

Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee 3 a/b) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

 Vortrag Nr. 003 (= Projekt „VCV(W)-P-3-42-003“)

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

 Stand vom 22. März 2007 --- VCV(W)-Projekt (= VCV(W)-P-...) „3-42-3“

Das Thema dieses 3. Abends:

„Arnold Schönberg (Musik) & Jens-Peter Jakobsen (Text): „„Gurre“-Lieder““

.....

Monsterpartitur im „Tristan & Isolde“-Kielwasser...?

Eine der schönsten spätromantischen Klangorgien ist dieses Werk, in dem der durchaus geniale Arnold Schönberg, der Schwager Alexander Zemlinskys (- s. „VCV(W)-P-3-42-051“), noch „ordentliche VCV(W)-Musik“ schrieb; später wird über seine Dodekaphoniererei, meist lediglich eine häßliche Ansammlung falsch oder gar nicht aufgelöster quintton-disalterierter Dominantseptnonakkorde der noch genialere Max Reger sagen „...das ist ja zum Konservativ-werden!“ und der von Letzterem verehrte Richard Strauss gar „...der Schönberg gehört in's Irrenhaus: da soll er Schnee schaufeln!“. Sogar den DDR-Musikmachthabern, die für „VCV(W)-Ähnliches“ wegen der evtl. „Gehirnvernebelung klassenbewußter Werktätiger“, die mit heißem Herzen & klarem Kopf den Sozialismus aufbauen und nicht dabei sich in spätromantische Mystik-Drogen ablenkend verlieren sollten, nicht viel übrig hatte, fiel in letzter Minute doch noch ein, daß „Gurrelieder“ ja vermutlich ein großes Werk sei, Schönberg antifaschistischer Jude war und außerdem Hanns Eislers, eines ziemlich genialen kleinen Juden mit fast immer pfiffigem Lächeln und sozialismusfördernd-musikliebenden Segelohren, Lehrer (- also demnach Lehrer des Lehrers meines jüdischen Lehrers Reiner Bredemeyer...): schnell vor'm Sterben 1989/90 machte man noch eine LP mit dem von uns DDR-Nonkonformisten wegen seiner Angeberei „Herbert von Kegeljan“ genannten, DDR-bestbezahltesten Kapellmeister und sich kurz nach der so-g. „Wende“ (= DDR-Zusammenbruch) suizidierenden Kommunisten Herbert Kegel. - - 1899 schrieb Arnold Schönberg einen Liederzyklus, den er bei einem Wettbewerb des Wiener Tonkünstlervereins einreichen wollte - ungeachtet der Tatsache, daß just diese Gesellschaft eben erst eine Aufführung seiner „Verklärten Nacht“ mit der Begründung abgelehnt hatte, daß es in der Partitur einen Akkord gäbe, der in keinem der bewährten Lehrbücher vorkäme...; als Texte seiner Wettbewerbskomposition wählte Schönberg die „„Gurre“-Lieder“ des dänischen Dichters & Romanciers Jens-Peter Jacobsen (1847-1885), die kurz zuvor in Robert-Franz Arnolds deutscher Übersetzung erschienen waren. Die Geschichte, die in diesen Liedern erzählt wird, spielt im 11. Jahrhundert und handelt von dem Dänenkönig Waldemar, der auf Schloß „Gurre“ an der dänischen Küste lebte und sich in ein wunderschönes Mädchen namens

„Tove“ verliebte. In seiner Verblendung überredet er Tove, bei ihm im Schloß zu leben, wo sie von Königin Helwig, seiner eifersüchtigen Gattin, ermordet wird. Sein Gram über den erlittenen Verlust führt so weit, daß er sogar GOTT selbst verflucht. Für diesen Akt der Blasphemie wird er dazu verdammt, mit seinen Vasallen in alle Ewigkeit durch den nächtlichen Himmel reiten zu müssen - stets auf der vergeblichen Suche nach der toten, betrauten Tove. Mit Blick auf den Wettbewerb hatte Schönberg einen Zyklus für Singstimme und Klavier komponiert. Da er im Rufe eines musikalischen Rebellen stand, erhielt er natürlich keinen Preis (- Strawinsky: „...junger Kollege: verplempern Sie nicht ihre Zeit auf Wettbewerben!...“). Er warf die Klavierbegleitung über Bord und begann mit der Komposition eines riesigen orchestralen und vokalen Werkes von bis dahin ungekannten Dimensionen. Die Aufführung dieser „Gurrelieder“ erfordert vier Flöten, vier Pikkolos, fünf Oboen, sieben Klarinetten, drei Fagotte, zwei Kontrafagotte, zehn Hörner, sieben Trompeten, sieben Posaunen, eine Tuba, sechs Pauken, ein gewaltiges Schlaginstrumentarium (- unter anderem einige große Eisenketten...), vier Harfen, Celesta und eine übergroße Streicherbesetzung. Benötigt werden des weiteren vier vierstimmige Männerchöre sowie ein achttimmiger gemischter Chor (- die Frauenstimmen werden nur während der letzten rund fünf Minuten des Werkes eingesetzt) und sechs Vokalsolisten. Mit der Arbeit an diesem gigantischen Werk begann Arnold Schönberg im März 1900. Nach rund einem Jahr hatte er die gesamte Skizze abgeschlossen, wobei er feststellte, daß es das benötigte Notenpapier noch nicht gab und er ein 40zeiliges Spezialformat in Auftrag geben mußte. 1901 begann er mit der Orchestration, doch bald schon mußte er die Arbeit beiseite legen, um sich - vor allem mit der Instrumentierung fremder Operetten... - seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Tatsächlich konnte er die Partitur



die Umgebung von Gurre dürfte eigentlich jedem Ostsee-Urlauber bekannt vorkommen...

der Gurrelieder erst 1910 wieder vornehmen. Ein Jahr später war die Arbeit abgeschlossen. Die Uraufführung des Werkes fand am 23. Februar 1913 in Wien unter der Leitung des Komponisten Franz Schreker statt. Den Part des Waldemar sang Schönbergs Vetter Hans Nachod. Viele Besucher waren nur gekommen, um den Durchfall des Werkes zu erleben - immerhin hatte Schönberg während seiner Arbeit an den Gurreliedern die Kritik und das Publikum mit zahlreichen neuen Werken wie „5 Orchesterstücke“ oder „Pierrot lunaire“ verwirrt: Doch die Resonanz war äußerst enthusiastisch. In den ohrenbetäubenden Beifall mischten sich „Schönberg! Schönberg!“-Rufe, auf die der Komponist anfangs aber nicht reagierte. Als er sich endlich bewegen ließ, das Podium zu betreten, verneigte er sich vor dem Dirigenten und dem Orchester, nicht aber vor dem Publikum. Es seien dies, so sagte er später, dieselben Leute gewesen, die sich geweigert hätten, den Wert seiner anderen Werke

anzuerkennen. Für ihn habe es also keinen Grund gegeben, sie bei dieser Gelegenheit zur Kenntnis zu nehmen (- der DDR-Komponist Friedrich Schenker ging 1983 noch weiter: er ließ die Hosen herunter und zeigte dem entsetzten Gewandhauspublikum Leipzigs seinen nackten Arsch!). Der erste Teil der Gurrelieder beginnt mit einem Vorspiel, in dem sich gewissermaßen das Zwielficht über der dänischen Küste und Waldemars Schloß ausbreitet. Es folgen neun Lieder - fünf für Waldemar und vier für Tove -, die von der zwischen beiden aufkeimenden Liebe sprechen. Diese Lieder werden mit kurzen Orchesterzwischenspielen verbunden. Eine wesentlich längere Orchesterpassage trennt das letzte dieser Liebeslieder von dem „Lied der Waldtaube“, das am Ende des ersten Teiles steht. In diesem wohl bekanntesten Satz des Werkes spricht die Taube zunächst davon, wie Tove um's Leben kam, wie sie den König geliebt habe und man sie zu Grabe trug. Dann erzählt sie, wie sie selbst von dem Falken der Königin getötet wurde. In dem kurzen zweiten Teil verflucht Waldemar GOTT den Herr'n, und im dritten versammelt er seine Vasallen, auf daß sie sich in alle Ewigkeit einer wilden Jagd nach Tove anschließen. Ein geängstigter Bauer beschreibt die Szene, indessen Waldemars Mannen in immer sicherem Galopp über die Baumwipfel dahinstürmen. Klaus, der Narr, beklagt sich darüber, daß man ihn wegen dieser nutzlosen Jagd aus seinem Grab geholt habe; Waldemar aber ermutigt seine Leute, die „Wilde Jagd“ (- schon in v. Webers „Freischütz“ tauchen sie in der „Schwarzen Messe“ der „Wolfsschlucht“ bei Dresden/BadSchandau auf; auch Liszt schrieb über sie ein Klavierstück (- erinnert sei auch an Jean Sibelius' sinfonische Dichtung „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang“ op. 55! (s. „VCV(W)-P-3-42-064“))), den Ritt



eine Radierung von v. Hopffgarten (- „...seine Musik führt uns auf ein Gebiet, wo die musikalische Erfahrung nicht mehr das Ohr angeht, sondern die Seele...“, hat Wassily Kandinsky über Arnold Schönberg geschrieben. Auch wenn die Wortwahl des Malers - darin durchaus nicht untypisch für Teile der Avantgarde der Moderne - etwas („mystisch“) ist - in dem Satz wird eine Grundidee jener Epoche deutlich, daß nämlich die Trennung der Kunst in verschiedene Genres etwas sei, das zu überwinden wäre. Daß die Erfahrung von Musik nicht nur eine Frage des Gehörs sein sollte, umgekehrt die von Malerei nicht nur eine des Auges - dieses Konzept ist eines, das auch im aktuellen Kunstschaffen immer wieder auftaucht. Ein gelungenes Beispiel der Transformation einer Kunstform in eine andere hat der in Prezelle lebende Maler und Bildhauer Ernst von Hopffgarten mit seinem in Berlin erstmals präsentierten Zyklus von 28 Aquatinta-Radierungen nach Arnold Schönbergs „Gurre-Liedern“ vorgelegt. Die Lieder, noch tonal und seinerzeit wohl die erfolgreichste Komposition des späteren Dodekaphonikers, entstanden als Vertonung eines Gedichtzyklus' von J.-P. Jacobsen; die Gedichte erzählen die auf Schloß „Gurre“ spielende Legende vom dänischen König Waldemar und Tovelille, die der König so sehr liebt, „...daß nicht einmal mehr ein Wunsch mir eigen...“. Sie wird im Auftrag der eifersüchtigen Königin ermordet. Jacobsen verband diese Legende mit dem Motiv der wilden Jagd, bei der König und seine „Mannen“ nach der Ermordung Tovelilles durch die Nacht hetzen, weil Waldemar in seiner Trauer selbst Gott verflucht hat: „Nach Gurrestadt seid ihr entboten / Heute ist die Ausfahrt der Toten...“; ein Text, der ein großes Spektrum von Gefühlen in Worte faßt,

