Brahms habe ich gelernt: Vieles von dem, was mir durch Mozart unbewusst zugeflogen war, insbesondere Ungradtaktigkeit, Erweiterung und Verkürzung der Phrasen; Plastik der Gestaltung: Nicht sparen, nicht knausern, wenn die Deutlichkeit größeren Raum verlangt; jede

Gestalt zu Ende führen; Systematik des Satzbildes; Ökonomie und dennoch: Reichtum.. (In „Nationale Musik, 1931) - Carl Dahlhaus: Brahms war weder ein Schumann- noch ein Beethoven-Epigone und dennoch ein musikalischer Konservator. Und sein Konservatismus war insofern ästhetisch legitim, als Brahms Traditionsbestände nicht blind übernahm, sondern sie in einen Prozess des Weiterdenkens hineinzog, ohne andererseits ihre Substanz auszulöschen. („Brahms und die Idee der Kammermusik“, 1990) -- Brahms wurde am 14. September 2000 in die Walhalla aufgenommen, als 126. „rühmlich ausgezeichneter

BauDeLaire

Teutscher“ insgesamt und 13. Komponist. Die Büste hat der Bildhauer Milan Knobloch gefertigt. Françoise Sagan schrieb 1959 einen Roman namens „Aimez-vous Brahms?“ („Lieben Sie Brahms?“, verfilmt 1960). - Hören wir nun-mehr den so-genannten „Sehnsuchtswalzer“ (A-Dur) von Johannes Brahms für Violine & Klavier. Für alle, denen es inzwischen zu düster-melancholisch wird, ein mit „visionärer Herbstsonne“ durchsetztes „N. Kürschner“-Carmen (aus „NachtGedichte“): „HOFFNUNG - Die großen Bäume stehen kahl:

so nackt, daß sie nun Scham ergreift;
in dicken grauen Nebelschwaden
das letzte Dämmerlicht sie streift.

So manche Nacht sie stehen schon;
der Tag den Kampf verloren hat
und Winter seinen Einzug hält.
Das Dämmerlicht erleuchtet matt.

Und trotzdem noch die Hoffnung bleibt,
daß Frühling bald die Wärme bringt;
und grüne Freiheitslichter leuchten.

Die Biene summt, der Vogel singt!“. Und nun wird’s wieder schön traurig - zum „Maler um die Ecke“; deshalb zur „Einstimmung“ noch ein „Nikol Kürschner“-Gedicht: „NOVEMBER - brotlaibsgleich mit

weltausdünstung
fett belegte
stadt der trauer
TRAUERSTÄTTE
straßenasphalt,
pseudomeer, der
himmelsberge
grauer spiegel
SPIEGELGRAUEN
maulaufreißend’
gähnend’ leere,
farbenschlingend’
schwarzes loch
UND NOCH SCHWÄRZER
die gedanken,
schattenbilder,
grau gerahmte,
nachtgestalten
NÄCHTLICH GESTALTEN
wasserfangend
seidentücher
aufgetürmte
nebelwände
WANDERNEBEL
fädig dünne
luftgehänge,
häuserfronten
naßkalt peitschend.

und alles bleibt,
so auch die zeit.
nichts besteht
denn ewigkeit.
es ist

NOVEMBER.“. In „Oberweimar“, seit 1922 Stadtteil von Weimar/Th., gibt es eine „Buchholz-Gasse“ – laßt uns dort-hin-pilgern!

==-==

KARL BUCHHOLZ

Karl(-Bernhard) Buchholz (Foto: Friedrich Hertel, Weimar)

