

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Im SS 1997 biete ich folgende Veranstaltung an:

Studiengang Schulmusik

Proseminar (zu C 3 der StO)

Thema: Didaktische Analyse von Werken Gustav Mahlers

Die ästhetische Diskussion um Gustav Mahler wird anhand einer Unterrichtsreihe für Sekundarstufe II thematisiert, in der Lieder und Auschnitte aus Sinfonien Mahlers im Kontext klassisch-romantischer und. moderner Werke sowie geschichtlicher Bedingungen in ihrer Besonderheit erschlossen werden.

Materialien:

Lieder: Fischpredigt; Tambourg' sell; Zu Straßburg auf der Schanz; Das irdische Leben; Nicht wiedersehen!
Sinfonien Nr.1 und 2
Texte von Eggebrecht, Adorno u.a., zeitgenössische Bewertungen

Ort: Raum 13
Zeit: Dienstag 17.00 - 19.00 Uhr
Beginn: Dienstag, 15. April 1997

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Gustav Mahler: Rheinlegendchen 10. 8. 1893

Gemächlich.

Piano.

7

15

22

29

36

43

rit. *a tempo* *poco rit.* *rit.* *a tempo* *pp* *p* *espress.* *rit.* *(rit.)*

Bald gras' ich am Nek-kar, bald gras' ich am Rhein, bald hab' ich ein Schät-zel, bald
I - move by the Neck-ar, and move by the Rhine, at times I've a sweet-heart, at -

hin ich al-lein! Was hilft mir das Gra-sen, wenn d'Si-chel nicht schneidet, was hilft mir ein
times none-is mine! What good is my sick-le if sharp it not be, what good is a

Schät-zel, wenn's bei mir nicht bleibt!
sweet-heart who stays not-with-me!

So soll ich denn gra-sen, am Nek-kar, am Rhein, so
Now if by the Neck-ar, the Rhine I must now, my

werf' ich mein gol-de-nes Ring-lein hin-ein!
I'll throw!

Es
Twill

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Leipzig 1958:

S. 1952f. (Stichwort: Grasen)... das grasen der mädchen und frauen ist ein beliebtes literarisches motiv im zusammenhang mit liebesabenteuern; vgl. auch unter b: (einem mönch) ein iunges meydlein zu gesichte kam ..., die ... grasen in dem anger pey dem kloster ginge ARIGO decameron 36 Keller; von ungeschicht reit der graffe eins tags wider aus, sich zu verlustiern; vor einem lustigen höltzlein oder walde ward er des mädgleins gewar, grasende in einer wiesen, weit dort unten gar alleine oder ohne andere gesellschaft KIRCHHOF wendunmuth 2, 502 Ö.; ein mannskerl (der teufel) ... (habe) sich mit ihr (einer hexe) vermischt welches unzehlig vielmahl, so wohl des nachts in ihrem bette, als auch in holtze und auf den wiesen, wenn sie grasen gegangen ..., geschehen JAK. DÖPLER theatr. poen. (1693) 412; als sie in dem holz schlaagen graset, sey der böse gaist widerumb zur ir khommen abdruck aktenmäßiger hexenprocesse (1811) 2. gern in volksliedern:

ich weisz mir ein hübsche greserin, sie grast mir in der wiesen.
 da kam derselbig ritter und des die wise nach
 (1584) alte hoch- u. nd. volkslieder 1, 193 Uhland;

es gieng ein mädchen grasen wol in den grünen klee;
 da begegnet ihr ein reiter, der bat sie um die eh
 dt. liederhort 124 Erk;

es gieng ein mädglein grasen, wollt holen grünes gras,
 da ritt ihr alle morgen ein stolzer reiter nach
 dt. liederhort 1, 256 Erk-Böhme;

S. 1955:
 her konig, ihr habt allzeit ein wan, wie man frauen betrogen kann
 ir wolt in fremder wiesen grasen
 (15. jh.) fastnachtsspiele 143, 12 lit. ver.:// Neckar = Ackerrain (Sydow 299)

Wilhelm Müller

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 muß 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 findest 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!

Jörg von Uthmann:

Lied eines Selbstmörders

1948 befragte die "Welt am Sonntag" Thomas Mann nach seinem Lieblingsgedicht. Er nannte gleich ein ganzes Dutzend. "Die Verbindung mit der Musik", fügte er hinzu, "spielt eine große Rolle. Vielleicht würde ich das Eichendorff-Gedicht, worin es heißt: ‚Hast ein Reh du lieb vor andern, laß es nicht alleine grasen‘ und das mit der Mahnung schließt: ‚Hüte dich, sei wach und munter!‘ (was unter den gegebenen Umständen viel verlangt ist) - vielleicht würde ich es nicht so lieben, wenn Schumann es nicht so unglaublich genial vertont hätte. Goethes ‚Musensohn‘ ist eben größtenteils von Schubert. Und von wem ist ‚Wann der silberne Mond?‘ Von Hölty, muß man mit fester Stimme antworten. Aber wo wäre er, wenn Brahms nicht gewesen wäre?"

Wo wäre der "Lindenbaum", wenn Schubert ihn nicht vertont hätte? Die beiden fallenden Terzen der ersten Zeile - kann man sich das noch anders vorstellen? Oder den Schritt von Dur nach Moll, der die dritte und vierte Strophe von den beiden ersten abhebt? Oder schließlich die wütenden Sechzehntelfiguren, mit denen Schubert die "kalten Winde" illustriert, die dem Wanderer "grad ins Angesicht" blasen? Wilhelm Müllers Gedichtzyklus "Die Winterreise", zu der der "Lindenbaum" gehört, ist das gleiche Schicksal widerfahren wie Beaumarchais' "Barbier von Sevilla" oder Oscar Wildes "Salome": Jedesmal ging ein Stück Literatur an die Musik verloren.

Ein erstklassiges Lied, so hört man oft, setze einen zweitklassigen Text voraus. Für diese These gibt es zahllose Belege, aber auch große Gegenbeispiele. Zu welcher Kategorie der "Lindenbaum" gehört, wollen wir hier getrost auf sich beruhen lassen. Gestehen wir offen: das Lied ist uns ans Herz gewachsen. Hier das Skalpell des Kritikers anzusetzen, käme uns ebenso unpassend vor wie eine Rezension des "Rumpelstilzchen". Neuerdings hat man mit viel gelehrtem Aufwand versucht, Müller zum großen Dichter zu stempeln. Man hat ihn als Nachfahren Tiecks und Vorläufer Heines hingestellt. Man sollte das bleibenlassen. Gemessen an seinen Zeitgenossen Eichendorff, Brentano und Mörike bleibt er ganz der romantischen Konvention der rauschenden Bächlein, Brunnen und Zweige verhaftet. Erst in den letzten Liedern der "Winterreise" werden neue, abgründigere Töne hörbar, die künstlerisch allerdings noch nicht vollkommen bewältigt sind.

Was für Müller einnimmt, ist die volkstümliche Schlichtheit, die Mischung aus ungekünstelter Naivität und gefühlvoller Stimmungsmalerei, die auch Schubert zur Vertonung anregte. Insofern gleicht er jenem "einfachen, aber ansprechenden" Romanhelden Hans Castorp, dem sein Autor bescheinigt, daß immerhin "nicht jedem jede Geschichte passiert". Ist es Zufall, daß Castorp mit dem "Lindenbaum" auf den Lippen den Blicken des Lesers entschwindet und seinem Soldatentod entgegenzieht? Als Schubert im Oktober 1827 seinen Freunden die "Winterreise" zum erstenmal im Zusammenhang vortrug, reagierten sie auf die geballte Lebensverneinung mit konsternierter Betroffenheit. Nur der "Lindenbaum" fand ihren Beifall. Dabei handelt auch er vom Selbstmord, den der Wanderer freilich erst im letzten Lied des Zyklus begeht, Das werbende Locken des Baumes: "Komm her zu mir, Geselle, hier findest du deine Ruh!" ist ja nichts anderes als die Versuchung, sich an ebenjener Stätte aufzuhängen, an der man einst glücklich war. Ob dies den Männerchören, die das Lied - in der versimpelten Version Friedrich Silchers - mit sonorem Seelenschmalz vortragen, bewußt ist?

Übrigens kann der Ort der Handlung besichtigt werden. Wilhelm Müller ließ sich von einer Linde vor dem Steintor in Bad Sooden-Allendorf inspirieren. Das Tor existiert heute nur noch als Straßennahe. Auch der Baum wurde 1912 bei einem Gewitter entwurzelt. Zwei Jahre später hat man an der gleichen Stelle eine neue Linde gepflanzt, die prächtig gedeiht. Der Brunnen (mit Gedenktafel) ist dagegen noch derselbe wie zu Müllers Zeiten. Gleich gegenüber gibt es eine Tanzbar "Zur Linde". Schubert wird hier allerdings nur selten gespielt. FAZ

**133. Das Ninglein.**

Ländlerisch.

1. Halb gras' ich am Ne-kar, halb gras' ich am Rhein, halb

hab' ich ein Schä-pel, halb bin ich al-lein.

- | | |
|---|---|
| 2. Was hilft mir das Grafen,
Wenn die Sichel nicht schneib't;
Was hilft mir ein Schä-pel,
Wenn's bei mir nicht bleibt! | 3. Und soll ich dann grafen
Am Ne-kar, am Rhein,
So werf' ich mein schönes
Golbringlein hinein. |
| 4. Es fließet im Ne-kar,
Es fließet im Rhein:
Soll Schwimmen hinunter
In's tiefe Meer 'nein. | 5. Und schwimmt es, das Ninglein,
So frisst es ein Fisch.
Das Fischlein soll kommen
Auf's Königs sein Tisch. |
| 6. Der König thät fragen,
Wem's Ninglein soll sein?
Da thät mein Schatz sagen:
Das Ninglein g'hört mein. | 7. Mein Schä-pel thät springen
Bergaus und berglein,
Thät wiederum mir bringen
Das Golbringlein fein. |

157 alte und neue Lieder. Mit Bildern und Singweisen, 1847

Am Brunnen vor dem Tore (2)

Der Lindenbaum

Text: Wilhelm Müller 1822
 Melodie: nach Franz Schubert 1827,
 zur Volksmelodie umgearbeitet
 und Satz: Friedrich Silcher 1846

Zu: Naturlaut, Topos

Friedrich Gulda: Concerto for Ursula

Andante

1. Am Brun - nen vor dem To - re, da steht ein Lin - den - baum, ich
 2. Ich muß auch heu - te wan - dern vor - bei in tie - fer Nacht, da
 3. Die kal - ten Win - de blie - sen mir grad ins An - ge - sicht, der

träumt in sei - nem Schat - ten so man - chen sü - ßen Traum; ich schnitt in sei - (in sei -) ne
 hab ich noch im Dun - keln die Au - gen zu - ge - macht. Und sei - ne Zwei (ne Zwei) ge
 Hut flog mir vom Ko - pfe, ich wen - de - te mich nicht. Nun bin ich man - (ich man -) che

Rin - de so man - ches lie - be Wort, es zog in Freud (in Freud) und Lei - de zu
 rausch - ten, als rie - fen sie mir zu: komm her zu mir, (zu mir,) Ge - sel - le, hier
 Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und im - mer hör (mer hör) ich's rau - schen: du

ihm — mich im - mer fort, zu ihm — mich im - mer fort.
 find'st — du dei - ne Ruh, hier find'st — du dei - ne Ruh!
 fän - dest Ru - he dort, du fän - - dest Ru - he dort.