und Schönberg hat ihn mit einer Monumentalbesetzung vertont. Darin ähnelt das Werk den Symphonien Mahlers, die ja oft wie ein Versuch wirken, die Fesseln der Tonalität zu sprengen, indem sie Quantität statt Qualitäten verändern. Die immer neuen Klänge und Harmonien, die in „GurreLieder“ auftauchen, sind so zwar tonal strukturiert, entgrenzen aber den Klang. Dem entspricht in dem Radierungszyklus von Ernst von Hopffgarten ein wiederholtes Spiel an der Grenze von „figürlich“ und „abstrakt“: von den beiden Hauptpersonen des Zyklus' ist Tovelille - ihr sind rund ein Drittel der Radierungen zugeordnet - recht eindeutig figürlich, dargestellt; anders Waldemar: die Bilder, die ihn beschreiben, lassen das Figürliche fast verschwinden; Ernst von Hopffgarten beschreibt den König in der „Spiegelung seiner Gefühle“, wie Florian von Buttlar im Katalog feststellt. Schönberg nutzt den üppigen Aufführungsapparat der „Gurre-Lieder“ auch dazu, die Zuhörer auf extreme Weise mit immer neuen Nuancierungen des Klangs der einzelnen Instrumentengruppen zu konfrontieren - auch dies ein Strukturprinzip, das von Hopffgarten in seinen Radierungen mehrfach aufgreift: etwa in dem vierfach variiertem Motiv des trauernden Königs: Das erste der vier Bilder dazu ist vorwiegend in hellen, zornigen Rottönen gehalten, im zweiten dominiert Schwarz, das ein letzter Widerschein des Rot kaum mehr zu kontrastieren vermag: ein Verlöschen. In diesen Momenten greifen die Radierungen auch die Struktur der Musik auf - zugleich folgen sie deren Stimmungen, werden so Momentaufnahmen, die bei Schönberg musikalisch dargestellte Emotion ins Bild übersetzen. Etwa der abschließende Sonnenaufgang, zwischen warmen Rot- und Gelbtönen changierend: in Farbe und Struktur gefaßte Ruhe. In einem Punkt weichen die Radierungen von Hopffgartens von der impulsgebenden Schönbergschen Musik ab: monumental im spätromantischen Sinn sind die Bilder trotz ihrer immensen Dichte nicht, sie behalten eine gewisse Leichtigkeit, die Schönbergs Musik an nicht wenigen Stellen an ihre Dramatik verliert... - 1868 veröffentlichte der dänische Schriftsteller Jens Peter Jacobsen in der Novelle „En cactus springer du“ die „Gurrelieder“: die tragische Liebesgeschichte zwischen dem sagenhaften König Waldemar und dem Mädchen Tovelille. Tove wird im Auftrage der eifersüchtigen Königin erschlagen. Waldemar, verzweifelt über den Verlust der Geliebten, hadert mit Gott, dem er sich als Hofnarr anbietet. Ruhelos durchjagt er mit seinen aus den Gräbern gerufenen Mannen als nächtlicher Sturmwind das Land. Mit des „Sommerwindes wilder Jagd“ erwacht die Natur zu neuem Leben. In den Strahlen der aufgehenden Sonne schließt sich der Kreislauf. Arnold Schönberg vertonte die Gurrelieder zwischen 1901 und 1913 und schuf mit diesem Werk einen grandiosen Endpunkt der Spätromantik. Der Graphik-Zyklus folgt der Einteilung des Stückes in drei Teile, ist aber nicht als Illustration einzelner Lieder, sondern vielmehr - analog zur Musik - als emotionaler Spiegel des Textes zu verstehen. Die literarische Grundlage der Gurrelieder ist in der Novelle "En cactus Springer ud" von Jacobsen (1847 - 1885) enthalten, in der die mittelalterliche Legende vom Schloss Gurre erzählt wird: von der heimlichen Liebe des dänischen Königs Waldemar IV. zu Tovelille (kleine Taube), die im Auftrag der eifersüchtigen Königin Helvig getötet wird. Schönbergs Komposition ist in ihrem extremen Aufwand, ihrer breitströmenden Melodik, ihrer vollen Akkorde und weit ausschwingenden Rhythmik als ein Werk der Wagner-Nachfolge und des Gigantismus der Jahrhundertwende einzuordnen. Schönberg vollendete die Komposition der Gurrelieder Anfang 1901 in Wien, die Instrumentation des III. Teils wurde 1911 in Zehlendorf (Berlin) abgeschlossen. Die Uraufführung fand am 23. Februar 1913 unter Franz Schreker in Wien statt. Erarbeitet wurden 28 Farbradierungen zu Arnold Schönbergs „Gurreliedern“, die den Strukturen der Musik, der Psychologie und der Poesie des Textes folgen. Farbklänge, landschaftliche und figürliche Motive entwickeln sich in analoger Weise zur Musik und zum Text, haben jedoch keinen illustrativen Charakter. Einzelne Farbplatten werden in unterschiedlichen Blättern wiederholt und so scheinen, wie in der Musik, bestimmte Motive immer wieder durch. Um eine Aufführungsmöglichkeit in kleinerem Rahmen zu schaffen, arrangierten Martin von Hopffgarten und Clemens Kröger das spätromantische Werk, das für großes Sinfonieorchester, Chor und Solisten komponiert ist und durch den gigantischen Orchester- und Sängerapparat nur selten zur Aufführung kommt, auf der Basis des Klavierauszuges von Alban Berg für die Instrumente Violoncello und Klavier. Unter größtmöglicher Beibehaltung des Gestus der Musik wurde eine feinsinnige kammermusikalische Fassung herausgearbeitet, die der spätromantisch-expressiven Musik Schönbergs im gesamten Spektrum ihrer Melodik, Harmonik sowie ihrer Vielschichtigkeit gerecht zu werden versucht...)

fortzusetzen. Der Sprecher oder die Sprecherin berichtet dann vom Beginn einer neuen wilden Jagd - der Jagd des Sommerwindes: in 2 Seen sieht Waldemar Toves Augen, in 2 Hügeln ihre

Brüste...; schließlich sieht der gemischte Chor den Aufgang der Sonne und bringt ihr einen triumphalen Hymnus dar, der dem Werk ein strahlendes(?) Ende verleiht...; Agnes Grond schreibt: „...die Komposition der Gurrelieder erstreckt sich über einen für Arnold Schönberg ungewöhnlich langen Zeitraum: zwischen 1900 und 1911 arbeitete Schönberg – immer wieder von längeren Pausen unterbrochen – an dem Werk. Die Zeit der intensivsten Auseinandersetzung war die Periode zwischen März 1900 und März 1901, in dieser Zeit hat Schönberg die Gurrelieder nach eigenen Angaben „vollendet“. Zwischen 1901 und 1903 arbeitete er an der Instrumentation, 1903 unterbrach er die Arbeit für sieben Jahre. In dieser Zeit entfernte er sich stark vom Stil der Gurrelieder. Als er 1910/11 die Instrumentation vollendete, war ihm die Aussage des Werkes nicht mehr persönliches Anliegen, er stellte das Werk als Dokumentation eines Kompositionsstiles und einer Geisteshaltung fertig, die nicht mehr die seine war: „...dieses Werk ist der Schlüssel zu meiner ganzen Entwicklung. Es zeigt mich von Seiten, von denen ich mich später nicht mehr zeige oder doch von einer anderen Basis. Es erklärt, wie alles später so kommen mußte, und das ist für mein Werk enorm wichtig: daß man den Menschen und seine Entwicklung von hier aus verfolgen kann...“. Die Geschichte um König Waldemar und Tove und die Eifersucht der Königin, die Tove schließlich ermordet, läßt sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen und gehört in ihren verschiedenen Versionen zum nationalen Sagenut Dänemarks. Der Stoff erfuhr im Lauf der Zeit mehrere Veränderungen, unter anderem Hinzufügungen von konkreten Ortsbezeichnungen und die Vorstellung vom ruhelos umherschweifenden König. In weiterer Folge wurden diese Ereignisse auf den 1375 auf Schloß Gurre verstorbenen König Waldemar IV. projiziert. Diese Fassung übernahm Jens Peter Jacobsen als Vorlage für seine 1868 entstandenen Gedichte. Jacobsens Gedichte übten eine starke Anziehungskraft in philosophisch-religiöser Hinsicht auf Schönberg aus. 1898 konvertierte der Jude Schönberg zum Protestantismus. Eine ähnliche Auseinandersetzung mit religiösen Fragen zeigte auch Jacobsen, der sich vom Christentum dem Darwinismus zuwendete, was sich in den Gurreliedern insbesondere in den Konstellationen „Natur–Gott, Liebe–Tod“ als zentrale Aussagen niederschlägt. Zudem sind Elemente von Richard Wagners Geschichtsbild unübersehbar. Seit Wagner verstanden Komponisten Musik zunehmend als Medium für die Vermittlung weltanschaulicher Ideen. Schönbergs Wahl des Sujets steht in der Tradition der Opernliteratur des (nachwagnerischen) 19. Jahrhunderts, beruhend auf mittelalterlicher Dichtung als Ausdruck wiederentdeckter Nationalkultur. Unmittelbarer Anlaß für den Beginn der Komposition war die Ausschreibung eines Kompositionswettbewerbs für einen Liederzyklus mit Klavierbegleitung des Wiener Tonkünstlervereins. Alexander Zemlinsky, Schönbergs Lehrer und Freund überliefert: „...Schönberg, der sich um den Preis bewerben wollte, komponierte einige wenige Lieder nach Gedichten von Jakobsen. Ich spielte sie ihm vor (- Schönberg spielte bekanntlich nicht Klavier!). Die Lieder waren wunderschön und wirklich neuartig, aber beide hatten wir den Eindruck, daß sie gerade deshalb wenig Aussicht für eine Preisbewerbung hätten...“. Dementsprechend reichte Schönberg seine Komposition nicht ein, sondern entschloß sich zu einer Umarbeitung für Gesang und Orchester. Schönberg bedient sich eines kolossalen Klangapparates, Gesang & riesiges Orchester. Der erste Teil der Gurrelieder setzt sich aus einem Vorspiel, neun Liedern Waldemars und Toves einem längeren Orchesterzweischenspiel und dem Lied der Waldtaube zusammen. Anders als Gustav Mahler, der im Lied von der Erde eine Folge von sechs Orchesterliedern mit den zyklischen Prinzipien der Symphonik verschmilzt, hat Schönberg im ersten Teil der Gurrelieder kein Äquivalent zu den Satztypen der Symphonie geschaffen. Selbständige Einzellieder schließen sich durch thematische Beziehungen zu einer weit gespannten Form zusammen. Den inneren Zusammenhalt bedingt zum einen das Wiedererscheinen bestimmter thematischer Bildungen. Diese sind in den jeweiligen Kontext eng verwoben. Liedübergreifende Motive werden immer aus neuen, für das Einzelstück charakteristischen Gedanken gewonnen. Alban Berg spricht in seinem Gurrelieder-Führer von der „Wiedergeburt [...] eines Themas aus neuen Motiven“ und