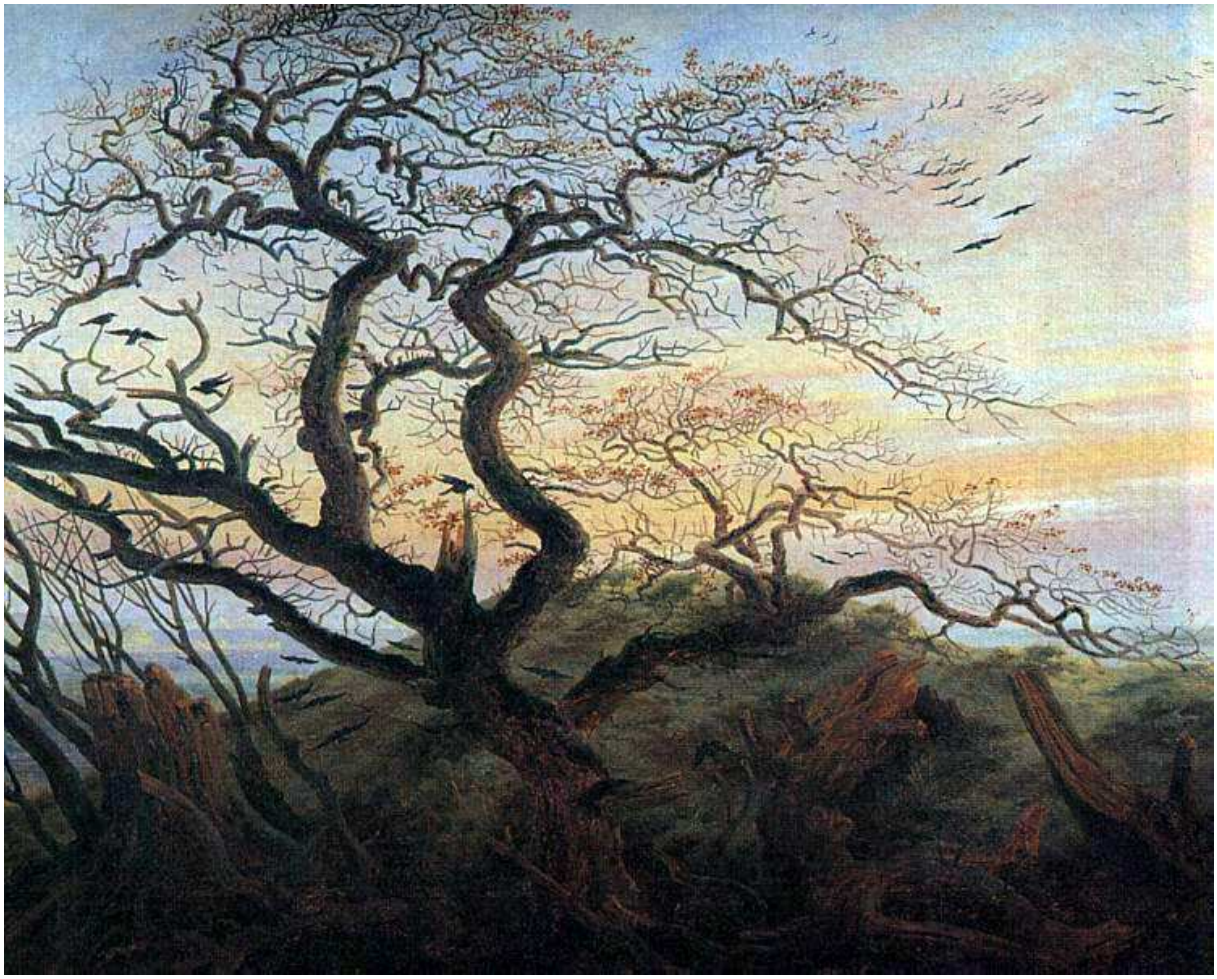
Der Wahl-Oberweimarer Karl-Bernhard Buchholz, ein Thüringer Landschaftsmaler, Künstler der so-g. „Weimarer Malerschule“, wurde am 23. Februar 1849 in Schloßvippach geboren und suizidierte sich 40-jährig; auf seinen letzten Bildern ist stets eine schwarze Krähe zu sehen – der Tod? Seine Bilder atmen tief-romantische Melancholie, Herbsttrauer – sind also „VCV(W)-Kunst par excellence“, Bild gewordener Verlaine! Er repräsentiert mit seinen Gemälden die „Weimarer Akademie“, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer der bevorzugten Ausbildungsstätten (auch Norddeutschlands) gehörte. Sie bot für z.B. Norddeutsche eine Alternative zu Kopenhagen, auch zu den preußischen Akademien in Berlin und Düsseldorf oder der katholisch geprägten in München. Hier in Weimar wurde ein

unkonventioneller, malerischer Landschaftsstil entwickelt, dem die Kunstmalerei wesentliche Impulse verdankt. In Buchholz' Gemälden wird deutlich, daß die Schule von Barbizon, besonders die Malerei von Charles-Francois Daubigny Vorbild war. In lockerem

aus diesem kleinen Ort hinter WEIMAR stammt Karl Buchholz

hier liegt SCHLOßVIPPACH in Deutschland in Thüringen

Pinselduktus, dessen Reiz im Wechsel von pastosem Farbauftrag und stark verdünnter Farbe liegt, wird z.B. die Stimmung des vor 1884 erschaffenen Gemäldes „Herbstlicher Park in Weimar" erfaßt; da klingen schon impressionistische Elemente an! Im Gemälde „Blick auf Weimar" von 1884 steht ein wolkenreicher Himmel der Landschaft und Silhouette der Häuser in leuchtendem Kontrast gegenüber. Der Künstler gerät nie in Gefahr, sich in Einzelheiten zu verlieren, sondern nimmt das Gesehene, um daraus eine durch das Malerische geprägte Komposition zu entwickeln. Karl Buchholz studierte von 1867 bis 1875 an der „Großherzoglichen Kunstschule zu Weimar". Seine verhaltenen, aber im Ausdruck sehr