BA 6378

© 1988 by Bärenreiter - Verlag, Kassel

Perkussionspart nicht nur in Begleitfunktion, sondern auch eigenständig gegenüber. Es ist ein herrliches Gefühl, die brillant-opernhaften und zugleich durch stilisiertes Jodeln naturverbundenen Kadenz der langsamen Einleitung selbst auf den Pauken einzuschlagen oder die dramatischen Gesangspassagen derselben paukend zu unterstützen bzw. zu kontrapunktieren. Sehr gesangliche und engelhaft Melodiebögen wirken als lyrische Kontraste innerhalb dieses königlichen ersten Auftritts. - Den folgenden, in Sonatenform komponierten lebhaften Teil assoziiere ich in dessen Exposition mit einem morgendlichen Ausritt in ein wunderschönes, sonniges, von aufregenden Wasserfällen gesäumtes Alpental in fröhlicher, mich zum Flirten anregender Gesellschaft. Eine neu hinzutretende Komponente in der Durchführung sehe ich etwa so: Der Anblick einer kleinen Bergkirche erfüllt mich und meine Freunde mit Andacht. Reprise und Coda geben mir die Gewißheit: Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Weltlichen und dem Heiligen.

Der kleine Marsch und die Vision" stellt für mich auf der einen Seite arbeitsames Streben und listigen Erwerbssinn, auf der anderen Seite die Existenz des Göttlichen dar. Gulda selbst spricht vom "Zwerglmarsch" (in gewöhnlichem C-Dur mit baßgeigendem Oberzweig) einerseits und der Erscheinung "unserer lieben Frau" in ländlich-naiver Gestalt andererseits. Ihr reiner Gesang (in strahlendem H-Dur) teilt in einfacher, volkstümlicher Weise ihre Offenbarung mit. Am Ende des Satzes werden die Zwerge von dumpfem Ahnen übermannt. Der Oberzweig wischt das Erlebnis als „unrealistisch“ vom Tisch damit geht alles wieder seinen gewohnten Gang.

„Die phantasiartige, begleitete Kadenz“ liebe ich besonders. Einsamkeit, Naturverbundenheit, pantheistisches Gefühl, Frieden... jedes Wesen tut das ihm Gemäße, doch kommt keines dem andern in die Quere. In unmerklichem Übergang zum "Husch-husch-aber-oho-Finale" besuchen sogar die Engel diesen paradisischen Ort. Es entwickelt sich ein von Erdschwere losgelöstes heiteres Spiel, an dem sich alle (Stimme, Schlagzeug, Streicher, Orgel) beteiligen. Das Ende der Durchführung - auch dieser Satz ist in Sonatenform - steigert sich auf dem Orgelpunkt der Dominante zu einer ekstatischen Schlagzeugorgie. In der darauffolgenden stark veränderten Reprise wird das Spiel in fröhlichem Übermut fortgesetzt. Die gewaltige Schlußsteigerung der Coda, die man mit den Worten "Lobet Gott den Herrn" texten könnte, mündet in einen friedlichen Ausklang: "Bom, bom..." singe ich im Dreiklang mit Kirchenglocke und Pauken. - Aus? - Nein: In acht Takten dürfen wir mit den Engeln in den Himmel fahren.

Ursula Anders (CD amadeo 419 371-2, 1981/82)

Im Dezember 1981 komponierte Friedrich Gulda in einem tiefverschnittenen Dörfchen im Salzbürgischen - einsam und ungestört am winterlichen Holzfeuer - sein "Concerto for Ursula". In den Weihnachtstagen traf ich dort mit ihm zusammen. Er schrieb gerade an der Schlußsteigerung des letzten Satzes und sagte bei der Begrüßung zu mir: "Jetzt habe ich dich sehr schön auf den Höhepunkt gebracht, wie bring' ich dich nun sanft wieder herunter?" - Voller Vorfreude erwartete ich die Fertigstellung; weihnachtliche Andacht überkam mich und in einer Art Vision sah ich Gulda im Innern einer von himmlischem Licht erhellten Bergkirche über seine Komposition gebeugt, während ich die Engel bat, ihm beizustehen. Später erfuhr ich, daß das "unterirdische Schaltwerk" - so nennen wir scherzhaft die Gedankenübertragung zwischen uns - wieder einmal funktioniert hatte und ich, ohne einen Blick in die Partitur geworfen oder ein erklärendes Wort bekommen zu haben, um das Wesentliche dieses Satzes schon wußte.

Doch nun schön der Reihe nach: Der Gesangspart - feinste Maßarbeit für meine Stimme - ist instrumental behandelt, musikalisch sinnvolle Silben werden anstatt eines Textes verwendet. Obwohl mir dieser als gewohnte Interpretationshilfe zunächst fehlte, spürte ich sehr bald, daß die Musik allein ein viel direkterer und intensiverer Ausdrucksträger sein kann. Dem Gesangspart steht der Pauken- und

Arthur Henkel
Nachwort zur Ausgabe von "des Knaben Wunderhorn", München
1963, S. 270ff.

Vorläuferschaft

Mit diesem Namen, Herder, rühren wir nun an den geschichtlichen Hintergrund unserer Wunderhornsammlung. Sie erfüllte nationalliterarisch, was Herder weltliterarisch angestrebt hatte: die Sammlung aller Denkmäler und Zeugnisse, in welchen sich - und zwar unter allen Himmelsstrichen - das Frühe, Echte, Originale, etwas von »Ursprung« meldete und bewahrte. Die beiden jungen Göttinger Studenten wuchsen schon in dem geistigen Klima auf, das in der Nachfolge Herders die frühe Romantik eines Wackenroder, Tieck, der Brüder Schlegel bereitet hatte. Ein kritisches Klima zunächst, das gleichwohl aller bloßen Verstandeskultur absagte, und ein schwärmerisches dazu, das allen Witz, allen Überblick, alles Ironische, alle Reflexion nur zu gern opfern wollte und sehnsüchtig das Einfache, Unabgeleitete, Wurzelhaft-Echte, Innig-Herzliche wiederzuverwirklichen strebte. Davon war der junge Brentano, als er in Göttingen seinen »Godwi« vollendete und das Feuerwerk des Wortwitzes in seinem Lustspiel »Ponce de Leon« abbrannte, wohl noch genau so weit entfernt wie der Freund. Aber schon im »Godwi« begegnen unter all den sentimental und koketten, betrübten und witzigen Lyrica auch Volkslieder, von denen besonders das rätselhafte von der »Großmutter Schlangenköchin« (genannt sei, das dem Kind Clemens die alte schwäbische Amme sang. Es gehört wohl (neben Goethes »Fischer«) zu den lyrischen Grunderlebnissen Brentanos, und im »Wunderhorn« rückte er es gleich unter die ersten Lieder ein. Im »Godwi« auch gelang ihm schon mit der Ballade von der »Lore Lay« eine täuschend-echte, in der motivischen Erfindung selbständige, in den Sprachgesten virtuos-nachahmende Neubelebung der alten Volksballade. Erstaunlicherweise hat er sie ebensowenig in das »Wunderhorn« aufgenommen wie die anderen Liederfindungen und -variationen, die an dem von Brentano erst gestifteten modernen Rheinmythos weben, wie »Ein Fischer saß im Kahne« oder »Ein Ritter an dem Rheine ritt«. Dafür aber das katholische Kirchenlied aus dem frühen 17. Jahrhundert: »Es ist ein Schnitter, der heißt Tod«, das er im »Godwi« der unseligen Violette, einer romantischen Schwester der Manon Lescaut, in den Mund legte. Es ist schwer zu entscheiden, ob in dieser Hinwendung zum Reiz des Volksliedes schon ein bewußtes romantisches Kulturprogramm zu gewahren ist oder ob es nicht doch noch die mondan gekosteten Reize des Fernen überhaupt, die Reize einer nachgedunkelten und von ihm neu gefirnißten Primitivfarbe waren, die ihn so anmuteten. Auch sei zu bedenken, daß die Aufwertung der von der Aufklärung so schnöde behandelten volkläufigen Dichtung mehr und mehr modisch wurde. Noch 1765 bemerkte Herder sarkastisch, Volk bedeute noch »gemeinlich soviel als Pöbel oder Canaille«. Und es bedurfte erst der sogenannten »Volksdichtungsbewegung« jener Generation, die wir unter dem Namen »Sturm und Drang« zusammenfassen, daß der Volksbegriff geschichtlich jenen so wirksamen Klang von »Wurzel«, »echt«, »ursprünglich« erhielt. Herders Ossian-Aufsatz von 1773 hatte die Bahn gebrochen. An Macphersons Ossiangedichten in rhythmischer Prosa, den »Fragments of Ancient Poetry« (1760) und der altenglischen Balladensammlung »Reliques of Ancient English Poetry« des Bischofs Thomas Percy (1765) entzündete er seine Begeisterung für die urwüchsige, archaisch-sinnliche Gewalt dieses vermeintlich bardischen Singens. Daß Macpherson gefälscht und Percy erheblich stilisiert hatte, entging ihm. Er erlag seinem »inneren Zeugnis«, der »weissagenden Stimme« dieser angeblich frühen Zeugnisse. Die Gegnerschaft zur eigenen, abgeleiteten, poesiefernen Gegenwart sah dort »Natur« und ungebrochene Ursprünglichkeit, Stärke und »freien Wurf« und ließ ihn seinen Kulturentwurf in die Spannung von Rousseauschem Kulturpessimismus und Erneuerungswillen stellen, zu dem ihn Youngs »Conjectures an Original Com-Position« (1759) ermutigt hatten. Geschichtlich bedeutsam erwies sich aber jener von ihm geschaffene Begriff »Volkslied«, der freilich noch vieles Heterogene umfaßte: Heroisches, Balladeskes, Kinderlieder, ja Liedhaftes im schlichten Sinne überhaupt... Aber nicht allein die Gemeinsamkeit einer Stimmung der »Frühe« ermächtigte Herder zu seinem Volksliedbegriff, auch Formales: die »Sprünge und Würfe«, die Inversionen als Ausdruck eines spontanen, unmittelbaren, unreflektierten Singens. Herder hat als erster die Augen geöffnet für die beharrliche Gebärde, die Formelwelt des Volksliedes in seiner drastischen Bildkraft... Erst Herder hört das Verklingen, er erschrickt vor dem unaufhaltsamen Verlust der in solchen Liedern bewahrten Ursprünglichkeit. Und wenn er am Schluß seines Ossian-Aufsatzes zum Sammeln aufruft, so in Bitterkeit und Sorge, daß der letzte günstige Augenblick verstreichen könne, daß mit der versäumten Rettung des Verklingenden die moderne, gelehrte Kultur die Chance der Erneuerung auf immer verpassen werde... Möser, Maler Müller, Schubart, Jung-Stilling, Boie und neben vielen anderen auch Voß ergriff die Sammellust. Goethe zeichnete im Elsaß 1771 »aus denen

Kehlen der ältesten Müttergens« zwölf Lieder auf und sorgte aufs anmutigste für ihre Wiederbelebung. »Alle Mädchen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen«, schreibt er im Herbst dieses Jahres an Herder. Und wenn sich seine Sesenheimer Lieder zur alt-neuen Sprachgebärde der Einfalt und der ungeheuchelten Empfindung wenden, bedeutet das für die deutsche Lyrik eine Sternstunde. Herders eigene Sammlung, die er zunächst verärgert über einen satirischen Angriff des Berliner Aufklärers Nicolai, zurückgehalten hatte, erschien 1778/79 unter dem Titel »Volkslieder«. In der Vorrede findet sich der Satz: »Volkslieder sind Stamm und Mark der Nation.« Daß dies aber nicht bloß in deutsch-nationalem Pathos gemeint ist, zeigt der Inhalt. Nur ein Viertel sind Dichtungen deutscher Herkunft. Acht Stücke davon kamen ins »Wunderhorn«, darunter »Wenn ich ein Vöglein wär« und »Annen von Tharau«...