von einem „typisch Schönbergischen Kunstmittel“. Ein weiteres Mittel zur Verknüpfung der in sich geschlossenen Einzellieder bilden die Überleitungen. Berg stellt in seiner Analyse von Toves Lied „O, wenn des Mondes Strahlen ruhig gleiten“ dar, „...wie ein Lied in das andere übergeht, wie sich aus Ausläufern, Motivbestandteilen ein Überleitungsmodell bildet, das wieder wichtige Bestandteile des neuen Liedes in sich birgt...“. In diesen Techniken manifestiert sich das Prinzip der thematischen Entwicklung. Diese spielt sich auf 2 Ebenen ab: auf der Ebene des Einzelliedes, und auf der des gesamten Werkes. Die Folge der Orchesterlieder 1–9 bildet einen thematischen Prozeß, der es erlaubt, von einer symphonischen Konzeption zu sprechen. Innerhalb des symphonischen Prozesses ist die innere Geschlossenheit der Einzellieder gewahrt, weil sich die musikalischen Momente sich zwingend aus den charakteristischen Bestandteilen ableiten. Der symphonische Prozeß ist durch die Kategorien der Vorahnung und Erfüllung bestimmt. Die melodische Gestalt, in der er seinen Abschluß findet („...so laß’ uns die goldene Schale leeren...“) ist die Steigerung eines unscheinbaren Gedankens aus „Nun dämpft die Dämm’rung jeden Ton...“. Für die Tove- und Waldemarlieder ist die Scheidung von Hauptstimme und Begleitung charakteristisch, wobei die Hauptstimme aber nicht immer im Gesang liegen muß. Der erste Teil des Gurreliederzyklus ist durchweg von Gesang geprägt. Die Themen und Motive, die im dritten Teil wiederkehren sind weniger „Orchestermotive“ als vielmehr „Gesangsmotive“. Sie bilden kein „Gewebe über das ganze Werk“ (Richard Wagner), sie sind dem Vers verhaftet, aus dem sie entstanden sind. Das Orchester verwandelt die harmonische Grundlage in ein klanglich reich differenziertes Begleitsystem. Thematisch-motivische Arbeit geschieht vor Allem in den Zwischenspielen, wo das Orchester die Lieder kommentiert. Hier liegt auch der Grund für die großangelegte Durchführung im ersten Teil. Das Orchester holt nach, was in den Liedern unmöglich ist. Aber auch hier wirkt die ursprüngliche Themenkonzeption durch; die Themen werden eher symphonisch verarbeitet als melodisch-dramatisch übereinandergestellt. Der Höhepunkt liegt bei Toves Worten „...so laß’ uns die goldene Schale leeren...“ mit der Hauptstimme in der Singstimme, das gesamte Orchester begleitet in Arpeggien und Tremoli. Die „Idee des Liedsingens“, wie sie sich in den Wechselgesängen Toves und Waldemars manifestiert, wird in der instrumentalen Überleitung zum Lied der Waldtaube (T. 944) zerstört. Der Tutti-Schlag in Takt 950 und das anschließende Englischhornsolo geben wieder, was die Dichtung verschweigt: den Anschlag auf Tove und ihren Tod. Die Wende reflektiert Schönberg in den dichterisch-musikalischen Kategorien „Erinnerung“ und „Antizipation“. Vergangenes (= das Beisammensein von Waldemar und Tove) wird von der Waldtaube, dem Sprecher und von Waldemar selbst vergegenwärtigt. Waldemars Verhaftetsein an die längst vergangene Zeit des Liebesglücks kommt im „Lied des Klaus Narr“ zum Ausdruck. Gegenstück zu den Erinnerungen sind die in Teil I eingesprengten Antizipationen: während des Beisammenseins mit Tove nimmt Waldemar die Wirklichkeit von Teil III vorweg. Die Erinnerungen sind in Orchestermotive transformierte Liedmelodien aus dem ersten Teil. Der nicht-liedmäßige Satz spiegelt das verlorene Liebesglück. Es wird negiert, worin dieses sich äußert: im Lied-Singen...“. So weit Agnes Grund vom „Arnold Schönberg“-Center“. In „Wikipedia, der freien Enzyklopädie“ lesen wir: „...die Gurre-Lieder von Arnold Schönberg sind ein Oratorium für Soli, Chor und Orchester. Die Worte sind der Novelle „En cactus springer ud“ des dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen (1847 – 1885) in der deutschen Übersetzung von Robert Franz Arnold entnommen. Die Komposition des Werkes, die in wesentlichen Teilen schon in den Jahren 1900/01 vollendet war, erstreckte sich über einen Zeitraum von gut 11 Jahren. Anlaß für die Komposition war die Ausschreibung eines Kompositionswettbewerbs des Wiener Tonkünstler-Vereins. Schönberg komponierte eine Auswahl der Gedichte als Liederzyklus für Gesang und Klavier, reichte sie aber wohl aufgrund der Neuartigkeit der Lieder und der deshalb vermuteten geringen Aussichten auf einen Preis nicht bei dem Wettbewerb ein. Er entschloß sich stattdessen, die Komposition zu einem dreiteiligen Oratorium für Soli, Chor

und Orchester umzuarbeiten. In der Folgezeit arbeitete er immer wieder von längeren Pausen unterbrochen an der Umarbeitung und Instrumentierung der Partitur. Im Jahre 1911 vollendete Schönberg das Werk. Die Uraufführung erfolgte am 23. Februar 1913 durch das Tonkünstler-Orchester im Großen Musikvereinssaal in Wien unter der Leitung von Franz Schreker. Es sollte der größte Erfolg werden, den Schönberg je in seinen Leben errungen hat. Schönberg bedient sich in der Partitur der Gurre-Lieder reicher Klangmittel und steht damit in der Musiktradition der Wendezeit vom 19. zum 20. Jahrhundert. Die Besetzung erfordert fünf Vokalsolisten (Sopran, Mezzosopran oder Alt, 2 Tenöre, Bass), eine(n) Sprecher(in), 4 vierstimmige Männerchöre und einen 8-stimmigen gemischten Chor sowie ein sehr großes Orchester. Die Stärke der einzelnen Instrumentengruppen übertrifft dabei alle bis dahin bekannten Partituren: das gigantische Aufgebot umfaßt 8 Flöten (davon auch 4 Piccoloflöten), 5 Oboen (davon auch 2 Englischhörner), 7 Klarinetten, 3 Fagotte, 2 Kontrafagotte, 10 Hörner (daraus auch 4 Wagnertuben), 6 Trompeten, 1 Baßtrompete, 1 Altposaune, 4 Tenorbaßposaunen, 1 Baßposaune, 1 Kontrabaßposaune, 1 Kontrabaßtuba, 4 Harfen, 1 Celesta, umfangreiches Schlagzeug (darunter Xylophon, Glockenspiel, 6 Pauken und Eisenketten) sowie stark besetzte Streicher. Die Vokalsolisten übernehmen folgende Rollen: Waldemar (Tenor), Tove (Sopran), Waldtaube (Mezzosopran), Bauer (Baß), Klaus-Narr (Tenor). Die Liederfolge Jacobsens, die dem Werk zu Grunde liegt, behandelt die mittelalterliche Legende um die Liebe des Dänenkönigs Valdemar zu der schönen Tove und die Eifersucht der Königin, die Tove schließlich ermordete. Der Stoff gehört mit seinen verschiedenen Versionen zum nationalen Sagengut Dänemarks. Im Laufe der Zeit wurde die Vorstellung des nach Toves Tod ruhelos umherschweifenden Königs und dessen Projektion auf den in der Burg Gurre verstorbenen realen dänischen König Waldemar IV. Atterdag (um 1321-1375) dem Sagenstoff hinzugefügt. Diese Version der Sage diente Jacobsen als Grundlage für seine Gedichte, die Schönberg in der deutschen Übersetzung des Wiener Philologen und Kritikers Robert Franz Arnold kennen lernte. Schönbergs Oratorium gliedert sich in drei Teile. Während die beiden ersten Teile nur von den Solostimmen gestaltet werden, sind im dritten Teil auch die Männerchöre Träger der Handlung. Im ersten Teil, der durch ein Orchestervorspiel eingeleitet wird, erzählen neun Lieder für Sopran und Tenor von der Liebe Waldemars zu Tove und dem selbstvergessenem Glück, überschattet von Todesahnung. Ein längeres Orchesterzwischenstück leitet zum Bericht der Waldtaube von Toves Tod und vom Schmerz Waldemars über, womit der erste Teil endet. Der zweite Teil beginnt mit einem Vorspiel und besteht nur aus einem einzigen Lied, in dem der unglückliche Waldemar Gott ob seiner Grausamkeit anklagt. Der dritte Teil steht in der Tradition der Schauerromantik, die seit Webers „Freischütz“ Eingang in die Musik gefunden hat. In diesem gespenstischen Nachspiel ruft König Waldemar seine toten Mannen aus ihren Gräbern. Als rastlos unerlöste Tote reiten sie nachts in wilder Jagd um die Burg Gurre, bis der Tag graut und sie wieder im Todesschlaf versinken (müssen). Dazwischen steht die Schilderung eines Bauers von seiner Angst vor dem unheimlichen nächtlichen Geisterheer und das groteske Lied des Klaus-Narr, der mit dem wilden Heer reiten muß, aber lieber im Grabe liegen möchte. Ein zartes Orchesterzwischenstück, das nach dem nächtlichen Grauen von morgendlichem Licht durchflutet ist, leitet zum Melodram „Des Sommerwindes wilde Jagd“ über. Der Sprecher erzählt in rhythmisierter und tonhöhenfixierter Sprechweise (Sprechgesang) vom morgendlichen Wind, der dem nächtlichen Spuk ein Ende bereitet. Alles mündet in den grandiosen, vom achtstimmigen gemischten Chor intonierten Schlußchor „Seht die Sonne!“. Dieser wohl strahlendste Sonnenaufgang, der je komponiert wurde, bildet den optimistischen(?) Abschluß dieses Oratoriums. – Jens-Peter Jacobsen wurde am 7. April 1847 in Thisted geboren und starb am 30. April 1885 ebenda; er war ein dänischer Schriftsteller; Jacobsen absolvierte nach dem Abitur ein Studium der Botanik, das er mit einer prämierten Dissertation über Algen abschloß. Er war ein begeisterter Anhänger von Charles Darwin, dessen Entstehung der Arten er ins Dänische übersetzte und so die Etablierung der

darwinschen Ideen in seinem Heimatland vorantrieb. Auf der Grundlage des darwinschen Evolutionsgedankens entwickelte sich Jacobsen nach schweren religiösen Zweifeln und einer unglücklichen Liebe zu einem entschiedenen Atheisten. 1873 führte ihn eine Reise nach Italien, in deren Verlauf er in Florenz schwer erkrankte. Er kehrte nach Dänemark zurück, wo er nach langem Leiden im Jahre 1885 an Tuberkulose starb. Kennzeichnend für Jacobsens Werke sind ein impressionistischer Stil von höchster Exaktheit und tiefer Introspektive in das Gemütsleben der Menschen. Er verfaßte zwei Romane, einige Novellen und Gedichte. Seine Romane demonstrieren die Abhängigkeit des Menschen von Milieu und Veranlagung durch intensive Stimmungsbilder, die auf der Grundlage der Lebenswirklichkeit entwickelt werden. Die meisten Werke Jacobsens tragen autobiographische Züge. Sie stellen die Situation des modernen Menschen dar, der sich in einer Welt ohne Gott zurechtfinden muss. Jacobsens Lyrik ist gleichermaßen stimmungsvoll, gedankenschwer und melancholisch. Jacobsen war mit Edvard Brandes und Georg Brandes befreundet, die ihm in ihrer Gesinnung verwandt waren. Sowohl Arnold Schönberg, der Gründer der Wiener Schule und der [offizielle] Erfinder der Dodekaphonie (Zwölftonmusik), als auch Gustav Mahler vertonten Jacobsens Gurre-Lieder. Die Lyrik Jacobsens, die die feinsten Seelenregungen und Naturstimmungen des Dichters sehr genau wiedergibt, hatte großen Einfluß auf Rainer-Maria Rilke. Auch Stefan George, ebenso wie Rilke des Dänischen mächtig, hat Jacobsen mit großer Begeisterung gelesen. Jacobsen, den man ein Jahrhundert lang in Dänemark durch naturalistische Reduktion mißverstanden, war ein wichtiger Vorläufer der deutschen Symbolisten. So ist beispielsweise Thomas Manns „Tonio Kröger“ deutlich von Jacobsens „Niels Lyhne“ beeinflusst. Positiv bezieht sich auch der Dichter Gottfried Benn in seinem „Gespräch“ von 1910 auf Jacobsen. – Arnold(-Franz-Walter) Schoenberg (* 13. September 1874 in Wien; † 13. Juli 1951 in Los Angeles) war ein österreichischer Komponist anfangs jüdischen [- später protestantischen(?) -] Glaubens, Musiktheoretiker und Maler. Schönberg begann seinen musikalischen Werdegang als Cellist und kompositorischer Autodidakt. Obgleich er später Unterricht bei Alexander von Zemlinsky nahm, hat er nach eigener Aussage das meiste durch das Studium der Werke großer Komponisten gelernt. Schönberg, der in der Folge ein enger Freund Zemlinskys geworden war, heiratete am 7. Oktober 1901 dessen Schwester Mathilde auf einem Standesamt in Bratislava, nachdem diese bereits im Frühjahr 1901 schwanger geworden war. Die kirchliche Trauung fand elf Tage später in der protestantischen Kirche in der Dorotheergasse in Wien statt. Die ersten Kompositionen Schönbergs sind im Bereich der Nachromantik anzusiedeln, sie enthalten typische Merkmale dieser Zeit: einen „überbordenden“ Orchesterapparat sowie genreübergreifende Kompositionen mit oft literarischem Hintergrund (- Streichsextett „Verklärte Nacht“, „Gurre-Lieder“, sinfonische Dichtung „Pelleas & Melisande“, Chorwerk „Friede auf Erden“). Schönbergs erste Schülerin war Vilma von Webenau. Sie nahm bei ihm seit 1898/99 Harmonielehre- und Kompositionsunterricht und folgte ihm sogar bei seiner Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1900. Ausgestattet mit einem unerhört kreativen Geist (- er malte und machte zeitlebens Erfindungen, das herkömmliche Schach erweiterte er um mehrere Figuren), erreichte er musikalisches Neuland, das seine Zeitgenossen zunehmend verwirrte und bald schon auf heftigste Ablehnung seitens des Konzertpublikums stieß. Von 1908 an etwa ist seine Musik im herkömmlichen Dur/Moll-tonalen System nicht mehr anzusiedeln, das heißt, ab diesem Zeitpunkt (2. Streichquartett) ist seine Musik „a(anti-)ton(ik)al“ (- Schönberg lehnte diese Bezeichnung ab, er selbst zog die Bezeichnung „atonikal“ vor, nichts desto weniger haben sich die Begriffe „atonal“ bzw. „Atonalität“ [leider] durchgesetzt...). Diese Phase der sogenannten „Freien Atonalität“ führte nach Schönbergs Auffassung kompositorisch in eine Sackgasse, da für jede neue Komposition erst wieder ein neuer Material- und Regelkatalog entworfen werden muß (- er wird es ähnlich wie Igor Strawinsky empfunden haben, der einmal äußerte: je größere Beschränkungen in der Wahl der musikalischen Mittel er sich auferlege, desto freier fühle er sich beim Komponieren: „...wenn man also vor der