auch bei Caspar-David Friedrich fliegen schwarze Vögel…

intensiven Darstellungen von schlichten Wald- & BaumGruppen-Motiven entsprachen in besonderem Maße den Vorstellungen der Lehrer der Kunstschule. Basis für die künstlerische Arbeit des Meisters waren eine sehr präzise Naturbeobachtung und eine besondere Neigung zu Abendstimmungen & Herbstmotiven, die einen Hang zu geheimnisvoller Melancholie

zeigen. Seine Bilder, zu Lebzeiten leider öffentlich kaum beachtet, gelten heute als besonders typisch für die neue Naturauffassung innerhalb der „Weimarer Malerschule“ im Zeitraum 1875-1890. Das um 1876 geschaffene Bild „(Frühling) im Webicht“ (Öl auf Leinwand auf Pappe auf Holz, 31 x 48,5 cm) ist unten rechts bezeichnet „K. Buchholz“. Das Bild „Der Kyffhäuser“ (Öl auf Leinwand, 135 cm x 178 cm) ist unten links bezeichnet: „K. Buchholz Oberweimar 1886“. Karl Buchholz stirbt am 28. Mai 1889 in Weimar. Im Jahre 1926 wird endlich die „Buchholzgasse“ in Oberweimar nach ihm offiziell benannt!

unter der Photographie…

Seine Grabinschrift: „Hier ruht / Karl-Bernh. / Buchholz / Landschaftmaler / geb. 23. Feb. 1849 / in Schlossvippach / gest. 28. Mai 1889 / in Oberweimar / - / Friede seiner Asche“; das offizielle Sterbedatum ist der 29. Mai 1889. Ein mit Eichenlaub verziertes 2 m hohes Eisenkreuz mit einem Kästchen, in dem sich die Inschrift befindet, schmückt die Grabstelle; das Grab liegt auf dem Weimarar Hauptfriedhof (Stadtfriedhof) westlich an der Allee zur Fürstengruft, dicht am Eingang vom Poseck’schen Garten. Karl Buchholz war ein Bauernjunge aus einem Dorf 25 km nordwestlich von Weimar gebürtig und interessierte sich schon frühzeitig für Arbeiten mit „Farbe und Pinsel“. Bevor er an die Großherzogliche Kunstschule nach Weimar kam, wo er 1867 bis 1875 studierte, hatte er, der arme, schlichte, einfache Bauernsohn, heimische Bauernhäuser und Bauernstuben getüncht. Seine Liebe galt der Thüringer Landschaft; besonders inspirierte ihn der „Webicht“, ein nahe Weimar gelegenes Wäldchen, der „Weimarer Stadtwald“. Wunderschöne Landschaftsbilder, z.B. im Schloßmuseum Weimar oder in der Nationalgalerie in Berlin, zeigen Buchholz als präzisen Naturbeobachter. Er galt als verschlossener Einzelgänger, der aus Verzweiflung über vermeintliche Mißerfolge mit 40 Jahren seinem Leben ein Ende setzte! Seine arme unglückliche alte Mutter übernahm den Nachlaß und überließ ihn für 8000 Mark Großherzog Carl-Alexander. Das außergewöhnlich schöne, schmiedeeiserne Grabkreuz stand früher auf dem Friedhof von Schloßvippach, dem Geburtsort von Buchholz. Bilder (u.v.A.): „Waldlandschaft bei Weimar“ (Öl auf Holz. H 20; B 32 cm. Provenienz: Slg. Clara Mardersteig, Weimar), „Feldweg mit Obstbäumen“ (Öl/Karton - unsign., verso auf altem Klebezettel: Aus d. Nachlaß meines Onkels Karl Buchholz, bestätigt Edmund Buchholz. h: 26 x w: 34 cm / h: 10,2 x w: 13,4 in - Stimmungsvolle Wiedergabe der Krümmung eines

Feldweges, der durch grüne Streuobstwiesen m. alten Bäumen d. Hügel hinaufführt. Gering alt retuschiert. In Goldrahmen m. Stuckleisten), „Stadtplatz mit Droschke, wohl Ansicht von Weimar“ (Grafik-Plakate, Radierung, 19,5 x 24,5 cm (7,7 x 9,6) – „Jugendstil“). Die Weimarer Malerschule bzw. Kunstschule Weimar wurde durch Statut vom 1. Oktober 1860 durch Großherzog Carl-Alexander (Sachsen-Weimar-Eisenach) errichtet. Unter Wilhelm-Ernst 1902 durch den Maler Hans Olde (1855-1917) im Verein mit Adolf Brütt (1855-1939) als Leiter der neu gegründeten Weimarer Bildhauerschule (1905) und der von Henry van