Die Entstehung des »Wunderhorns«

Es beginnt auf romantischste Weise: mit einer Sängereinfahrt. Im Juni 1802 macht Brentano mit Arnim eine Rheinreise, zu Schiff bis Bingen und dann weiter bis Koblenz. Mag Bettinens Jungmädchenschwärmerei im »Frühlingskranz« den Aufbruch auch romantisch stilisieren, die liederseelige Hochstimmung dieser Fahrt klingt nach in einem Brief Arnims: »Das Leben war frisch angebrochen wie die echte Quelle des rheinischen Weines«, er schreibt von vielen »frohen Menschen«, Schauspielern und Bänkelsängern als Reisegeossen, und: »Ich möchte wohl gut singen und dichten können, um mein Leben auf dem Marktschiff zwischen Frankfurt und Mainz zu versingen.« Was nur allzubald in die Niederungen des Sozialkitsches geraten sollte, rheinische Strom-, Landschafts- und Burgenromantik, das war, »im Gesange der Schiffer von tausend neuen Anklängen der Poesie berauscht, ohne Tag und Nacht zu sondern, frei von Sturm und Ungewitter, denn unser Gesang führte sie uns wie Bilder unsres Gemüths« - die Erfahrung einer dionysischen Landschaft, der realen wie der Landschaft der Seele, und die Erfahrung dazu, daß nur an den Rändern der bürgerlichen Gesellschaft noch jene quellfrische, kulturelle Spontanität und der Ausdruck eines bunten Lebens im Lied sich finde, d. h. alles dessen, was die rationale Überformung der neueren und städtischen Zivilisation hatte eintrocknen lassen. Bei Arnim vor allem nährt sich aus dem Gefühl, das den Verlust einer einheitlichen Kultur und die Trennung der Nation in Gebildete und Ungebildete beklagt, der Traum, jene unbeschädigte Frühe wiederherstellen zu können: mit Poesie. Ob Arnim und Brentano schon auf dieser berauschten Rheinreise den Plan zu einer Volksliedsammlung faßten, ist fraglich. Aber in dem Briefwechsel der Freunde, während Arnim seine zweijährige Kavaliertour durch Europa macht, klingt immer wieder die Erinnerung an große Pläne an, die auf nichts Geringeres hinlaufen als die vergessene Nationalliteratur der Deutschen zu retten und mit neuen Sammlungen einer Erneuerung der Poesie zu Hilfe kommen... Und das Prinzip ihrer geplanten Auswahl formuliert Brentano einmal kurz vor Arnims Besuch: »Es muß sehr zwischen dem Romantischen und Alltäglichen schweben, es muß geistliche, Handwerks-, Tagewerks-, Tageszeits-, Jahreszeits- und Scherzlieder ohne Zweck enthalten ... Es muß so sein, daß kein Alter ausgeschlossen ist, es könnten die bessern Volkslieder drinne befestigt und neue hinzugedichtet werden.« Es ist dies deutlich das Programm des »Wunderhorns«. In wenigen Wochen des Heidelberger Sommers wird die Auswahl aus den mannigfachen gedruckten und ungedruckten Schätzen getroffen. Im Juli beginnt bereits der Druck des 1. Teils des »Wunderhorns«. Im August wird er in Frankfurt unter der Aufsicht Arnims abgeschlossen. Und Ende September kann das Erscheinen des Bandes im »Reichsanzeiger« als »eine Auswahl des Besten in jeder Gattung« angekündigt werden. Im Herbst wurde er bereits ausgeliefert, freilich mit dem Erscheinungsjahr 1806 bezeichnet, und fand sogleich vielfache begeisterte Zustimmung. Die geistreiche Widmung an Goethe verwendet ein Zitat aus dem »Rollwagenbüchlein« des Jörg Wickram (1555), dessen »Goldfaden« Brentano später erneuerte, in anmutiger Anzüglichkeit. Am Schluß des Bandes fand sich Arnims Aufsatz »Über Volkslieder«, den er schon 1805 in Reichardts »Musikalischer Zeitung« hatte erscheinen lassen, ein sehr romantischer, sehr arnimscher Dithyramb in Prosa, welcher aus lyrisch genau bezeichneten Bildern (die heimwehweckenden Lieder, die er in Holland und London von deutschen Handwerkern und Flüchtlingen hörte) sich in die etwas wolkige Vision einer künftigen einheitlichen Volkskultur aufschwingt. Die erste Aufnahme des »Wunderhorns« gewann umso mehr einen begeisterten Klang, als Arnims »vaterländische« Zwecke, die er sich mit der Sammlung setzte, auf den nationalen Erneuerungswillen der Elite trafen, die sich unter dem Druck der napoleonischen Invasion auf Größe und Geist der deutschen Vergangenheit besann. Wie Arnim die fortgesetzte Sammlung alter Lieder als nationale Aufgabe begriff, ist auch aus seinem ebenfalls im »Reichsanzeiger« veröffentlichten Aufruf (Dezember 1805) zu ersehen, wo es heißt: »Wären die deutschen

Völker in einem einigen Geiste verbunden, sie bedürften dieser gedruckten Sammlungen nicht, die mündliche Überlieferung machte sie überflüssig; aber eben jetzt, wo der Rhein einen schönen Teil... löst vom alten Lande, andere Gegenden sich kurzichtig vereinzeln, da wird es notwendig, das zu bewahren und aufmunternd auf das zu wirken, was noch übrig ist, es in Lebenslust zu erhalten und zu verbinden.« Goethe hat deutlich in seiner Besprechung, die er schon im Januar 1806 in der »Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung« veröffentlichte und aus der eingangs zitiert wurde, mit zarter Mahnung auf die Gefahr nationalistischer Verengung gewiesen. So sehr er den spezifisch deutschen Charakter der Sammlung schätzte und mit liebevollen und originell-treffenden Charakterisierungen einzelner Lieder ihren poetischen Wert musterte, so sehr ermunterte er die Herausgeber, »auch was fremde Nationen, Engländer am meisten, Franzosen weniger, Spanier in einem anderen Sinne, Italiener fast gar nicht, dieser Liederweise besitzen, auszusuchen und sie im Original und nach vorhandenen oder von ihnen selbst zu leistenden Übersetzungen darzulegen.« Übrigens hat auch Brentano, einem deutschen geistigen Widerstand skeptischer gegenüberstehend, die Sammlung eher unter poetischen Gesichtspunkten angesehen und betrieben. Und er hat Arnim immerfort gewarnt, nicht über seinem nationalen Engagement die ihnen eigentlich obliegende Aufgabe der Fortsetzung zu vernachlässigen. Weder die nationale Katastrophe von Jena und Auerstädt noch der ihm schier vernichtende Verlust Sophiens, die im Oktober 1806 in Heidelberg, nachdem sie mit einem toten Kind niedergekommen war, starb, ließen ihn an diesem ihrem Werk verzweifeln. Ihm kommt für die Vervollendung des zweiten und dritten Wunderhorn-Bandes das größte Verdienst zu. Er verfaßt ein »Circular«, das er weithin versandte und mit dem er um die Hilfe weiterer Beiträger bat. »Wir wünschen nämlich, recht viele brave deutsche Männer, die mit dem Landmann und den anderen untern Volksklassen in näherer Berührung stehen, dahin zu bewegen, alle älteren Volkslieder, welche die Tradition im Gesange dieser Stände noch erhalten hat, schriftlich aufzufassen. Das gewaltsame Vordringen neuer Zeit und ihrer Gesinnung droht diese Nachklänge alter Kraft und Unschuld ganz mit sich fortzureißen, und es scheint sich uns eine gute Gesinnung in dem Vorhaben zu bewähren, wozu wir Sie einladen, wir wollen nämlich literarisch zu befestigen suchen, was wir moralisch als beinahe untergegangen voraussetzen dürfen, jene frische Morgenluft altdeutschen Wandels, die noch in diesen Liedern weht ...« Das Echo war groß. »Ich habe Lieder in die Tausende«, konnte er Arnim jubelnd mitteilen, als die Verbindung im Juli 1807 unter den Freunden wiederhergestellt war. Arnim war lange Monate für ihn verschollen. Die Kriegswirren hatten ihn schließlich nach Danzig und Königsberg verschlagen. Und gerade damals hätte Brentano der Hilfe des Freundes besonders bedurft, nicht nur in seiner »unsäglichen Korrespondenz« um die weitere Liedersammlung, sondern vor allem um ihn vor der Tragikomödie seiner kopflos eingegangenen, kurzlebigen zweiten Ehe mit einer hysterischen Siebzehnjährigen zu bewahren. Im Oktober 1807, nach zweijähriger Trennung, finden sich die Freunde wieder. Und in Kassel, im freundschaftlichen Umgang mit den Brüdern Grimm, die gerade ihre Sammlung von Kinder- und Hausmärchen vorbereiten, werden die beiden weiteren Bände des »Wunderhorns« ... Und wie schon auf dem Titelblatt des ersten Bandes die Vignette des auf einem ungesattelten Pferde dahinspringenden Knaben mit dem Horn, das der Karlsruher Hofmaler Kuntz nach einem Entwurf Brentanos gezeichnet hatte, zu sehen war, so erscheint nun auch auf dem Titel des zweiten Bandes ein mächtiges schönverziertes altes Trinkhorn mit einer Heidelberger Landschaft im Hintergrund, der dritte zeigt eine Radierung nach Israel van Meckenem: eine gotische Genreszene, Spielmann mit Laute und Dame mit Harfe, dazwischen ein gestängelter Vogel mit einem Ringlein in der Kralle...

Romantische Aneignung

»Über manches haben wir ärger gestritten als die babylonischen Bauleute«, schreibt Arnim im Blick auf die letzte Redaktionsphase. Gemeinsam war ihnen der Wille, neu anzueignen, was ihnen in so bunter und krauser Sprachgestalt unter die Hände kam. Ein Sechstel des gesamten Wunderhornvorrats wurde unverändert oder mit geringen Retuschen aus den Quellen übernommen. Im übrigen finden wir alle Grade der Bearbeitung bis zur völligen Neufassung. Sechs Lieder kann man als gänzlich Eigentum Arnims und Brentanos nachweisen. Einig sind die Freunde, zum Kummer der Brüder Grimm, in der Ablehnung philologischer Treue... So wird auch öfters die realistische Motivation, welche das echte Volkslied kennt, veredelt, ja sentimentalisiert. Das ist etwa daran zu sehen, wie Brentano den »Deserteur« eines Fliegenden Blattes aus dem 18. Jahrhundert in den »Schweizer« (Band I, S. 94) verwandelt. Abgesehen von einigen Elisionen und metrischen Glättungen bleibt es unverändert, bis auf ein Motiv, das ihm dann einen ganz anderen Ton verleiht: das Motiv des Heimwehs. Die rebellische Anklage der Vorlage:

»Unser Korporal, der brave Mann

ist meiner Sache schuld daran
den klag ich an

wird zum wehmütigen Heimwehlaut:

Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir solches angetan.

Der sachliche Hohn des Volksliedes wird durch die rührende Anfälligkeit der Schweizer für den Klang des Kuhreigens ersetzt, welche nicht nur im »Godwi« und in Schillers »Tell« sich uns als ein der Zeit vertrautes literarisches Motiv bietet. Oft muß man das romantische Lob der Willkür fest im Sinn behalten, um nicht dem Arger der Kritiker beizupflichten, wenn der Modernisierungswille alte Sprachformen mißverstehet, eine lakonische Sprachgeste der alten Lieder zum Anlaß farbigster Ausmalung wird oder die Sorglosigkeit in den Quellenangaben am Tage liegt...