Niederschrift des nächsten Tones erst wieder Überlegungen anstellen muß, warum ich den einen oder anderen nicht verwenden kann oder sollte, lähmt dies in ganz gehörigem Maße den



Schönberg in Los Angeles 1948

Kompositionsprozess, oder anders ausgedrückt: Freiheit kann nur innerhalb gewisser Grenzen stattfinden, die totale Freiheit führt ins Chaos...“). Mit der freien Atonalität kam ihm also die Form abhanden. Dagegen plädiert Adorno in seiner 1949 erschienenen „Philosophie der neuen Musik“ für Schönbergs atonale Kompositionsweise und setzt diese dem als Rückfall in bereits veraltete Kompositionstechnik betrachteten neoklassizistischen Stil Strawinskys entgegen. Die atonale Revolution um 1910 durch Schönberg bedeutet für Adorno die Befreiung der Musik vom Zwang der Tonalität und damit die ungehinderte Entfaltung des musikalischen Ausdrucks qua freier Atonalität mit dem vollen Triebleben der Klänge. Aus diesem Dilemma heraus übernahm Schönberg 1923 in abgewandelter Form die von Josef-Matthias Hauer entwickelte „Methode des Komponierens mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“, auch bekannt geworden als „Dodekaphonie“ oder eingedeutscht „Zwölftonmusik“. Diese Methode tritt nun an die Stelle des Systems der Dur- und Molltonarten und birgt deshalb in sich eine Konsistenz, die dem musikalischen Werk einen inneren Zusammenhalt verleihen soll. Aufgabe des Komponisten ist es also, eine Zwölftonreihe zu erfinden, aus der das gesamte thematische Material entwickelt werden kann. Eine Zwölftonreihe oder Reihe ist die Abfolge sämtlicher zwölf temperierten Töne der Oktave, wobei jeder Ton vorkommen muss, dies aber nur einmal. Ausnahme bei der Umsetzung der Reihe im musikalischen Kontext sind direkte Tonwiederholungen. Ansonsten darf ein bestimmter Ton erst wieder verwendet werden, wenn die Reihe ganz durchlaufen wurde. Die Reihe ist beliebig transponierbar, das heißt, sie kann auf jedem Ton beginnen. Aus der Reihe können drei [(alt)niederländische, franko-flämische] Varianten, sog. „Permutationen“, abgeleitet werden, die in sich wieder vollgültige Reihen bilden und der Grundreihe ebenbürtig sind:

- Die Umkehrung („inversio“): jedes Intervall wird in Gegenrichtung ausgeführt, das heißt: aus aufwärts wird abwärts und umgekehrt.
- Der Krebs („cancrizans“, „in modo Hebreorum“, „Retrograde“): die Reihe wird rückläufig angewandt.
- Die Krebsumkehrung („retrograde Inversion“): mit dem Krebs geschieht das Gleiche wie der Reihe bei der Umkehrung.

Mit diesem neuen System glaubte sich Schönberg nun in die Lage versetzt, jedem Werk theoretisch ein inneres Gefüge geben zu können. Ursprünglich nur als persönliche Lösung für einen persönlichen Konflikt gedacht, wurde die Zwölftonmethode von seinen Schülern enthusiastisch aufgegriffen, obgleich Schönberg sie in seinen Theoriestunden nie selbst

gelehrt hat. Heute ist es dagegen völlig undenkbar, daß ein Kompositionsstudent mit der Zwölftonmethode nicht in Berührung käme. Als strenges Satzprinzip wird sie in der kompositorischen Praxis allerdings seit den späten 50er Jahren so gut wie nicht mehr verwandt. Um Schönberg bildete sich mit Alban Berg, Anton Webern und weiteren Schülern und Interpreten ein Kreis Gleichgesinnter, der als „Zweite Wiener Schule“ bezeichnet wird. Kompositorisch wurde Schönberg früh von Antonín Dvořák und Richard Wagner beeinflusst. Später wurde er ein entschiedener Anhänger von Johannes Brahms und Gustav Mahler. Namhafte Interpreten aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts setzten sich für Schönberg ein, darunter die Pianisten Artur Schnabel und Eduard Steuermann, die Dirigenten Hans Rosbaud und Hermann Scherchen sowie Schönbergs Schwager, der Geiger Rudolf Kolisch. Schönberg war mit dem Wiener Architekten Adolf Loos, den er in dem Salon der Eugenie Schwarzwald kennen gelernt hatte, eng befreundet. Loos setzte sich zeitlebens für die Aufführung der Schönbergschen Kompositionen ein, von denen er einige sogar insgeheim subventionierte (- dabei vermutlich unter anderem auch das berühmte Skandalkonzert 1913 („Watschenkonzert“)). Schönberg wurde auch in seiner Haltung zu Fragen von künstlerischer Moral und Wahrheit durch Adolf Loos sehr beeinflusst. Die Forderung Schönbergs „...Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein...“ kann in direkten Bezug zur Loos'schen Ästhetik gesetzt werden, insbesondere seinem Kampf gegen jede Form von angewandter Kunst und für die Dignität der reinen und Bildenden Kunst, die sich durch keinerlei Zugeständnisse an einen Publikumsgeschmack „prostituieren“ dürfe. Schönberg konzipierte in den 1920er Jahren eine „Koalitions-Schach“ benannte Schachvariante für vier Spieler, die auf einem 10x10 Felder großen Brett mit 36 Figuren gespielt wird, die er aus einfachen Materialien selbst entwarf. Bei einem Besuch des Schachweltmeisters Emanuel Lasker verbarg er jedoch seine Erfindung und kommentierte dies mit den Worten „Das wäre für Lasker ebenso schlimm, wie für mich eine Komposition von ihm“. Schönberg war auch mit dem Maler Gustav Klimt und dem Industriellen Ferdinand Bloch befreundet. Zwei Generationen später vertrat Schönbergs Enkel, der Rechtsanwalt Randol E. Schoenberg Erben der Familie Bloch (- bes. Maria Altmann -) in einem Verfahren zur Restitution einiger Klimt-Bilder. Schönberg litt an Triskaidekaphobie, er ist am 13. geboren und gestorben. Das Grab Arnold Schönbergs ist am Zentralfriedhof Wien. Schönberg war sowohl in Europa als auch in Amerika als Lehrer aktiv: in Wien: Hans-Erich Apostel (1922–1923), Alban Berg (1904–1911), Hanns Eisler (1919–1923), Roberto Gerhard (1923–1928), Hanns Jelinek (1918–1919), Józef Koffler (1921–1924), Rudolf Kolisch (1919–1922), Josef Rufer (1919–1933), Rudolf Serkin nach 1918), Othmar Steinbauer (1920–1921), Viktor Ullmann (1918–1919), Vilma von Webenau (1898–1902), Anton von Webern (1904–1908), Fritz Zweig (1910–1912); in Berlin: Vilma von Webenau (1898–1902), Max Deutsch (1913–1922), Eduard Steuermann (1912–1914), Marc Blitzstein (1927), Henry Cowell (vor 1932), Roberto Gerhard (1923–1928), Nikos Skalkottas (1927–1933), Hans-Heinz Stuckenschmidt (1931 – 1933), Max Walter (1926–1928), Winfried Zillig (1925–1928); in U.S.A.: John Cage (1934-1935), Lou Harrison (1941), Otto Klemperer (Mitte der 30er), Oscar Levant (1935–1937) und Leonard Rosenman (1947). In Mödling (Niederösterreich) werden in dem Haus, in dem Schönberg zwischen 1918 und 1925 wohnte, das Wirken in dieser Zeit dokumentiert und dargestellt. - Waldemar IV. Atteðdag (* um 1321; † 24. Oktobe□1375 auf Schloß Gurre) war zwischen 1340 und 1375 König von Dänemark. Sein Beiname „Atterdag“ bedeutet auf Dänisch wörtlich „neuer Tag“, kann aber auch mit dem niederdeutschen „ter tage“ erklärt werden, was sinngemäß übersetzt wird mit „In welchen Zeiten leben wir!“. Waldemar Atterdag ist der Vater der dänischen Königin Margrete I. von Dänemark. Waldemar war der jüngste Sohn des Königs Christoph II. von Dänemark und der Euphemia von Pommern-Wolgast, Tochter von Herzog Bogislaw IV.; von 1326 bis 1338 wurde er am Hof des deutschen Kaisers Ludwig des Bayern erzogen. 1340 wurde er dänischer König. 1347 wurde Waldemar Atterdag auf einer Pilgerfahrt nach Jerusalem von Markgraf Ludwig von Brandenburg zum Ritter geschlagen. In die Lebenszeit