deVelde (1863-1957) geleiteten Kunstgewerbeschule (1908) zu einer Hochschule für bildende Kunst ausgebaut (3. Juni 1910). Der noch von Wilhelm Ernst eingesetzte Walter Gropius gründete 1919 das Staatliche Bauhaus zu Weimar, aus dem am 1. April 1921 die Staatliche Hochschule für bildende Kunst ausgegliedert und dann das Bauhaus 1925 gänzlich aufgelöst wurde. Unter Otto Bartning (1883-1959) wurden die vorhanden Weimarer Institutionen zur Staatlichen Bauhochschule und Hochschule für Handwerk und Baukunst zusammengefaßt. Eine Reorganisation als Staatliche Hochschulen für Baukunst, bildende Künste und Handwerk in Weimar erfolgte unter Paul Schultze-Naumburg (1. April 1930). Unter Leitung von Gerd Offenberg entstand zehn Jahre später die Hochschule für Baukunst und bildende Künste im

Karl Buchholz: „Waldlandschaft bei Weimar“

Range einer Technischen Hochschule. Hermann Henselmann (1905-1995) führte die Hochschule 1945 bis 1951 weiter. Die nachfolgende Hochschule für Architektur und Bauwesen wurde am 17. Mai 1996 in „Bauhaus-Universität Weimar“ umbenannt. Lehrer: Albert Baur, Reinhold Begas, Arnold Böcklin, Albert Brendel, Adolf Brütt, Carl Gussow, Theodor Hagen, Stanislaus Graf Kalckreuth, Leopold Graf von Kalckreuth, Franz von Lenbach, Max Schmidt, Ferdinand Pauwels, Bernhard Plockhorst, Alexander Struys, Paul Thumann, Charles Verlat - Schüler: Hans Arp, Max Beckmann, Ferdinand Brütt, Paul Eduard Crodel, Carl Gussow, Wilhelm Hasemann, Franz Friedrich Hoffmann-Fallersleben, Leopold Graf von Kalckreuth, Otto von Kameke, Max Liebermann, Carl Malchin, Carlo Mense, Paul Thumann, Otto Piltz, Leon Pohle, Louis Preller, Adolf Rettelbusch, Hans Richter, Christian Rohlfs -- Das Wirken der Weimarer Malerschule im engeren Sinne hat Walther Scheidig (* 1902, † 1977) aufgearbeitet, der viele Jahre über Leiter der Staatlichen Kunstsammlungen zu Weimar war.

==-==

JOSEF(-CHARLES) HOLBROOKE

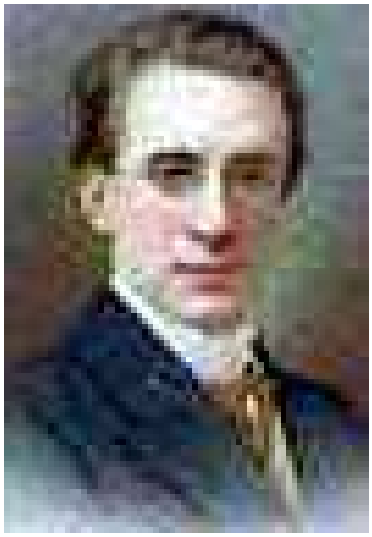
Der englische Komponist/Pianist/Dirigent wurde am 5. Juli 1878 in Croydon (Surrey (England)) geboren und war einer jener romantischen Komponisten, deren Erfolg durch den Krieg verdunkelt wurde. Er nannte sich später „Josef“, um sich von seinem Vater „Joseph“ zu unterscheiden, der auch aktiv als Musiklehrer war). Er war wie Poe Einzelgänger: Poe inspirierte ihn zu über 30(!) Werken. Sein „Haupt-Wohltäter“ war der Millionaire-

Grundbesitzer Lord Howard deWalden. Holbrooke verbrachte glückliche Zeiten im „deWaldens Chirk"-Schloß sowie im Süden von Frankreich und Südamerika und auf Safari in Afrika. Er reiste während deWaldens Flitterwochen-Kreuzfahrt mit um das Mittelmeer. De Waldens literarische Neigungen produzierten ein Libretto für seine Trilogie der Musikdramen: „Annwn". eine dunkle keltische Saga. Holbrooke schrieb 8 Sinfonien, viele

Tondichtungen, zwei Klavierkonzerte, Kammermusik (Streichquartette, ein Klavierquintett, ein Quintet für Klarinette und Streicher sowie ein Klavierquartett). Sein Sohn Gwydion Brooke war ein prominenter englischer Fagottist. Auf diesen Komponisten bezieht sich das Trio um Derek Bailey**,** Gavin Bryars und Tony Oxley**,** das von 1963 bis 1966 im englischen Sheffield mit frei-improvisierter Musik experimentierte. Derek Bailey beschreibt ihn als „Cockney-Wagner". Nach Beendigung seines Kompositionsstudiums bei Corder an der Royal Academy of Music in London trat Josef Holbrooke ab 1898 als Pianist und Dirigent in