Kritik

... Die »poetische Falschmünzerey« denunzierten schon die um die frühe Germanistik verdienten Büsching und v. d. Hagen in ihrer eigenen Sammlung von Volksliedern (1807). Friedrich Schlegel tadelte, daß dem Reichtum nicht die Sorgfalt der Behandlung entspreche. Die Brüder Grimm, die uneigennützig mitgearbeitet hatten, waren doch darin bedenklich, daß Arnim und Brentano nichts von einer historischen genauen Untersuchung wissen wollten. »Sie lassen das Alte nicht als Altes stehen, sondern wollen es durchaus in unsere Zeit verpflanzen, wohin es an sich nicht mehr gehört, nur von einer bald ermüdeten Zahl von Liebhabern wird es aufgenommen.« Die schneidendsten Angriffe zeitigte der Streit um die »Zeitung für Einsiedler«, welcher nicht nur in Heidelberg die Romantiker und die Rationalisten erregte. Der alte Voß sprach von einem »zusammengeschaufelten Wust voll mutwilliger Verfälschungen, sogar mit untergeschobenem Machwerk«. Und auch unter den wohlgesonnenen Beiträgern regte sich Widerspruch. So tadelte Anselm Elwert, daß man Pfeffels »Gott grüß euch, Alter« und Schubart unter »altdeutsche« Lieder aufgenommen habe, und möchte auch die Aufnahme bekannter alter Dichter wie Weckherlin, Opitz und auch Luther rückgängig gemacht wissen...



Franz Schubert: Winterreise, Nr. 5: Der Lindenbaum

Mäßig

4

8

An Brunnen vor dem To-re da steht ein Linden-baum; Ich träumt' in seinem

14

Schatten so man-chen sü-ßen Traum. Ich schritt in sei-ne Rin-de so manches lie-be

20

Wort, es zog in Freud und Let-de zu Ihn mich im-mer-fort.

25

Ich

29

mußt auch heu-te wan- -dern vor - bei in tie - fer Nacht, da

33

hab ich noch im Dun - kel die Au - - gen zu - ge - macht. Und

37

sei - - ne Zweige rausch - ten, als rie - - fen sie mir zu: komm

41

her zu mir, Ge - sel - - le, hier findest - du dei-ne Ruh!

45 Die kal - - ten Win-de blie - - sen mir

48 grad ins An - ge-sicht, *cresc.* der Hut flog mir vom

51 Kop - - fe, ich wen - - - de - te mich

53 nicht.

55 Nun

59 bin ich manche Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und

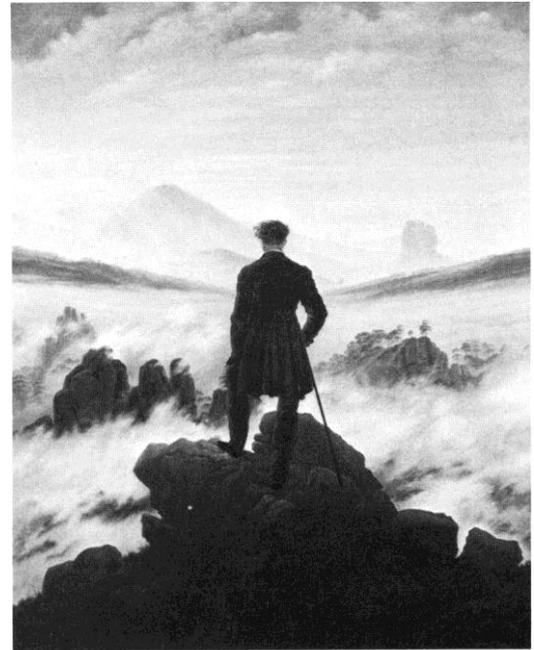
63 im - - mer hör ich's rau - schen: du fän - dest Ru - he dort! Nun bin ich manche

68 Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und im - - mer hör ich's rau - schen: du

73 fän - - dest Ru - he dort, du fän - - dest Ru - he dort!

77

80 *decresc.*



Caspar David Friedrich, Der Wanderer über dem Nebelmeer, Gemälde, um 1818, Kunsthalle, Hamburg



Internet:

Vermutlich ist Friedrich zu diesem Bild von einer Nordpolexpedition des Engländers Edward William Parrys angeregt worden, die dieser um 1820 zur Entdeckung einer Nord-West-Passage unternahm. Zahlreiche Skizzen belegen, daß Friedrich 1821 das Eistreiben auf der Elbe studierte, um sich so Kenntnisse über das Schichten und Ineinanderschieben von Eismassen zu erwerben. Die Deutung des Bildes reicht weit über das Darstellen einer bloßen Schiffskatastrophe hinaus: Einer älteren religiösen Interpretation gegenüber hält man in letzter Zeit eine politische für wahrscheinlicher: Demnach wäre das Eismeer Sinnbild der Resignation darüber, daß nach den Freiheitskriegen gegen Napoleon in Deutschland die erhoffte innenpolitische Freiheit gegen die Landesfürsten nicht durchgesetzt werden konnte. Die Kälte der politischen Landschaft im "Vormärz", hervorgerufen durch den 1815 auf dem Wiener Kongreß gefaßten Beschluß, alle Freiheitsbestrebungen in Europa zu unterdrücken, bewirkte, besonders nach 1819 in Deutschland, eine Vereisung des Klimas. Die nach oben getürmten Eisschollen, riesig gegen das fast schon versunkene Schiff - die "gescheiterte Hoffnung" -, sind ein klagendes Mahnmal in der blaugrauen Eiswüste. Aber oben öffnet sich der Himmel.

Schubert:

"- 21. September 1824 an Schober: "Ungeachtet ich nun seit 5 Monathen gesund bin, so ist meine Heiterkeit doch oft getrübt durch Deine und Kuppels Abwesenheit, und verbele manchmal sehr elende Tage; in einer dieser trüben Stunden, wo ich besonders das Thatenlose unbedeutende Leben, welches unsere Zeit bezeichnet, sehr schmerzlich fühlte, entwachte mir folgendes Gedicht, welches ich nur darum mittheile, weil ich weiß, daß Du selbst meine Schwächen mit Liebe u. Schonung rügst:

Klage an das Volk!

O Jugend unsrer Zeit, Du bist dahin!
Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet,
Und nichtsbedeutend all' vorüberzieh'n.

Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt,
Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibet;
Dann thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
Die Thaten seiner Jugend wäht es Träume,
Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime,
Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.

Nur Dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt
Im Bild die Zeit der Kraft u. That zu schildern,
Um weniges den großen Schmerz zu mildern,
Der nimmer mit dem Schicksal sie versöhnt."

Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, Bd. 7, S. 258



Karikatur 1820: Wie lange möchte uns das Denken wohl noch erlaubt bleiben? (Chronik des 19. Jhs., S. 166)

Wilhelm Müller wurde am 7. Oktober 1794 in Dessau geboren, Sohn eines Handwerkers. Schon früh, 1804, starb die Mutter, der Vater heiratete ein zweites Mal, eine wohlhabendere Witwe. Dadurch wurde Wilhelm Müller der Besuch der weiterführenden Schule und später der Universität ermöglicht. Bereits im Elternhaus kam er in Berührung mit dem Liedgut wandernder Gesellen, die dort ein und aus gingen - dies blieb für sein ganzes lyrisches Schaffen prägend. Nach dem Schulabschluss ging Wilhelm Müller im Sommer 1812 nach Berlin, wo er sich an der Universität immatrikulierte. Bereits nach wenigen Monaten geriet er in den Sog der >Freiheitskriege<, die - nach der Niederlage der napoleonischen Armeen in Rußland - mit dem Aufstand in Preußen gegen die französische Besatzung begannen. In den studentischen Kreisen war es selbstverständlich, sich an diesen Kämpfen zu beteiligen, und so meldete sich auch Wilhelm Müller im Februar 1813 als Kriegsfreiwilliger; erst im November 1814 kehrte er wieder nach Berlin zurück, um seine Studien fortzuführen. In der Folge beschäftigte er sich mit Klassischer Philologie, mit Anglistik und mit der damals noch recht jungen Wissenschaft der Germanistik. Richtungsweisend für die Germanistik jener Zeit waren Sammlungen wie die *Kinder- und Hausmärchen*, herausgegeben zwischen 1812 und 1822, von Jakob und Wilhelm Grimm oder *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano, erschienen 1806 und 8808 in Heidelberg. Auch diese Einflüsse blieben prägend, Müller sah darin Vorbilder, es waren für ihn Orientierungspunkte für seine eigene Dichtung. Arnim war es auch, der Müller zu einer Übersetzung von Christopher Marlowes »Dr. Faustus« anregte. In seiner Studentenzeit verkehrte Müller in den Berliner literarischen Salons, machte die Bekanntschaft von damals berühmten Autoren, etwa Fouqué. Es entstanden die ersten Lieder des Zyklus »Die schöne Müllerin«, die Müller für ein Rollenspiel schrieb.

Doch zunächst zurück zu den Studienjahren: Müller scheint sich eher etwas verzettelt zu haben, wie er das später in seiner autobiographischen Novelle »Debora« selbst beschrieb, seine Interessen waren recht weitläufig. Im Jahre 1817 bot sich ihm die Gelegenheit zu einer ausgedehnten Studienreise: Der preußische Baron von Sack ersuchte die Berliner Akademie um einen studentischen Begleiter für eine Forschungs- und Studienreise nach Griechenland und in den Vorderen Orient. Die Akademie wählte dafür Wilhelm Müller, der den Auftrag bekam, griechische Inschriften zu sammeln. Die erste Station dieser Reise war Wien, und während eines mehrmonatigen Aufenthaltes kam Müller in Kontakt mit dort lebenden Griechen, die die Sache des griechischen Freiheitskampfes unterstützten. Müller lernte bei ihnen Neugriechisch, als Vorbereitung auf das nächste Reiseziel. Aber die Route mußte aufgrund der in Konstantinopel grassierenden Pest geändert werden, am 6. November brach man nach Italien auf; die Erlebnisse und Ereignisse überschlugen sich nun für Müller. In Italien entdeckte er etwas für ihn völlig Neues. Er lernte ein Leben kennen, das man am besten mit mediterranem Lebensstil, mit südlicher, italienischer Lebensart bezeichnen kann. Von diesen Eindrücken ließ er sich mitreißen, das antike Rom, das ihm aufgrund seiner bisherigen Studien vertraut war, interessierte ihn nunmehr herzlich wenig.

Dies mußte zu einer Entfremdung von seinem Mäzen führen, die Interessen beider liefen zu stark auseinander; durch die Vermittlung seines Freundes Kalkreuth wurde schließlich die Trennung vom Baron von Sack vollzogen.

Die nächsten Monate verbrachte Müller mit seinem Freund, der zu Fuß über die Schweiz und Frankreich nach Italien gekommen war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es in Rom eine große Kolonie deutscher Künstler - Maler, Dichter, Architekten. Viele von ihnen hatten als Freiwillige an den Freiheitskriegen teilgenommen und sahen sich nun durch die reaktionären Zustände im Deutschland nach den Karlsbader Beschlüssen getäuscht. Man floh aus dem bedrückenden Norden in den lockenden Süden, lebte als Bohemien, traf sich im »Caffe tedesco«. Müller verbrachte in Rom unbeschwerter Monate, beschäftigte sich intensiv mit der italienischen Volkstradition.

Seine in Italien gewonnenen Eindrücke und Erlebnisse fanden ihren Niederschlag in seinem Buch »Rom, Römer und Römerinnen«, das er gleich nach seiner Rückkehr verfaßte; die Veröffentlichung dieser Aufzeichnung 1830 machte ihn einem größeren Publikum bekannt.

Im August 1818 trat Müller die Rückreise an, die ihn über Florenz, Verona und München nach Dresden führte, Ende des Jahres war er wieder in Dessau. Nach Deutschland zurückgekehrt, stellte sich rasch die Ernüchterung ein: in einem Brief, noch auf der Rückreise in München verfaßt, schreibt Müller: »Das Vaterland hat mich mit Reif und Schnee und Nebel begrüßt, das wäre noch zu ertragen, aber die Philisterei...« Hier kündigen sich schon der Winter und das Eis aus dem Zyklus »Die Winterreise« an.