Waldemar Atterdags fällt der erste Ausbruch der Pest in Europa, 1348-1350, der auch in Nordeuropa viele Menschen zum Opfer fielen. Waldemar Atterdag starb im Jahre 1375. Sein Leichnam wurde zunächst in Vordingborg bestattet und 1377 in die Klosterkirche von Sorø überführt. Zur Zeit der Mündigkeit Waldemars um das Jahr 1336 gab es in Dänemark keine zentrale Regierung, und die Herrschaft über die einzelnen verpfändeten Provinzen wurde von den Pfandherren ausgeübt. Zuvor war bereits im Jahre 1334 ein Aufstand des älteren Bruders gescheitert. Daraufhin wurde durch Kaiser Ludwig der Bayer eine Vermittlung zwischen Waldemar und dem Grafen von Holstein Gerhard III. ermöglicht. Als Vermittler stellte sich der gleichnamige Sohn des Kaisers zur Verfügung. Die Machtübernahme in Dänemark konnte allerdings erst nach dem Tod des Grafen erfolgen, da dieser seinen Neffen als Waldemar III. auf den Thron gesetzt hatte und damit faktisch der Statthalter Dänemarks war. Nach der Ermordung Gerhards wurde Waldemar 1340 zum dänischen König gewählt. Sein Machtbereich war allerdings sehr eingeschränkt, da dieser nur den nördlichsten Teil Jütlands umfaßte. Der Teil Jütlands nördlich der Königs-Au(e) war an den ehemalige König Waldemar III. verpfändet, während Schleswig den Grafen von Holstein verpfändet war. Waldemar IV. wurde als König von Dänemark anerkannt und hatte das Recht, die verpfändeten Ländereien wieder einzulösen. Waldemar begann mit der Einlösung Seelands, wobei ihm der Bischof von Roskilde wichtige Dienste leistete. Kopenhagen wurde ihm zur Verfügung gestellt und in den kommenden Jahren erwarb Waldemar eine Burg nach der anderen durch Eroberung oder durch Einlösung des Pfandes. Mittel für seine weiteren Expansionen gewann Waldemar aus den Einkünften der eingelösten Burgen, durch Steuern sowie durch den Verkauf von Kronrechten, z.B. auf Schonen oder in Estland, das er an den Deutschen Orden verkaufte. Bis 1349 hatte Waldemar die königliche Herrschaft über die seeländische Inselgruppe, über den größten Teil Jütlands und einen Teil Fünens wieder hergestellt. Während der 1350er Jahre gelang es ihm, auch die restlichen Provinzen zurück zu gewinnen. 1359 überstand Atterdag einen Adelsaufstand unter der Führung von Niels Bugge. Nach der Aussöhnung zwischen Regierung und Opposition im Landfrieden von 1360 eroberte Waldemar Schonen zurück und im darauffolgenden Jahr die Hansestadt Visby auf Gotland, woraufhin er sich auch den Titel „Herr der Gotländer“ zulegte. Seine Expansionspolitik rief jedoch die wendischen Hansestädte auf den Plan. Im Ersten Krieg zwischen Hanse und Dänemark, in dem es um die Herrschaft über Schonen und den schonischen Markt ging, konnte sich Waldemar erfolgreich behaupten, unterlag jedoch im zweiten Krieg von 1367 bis 1370, die Hansestädte unter Führung Lübecks erreichten den für sie günstigen „Frieden von Stralsund“. Dieser wurde von Waldemar geführt mit Ziel, die Freiheit des Handels und der Schifffahrt in Dänemark und Norwegen gegen das Bündnis hansischer und nichthansischer Städte, der Kölner Konföderation von 1367 gegen Dänemark und Norwegen zu erreichen. Die Kriegsführung überließ er aber seinem Gefolgsmann Henning Podebusk; er selbst unternahm zu dieser Zeit eine Europareise. Während der letzten Jahre seiner Regierung war er bestrebt, die Herrschaft über Schleswig zu gewinnen. Bevor er diese Pläne jedoch verwirklichen konnte, starb er 1375. Waldemar sorgte für gute Beziehungen zum Papst, den er 1364 besuchte, zum jeweiligen Kaiser, also zu Ludwig dem Bayern als auch zu Karl IV. und zu Mecklenburg, das ihm ein wertvoller Verbündeter gegen Schweden und die Grafen von Holstein sein konnte. Im Inneren seines Reiches war Waldemar bemüht, vakante Ämter in der Kirche mit loyalen Personen zu besetzen sowie die Einkünfte, vor allem durch eine rigorose Steuerpolitik, zu mehren. Waldemar IV. ist einer der bedeutendsten mittelalterlichen Könige Dänemarks. Die Quellen erwecken den Eindruck eines intelligenten, zynischen, ruchlosen und klugen machiavellistischen Herrschers mit einem sicheren Instinkt für Politik und Wirtschaft. Sein Nachfolger war sein Enkel Oluf III. von Dänemark, der Sohn seiner Tochter Margret und Haakons IV. von Norwegen, des Sohnes von Magnus II. von Schweden. Viele Sagen und Geschichten ranken sich um diesen König; er ist Held der örtlichen Legende vom „Wilden Jäger“. Eine berühmte Sage über seine Mätresse Tove, die auf Betreiben seiner Königin

ermordet worden ist, inspirierte viele romantische Gedichte. Ursprünglich scheint sein Ahne Waldemar I. Held der Sage gewesen zu sein...“; so-weit also „wikipedia/wikipedia“; nun der Text: „I:

Waldemar:

*Nun dämpft die Dämm' rung jeden Ton von Meer und Land,
die fliegenden Wolken lagerten sich wohlig am Himmelsrand.
Lautloser Friede schloß dem Forst die luftigen Pforten zu,
und des Meeres klare Wogen wiegten sich selber zur Ruh'.
Im Westen wirft die Sonne von sich die Purpurtracht
und träumt im Flutenbette des nächsten Tages Pracht.
Nun regt sich nicht das kleinste Laub in des Waldes prangendem Haus;
nun tönt auch nicht der leiseste Klang! Ruh' aus, mein Sinn, ruh' aus!
Und jede Macht ist versunken in der eig'nen Träume Schoß,
und es treibt mich zu mir selbst zurück, still-friedlich, sorgenlos.*

Tove:

*Oh, wenn des Mondes Strahlen leise gleiten,
und Friede sich und Ruh' durch's All verbreiten:
nicht Wasser dünkt mich dann des Meeres Raum,
und jener Wald scheint nicht Gebüsch und Baum.*



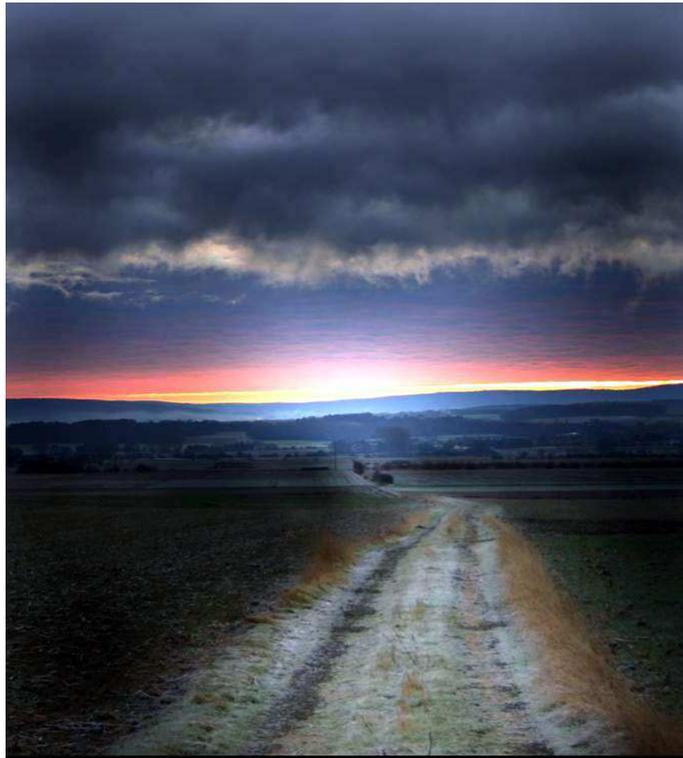
ein berühmtes Schloß in der Nähe von Gurre – wo ist Hamlets Geist?



gleich erscheint Vol'mers „wilde Jagd“, das TeufelsHeer, am Himmel...



Nebel...



Dämmerung...



die (mir so liebe) „Blaue Stunde“ ((Vor-)Dämmerung: „...nun dämpft die Dämm’rung jeden Ton von Meer und Land...“ (s.o. Text (Beginn)))



am Strand



links: die Kirche von Gurre heute im Winter – rechts: die Kirche von Gurre früher im Herbst



vor dem Sturm/Regen...



abends an der Ostsee



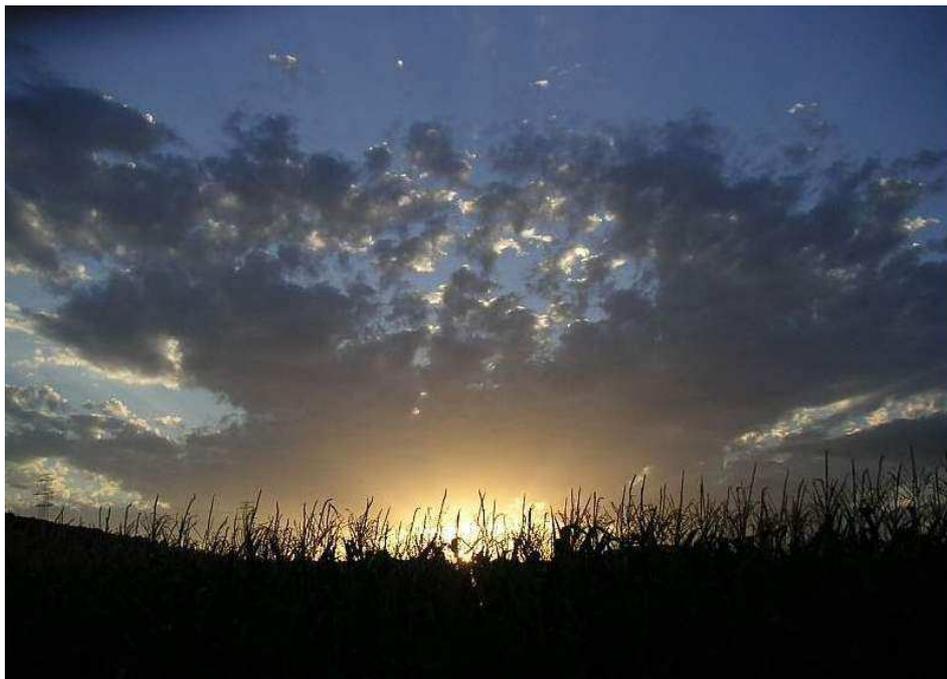
links: Schaf bei Gurre in der Abenddämmerung – rechts: Schaf bei Gurre in der Morgendämmerung



mitunter spukt's um Gurre...



Franz von Stuck: „Sturm-Landschaft“



Abend um Gurre



(Götter(?)-)Dämmerung...

*Das sind nicht Wolken, die den Himmel schmücken,
und Tal und Hügel nicht der Erde Rücken,
und Form und Farbenspiel, nur eit'le Schäume,
und alles Abglanz nur der Gottesträume.*

Waldemar:

*Roß! Mein Roß! Was schleichst du so träg!
Nein, ich seh's: es flieht der Weg
hurtig unter der Hufe Tritten.
Aber noch schneller mußt du eilen,
bist noch in des Waldes Mitten,
und ich wäbnte, ohn' Verweilen
sprengt' ich gleich in Gurre ein.
Nun weicht der Wald, schon seh' ich dort
die Burg, die Tove mir umschließt,
indeß' im Rücken uns der Forst
zu finst'rem Wall zusammenfließt;
aber noch weiter jage du zu!
Sieh'! Des Waldes Schatten dehnen
über Flur sich weit und Moor!
Eh' sie Gurre's Grund erreichen,
muß ich steh'n vor Toves Tor!
Eh' der Laut, der jetzo klinget,
ruht, um nimmermehr zu tönen,
muß dein flinker Hufschlag, Renner,*

*über Gurre's Brücke dröhnen!
 Eh' das welke Blatt - dort schwebt es... -
 mag herab zum Bache fallen,
 muß in Gurre's Hof dein Wiehern
 allerfröhlichst widerhallen!
 Der Schatten dehnt sich, der Ton verklingt;
 nun falle, Blatt, magst untergehn:
 Volmer hat Tove gesehn!*

Tove:

*Sterne jubeln, das Meer, es leuchtet,
 preßt an die Küste sein pochendes Herz;
 Blätter, sie murmeln, es zittert ihr Tauschmuck,
 Seewind umfängt mich in mutigem Scherz,
 Wetterbahn singt und die Turmzinnern nicken,
 Burschen stolzieren mit flammenden Blicken,
 wogende Brust voll üppigen Lebens
 fesseln die blühenden Dirnen vergebens,
 Rosen, sie müh'n sich, zu spä'h'n in die Ferne,
 Fackeln, sie lodern und leuchten so gerne,
 Wald erschließt seinen Bann zur Stell';
 horch! in der Stadt nun Hundegebell!
 Und die steigenden Wogen der Treppe
 tragen zum Hafen den fürstlichen Held,
 bis er auf hoch-alleroberster Staffel
 mir in die offenen Arme fällt.*

Waldemar:

*So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht,
 wie die Welt nun tanzt vor mir!
 So lieblich klingt ihrer Harfen Ton nicht,
 wie Waldemars Seele Dir!
 Aber stolzer auch saß neben Gott nicht Christ
 nach dem harten Erlösungsstreite,
 als Waldemar stolz nun und königlich ist
 an Tovelilles Seite.
 Nicht sehnlicher möchten die Seelen gewinnen
 den Weg zu der Seligen Bund,
 als ich deinen Kuß, da ich Gurre's Zinnen
 sah leuchten vom Öresund!
 Und ich tausch' auch nicht ihren Mauerwall
 und den Schatz, den treu sie bewahren,
 für Himmelreichs Glanz und betäubenden Schall
 und alle der heiligen Schaaren!*

Tove:

*Nun sag' ich Dir zum ersten Mal: „König Volmer, ich liebe dich!“;
 nun küß' ich dich zum ersten Mal und schlinge den Arm um Dich.
 Und sprichst du, ich hätt' es schon früher gesagt und je meinen Kuß dir geschenkt,
 so sprich' ich: „Der König ist ein Narr, der flüchtigen Tandes gedenkt!“;
 und sagst du: „Wohl bin ich solch ein Narr!“, so sprich' ich: „Der König hat recht!“;
 doch sagst du: „Nein - ich bin es nicht!“, so sprich' ich: „Der König ist schlecht!“;
 denn all meine Rosen küßt' ich zu Tod, die-weil ich deiner gedacht.*