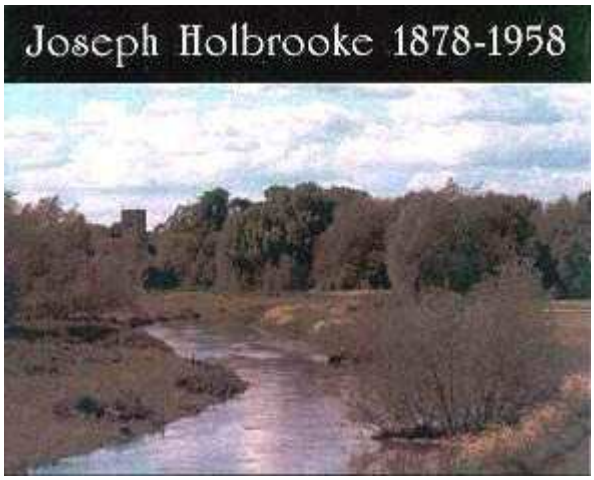
Karl Buchholz: „Kirche im Winter“

Konzerten mit neuerer engl. Kammermusik, darunter auch rund dreißig eigenen Quartetten, Quintetten u.ä. für Streicher oder gemischte Besetzungen mit z.T. programmatischen Werktiteln, hervor. Weitaus größerem Interesse begegneten seine zwischen 1900 und 1908 komponierten sinfonischen Dichtungen nach E. A.-Poe, von denen „Apollo and the Seaman“ einen umfangreichen Aufführungsapparat verlangt. Sir Thomas Beecham berichtet in seiner



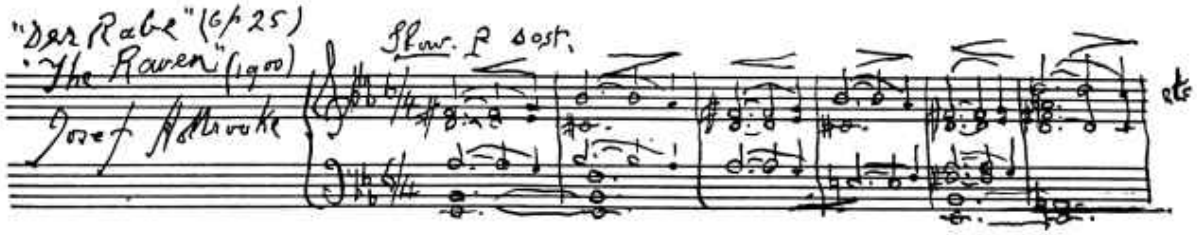
Holbrooke

Holbrooke (Karikatur)



Cover

Josef Holbrooke (Fotografie)



Skizze zum „Raben“

J. Holbrooke

Holbrooke (mit Unterschrift)

Selbstbiografie „A Mingled Chime“ über die Schwierigkeiten, die bei der Aufführung dieses Werkes in der Londoner Queen’s Hall dadurch entstanden, daß Holbrooke zur Rezitation und musikalischen Interpretation der Textworte begleitende Projektionsbilder vorgeschrieben hatte. Das Kl.-Konzert „The Song of Gwynn ap Nudd“ beweist das tiefe Interesse, das Holbrooke an altem walisischem Legendengut genommen hat. Von 1909 an wandte er sich mit einer Reihe von Musikdramen parallel zu Wagners Benutzung des Nibelungenliedes dem keltischen Sagenkreis „Mabinogion“ zu. Die Texte wurden von seinem Gönner Lord Howard deWalden unter dem Pseudonym „T.-E. Ellis“ verfaßt. Holbrooke selbst verfügte damals durch verschiedene Ballettkompositionen und durch die von ihm selbst geleitete Uraufführung der Oper „Pierrot and Pierrette“ über einige Bühnenerfahrung. Die Einzelwerke seiner keltischen Trilogie „The Cauldron of Annwyn“ sind „The Children of Don“, die nach der Uraufführung auch von der Wiener Volksoper gegeben (vgl. Weingartner, Lebenserinnerung II, 371-374) und 1923 in Salzburg wiederaufgeführt wurde, „Dylan, Son of the Wave“ und „Bronwen“. Wie seine Zeitgenossen Delius und Elgar gehört auch Holbrooke einer englischen Komponistengeneration an, die noch nicht mit Universitätsmusikern, Sammlern englischer Volksmusik und den Herausgaben von Werken Byrds, Dowlands, Purcells und anderer englischer Komponisten des 16. und 17. Jh. zusammengearbeitet hat. Die musikalischen Ausbildungsstätten Englands waren im ausgehenden 19. Jh. noch völlig von Deutschland abhängig; die besten Lehrkräfte hatten, sofern es sich nicht geradezu um Deutsche handelte, in Deutschland studiert, und fortgeschrittene Schüler wie Holbrooke standen vornehmlich unter dem Einfluß Wagners, Liszts, des frühen R. Strauss und allenfalls