Dazu kam die Notwendigkeit, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Müller war ohne wissenschaftliche Ergebnisse von seiner Studienreise zurückgekehrt, er besaß keinen formellen Universitätsabschluß - in Berlin gab es für ihn keine Chance, eine Stelle zu finden. Es blieb nur die Möglichkeit, sich in Dessau zu bewerben, wo er schließlich eine »Gehülfenlehrerstelle« bekam. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer arbeitete er an der herzoglichen Bibliothek; es war seine Absicht, aus dieser Nebentätigkeit eine Lebensstellung zu schaffen und als Angestellter des Hofes mehr Zeit zum Schreiben zu gewinnen, was ihm dann auch gelang. Müller begann eine ausgedehnte journalistische Tätigkeit, schrieb Rezensionen, Lexikonartikel, verfaßte Beiträge für Almanache und Artikel für verschiedene Zeitschriften, edierte eine »Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts«.

Nach »Rom, Römer und Römerinnen« hatte Müller im November 1820 seine erste Gedichtsammlung, die »Siebenundsiebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten« veröffentlicht. In diesem Band ist der Zyklus »Die schöne Müllerin« enthalten, in dem später (1824) folgenden zweiten Band »Die Winterreise«. Gegen Ende des Jahres 1821 erschien das erste Heft der »Lieder der Griechen« - und machte Müller über Nacht populär, man nannte ihn nur noch den »Griechen-Müller«.

Durch Europa ging in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts eine Welle der Sympathie für die Sache der griechischen Unabhängigkeit, der Unterstützung für den mit dem Aufstand von 1821 begonnenen Freiheitskampf gegen die Türken. Für die Griechen ergriffen so bekannte Autoren wie Victor Hugo und Alexander Puschkin Partei, aus Deutschland zogen Burschenschaftler als Freischärler nach Griechenland, Lord Byron stellte Freiwilligenverbände auf, die er auf eigene Kosten ausrüstete. In der Folge veröffentlichte Müller sechs Hefte mit »Lieder der Griechen«, in denen er auch Kritik an den Verhältnissen in Deutschland übte und den Kampf der Griechen als Vorbild darstellte, was zum Verbot eines der Hefte durch die Zensur führte.

Gustav Mahler: LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN Nº 1

Gustav Mahler
(1860-1911)

Schneller **Langsamer**

Clarinetten in B/Sib

Triangolo

Arpa

Voce

*Leise und traurig bis zum Schluß
Sempre piano e triste sino alla fine*

5

Wenn mein Schatz

Mosso **con sord.** **Più lento**

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

1 **Langsamer** **Schneller** **Rit.**

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. basso

Timp.

Trgl.

Voce

15

hab' ich mei-nen trau-ri-gen Tag!

Più lento **Più mosso** **Rit.**

VI.I

VI.II

Via.

Vlc.

Cb.

15 20

Schneller **Langsamer** **Schneller**

Fl.

Cl.

Timp.

Trgl.

Arp.

Voce

10

Hoch-zeit macht, fröh-li-che Hoch-zeit macht,

Più mosso **Più lento** **Più mosso**

VI.I

VI.II

Via.

Vlc.

10

Langsamer **Schneller**

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Trgl.

Arp.

Voce

25

Geh' ich in mein Käm-mer - lein, dunk-les Käm-mer - lein!

Più lento **Più mosso**

VI.I

VI.II

Via.

Vlc.

Cb.

25

2 **Langsamer**

Fl. 3

Ob. 3

Cl. 3

Cor. 3.4. *fp*

Arp. *ff*

30 *espress.* **Più lento** 35

Voce *espress.*
Wei-ne! Wein! Um mei-nen Schatz, um mei-nen lie-

VII. *pp* arco

VI.II. *f* pizz. *pp* arco

Vla. *f* pizz. *pp* arco

Vlc. *pp* arco *div.*

Cb. *pp* arco *div.*

30 35

3 **Sanft bewegt**
Dolce con moto

Ob. *p*

Cl. *p*

Cor. *p*

Camp. *p*

Arp. *p*

45 *pp*

Voce *pp*
Blüm-lein blau! Blüm-lein blau! Ver-dor-re nicht, ver-

Sanft bewegt
senza sord.

VI.I *pp*

VI.II. *pp* *sempre pp*

Vla. *pp* *sempre pp*

45 *pp* *sempre pp*

Schneller **Poco rit.**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Trgl. *f*

Arp. *ff*

40

Voce *mf*
- ben Schatz!

Più mosso **Poco rit.**

VI.I *mf*

VI.II. *p* *4a corda*

Vla. *f* *dim.*

Vlc. *pp* *dim.* *senza sord.*

Cb. *f* *pizz.* *pp* *senza sord.*

40 *pp*

(nicht eine Oktave höher!)
(non un'ottava piu alta)

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cl. basso *pp*

Fg. *pp*

Cor. *pp*

Camp. *p*

Arp. *p*

50

Voce *pp*
dor-re nicht! Vög-lein süß! Vög-lein süß! Du singst auf grü-ner

S.VI. *pp*

VI.I *pp*

VI.II. *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

50 *pp*

Richard Specht (1870-1932):

Mahlers Lieder - besonders die nach »Des Knaben Wunderhorn« - sind der Schlüssel zu seiner Symphonik. Sie sind weniger subjektiv als Lyrik sonst zu sein pflegt und, fern von jedem autobiographischen Bekennen, spiegeln sie Mahlers Entzücken am Naturlaut, am Volkslied, an herzlicher Einfalt und Kraft. Und wie Volkslieder werden diese düsteren und frohen, lieblichen und trotzig, wunderbar heiteren und traurigen Lieder von einfachen, unverbildeten Menschen gesungen werden; sie werden dann den Namen des Schöpfers nicht mehr kennen, wie es bei solchen Naturlauten nur recht ist. Diese Lieder sind zeitlos. Nicht nur unzeitgemäß: in unseren Tagen des Hastens konnten solche Töne nur von einem kommen, der von je »der Welt ahnend gekommen war«. In früheren Jahrhunderten mag man in Marktplätzen, unter Soldaten, Hirten, Landleuten so gesungen haben. Daß diese Lieder von heute sind, ist vielleicht nur an der einzigartigen Instrumentierung zu erkennen: hier ist eine Delikatesse, eine Vielfalt der Farbentönung erreicht, die erst unserer Zeit, der Zeit nach Wagner und Berlioz, erreichbar geworden ist. So sind die Wunderhornlieder und so sind die »Lieder eines fahrenden Gesellen«, deren Dichtungen Mahler selbst aus dem gleichen Gefühl heraus schrieb, das er später in »Des Knaben Wunderhorn« von Arnim und Brentano, zu seiner Überraschung, ähnlich gestaltet fand. In Wort und Ton sind sie Ausdruck wahrhafter Jugend, Freud und Leid eines im schönsten Sinne Unbelehrten, dem Menschen und Tier, Baum und Wolke Brüder sind. Vor allem aber bedeuten das erste und vierte Lied die Grundsubstanz von Mahlers erster Symphonie, in ihrer Thematik ebenso wie in ihrem Stimmungsgehalt. In diesen Liedern ist Mahler zum erstenmal ganz er selbst, in der unverfälschten, klaren Melodik, in den schlichten Worten, die von allem »Literarischen« himmelweit entfernt sind, hat er seinen spezifischen Ton gefunden und mit bezwingender Kraft angeschlagen. Die »Lieder eines fahrenden Gesellen« wurden 1884 komponiert und 1897 veröffentlicht.

Vorwort der Taschenpartitur (Philharmonia)

Mathias Hansen:

Vor diesem Hintergrund wäre es schließlich auch durchaus denkbar, daß das erste Lied mit seinem wörtlichen Wunderhorn-Bezug sogar erst in dieser Zeit - und eben sogleich als Orchesterlied - komponiert worden ist; nach der in Leipzig im 1887 erfolgten Begegnung mit der für Mahler so wichtigen, die eigene Anschauungs- und dichterische Darstellungsweise entfaltenden Sammlung altdeutscher Volkspoesie. Träfe dies zu, dann bräuchten nicht länger vage Einflüsse in den Studienjahren (durch den Jugendfreund und Literaturwissenschaftler Josef Steiner) oder gar »unbewußte« Vorausannahmen bemüht zu werden, um Mahlers »irrtümliche« Angabe, er habe das Wunderhorn erst 1887 in Leipzig kennengelernt, zu erklären. (S. 222)...

Die Lieder erzählen die Geschichte, das »Schicksal« des Gesellen auf eine merkwürdige, die Zeitebenen wechselnde und ineinanderschleibende Weise. Das erste (Wenn mein Schatz Hochzeit macht) gleicht einer Exposition, in deren drei Teilen verstörende Erwartung (»Wenn ...«), das Wunsch- und Traumbild beglückender Naturszenarie als Gleichnis ungetrübten Lebensgefühls (»Ach! Wie ist die Welt so schön!«) und erfahrene, also bereits zurückliegendes Leid (»Alles Singen ist nun aus!«) hart aneinanderstoßen. Und dies, die zeitliche Verstrebung des Geschehens von einem imaginären Punkt aus in die Zukunft wie in die Vergangenheit, prägt die gesamte Werkstruktur. Grundlegend dabei sind schroff kontrastierende Charaktere des musikalischen Materials, die sich gleichermaßen deutlich in Form, Thematik, Rhythmik, Tempo, Dynamik und Klangbild bemerkbar machen.

Einleitend erklingt eine Art Tanzmusik mit thematisch führendem Klarinettenpaar im mezzoforte, das Triangel und Harfe im piano bzw. fortissimo abstützen. Der federnde, eben tänzerische Rhythmus ergibt sich sowohl aus den verhaltenen Stauimpulsen der eingeschalteten Triolen in den Oberstimmen als auch aus den synkopisch wirkenden Auftakten der Harfe. Eine Fermate trennt diese Einleitung vom Einsatz der Singstimme, die zusammen mit der Begleitung gleichsam eine Augmentation der »Tanzweise« bildet. Dabei jedoch vollzieht sich im Orchester ein vollständiger Klangwechsel: registerhaft heben die Streicher an, unisono zur Singstimme geführt die 1. Violinen, die 2. parallel in der Unterterz; die Viola mit einem einzigen liegenden Ton, die Celli mit einer wiederholt angespielten, durch einen Sekundvorhalt eingefärbten, bordunartigen Quinte. Den dergestalt reliefartig herausgetriebenen Kontrast zwischen diesen beiden Passagen vollendet gewissermaßen eine »schnellere« bzw. »langsamere« Temponahme, wobei die Vagheit des Komparativs auch und gerade künftighin zu den aus praktischer Erfahrung gewonnenen, die Spieler gleichsam zum richtigen Tempo »überlistenden« Bezeichnungen Mahlers gehört. »Schneller« und »Langsamer« meint nicht »Schneller als ...« und »Langsamer als ...«, sondern zielt auf den psychologischen Effekt, beide Tempi verhalten, »moderat« zu nehmen das »schnellere« nicht zu schnell, das »langsamere« nicht zu langsam. Dieser Kontrastwechsel erstreckt sich über den gesamten Eröffnungsabschnitt, bis Takt 43, wobei sich in wachsendem Maße eine Durchdringung der Instrumentengruppen abzeichnet. Beginnend mit der Koppelung von Baß-Klarinette und Celli Takt 14-16 über die

Pizzicato-Verstärkung der Bläser Takt 28/29 ergibt sich schließlich im letzten »Tanz-Ritornell« eine Art begrenzter Tutti-Wirkung, die anzeigt, daß der ursprüngliche Kontrast zugunsten des Ritornells aufgehoben wurde. Oder anders: Die anfänglich dem Sänger vorbehaltenen, seinem trauernden Sinn Klang gebenden Instrumente werden ihm Schritt für Schritt und unnachgiebig entzogen, worin sich wohl unmißverständlich das ihm beschiedene, ausweglose Verlassen-Sein andeutet die »Hochzeit« beansprucht die ganze Musik.