Waldemar:

*Es ist Mitternachtszeit, und unsel'ge Geschlechter
 steh'n auf aus vergeß'nen, eingesunk'nen Gräbern,
 und sie blicken mit Sehnsucht nach den Kerzen der Burg und der Hütte Licht.
 Und der Wind schüttelt spottend nieder
 auf sie Harfenschlag und Becherklang und Liebeslieder.
 Und sie schwinden und seufzen: „Uns're Zeit ist um...“;
 mein Haupt wiegt sich auf lebenden Wogen,
 meine Hand vernimmt eines Herzens Schlag,
 lebenswellend strömt auf mich nieder
 glühender Küsse Purpurregen,
 und meine Lippe jubelt: „Jetzt ist's meine Zeit!“; aber die Zeit flieht! Und umgeh'n
 werd' ich zur Mitternachtsstunde dereinst als tot,
 werd' eng um mich das Leichenlaken zieh'n wider die kalten Winde
 und weiter mich schleichen im späten Mondlicht
 und schmerzgebunden mit schwerem Grabkreuz deinen lieben Namen in die Erde ritzen
 und sinken und seufzen: „Uns're Zeit ist um!“...*

Tove:

*Du sendest mir einen Liebesblick
 und senkst das Auge, doch der Blick
 preßt deine Hand in meine, und der Druck erstirbt; aber als liebeweckenden Kuß
 legst du meinen Händedruck mir auf die Lippen
 und du kannst noch seufzen um des Todes Willen,
 wenn ein Blick auflodern kann wie ein flammender Kuß?
 Die leuchtenden Sterne am Himmel droben bleichen wohl, wenn's graut,
 doch lodern sie neu jede Mitternachtszeit in ewiger Pracht.
 So kurz ist der Tod, wie ruhiger Schlummer von Dämm' rung zu Dämm' rung.
 Und wenn du erwachst, bei dir auf dem Lager:
 in neuer Schönheit siehst du strahlen die junge Braut.
 So laß uns die goldene Schale leeren ihm, dem mächtig verschönenden Tod.
 Denn wir geh'n zu Grab' wie ein Lächeln, ersterbend im seligen Kuß.*

Waldemar:

*Du wunderbare Tove!
 So reich durch dich nun bin ich,
 daß nicht einmal mehr ein Wunsch mir eigen;
 so leicht meine Brust, mein Denken so klar,*

*ein wacher Frieden über meiner Seele.
 Es ist so still in mir, so seltsam stille.
 Auf der Lippe weilt brückeschlagend das Wort,
 doch sinkt es wieder zur Ruh’.
 Denn mir ist’s, als schlug’ in meiner Brust deines Herzens Schlag,
 und als höbe mein Atemschlag, Tove, deinen Busen.
 Und uns’re Gedanken seh’ ich entsteh’n und zusammengleiten
 wie Wolken, die sich begegnen, und vereint wiegen sie sich in wechselnden Formen.
 Und meine Seele ist still, ich seh’ in dein Aug’ und schweige,
 du wunderbare Tove.*

die Stimme einer Waldtaube:

*Tauben von Gurre!
 Sorge quält mich, vom Weg über die Insel her! Kommet! Lauschet:
 tot ist Tove,
 Nacht auf ihrem Auge, das der Tag des Königs war!
 Still ist ihr Herz; doch des Königs Herz schlägt wild, tot und doch wild!
 Seltsam gleichend einem Boot auf der Woge, wenn der,
 zu des’ Empfang die Planken huldigend sich gekrümmt,
 des Schiffes Steu’rer tot liegt, verstrickt in der Tiefe Tang.
 Keiner bringt ihnen Botschaft, unwegsam der Weg.
 Wie zwei Ströme waren ihre Gedanken, Ströme gleitend Seit’ an Seite.
 Wo strömen nun Toves Gedanken? Die des Königs winden sich seltsam dahin,
 suchen nach denen Toves, finden sie nicht.
 Weit flog ich, Klage sucht’ ich, fand gar viel!
 Den Sarg sah ich auf Königs Schultern, Henning stürzt’ ihn; finster war die Nacht,
 eine einzige Fackel brannte am Weg;
 die Königin hielt sie, hoch auf dem Söller, rachebegierigen Sinns.
 Tränen, die sie nicht weinen wollte, funkelten im Auge.
 Weit flog ich, Klage sucht’ ich, fand gar viel!
 Den König sah ich, mit dem Sarge fuhr er, im Bauernwams.
 Sein Streitroß, das oft zum Sieg ihn getragen, zog den Sarg.
 Wild starrte des Königs Auge, suchte nach einem Blick,
 seltsam lauschte des Königs Herz nach einem Wort.
 Henning sprach zum König, aber noch immer suchte er Wort und Blick.
 Der König öffnet Toves Sarg, starrt und lauscht mit bebenden Lippen:
 Tove ist stumm!
 Weit flog ich, Klage sucht’ ich, fand gar viel!
 Wollt’ ein Mönch am Seile zieh’n, Abendseggen läuten;
 doch er sah den Wagenlenker und vernahm die Trauerbotschaft:
 Sonne sank, indes’ die Glocke Grabgeläute tönte.
 Weit flog ich, Klage sucht’ ich und den Tod!
 Helwigs Falke war’s, der grausam Gurre’s Taube zerriß!*

Waldemar:

*Herrgott, weißt du, was du tatest, als klein Tove mir verstarb?
 Triebst mich aus der letzten Freistatt, die ich meinem Glück erwarb!
 Herr, du solltest wohl erröten:
 Bettlers einz'ges Lamm zu töten!*
*Herrgott, ich bin auch ein Herrscher, und es ist mein Herrscherglauben:
 Meinem Untertanen darf ich nie die letzte Leuchte rauben.
 Falsche Wege schlägst du ein:
 Das heißt wohl Tyrann, nicht Herrscher sein!*
*Herrgott, deine Engelscharen singen stets nur deinen Preis,
 doch dir wäre mehr vonnöten einer, der zu tadeln weiß.
 Und wer mag solches wagen?
 Laß' mich, Herr, die Kappe deines Hofnarr'n tragen!*

III. (Die „Wilde Jagd“):

Waldemar:

*Erwacht, König Waldemars Mannen wert!
 Schnallt an die Lende das rostige Schwert,
 holt aus der Kirche verstaubte Schilde,
 grünlich bemalt mit wüstem Gebilde.
 Wecket eurer Rosse modernde Leichen,
 schmückt sie mit Gold, und spornt ihre Weichen:
 Nach Gurre-Stadt seid ihr entboten:
 heute ist Ausfahrt der Toten!*

ein Bauer:

*D'Deckel des Sarges klappert und klappt;
 schwer kommt's her durch die Nacht getraht.
 Rasen nieder vom Hügel rollt,
 über den Grüften klingt's hell wie Gold!
 Klirren und Rasseln durch's Rüsthaus geht,
 Werfen und Rücken mit altem Gerät,
 Steinegepolter am Kirchhofrain,
 Sperber sausen vom Turm und schrei'n,
 auf und zu fliegt's Kirchentor!*

Waldemars Mannen:

Holla!

der Bauer:

*Da fährt's vorbei! Rasch die Decke über's Ohr!
 Ich schlage drei heilige Kreuze geschwind
 für Leut' und Haus, für Roß und Rind;
 dreimal nenn ich Christi Namen,*

*so bleibt bewahrt der Felder Samen.
Die Glieder noch bekrenz' ich klug,
wo der Herr seine heiligen Wunden trug,
so bin ich geschützt vor der nächtlichen Mahr,
vor Elfenschuß und Trolls Gefahr.
Zuletzt vor die Tür noch Stahl und Stein:
so kann mir nichts Böses zur Tür herein!*

Waldemars Mannen:

*Gegrüßt, o König, an Gurre-Seestrand!
Nun jagen wir über das Insel-Land!
Holla! Vom stranglosen Bogen Pfeile zu senden
mit hoblen Augen und Knochenhänden,
zu treffen des Hirsches Schattengebild,
daß Wiesentau aus der Wunde quillt.
Holla! Der Walstatt Raben Geleit uns gaben,
über Buchenkronen die Rosse traben!
Holla! So jagen wir nach gemeiner Sag'
eine jede Nacht bis zum Jüngsten Tag.
Holla! Hussa Hund! Hussa Pferd!
Nur kurze Zeit das Jagen währt!
Hier ist das Schloß, wie einst vor Zeiten!
Holla! Lokes Hafer gebt den Mähren,
wir wollen vom alten Ruhme zehren.*

Waldemar:

*Mit Toves Stimme flüstert der Wald,
mit Toves Augen schaut der See,
mit Toves Lächeln leuchten die Sterne, die Wolke schwillt
wie des Busens Schnee.
Es jagen die Sinne, sie zu fassen, Gedanken kämpfen nach ihrem Bild.
Aber Tove ist hier und Tove ist da,
Tove ist fern und Tove ist nah.
Tove, bist du's, mit Zaubermacht
gefesselt an Sees- und Waldes-Pracht?
Das tote Herz, es schwillt und dehnt sich,
Tove, Tove, Waldemar sehnt sich
nach dir!*

Klaus-Narr:

*„Ein seltsamer Vogel ist so'n Aal:
im Wasser lebt er meist;
'kommt doch bei Mondschein dann und wann
an's Uferland gereist!“
- das sang ich oft meines Herren Gästen,
nun aber paßt's auf mich selber am Besten.*

Ich halte jetzt kein Haus
 und lebe äußerst schlicht
 und lud auch niemand ein
 und praßt' und lärmte nicht,
 und dennoch zehrt an mir
 manch' unverschämter Wicht,
 d'rum kann ich auch nichts bieten,
 ob ich will oder nicht,
 doch: dem schenk' ich meine nächtliche Ruh',
 der mir den Grund kann weisen,
 warum ich jede Mitternacht
 den Tümpel muß umkreisen!
 Daß Palle Glob und Erik Paa
 es auch tun, das versteh ich so:
 Sie gehörten nie zu den Frommen;
 jetzt würfeln sie, niewohl zu Pferd,
 um den kühlsten Ort, weit weg vom Herd,
 wenn sie zur Hölle kommen.
 Und der König, der von Sinnen
 stets, sobald die Eulen klagen, und
 stets nach einem Mädchen ruft,
 das tot seit Jahr und Tagen:
 auch dieser hat's verdient und muß von Rechtes wegen jagen.
 Denn er war immer höchst brutal,
 und Vorsicht galt es allermal
 und off'nes Auge für Gefahr,
 da er ja selber Hofnarr war
 bei jener großen Herrschaft über'm Monde. Ich, der glaubte, daß im Grabe
 man vollkomm'ne Ruhe habe,
 daß der Geist beim Staube bleibe,
 friedlich dort sein Wesen treibe,
 still sich sammle für das große Hoffest,
 wo, wie Bruder Knut
 sagt, ertönen die Posaunen,
 wo wir Guten wohlgemut
 Sünder speisen wie Kapaunen
 - ach, daß ich im Ritte rase,
 gegen den Schwanz gedreht die Nase,
 sterbensmüd' im wilden Lauf
 - wär's zu spät nicht: ich hinge mich auf.
 Doch o wie süß soll's schmecken zuletzt,
 werd' ich dann doch in den Himmel versetzt!
 Zwar ist mein Sündenregister groß
 - allein: vom Meisten schwatz' ich mich los!
 Wer gab der nackten Wahrheit Kleider?