noch C. Francks und Tschaikowskys. Diese geistige Einstellung erklärt möglicherweise auch, daß Holbrooke selbst auf Titelblättern seinen Vornamen Josef statt, wie es in gedruckten Ausgaben immer geschehen ist, „Joseph“ schreibt. Holbrooke hat sich zwar ständig um eine Wiedergeburt der englischen Musik bemüht und viele Konzerte mit neuen Kompositionen veranstaltet, doch ist seine eigene musikalische Sprache nicht eigentlich national gefärbt; selten hat er ältere national-englische Themen verwandt. Da eine jüngere Komponistenschule von vorwiegend impressionistischer und nationalbetonter Haltung sich unaufhaltsam in den Vordergrund schob und Holbrookes Werke eine eigene, persönliche Note, wie sie in den Kompositionen Delius’ und Elgars deutlich zu spüren ist, vermissen ließen, konnte er sich trotz glänzender Uraufführungserfolge unter Thomas Beecham im Repertoire englischer Theater und Orchester nicht durchsetzen. Heute kennt man ihn leider nur noch als Komponisten wohl beachtlicher, aber keineswegs repräsentativer Werke (Prelude and Fugue g-Moll für Orgel, Orchester-Variationen „Three Blind Mice“). Ähnlich wie Berlioz, dem er in der Bevorzugung glänzender Orchesterwirkungen und in der Erfindung charakteristischer Themen an die Seite zu stellen ist, fühlte Holbrooke sich von farbigen und nicht selten

„Totenvogel“

makabren Sujets, wie sie E.-A. Poe ja verfaßt hat, merkwürdig angezogen. Seine der „Leitmotivtechnik“ verpflichteten Bühnenwerke sind oft mit denen Wagners und Strauss’ verglichen worden. Trotzdem ist Holbrooke kein bloßer Epigone. Seine an vielen Stellen seiner Partituren spürbare Erfindungskraft ist gespeist von einer souveränen Beherrschung der sinfonischen Mittel. Von seinen Werken für Orchester oder Orchester-&-Chor möchte ich erwähnen: „The Raven” (op. 25, nach Poe; UA (= Uraufführung) 1900 London, Chrystal Palace), „Ulalume“ (Poeme, op. 35, nach Poe; 1904), „The Masque of the Red Death“ (nach Poe; 1905), „The Bells“ (Prelude, op. 50, E. A. Poe; UA 1906 Birmingham), „Homage to E. A. Poe“ (1908), „Apollo and the Seaman“ (H. Trench; UA 1908 London, Queens’ Hall), „Byron“ (Poem, op. 39). J. Holbrooke starb am 5. August 1958 in London.

==-==

REINER BREDEMEYER

Reiner Bredemeyer wurde 1929 in Velez (Kolumbien) geboren. Sein Musikstudium erfolgte in München (- Komposition bei Carl Orff -) und von 1954-1957 in Berlin (- bei Hanns Eisler, dann Meisterschüler bei Rudolf Wagner-Regeny); seit 1961 war er Leiter der Schauspielmusik am „Deutschen Theater Berlin“, seit 1978 Mitglied der „Akademie der Künste der DDR“. Er schrieb u.A.: 13 Heine-Lieder (1972/74), Kantaten (z.B.: „Die Muße“, nach Hölderlin; 1977), Sololieder, Chöre, Orchesterlieder, Kammermusik (z.B.: 3 Streichquartette, Klavierquintett „Traum und Wahrheit Picassos“ (1982), „Triostücke 3 in fünf Sätzen“ (1983), „Sextett 86“), Orchestermusik (z.B.: „Bagatellen für B“ (1970), Oboenkonzert (1977), „Vier Stücke für Orchester“ (1979), „Orchesterstücke 2“ (1984)), „Candide“ (Oper nach Voltaire, Libretto: Gerhard Müller (1981/82)). Einer seiner Schüler war Wolf-G. Leidel (1981-1984). Bredemeyer vertonte den „Winterreise“-Gedichtzyklus von Wilhelm Müller 1984. Wilhelm

Müller (1794-1827) veröffentlichte den Zyklus erstmals vollständig im zweiten Band der „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“ 1824 bei Ackermann in Dessau. Bezugnehmend auf den Titel des Gedichtbandes schrieb Bredemeyer seine „Winterreise“ für Bariton, Horn und Klavier. Darüber-hinaus folgt er der authentischen Reihenfolge der Gedichte und der originalen Textfassung. Diese „Winterreise“ wurde anläßlich der ersten Kammermusiktage im Berliner Schauspielhaus 1985 von Siegfried Lorenz (Bariton), Bernd Kasper (Klavier) und Sebastian Weigle (Horn) uraufgeführt. Hören wir daraus „Die Krähe“ (- eine Flöte ersetzt mitunter das Horn)!