Da eröffnet sich, wie ein rettender Ausblick, eine Traumvision ungetrübter Natur: »Ach! Wie ist die Welt so schön!« Und dieser Mittelteil (T. 44-63) nimmt zwar den Klangkontrast der Rahmenteile auf, glättet ihn jedoch zu einem »sanft bewegt(en)« Reigen, der den vorausgegangenen Klang-»Entzug« zurücknimmt: alle Instrumente verlieren ihren scharfen Akzent und »singen« mit dem Gesellen - bis in diese Idylle, verdeckt durch Anpassung an die Vogelstimmenfiguration, die leiernde Tanzweise wieder einbricht und den Traum zerstört. »Drängend im Tempo« werden die Stimmen derart angespannt, daß sie gleichsam abreißen und in einzelnen Figuren zerrinnen. Der Kontrast erscheint hier somit als ein doppelter: einerseits im Durchbruch der Traumvision, deren Helligkeit das bisherige Dunkel zunächst überstrahlt; andererseits als aufsprenge Einwürfe der »Hochzeits«-Musik, welche die hoffnungsvolle Helligkeit alsbald verschatten und schließlich vertreiben. Die nachfolgende verkürzte Reprise des Eröffnungsabschnitts läßt noch einmal den »realen«, gewissermaßen programmatischen Wandel der Instrumentenzuordnung ablaufen und macht ihrerseits und nunmehr endgültig - »Bis zum Erlöschen des Tones« (T. 96) - klar: »Alles Singen ist nun aus!« Hinter solch verzweigter, das Verbale unmittelbar in musikalische Form- und Strukturbildung »übersetzender« Gestaltung bleiben die folgenden Stücke merklich zurück. Und dies wäre denn auch ein Anhaltspunkt dafür, daß das Eröffnungsstück erst später komponiert worden ist. Die folgenden halten, ungeachtet der differenzierten und vielschichtigen Satzperiodik im zweiten oder des dramatischen Aufschwungs im dritten, noch weitgehend am Lied-Charakter fest. Darauf deutet vor allem der Verzicht auf ebenso minutiöse wie »sprechende« Kontrastsetzungen hin, auf permanente Brechung der musikalischen Bewegung zugunsten eines liedhaften Kontinuums, dessen Formbildung zumal von der Strophengliederung des Textes vorgezeichnet wird.

Gustav Mahler, Stuttgart 1996, S. 224f.

Hans Heinrich Eggebrecht:

So darf es nicht verwundern, sondern entspricht Mahlers Intention, wenn Hans Mayer in seinem Aufsatz über Mahlers Verhältnis zum Text (1966) zu dem Urteil gelangt, daß es sich bei Mahlers Textwahl fast ausschließlich um »zweitklassige Literatur« handelt, die Mahler zudem respektlos benutzte: »Fragwürdige Lyrik Friedrich Rückerts und fragwürdige Wunderhorngedichte im angeblichen Volkston ... Lieder eines fahrenden Gesellen als eigene Mahler-Dichtung, die sich bemüht, den lyrischen Klang aus dem Wunderhorn von neuem zu erzeugen ... Kopie einer Kopie ...

Mit Recht wird Mahler von Hans Mayer ein »literarischer Usurpator« genannt, dessen Kunst »in einem so exzessiven Maße dazu bestimmt« ist, »Selbstausage«, »Autobiographie« zu sein, »daß alles andere daneben nur als Vorwand zu dienen vermag. Dieser große Künstler verhält sich zur Literatur zunächst wie ein naiver Dilettant, der ... alle Aussagen der Dichter danach prüft, ob sie ein Wiedererleben eigener Zustände gestatten, alle jene Seiten jedoch überschlägt, die dafür nicht zu taugen scheinen«. Drastisch verdeutlicht wird diese Haltung noch durch eine Gesprächsaufzeichnung Natalie Bauer-Lechners (S. 44) über das Adagio der IV. Symphonie: »Er sagte auch, es trage die Gesichtszüge der heiligen Ursula ... Und als ich ihn fragte, ob er über die Heilige etwas wisse und ihre Legende kenne, sagte er: »Nein; sonst wäre ich gewiß nicht imstande und in der Stimmung gewesen, mir ein so bestimmtes und herrliches Bild von ihr zu machen.« Ein »naiver Dilettant« war Mahler gewiß nicht gegenüber Literatur überhaupt (Mahler hat sehr viel gelesen), sondern nachweislich nur dort, wo er Texte suchte und wählte, um sie zur Komposition, das heißt zu einer Interpretation von Kunst durch Kunst zu bringen, wobei notwendigerweise die subjektiven musikalischen Vorstellungen und Ausdrucksabsichten entscheidend waren. In der Regel wählte Mahler nur solche Texte, die der ästhetischen Okkupation durch seine Musik standzuhalten vermochten und die zugleich zur eigenen kompositorischen Selbstverwirklichung, auf die es Mahler ankommen mußte, geeignet waren. Die große Literatur, das »vollendete Gedicht« ließ er beiseite - mit Ausnahme der Nietzsche-Vertonung in der III. Symphonie (die dem Gedicht keinen Abbruch tut; vgl. später S. 136ff.) und des Chorus mysticas aus Goethes Faust in der VIII. Symphonie (dessen Wahl wohl weniger musikalische als kultur-emphatische Gründe hatte). Die Musik Gustav Mahlers, München 1982, S. 123f

Des Knaben Wunderhorn (dtv III, 85)

Wann mein Schatz Hochzeit macht,
Hab ich einen traurigen Tag,
Geh ich in mein Kämmerlein,
Wein um meinen Schatz.

Blümlein blau, verdorre nicht,
Du stehst auf grüner Heide,
Des Abends, wenn ich schlafen geh,
So denk ich an das Lieben.

Mahler:

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
fröhliche Hochzeit macht,
hab ich meinen traurigen Tag!
Geh ich in mein Kämmerlein,
dunkles Kämmerlein!
Weine! Wein'! Um meinen Schatz,
um meinen lieben Schatz.

Vöglein süß! Vöglein süß!
Du singst auf grüner Heide!
Ach! Wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!

Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus!
Des Abends, wenn ich schlafen geh',
denk ich an mein Leid,
an mein Leide!

Horch, was kommt von draus-sen 'rein? Hol-la-hi, hol-la-ho!

Wird wohl mein Feins - lieb-chen sein; hol-la - hi - ha - ho!

(langsamer)

Geht vor-bei und kommt nicht 'rein, hol-la - hi, hol-la-ho!

Wird's wohl nicht ge - we-sen sein! hol-la - hi - ha - ho!

2. D'Leute haben's oft gesagt, hollahi, hollaho!
Daß ich kein Feinsliebchen hab', hollahihaho!
Laß sie red'n, ich schweig' fein still, hollahi, hollaho!
Kann doch lieben, wen ich will, hollahihaho!
3. Leutchen, sagt mir's ganz gewiß, hollahi, hollaho!
Was das für ein Lieben ist, hollahihaho!
Die man will, die kriegt man nicht, hollahi, hollaho!
Und 'ne andre will ich nicht, hollahihaho!
4. Wenn mein Liebchen Hochzeit hat, hollahi, hollaho!
Hab' ich meinen Trauertag, hollahihaho!
Gehe in mein Kämmerlein, hollahi, hollaho!
Trage meinen Schmerz allein, hollahihaho!
5. Wenn ich dann gestorben bin, hollahi, hollaho!
Trägt man mich zum Grabe hin, hollahihaho!
Setzt mir einen Leichenstein, hollahi, hollaho!
Blühh bald da Vergißnichtmein, hollahihaho!

Kommersbuch Vivat Akademia, Halle 1885

Gustav Mahler: 1. Sinfonie, 3. Satz (1889)

Pk
 Kb
 Ob
 Klar. "Mit Parodie"
 "Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise"
 Viol.

Gustav Mahler:
 "Lieber Steiner!
 Seien Sie mir nicht böse, daß ich Sie so lange ohne Antwort gelassen habe; aber es ist alles so öde um mich herum, und hinter mir knacken die Zweige eines dürrer, ausgetrockneten Daseins zusammen ... Wenn mich der scheußliche Zwang unserer modernen Heuchelei und Lügenhaftigkeit bis zur Selbstentehrung getrieben hat, wenn der unzerreißbare Zusammenhang mit unseren Kunst- und Lebensverhältnissen imstande war, mir Ekel vor allem, was mir heilig ist, Kunst, Liebe, Religion, ins

Herz zu schleudern, wo ist dann ein anderer Ausweg als Selbstvernichtung. Gewaltsam zerreiße ich die Bande, die mich an den eklen schalen Sumpf des Daseins ketten, und mit der Kraft der Verzweiflung klammere ich mich an den Schmerz, meinen einzigen Tröster. - Da lacht die Sonne mich an - und weg ist das Eis von meinem Herzen, ich sehe den blauen Himmel wieder und die schwankende Blume, und mein Hohnlachen löst sich in das Weinen der Liebe auf. Und ich muß sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und mit dem ewigen Lachen."

Brief an Steiner, 1879 (19jährig)

Gustav Mahler:

"Äußerlich mag man sich den Vorgang hier etwa so vorstellen: An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an. Den Trauermarsch des "Bruder Martin" hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgend einer sich dreinmischenden 'böhmischen Musikantenkapelle' hinein ..."

(November 1900 über den 3. Satz der 1. Sinf.)

"Heute in Frankfurt, bevor ich zur Bahn ging, bummelte ich so ein Stündchen in den Straßen. - Alle Menschen, alle Läden sehen gleich aus - alles hat diesen so riesig Vertrauen erweckenden, ordentlichen, niederdrückend gleichmäßigen Charakter. - An einem Laden blieb ich stehen; der hatte die verheißungsvolle Aufschrift: Verkauf von Kunstgegenständen. Ich mußte ordentlich in mich hineinlachen (ein bißchen auch mich ekeln). Das ist das Rechte! Ich wüßte nicht, wie man das besser ausdrücken könnte, was diese Philister in den Theatern, Concertsälen, Gallerien suchen. - Ha! Was werden sie zu meinem Kunstgegenstand sagen, den ich ihnen übermorgen, Freitag, vorsetzen werde. Brrr! (...) Jetzt hinaus, immer herumgerannt, wenn mich nicht der Ekel vor diesen Ordinären (Ordentlichen) wieder in mein Zimmer treibt."

Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler/Briefe an Alma Mahler, Frankfurt, Ullstein 1978, S. 258f. (MuB 6,85,410)

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz
 die haben mich in die weite Welt geschickt
 Da musst' ich Abschied nehmen
 vom allerliebsten Platz!
 O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
 Nun hab' ich ewig Leid und Grämen!

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
 wohl über die dunkle Heide;
 hat mir niemand Ade gesagt.
 Mein Gesell' was Lieb und Leide!