*Wer war dafür geprügelt, leider?
Ja: wenn es noch Gerechtigkeit gibt, dann muß ich eingeh'n in Himmels Gnaden...;
na - und dann mag Gott sich selber gnaden...!*

Waldemar:

*Du strenger Richter droben, du lachst meiner Schmerzen;
doch dereinst, beim Aufersteh'n des Gebein's nimm es dir wohl zu Herzen:
ich & Tove - wir sind Ein's!
So zerreiß' auch uns're Seelen nie: zur Hölle mich, zum Himmel sie;
denn sonst gewinn' ich Macht,
zertrümm're deiner Engel Wacht
und spreng' mit meiner wilden Jagd in's Himmelreich ein!*

Waldemars Mannen:

*Der Hahn erhebt den Kopf zur Kraht[!], hat den Tag schon im Schnabel,
und von unser'n Schwertern trieft rostgerötet der Morgenthau.
Die Zeit ist um! Mit off'nem Mund ruft das Grab,
und die Erde saugt das lichtscheue Rätsel ein.
Versinket! Versinkt! Das Leben kommt mit Macht und Glanz,
mit Taten und pochenden Herzen,
und wir sind des Todes, des Schmerzes und des Todes!
In's Grab! In's Grab! Zur träumeschwanger'n Ruh'!
Ob: könnten in Frieden wir schlafen...!*

--*_*_*--

Des Sommerwindes wilde Jagd

Sprecher(in):

*Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut: nun duckt euch nur geschwind,
denn des sommerlichen Windes wilde Jagd beginnt!
Die Mücken fliegen ängstlich aus dem schilfdurchwachs'nen Hain,
in den See grub der Wind seine Silberspuren ein.
Viel schlimmer kommt es, als ihr euch nur je gedacht:
hu! – wie's schaurig in den Buchblättern lacht!
Das ist Sankt Johannswurm mit der Feuerzunge rot
und der schwere Wiesennebel, ein Schatten bleich und tot!
Welch' Wogen und Schwingen!
Welch' Ringen und Singen!
In die Ähren schlägt der Wind in leidigem Sinne,
daß das Kornfeld tönend bebt.
Mit den langen Beinen fiedelt die Spinne,
und es reißt, was sie mühsam gewebt.
Tönend rieselt der Tau zu Tal,
Sterne schießen und schwinden zumal;
flüchtend durchbraschelt der Falter die Hecken,*

*springen die Frösche nach feuchten Verstecken.
 Still! Was mag der Wind nur wollen?
 Wenn das welke Laub er wendet,
 sucht er, was zu früh geendet:
 des Frühlings blauweiße Blütensäume,
 der Erde flüchtige Sommerträume –
 längst sind sie Staub!
 Aber hinauf, über die Bäume
 schwingt er sich nun in lichtere Räume,
 denn dort oben, wie Traum so fein
 meint er, müßten die Blüten sein!
 Und mit seltsam' Tönen
 in ihres Laubes Kronen grüßt er wieder die schlanken Schönen.
 Sieh! nun ist auch das vorbei.
 Auf luftigem Steige wirbelt er frei
 zum blanken Spiegel des Sees, und dort in der Wellen unendlichem Tanz,
 in bleicher Sterne Widerglanz
 wiegt er sich friedlich ein. Wie stille ward's zur Stell'!
 Ach, war das licht und hell!
 O schwing dich aus dem Blumenkelch, Marienkäferlein,
 und bitte deine schöne Frau um Leben und Sonnenschein.
 Schon tanzen die Wogen am Klippenecke,
 schon schleicht im Grase die bunte Schnecke;
 nun regt sich Waldes Vogelschar,
 Tau schüttelt die Blume vom lockigen Haar
 und späht nach der Sonne
 aus. Erwacht, erwacht, ihr Blumen zur Wonne.*

Gemischter Chor:

*Seht die Sonne farbenfroh am Himmelsaum
 östlich grüßt ihr Morgentraum.
 Lächelnd kommt sie aufgestiegen
 aus den Fluten der Nacht,
 läßt von lichter Sterne fliegen*

Strahlenlockenpracht...“; so-weit also der Text. Herrlich, diese so schön lyrisch ausschweifende Liedkantate, gewaltiges Oratorium und sinfonische Dichtung in Einem; sie präsentiert Schoenberg als auftrumpfenden letzten Sprößling der Spätromantik, der er in jungen Jahren war (- o wäre er es geblieben!...). Das zweistündige Werk ist berühmt, weißGOTT weltberühmt, wird aber schon wegen des Aufwandes (- das Riesenorchester erzeugt gelegentlich einen geradezu „ozeanischen“ Sound... -) leider äußerst selten aufgeführt. Dennoch wirkt es merkwürdig vertraut, was von der Verwandtschaft zum Stile Richard Wagners herrührt; und der Text, der nach den Versen Jacobsens singend erzählt wird, erinnert angenehm stark an „Tristan und Isolde“... - quasi: „prae-dodekaphonischer Post-„Tristan“ismus“...! O Schönberg, hoch-verehrter Arnold Schoenberg! - mußttest Du unbedingt die Tonika abschaffen wollen - ein Vorhaben, das doch auf jeden Fall mißlingen mußte... - „...der Kerl gehört in's Irrenhaus; da soll er Schnee schaufeln...“ (Richard Strauss). So häßlich muß man's ja nicht unbedingt ausdrücken, aber... - wir erinnern uns an

Rimski („VCV(W)-P-3-42-002“) zu Scriabine: „...es gibt Dinge, die man nicht wollen sollte...“

Monsterpartituren

Partituren mit vielen Zeilen - also: Musik für viele Ausführende = große Besetzungen - sind keine Erfindung der Spätromantik: bei einem Salzburger Gewürzhändler fand sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Partitur einer Messe für nicht weniger als 53(!) Stimmen in fünf Vokal- und Instrumentalchören! Man glaubte, die Musik für die Feier der

GURRE-LIEDER
von Jens Peter Jacobsen
(deutsch von Robert Franz Arnold)
für Soli, Chor und Orchester

I. TEIL

Arnold Schönberg

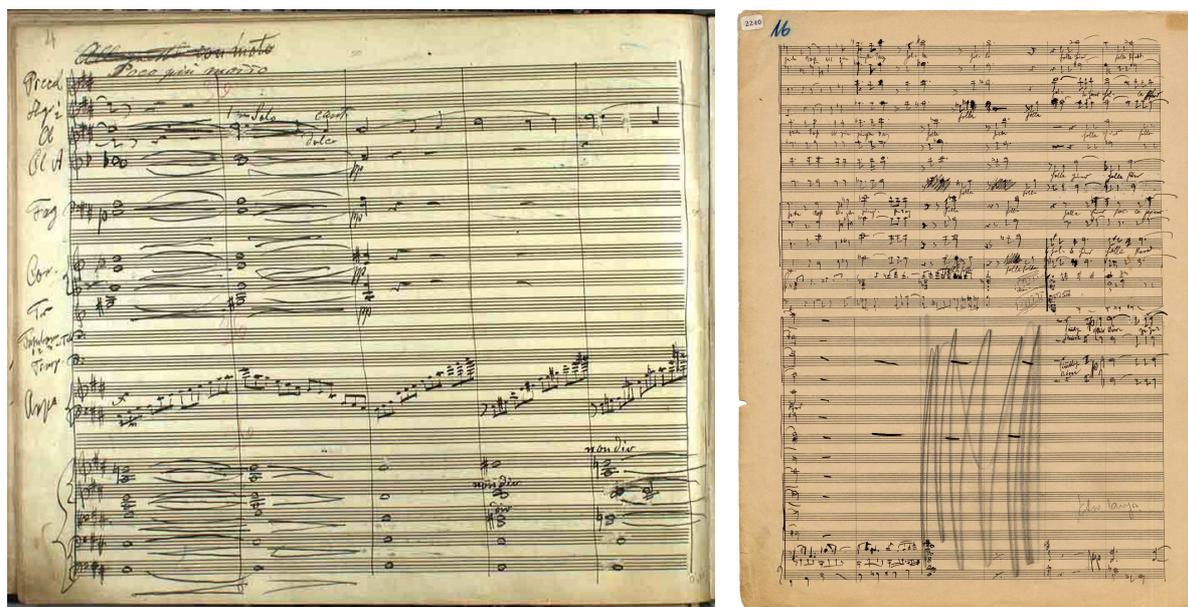
Mäßig bewegt $\text{♩} = 60$

Copyright © 1969 by Universal Edition
Copyright Renewed 1994 by Arnold Schönberg
PIL - 10075

Partiturbeginn

Domweihe von 1628 in Händen zu halten. Seither erscheint sie in der Musikgeschichte als Muster barocker Maßlosigkeit. Erst 1974 hat Ernst Hintermaier den heute unbestrittenen Komponisten dieses Werks, H.-I.-F. Biber (- Heinrich-Ignaz-Franz Biber von Bibern wurde am 12. August 1644 in Wartenberg in Böhmen geboren und starb am 3. Mai 1704 in Salzburg; er war ein böhmischer Komponist und bekannter Geiger der Barockzeit. In einem Jesuiten-Gymnasium im nordmährischen Troppau erhielt er seine musikalische Ausbildung. Hier hatte er Kontakt mit dem Trompeter und späteren Kapellmeister des Erzbischofs in

Kremsier Pavel-Josef Vejvanovský. Vermutlich nahm er weiteren Unterricht bei Johann-Heinrich Schmelzer oder dem Hofkapellmeister Antonio Bertali in Wien, dies gilt jedoch als



Skizzen zu „Gurre-Lieder“



weitere Skizzen Schoenbergs zu seinen „Gurre-Lieder“n

nicht gesichert. Seine erste bekannte Komposition stammt von 1663, ein „Salve regina“ für Sopran, Violine, Gambe und Orgel. Die erste Anstellung erhielt er 1668 als Musiker der Hofkapelle und Kammerdiener bei Erzbischof Karl Liechtenstein-Kastelkorn zu Olmütz und Kremsier. Von einer Reise nach Innsbruck kehrte er unerlaubterweise nicht zurück. Auf dieser Reise kam er mit dem zu seiner Zeit berühmten Geigenbauer Jakobus Stainer in Kontakt, der ihn später in einem Schreiben als „der vortreffliche Virtuoso Herr Biber“ erwähnte. Ab 1670 trat er in den Dienst des Erzbischofs Max Gandolph Graf von Kuenburg in Salzburg. 1678 erhielt er dort die Stelle als Vizekapellmeister und nach dem Tode seines Vorgängers Andreas Hofer um 1684 die des Kapellmeisters. Er galt als genialer Violinvirtuose, und für sein kompositorisches Werk verlieh ihm Kaiser Leopold I. 1690 das Adelsprädikat „Truchseß“. Fortan durfte er sich „Biber von Bibern“ nennen, was in der damaligen Zeit einen sozialen Aufstieg bedeutete. Sein monatliches Einkommen betrug zu

diesem Zeitpunkt 60 Gulden, bei freier Wohnung, Wein, Brot und Brennholz. In vielen seiner Frühwerke benutzte er mit Leidenschaft die Skordatur, das Umstimmen einzelner Saiten, um hiermit besondere Effekte zu erzielen, aber auch, um die Spielbarkeit schwieriger Griffe in hohen und tiefen Lagen sowie auf leeren Saiten zu ermöglichen und tiefere Töne zu erreichen. Aus seiner Feder stammen zahlreiche Konzerte für mehrere Instrumente und in vielfältiger Besetzung. Biber schrieb Messen, ein Requiem, zahlreiche Violinsonaten und Tafelmusiken. Sein monumentalstes Werk schuf er 1682 anlässlich der 1100-Jahrfeier des Erzstiftes Salzburg, ein Werk mit 53 Stimmen, die „Missa Salisburgensis“ und Hymnus „Plaudite tympana“. Diese Messe wurde früher Orazio Benevoli zugeschrieben. In den 1970er Jahren wurde angenommen, daß auch Biber's Vorgänger Andreas Hofer als Schöpfer des Werkes in Frage komme. Seit 1975 gilt HIF Biber als der Komponist. Leider ist der größte Teil seiner geistlichen Werke so gut wie unbekannt. Von seinen Opern ist namentlich eine bekannt, „Chi la dura la vince“. Kaum ein anderer Geiger und Komponist vor ihm setzte so häufig Doppelgriffe, Dreier- und Viererakkorde ein wie Biber. Er beherrschte, damals selten, das Violinspiel bis in die siebte Lage...) und den Entstehungsanlaß erkannt: die o.g. ausladenden „1100 Jahre“-Feiern... - - Weitere Riesenpartituren wären:

- KH Stockhausen: Oper „Licht“ (Dauer: 7 Tage) (vollendet)
- Wolf-G. Leidel: Oper „Die Geschichte des (Un-)Heils“ (Arbeitstitel) (Dauer: 11 Tage) (unvollendet (- die Partitur ist 11,35 m hoch))
- Richard Wagner: Oper „Der Ring des Nibelungen“ (Dauer: 4 Tage („Das Rheingold“ / „Die Walküre“ / „Siegfried“ / „Götterdämmerung“)) („Der größte Triumph eines genialen Vaters ist ein mittelmäßiger Sohn!“ (Karl Lagerfeld))
- August Bungert: „Homerische Welt“ („Die Odyssee“; geplant: 72 Tage; vollendet: 4 Tage (das Libretto dieser Wagner übertreffen wollenden Opern-Tetralogie stammt „wagnerischgetreu“ vom Komponisten. Teil I = „Kirke“ (Vorspiel: „Polyphemos“) Musik-Tragödie, 3 Akte, op. 30/1 (U(r)-A(ufführung): 29. Januar 1898 in der Hofoper Dresden) - Teil II = „Nausika(a)“ (Vorspiel: „Die Sirenen und Odysseus' Strandung“) Musik-Tragödie in



Cover der Stimme der 2. Harfe

3 Akten als op. 30/2 (UA: 1887 in Leipzig (Erstfassung); 20. März 1901 Hofoper Dresden (Zweitfassung)) - Teil III = „Odysseus' Heimkehr“ (Vorspiel: „Telemachos' Ausfahrt“) Musik-Tragödie 3 Akte op. 30/3 (UA: 12. Dezember 1896 Hofoper Dresden) - Teil IIII = „Odysseus' Tod“ (Vorspiel: „Telegonos' Abschied“) Musik-Tragödie 3 Akte op. 30/4 (UA 30. Oktober 1903 Hofoper Dresden))) (Bungert ist ein heute weithin unbekannter Komponist

von geradezu tragischer Selbstüberschätzung. Als Dichterkomponist à la Wagner schrieb er nach dem Vorbild des „Ring“ u.A. diese Tetralogie. Die Begeisterung über diesen „neuen Wagner“ muß immerhin so gewaltig gewesen sein, daß zeitweise für diese Tetralogie in Bad Godesberg am Rhein ein eigenes Festspielhaus geplant war! Hatte man den legitimen Nachfolger Wagners entdeckt? Bungert selbst muß es wohl geglaubt haben. Der Enthusiasmus des Anfangs entpuppte sich jedoch bald als Strohfeuer. Noch die wilhelminischen Zeitgenossen begannen das allzu hohle, dröhnende Pathos seiner Musiksprache zu kritisieren, was in dieser von hohlem Pathos gesättigten Zeit doch einiges heißen will...; soweit die Musikgeschichte von Bungert noch Notiz nimmt, dann als kuriose Fußnote über einen Komponisten, der sich an Wagner „schwer verhob“. Friedrich-August Bungert war ein deutscher Komponist und Dichter und wurde am 14. März 1845 in Mülheim an der Ruhr geboren; er wuchs mit seinen jüngeren Geschwistern Dieter und Anne auf. Bereits früh, im Gymnasium, wurde sein außergewöhnliches musikalisches Talent offenbar, das sein Lehrer Heinrich Kufferath, der Bruder des Komponisten Hubert-Ferdinand Kufferath, noch förderte. Bungerts Vater, wohlhabender Kaufmann und angesehenes Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, hielt von derlei Ambitionen wenig und betrachtete die musikalische Begabung seines Sohnes als eine „unglückselige Neigung“. Er wünschte sich für Bungert eine Karriere als Kaufmann oder Arzt. Lediglich die Mutter unterstützte ihn, sie starb jedoch, als Bungert zehn Jahre alt war. In der Folgezeit nahmen die Konflikte mit seinem Vater zu. Nach seinem gymnasialen Abschluß übersiedelte - man kann sagen: flüchtete - A. Bungert im Alter von 16 Jahren nach Köln. Dort besuchte er das Konservatorium und war Schüler von Ferdinand Kufferath, dem Bruder seines Mülheimer Lehrers. In Köln entdeckte ihn die Schwester des Komponisten Max Bruch, die vom „Conservatoire de Paris“ beauftragt war, einen begabten Musiker für eine Ausbildung in Paris auszuwählen; „...ohne Überlegung sagte ich sofort zu. Galt doch Paris vor 1866 als künstlerischer Mittelpunkt, den jeder ausübende Musiker besucht haben musste, um zu Ruf und Ansehen zu gelangen...“ (August Bungert nach: „Der Bund“ - Monatsschrift für den Bungert-Bund und seine Freunde, 9. Juli 1915). Bungerts finanzielle Lage in Paris war (- wagnergetreu... -) schlecht; er hielt sich mit Klavierstunden über Wasser, bis sein Vater ihm in höchster Not widerwillig eine kleine Unterstützung gewährte. In Pariser Konservatorium wurden zwar berühmte Musiker wie Berlioz, Auber und Rossini auf den begabten Schüler aufmerksam; Bungert erhielt allerdings nach seiner eigenen Meinung nicht die Förderung, die er sich erhofft hatte. Aus diesem Grund und wegen einer unglücklich verlaufenen Liebesaffäre kehrte er nach Deutschland zurück. Ab 1869 trat er zunächst eine Stelle als Chorleiter, 1870 als Direktor des Kurorchesters in Bad Kreuznach an. Obwohl in Kreuznach mehrere Kompositionen entstanden – die Aufführung seines Stückes „Hutten und Sickingen“ anlässlich einer Denkmalsenthüllung war ein großer Erfolg - ist es offensichtlich, daß ihn eine solche Tätigkeit auf Dauer nicht befriedigen konnte. Bungert ging daher 1874 nach Berlin, wo er bei Friedrich Kiel weiterstudierte. Hier entstanden mehrere bedeutende Werke, u.A. das Klavierquartett in Es-Dur, op. 18, für das er 1878 einen Preis erhielt. Einer der Preisrichter war Johannes Brahms. Nach Bungerts eigenen Angaben hatte er das Stück komponiert, als er fiebernd mit einer Blinddarmentzündung im Bett lag. Das Klavierkonzert wurde 1913 mit großem Erfolg sogar in Konstantinopel, dem heutigen Istanbul, aufgeführt. Von dem Preisgeld reiste er zum ersten Mal nach Italien. Angeblich aus gesundheitlichen Gründen, wahrscheinlich aber eher aus einer tief empfundenen Italiensehnsucht, verlegte Bungert seinen Wohnsitz nach Pegli bei Genua. Hier traf er mit Giuseppe Verdi zusammen. Sein Nachbar war der Philosoph Friedrich Nietzsche, mit dem ihn später eine lockere Freundschaft verband. In Pegli entstand die Oper „Aurora“, die 1884 in Leipzig uraufgeführt wurde. In Italien machte Bungert auch die Bekanntschaft von Carmen Sylva, der Königin Elisabeth von Rumänien und Prinzessin zu Wied, die für sein späteres Leben und sein künftiges Schaffen bestimmend werden sollte. Durch Carmen Sylva erhielt er endlich den erstrebten Zugang zu höchsten Adelskreisen. Bungert war ein häufiger

Gast in den fürstlich-wiedischen Schlössern und im schwedischen und rumänischen Königshaus. 1890 schenkte ihm Carmen Sylva einen kostbaren Bechstein-Flügel und 1894 übereignete sie ihm ein Haus mit großem Garten am Rheinufer in Leutesdorf, das der Kölner Architekt Carl Schauppmeyer im ionischen Stil umbaute. Die Villa ist immer noch eine Zierde der mit alten Platanen bestandenen Rheinallee (heute „August Bungert“-Allee). August Bungert richtete das Haus mit kostbaren Möbeln, Kunstwerken und Memorabilien ein. In dieser Zeit feierte er seine größten Triumphe, besonders mit den Kompositionen zu Gedichten von Carmen Sylva und seinen Rheinliedern, die er nicht selten bei einem Glas Wein an seinem „Stammtisch“ im Rheingarten des Hotels „Leyscher Hof“ in Leutesdorf niederschrieb. Oft dichtete er auch die Texte zu seinen Liedern selbst. Ab 1896 wurden die vier Teile seines Hauptwerkes, der Oper „Die Homerische Welt“ in Dresden uraufgeführt. Bis 1910 folgten mehr als 100 weitere Aufführungen in ganz Europa. Bungert galt in dieser Zeit als Antipode von Richard Wagner. Wagners Werke hatten Themen aus der nordischen Mythologie zum Gegenstand, Bungerts Libretti bezogen ihre Stoffe hingegen aus der griechischen Klassik. 1911 erhielt Bungert den Professorentitel der Universität Leipzig und hielt dort mehrere Vorlesungen über sein eigenes Werk. 1912 veranstaltete die damals mondäne Kurstadt Wiesbaden ein viel beachtetes Bungert-Festival. August Bungert starb nach längerer Krankheit am 26. Oktober 1915 in seinem Haus in Leutesdorf. Als evangelischer Christ durfte er nicht - seinem Wunsch entsprechend - auf dem Friedhof im streng katholischen Leutesdorf beerdigt werden. Sein Grab befindet sich auf dem Friedhof der Feldkirche in Neuwied. Das



links: Bungerts Grab – rechts: Bungert und seine Schrift

Bungert-Haus in Leutesdorf ist heute Privatbesitz und nicht zugänglich. Das Werkverzeichnis listet 362 Lieder auf, viele davon auf Texte von Carmen Sylva, zu anderen - vorwiegend Rheinliedern - hat Bungert den Text selbst geschrieben. Sein größtes Werk war die von Wagners „Der Ring des Nibelungen“ inspirierte Operntetralogie „Die Homerische Welt“. Nach zwei Weltkriegen geriet sein Werk, das insbesondere in der nationalsozialistischen Zeit immer im Schatten von Richard Wagner stand, weitgehend in Vergessenheit. Seine Musikstücke werden leider heute nur noch selten aufgeführt...)

- Olivier Messiaen: „Franz v. Assisi“ (Oper) (die (Autograph-)Partitur (- das Orchester: allein 147 Musiker! -) ist 2,50 m hoch (s. „VCV(W)-P-3-42-067“))
 - Alexander Skrjabin: „Mysterium“ (die wohl unübertreffbar gigantischste Partitur der Musikgeschichte überhaupt (Orchester: 2600 Musiker); unvollendet (s. „VCV(W)-P-3-42-008“))
 - Alexander Nemin: Skrjabins „Vorbereitende Handlung“ (Vorspiel/Präludium zu „Le Mystere“ nach Skrjabin-Skizzen (s. „VCV(W)-P-3-42-008“))
- Es gibt noch mehr Riesenpartituren; z.B.: Regers „Gesang der Verklärten“ („VCV(W)-P-3-42-004“) und Strauss' „Elektra“ (s. „VCV(W)-P-3-42-016“) und Berlioz' Requiem („VCV(W)-P-3-42-071“) und Mahlers „VIII.“ („VCV(W)-P-3-42-023“) und...
-

„...seht die Sonne!...“...

Den Klavierauszug der „GurreLieder“ fertigte Alban Berg (- s. „VCV(W)-P-3-42-001“). Bei der „wilden Jagd“ (- es-Moll... -) zitierte Schönberg auch die „Internationale“: das Proletariat als „finsteres Teufelsheer“...; noch lange werden die Klänge dieses gewaltigen



Opus' in uns unheimlich nachzittern! - Tove ist tot und lebt in GOTTes Herzen & Dänemarks herrlicher Natur für immer weiter; Schönberg ist tot und lebt u.A. in seinem Schüler Hanns Eisler weiter, der wiederum u.A. in seinem Schüler Reiner Bredemeyer, und der u.A. in seinem Schüler WGL, der sich für Ihr Kommen & Ihre Aufmerksamkeit bedankt und in Freude auf den nächsten (4.) (Monsterpartitur-)Abend („Gesang der Verklärten“ von M. Reger/(C. Busse)) sich mit herzlichem Gruß verabschiedet als Ihr

Wolf-G. Leidel

Wolf-G. Leidel