==-==

WOLF-G. LEIDEL

Der im Dezember 1949 in dem thüringischen Städtchen KÖNIGSEE geborene VCV(W)-Vorsitzende auf Lebenszeit gründete den Weimarer „Vox coelestis“-Verein, die Kollektivwerdung allen spät- & prä/neo-romantischen Bestrebens, im August 2004 als

Verlängerung seines Erdendaseins. Von ihm erklingt „Schwermut schwarzer Schwingen“ op. 187-755 für 1 Flöte solo.

==-==

SERGEY V. DUNAYEV

Aus Moskau wie Skrjabin stammend, versuchte der Gitarrist in Weimar Komposition zu studieren und wurde glücklicherweise abgelehnt, was ein gutes Zeichen seiner Begabung & Qualität ist. Im VCV(W) fand er seine Heimat auf Gitarre & Notenpapier. „Vibrations of

LIGHT“ heißt der Großzyklus seiner Werke. Er singt und spielt „Black Bird“ („Schwarzer Vogel“) von Paul McCartney; danach erklingt eine Eigen-Komposition: „Finstere Flügel der Tristesse“.

==-==

OLIVIER MESSIAEN

Der größte Vogelexperte in der Musik war gleichzeitig Erfinder modernster Kompositionsmethoden & -techniken (Serialismus, &c.) und theologisch-mystischer, von seiner Geisteshaltung her „(vor)letzter Spätromantiker“ („…Ziel meines Schaffens ist, die

Herrlichkeit GOTTes zu verkündigen…“: also gehört er zur „VCV(W)-Walhall“) = Olivier Messiaen: ein Genie von unglaublichem Gedächtnis & Können/Wissen! Er vermochte etwa 500 Vogelstimmen sukzessiv vom Tonband zu unterscheiden, allein 35 Dialekte des Amselgesangs hielt er mit seinem phantastischen Gehör auseinander! Hören wir zuerst ein Gedicht (- „Die Raben“ – von Georg Trakl (1887-1914): „Über den schwarzen Winkel hasten
am Mittag die Raben mit hartem Schrei.
Ihr Schatten streift an der Hirschkuh vorbei
und manchmal sieht man sie mürrisch rasten.

O - wie sie die braune Stille stören,
in der ein Acker sich verzückt,
wie ein Weib, das schwere Ahnung berückt,
und manchmal kann man sie keifen hören

um ein Aas, das sie irgendwo wittern,
und plötzlich richten nach Nord sie den Flug
und schwinden wie ein Leichenzug
in Lüften, die von Wollust zittern.“ -) und danach „Le Merle noir“ = „Die Schwarz-Amsel“ für Flöte & Klavier des großen Pariser Organisten & Komponisten: Skrjabin - ein pantheistischer Mystiker / Messiaen - ein katholischer Mystiker! Im Jahre 1972 lernte ich ihn kennen – ein einfacher, bescheidener Mann, der einen „harmlos“ kleinen roten „Peugeot“ fuhr bzw. meist fahren ließ, tief-religiös katholisch war, genauso-schlecht Deutsch konnte wie ich Französisch und Musik voll fein-zauberhafter Pracht schuf.

==-==

SCHWARZE VÖGEL (II)

Am Ende unseres Streifzuges betreffs Melancholie-Dunkelvögel noch ein Gedicht von Friedrich Nietzsche aus Weimar – „Vereinsamt“: Die **Krähen** schrei’n
und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
bald wird es schnei’n -
wohl dem, der jetzt noch Heimat hat!

Nun stehst du starr,
schaust rückwärts, ach, wie lange schon!
Was bist du Narr
vor Winters in - die Welt entflohn?!

Die Welt - ein Tor
zu tausend Wüsten, stumm und kalt!
Wer das verlor,
was du verlorst, macht nirgends halt.

Nun stehst du bleich,
zur Winter-Wanderschaft verflucht,
dem Rauche gleich,
der stets nach kältern Himmeln sucht.

Flieg, Vogel, schnarr
dein Lied im Wüstenvogel-Ton! -
Versteck, du Narr,
dein blutend’ Herz in Eis und Hohn!