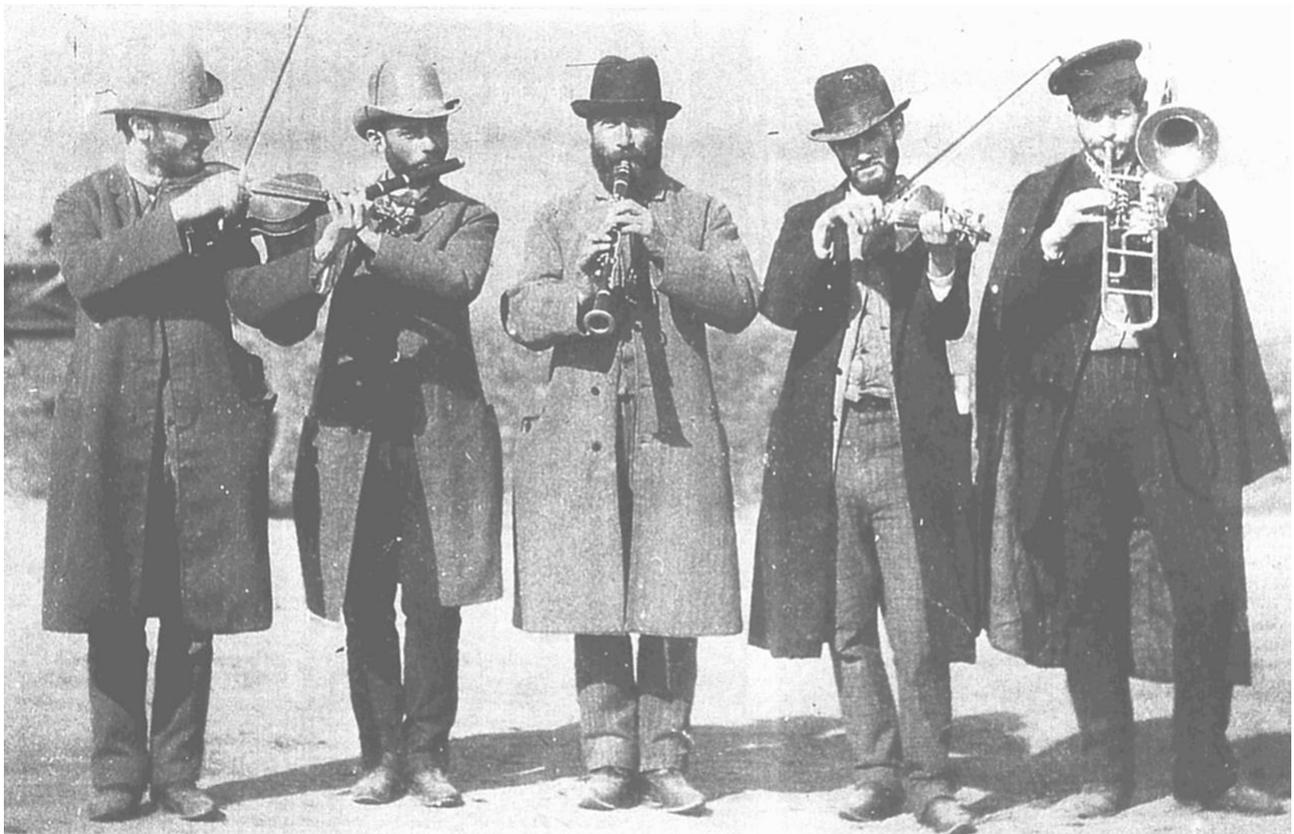
Auf der Strasse steht ein Lindenbaum:
 da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
 Unter dem Lindenbaum!
 Der hat seine Blüten über mich geschneit,
 da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
 war Alles, Alles wieder gut!

Alles! Alles!
 Lieb und Leid, und Welt und Traum!

Aus: Lieder eines fahrenden Gesellen (Nr. 4)



Moritz von Schwind: Des Jägers Begräbnis



Klezmer-Kapelle, um 1910 (FAZ 27.2.93)

vgl. Klezmer-Version (DAT VIII)

- Giora Feidman: "Gershwin & The Klezmer Aris", CD 883 732-907 1991 pläne, Dortmund und
- Gustav Mahler / Uri Cain: CD Urlicht W&W 910 004-2 (1997)

Callot [kal'o], Jacques, französ. Stecher und Radierer, * Nancy 1592, † ebd. 24. 3.1635. Zum geistl. Beruf bestimmt, entließ C. zweimal seinen Eltern nach Italien, wo er von 1609 bis 1622 blieb. Nachdem er in Rom als Stecher gearbeitet hatte, ging er 1611 nach Florenz, wo er die Kunst des Radierens erlernte und für den toskan. Hof tätig war. In die Heimat zurückgekehrt, schuf er in fürstl. Auftrag große Radierungen, die Belagerungen schilderten. Berühmt machten ihn seine lebensnahen Darstellungen aus dem Volksleben, in denen er alle Schichten charakterisierte. In dem grausigen Zyklus der >Misères de la guerre< wurde er zum Ankläger gegen die Greuel des Krieges. C. erhob die Radierung zu einer selbständigen Kunst, der er durch den ausdrucksvollen Wechsel von dünnen und kräftigen Strichen lebhaftige Schwarzweißwirkungen abgewann. Seine Zeichnungen sind Augenblicksstudien, kühn mit Kreide oder Rötel auf rauhes Papier geworfen und oft mit Tinte getuscht. E. T. A. HOFFMANN schrieb >Phantasiestücke nach Callots Manier< (4 Bde., 1814/15). Hauptwerke: Misères de la guerre (1633), Capricci; Gueux (Bettlerfolge); Balli (Figuren der Commedia dell'arte); Jahrmart der Madonna dell' Impruneta (bei Florenz); Ansichten von Paris. (Brockhaus 1967)



Jacques Callot: Bettlerfolge, 1622/23

Helmuth Osthoff: Zu Gustav Mahlers Erster Symphonie (AfMw 3/1971, S. 222ff.):

Der "Totenmarsch in Callots Manier", wie Mahler den dritten Satz (d-moll) im "Programm" bezeichnete, zieht seine stärksten Wirkungen aus dem einleitenden und mehrmals wiederkehrenden Kanon, über den man schon in der frühen Mahler-Literatur liest, daß er mit dem Text "Bruder (Meister) Jakob (Martin), schläfst du noch, schläfst du noch? Hörst du nicht die Glocke, hörst du nicht die Glocke? Bom, bam, bom" im Volksliedbereich beheimatet ist (Beisp. 4). Der Kanon ist als Kinderlied noch Anfang dieses Jahrhunderts in Westfalen nachweisbar. Für das 19. Jahrhundert gibt es Aufzeichnungen aus Mitteldeutschland, ferner ohne die Melodie aus dem Rheinland, Hessen, Bayern und der Schweiz. Aber auch in Frankreich wurde er gesungen mit dem Textanfang "Frère Jacques, dormez vous?" Die Melodiefassungen, welche herangezogen werden konnten, stehen jedoch nicht wie bei Mahler in Moll, sondern in Dur und weichen auch sonst in Einzelheiten ab¹⁰. Die Fragen, welche Quelle Mahler benutzt hat, ob und wie er die Melodie bearbeitete, müssen daher offenbleiben. Kein Satz ist anfänglich so mißverstanden und fehlgehend interpretiert worden wie dieser. "Was Sch. über meine erste Symphonie [geschrieben hat], ist von ebenso großem Unverstand, als die Witze der Berliner Kritiker. - Um Ihnen nur ein Beispiel zu geben - der 3. Satz, den er so übermütig lustig findet, ist herzerreißende, tragische Ironie und ist als Exposition und Vorbereitung zu dem plötzlichen Ausbruch der Verzweiflung des letzten Satzes [zu verstehen]." So heißt es in einem Briefe Mahlers, den Richard Specht zitiert¹¹. Weiteren Aufschluß gibt ein Brief, den Bruno Walter im Auftrag Mahlers an Ludwig Schiedermair richtete: "...der Inhalt des dritten Satzes der Iten Symphonie... könnte uns erstens als dem Bilde des Roquairol aus dem Jean Panl'schen Roman [*Titan*] verwandt erscheinen... die ihm zu Grunde liegende Stimmung ist die eines von der Verzweiflung eisern umkrallten Herzens; es ist ein wildes Vorsichhinstarren, grelles Auflachen, plötzliches Verstummen, ein wilder Hohn über alles, was ist".¹² So treffend Walters Charakterisierung ist, sie bezieht sich nur auf die vom Kanon beherrschten Außenteile (A, A') des Satzes, nicht auf das Mittelstück (B), welches dem Schlußteil des vierten und letzten der *Lieder eines fahrenden Gesellen*, nach G-Dur transponiert, entspricht. Der erstmaligen Durchführung des Kanonkonduktes, dem sich schon bei Ziffer 3 eine neue Melodie zugesellt, folgt ein Takt vor Ziffer 5 ein schwermütiges Oboenduo (g-moll), das nach wenigen Takten bei Ziffer 6 (A-dur, "Mit Parodie") durch eine drastisch an Zirkus- oder Kirmesmusiken erinnernde Stelle abgelöst wird, worauf derselbe Kontrast in abgewandelter Form wiederholt wird. Bruchstücke des Kanons beschließen den Anfangsteil und leiten über zu dem äußerst zarten Mittelteil (Beisp. 5), der in der Urfassung der *Lieder eines fahrenden Gesellen* mit folgenden Versen Mahlers verbunden ist:

Auf der Straße stand ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum erstenmal im Schlaf
geruht!
Unter dem Lindenbaum, der hat seine
Blüten über mich geschneit,
Da wußt ich nicht, wie das Leben tut,
War alles wieder gut, ach alles wieder gut.
Alles! Alles! Lieb und Leid!
Und Welt und Traum!

Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise

Der nun wieder einsetzende Kanon geht nicht nur in einer anderen Tonart (es-moll), sondern unterscheidet sich auch in der Struktur des Satzes von seinem erstmaligen Auftreten. Es erscheint wieder, ebenfalls etwas verändert, die Kirmes- oder Zirkusmusik (Beisp. 6), gefolgt von der melancholischen Oboenmelodie und Resten des Kanons. Einen Satz mit so extremen Gegensätzen, mit solcher Mischung des Makabren, Hohnvoll-Parodistischen, Vulgären und des traumhaft Melancholischen hatte es in der Geschichte der Sinfonie zuvor nicht gegeben. Die Opposition gegen Mahlers Sinfonik geht recht eigentlich auf diesen ungewöhnlichen langsamen Satz zurück, bei dem das Wesentliche nicht aus der musikalischen Logik, sondern nur psychologisch zu verstehen ist.

¹⁰ Der Verfasser dankt Herrn Dr. WOLFGANG SUPPAN (Musikabteilung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br.) für seine bereitwilligen Auskünfte.

¹¹ *Gustav Mahler*, 5.-8. Aufl., Berlin 1918, S. 38.

¹² *Bruno Walter, Briefe*, Frankfurt a. M. 1969, S. 51.

Robert Schumann (1836/37):

... Einigen Esprit kann man ihm (Meyerbeer) leider nicht absprechen. Alles einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeers äußerlichste Tendenz, höchste Nichtoriginalität und Stilllosigkeit sind so bekannt wie sein Talent, geschickt zu appretieren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesamte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkommt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß wegleugnen; so ist Marcell's »Schlachtlied« von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessiert das meiste des dritten Aktes durch lebendig vorgestellte Volksszenen, so der erste Teil des Duets zwischen Marcel und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so der »Spottchor« durch komische Behandlung, so im vierten Akt die »Schwerterweihe« durch größere Eigentümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken: was aber ist das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? ... (50,IV)

Fragmente aus Leipzig, zit. nach: R. Sch.: Schriften über Musik und Musiker (hg. v. Josef Häusler), Stuttgart 1982, S. 131f.

Richard Wagner (1850):

"Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinander geworfen werden, so wirft der jüdische Musiker (gemeint sind Meyerbeer und Mendelssohn) auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durcheinander. Dicht nebeneinander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Das es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher sich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet."