Die **Krähen** schrei’n
und ziehen schwirren Flugs zur Stadt.
Bald wird es schnei’n;
weh dem, der keine Heimat hat…! Und noch ein Gedicht von Max Dauthendey – „Die Luft so schwer…“: Die Luft - so schwer!
Wolken stehen weiß und still,
der Himmel hohl und aschenleer...
- ein **Raben**schrei!
- und kreischt vorbei...;
die Bäume stehen kalt umher...
Es ist, als ob das letzte Herz gestorben sei...“. Und noch ein Gedicht von Christian Morgenstern („Vöglein „Schwermut“„): Ein schwarzes Vöglein fliegt über die Welt,
das singt so todestraurig…;
wer es hört, der hört nichts Anderes mehr;
wer es hört, der tut sich ein Leides an,
der mag keine Sonne mehr schauen.
Allmitternachts all-mitternacht
ruht’s sich aus auf dem Finger des Tod’s;
Der streichelt’s leis’ und spricht ihm zu:
„Flieg’, mein Vögelein! Flieg’, mein Vögelein!“;
und wieder fliegt’s flötend über die Welt… - Und noch ein Gedicht, von Helene Voigt-Diederichs (- die Gattin des bekannten Verlagsbuchhändlers Eugen D. in Jena, nicht verwechseln mit Lene Voigt aus Leipzig!) – „Fallendes Laub“: „…Oktobermorgen! Dampf-geword’ner Tau
erhebt zur Sonne sich in lichten Säulen;

der Park liegt traumhaft noch in blassem Grau;
vom Stoppelfelde klagt Maschinenheulen.
Verschlafen reibt die Stirn der junge Tag.
Die Krähen zieh'n; von schweren Flügelschlägen
wird in der Linde leiser Luftzug wach;
aufschauernd sinkt der gelbe Blätterregen,
sinkt mir auf's Haupt. Ich wollt', ich wäre blind
und könnte mit dir durch die Stille schreiten
und träumen, daß es deine Hände sind,

die segnend über meine Haare gleiten…"; so möchte ich mich nun von Ihnen verabschieden: Schwarze/Dunk'le Vögel als Unheilbringer – ich versuchte

ein Nachfolger Buchholz'?

einen Streifzug durch die „VCV(W)"-bezogene Musik/Kunst-Geschichte mit romantischen „dunklen Gefiederten", novembrig-düsteren Melancholie-Fliegern und Ähnlichem und

danken Ihnen für Ihre wertvolle Aufmerksamkeit: „Danke!“ für’s DaSein-&-DaBleiben und Lesen! Noch ein Gedicht: „Melancholie“ - von Gottfried Keller (1819-1890): „Sei mir gegrüßt, Melancholie,

die mit dem leisen Feenschritt
im Garten meiner Phantasie
zu rechter Zeit an’s Herz mir tritt!
Die mir den Mut wie eine junge Weide
tief an den Rand des Lebens biegt,
doch dann in meinem bitter’n Leide
voll Treue mir zur Seite liegt!

Die mir der Wahrheit Spiegelschild,
den unbezwungnen, hält empor,
daß der Erkenntnis Träne schwillt
und bricht aus dunk’lem Aug' hervor;
wie hebst das Haupt du streng und strenger immer,
wenn ich dich mehr und mehr vergaß
ob lärmendem Geräusch und Flimmer,
die doch an meiner Wiege saß!

Wie hängt mein Herz an eit’ler Lust
und an der Torheit dieser Welt!
Oft mehr als eines Weibes Brust
ist es von Außenwerk umstellt,
und selbst den Trost, daß ich aus eig’nem Streben,
was leer und nichtig ist, erkannt,
nimmst du und hast mein stolz’ Erheben
zu Boden alsobald gewandt.

Wenn du mir lächelnd zeigst das Buch

des Königs, den ich oft verhöhnt,
aus dem es, wie von Erz ein Fluch,
daß alles eitel sei!, ertönt.
Und nah und ferne hör' ich dann erklingen
gleich Narrenschellen ein Getön;
o Göttin, laß' mich dich umschlingen,
nur du, nur du bist wahr und schön! –

Noch fühl' ich dich so edel nicht,
wie Albrecht Dürer dich geschaut:
ein sinnend' Weib, von inner'm Licht
erhellt, des Fleißes schönste Braut,
umgeben reich von aller Werke Zeichen,
mit milder Trauer angetan;
sie sinnt - der Dämon muß entweichen
vor des Vollbringens reifem Plan!" - Zum Schluß erklingt noch „Schwarzvogel im Schwarzdorn – Herbst-Melancholie…", N. Kürschner gewidmet, für (Konzert-)Gitarre solo von Wolf-G. Leidel (op. 187-754); vorher noch ein „Nicole Kürschner"-Gedicht (aus „Nachtlieder"): „SONNENUNTERGANG - Wie Oktober scheinst du
im November
mir gegenüber und fern
wie die Sonne dem Laub
winddurchrauscht
durchrauchte Lunge
atmet freier vor dem Schnee
wie vor dir
mein Herz
mich erschlägt
schlaf weiter - ich zähle
deine Schäfchen am Himmel
vor dem Vergehen
Sonnen
Untergang". Möge kein „Schwarzer Vogel" Ihr Leben verdüstern! Dies' wünscht Ihnen und

allen Ihren Lieben herzlichst grüßend Ihr VCV(W)-Vorsitzender

Wolf-G. Leidel

==========

All rights reserved by Wolf-G. Leidel & dem VCV(W)!