Das Judentum in der Musik, in: Gesammelte Schriften und Briefe, hg. von J. Kapp, Bad XIII, Leipzig o.J., S. 21 (AfMw 1,91, S. 2)

Rudolf Louis (1909):

"... man riskiert, von Unverstand oder Böswilligkeit ohne weitere Umstände des Antisemitismus geziehen zu werden, wenn man unbefangen genug ist zu erkennen, dass ein deutscher Jude doch noch ein klein wenig etwas anderes ist als nur einfach ein >deutscher Staatsbürger mosaischer Konfession<. Aber auf die Gefahr hin, dass man mich einer Partei zuzähle, deren Anschauungen ich als töricht und roh empfinde, muss ich es frei heraus sagen; das, was so grässlich abstossend an der Mahlerschen Musik auf mich wirkt, das ist ihr ausgesprochen jüdischer Grundcharakter. Und zwar, um ganz genau zu sein, nicht dieser allein. Denn das Jüdische als solches könnte wohl exotisch, fremd und fremdartig, aber zunächst noch nicht abstossend wirken. Wenn Mahlers Musik jüdisch sprechen würde, wäre sie mir vielleicht unverständlich. Aber sie ist mir widerlich, weil sie jüdelit. Das heisst: sie spricht musikalisches Deutsch, wenn ich so sagen darf, aber mit dem Akzent, mit dem Tonfall und vor allem mit der Geste des östlichen, des allzu östlichen Juden. Der Symphoniker Mahler bedient sich der Sprache Beethovens und Bruckners, Berlioz' und Wagners, Schuberts und der Wiener Volksmusik, - und man muss es ihm lassen, dass er sich die Grammatik dieser Sprachen leidlich angeeignet hat. Aber dass er für die mit feineren Ohren Begabten mit jedem Satze, den er spricht, eine ähnliche Wirkung macht, wie wir sie erleben, wenn etwa ein Komiker des Budapester Orpheums ein Schillersches Gedicht rezitiert, und dass er selbst davon gar keine Ahnung hat, wie grotesk er sich in der Maske des deutschen Meisters ausnimmt, darauf beruht der innere Widerspruch, der den Mahlerschen Werken des Charakter des peinlich Unehnten aufträgt: ohne dass er es selbst merkt - denn an der subjektiven Ehrlichkeit der Mahlerschen Musik haben ich keinen Augenblick gezweifelt - spielt er eine Rolle, deren glaubhafte Durchführung ihm von vornherein, sozusagen schon 'konstitutionell', unmöglich ist.

Die deutsche Musik der Gegenwart, München 1909, Seite 181f. (AfMw 1,91, S. 5f.)

Theodor W. Adorno:

"Ihm hat Komponieren seine Größe nicht, wie nach Luthers Satz, indem es den Noten befiehlt, wohin sie sollen. Er folgt ihnen, wohin sie wollen, aus Identifikation mit dem von der ästhetischen Norm und im Grunde von der Zivilisation selber grausam Gebändigten und Zugerichteten, mit den Opfern. Am Ende wird Mahler gerade um dieser selbstentäußernden Identifikation mit dem Nicht-Ich willen subjektivistisch gescholten. Der Ausdruck des Leidens, des eigenen und derer, welche die Last zu schleppen haben, pariert in Mahler nicht länger dem herrschaftlichen Anspruch des Subjektes, der darauf beharrt, so und nicht anders müsse es sein. Das ist der Ursprung des Ärgernisses, das er bietet. In seiner Jugend hat er das Gedicht >Zu Straßburg auf der Schanz< komponiert. Zeit seines Lebens hat seine Musik es mit denen gehalten, die aus dem Kollektiv herausfallen und zugrundegehen, mit dem armen Tambour'ssell, der verlorenen Feldwacht, dem Soldaten, der als Toter weiter die Trommel schlagen muß. Ihm war der Tod selbst die Fortsetzung irdischen, blindwütig verstrickten Unheils. Die großen Symphonien aber, die Märsche, die durch sein gesamtes Werk hindurchdröhnen, schränken das selbstherrliche Individuum ein, das Glanz und Leben denen im Dunklen verdankt. In Mahlers Musik wird die beginnende Ohnmacht des Individuums ihrer selbst bewußt. In seinem Mißverhältnis zur Übermacht der Gesellschaft erwacht es zu seiner eigenen Nichtigkeit. Darauf antwortet Mahler, indem er die formsetzende Souveränität fahrenläßt, ohne doch einen Takt zu schreiben, den nicht das auf sich selbst zurückgeworfene Subjekt zu füllen und zu verantworten vermöchte. Er bequemt sich nicht der beginnenden Heteronomie des Zeitalters an, aber er verleugnet sie nicht, sondern sein starkes Ich hilft dem geschwächten, sprachlosen zum Ausdruck und errettet ästhetisch sein Bild. Die Objektivität seiner Lieder und Symphonien, die ihn so radikal von aller Kunst unterscheidet, die in der Privatperson häuslich und zufrieden sich einrichtet, ist, als Gleichnis der Unerreichbarkeit des versöhnten Ganzen, negativ. Seine Symphonien und Märsche sind keine des disziplinierenden Wesens, das triumphal alles Einzelne und alle Einzelnen sich unterjocht, sondern sammeln sie ein in einem Zug der Befreiten, der inmitten der Unfreiheit anders nicht zu tönen vermag denn als Geisterzug. Alle Musik Mahlers ist, wie die Volksetymologie eines seiner Liedertitel das Erweckende nennt, eine Rewelge."

Mahler. Wiener Gedenkrede Zit. nach: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt 1963, Suhrkamp Verlag, S. 135ff.)

Sergiu Celibidache:

Im Gespräch beginnt er zunächst wieder zu schimpfen: Pauschal beklagt er den Verfall der Musikkultur, die Borniertheit der Musikpädagogik, die Unfähigkeit seiner Kollegen: Bertini sei völlig unbedeutend, Inbal: >ein Skandal<, >der nennt sich auch noch Celibidache-Schüler<. Seine Mahler-Ablehnung klingt so: >Ein zerrissener Mensch. Er fängt immer gut an und hört nie auf. Das ist die Schande unserer Zeit. Es ist das Chaos.< Ob denn nicht gerade diese Zerrissenheit, die Brüchigkeit eine Qualität sein könnte? >Seit wann das denn? Mahler ist der größte Orchesterkenner aller Zeiten, sehr musikalische Themen, aber er konnte nichts damit anfangen. Es geht nirgends hin<, sagt er, die Mundwinkel verbittert senkend. Noch weniger hält er von Adorno, für ihn ein rotes Tuch: >Es gab auch solche Amateure wie Adorno, der nie etwas von Musik verstanden hat. Und wenn sie einen Beweis wollen, hören sie sich seine Kompositionen an.< M. O. C. Döpfner: "Jetzt, jetzt...ja, jetzt!", FAZ 20. 2. 1988)

E. T. A. Hoffmann (1813)**JAQUES CALLOT**

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren fantastischen Blättern nicht sattsehen, du kecker Meister! - Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn? - Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. Mag es sein, daß schwierige Kunstrichter ihm seine Unwissenheit in der eigentlichen Gruppierung, sowie in der Verteilung des Lichts, vorgeworfen; indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregten Fantasie hervorrief. Denn selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen, in seinen Aufzügen, seinen Bataillen u. s. w. ist es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art, die seinen Figuren, seinen Gruppen - ich möchte sagen etwas fremdartig Bekanntes gibt. - Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben - sein Bauerntanz, zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, - erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. - Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernsten tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen. - Wie ist doch in dieser Hinsicht der Teufel, dem in der Versuchung des heiligen Antonius die Nase zur Flinte gewachsen, womit er unaufhörlich nach dem Mann Gottes zielt, so vortrefflich; - der lustige Teufel Feuerwerker, so wie der Klarinettist, der ein ganz besonderes Organ braucht, um seinem Instrumente den nötigen Atem zu geben, auf demselben Blatte sind ebenso ergötzlich.

Es ist schön, daß Callot ebenso kühn und keck, wie in seinen festen kräftigen Zeichnungen, auch im Leben war. Man erzählt, daß, als Richelieu von ihm verlangte, er solle die Einnahme seiner Vaterstadt Nancy gravieren, er freimütig erklärte: eher haue er sich seinen Daumen ab, als daß er die Erniedrigung seines Fürsten und seines Vaterlandes durch sein Talent verewige.

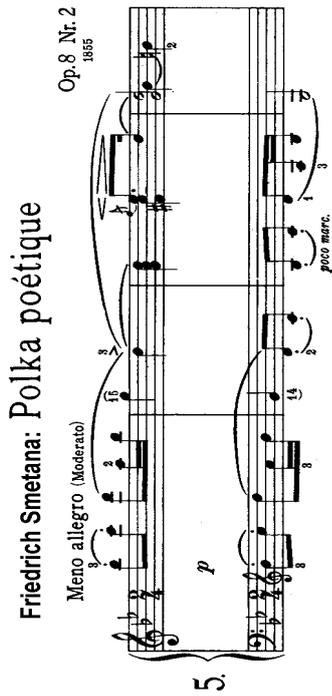
Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callots Manier arbeiten wollen?

In: Fantasie- und Nachtstücke, München o. J., S. 12

Friedrich Smetana: Polka poétique

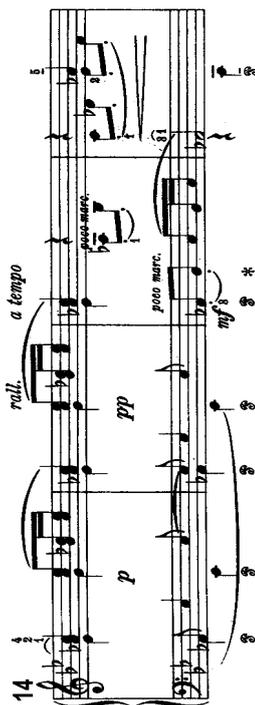
Op. 8 Nr. 2
1855

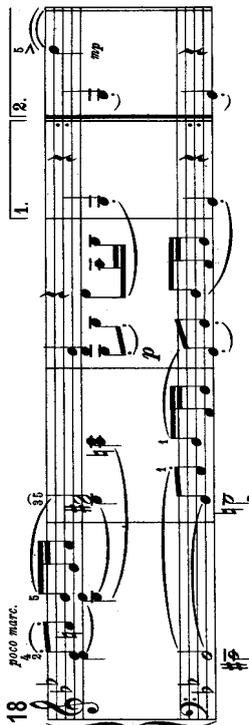
Meno allegro (Moderato)

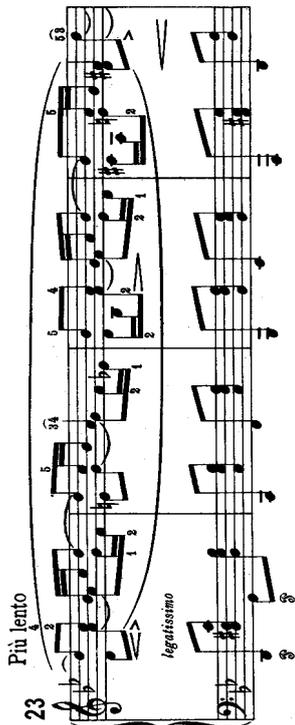
5. 

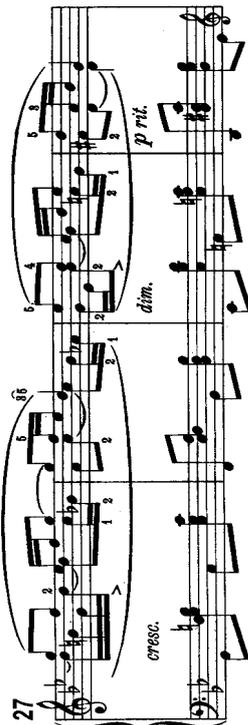
5. 

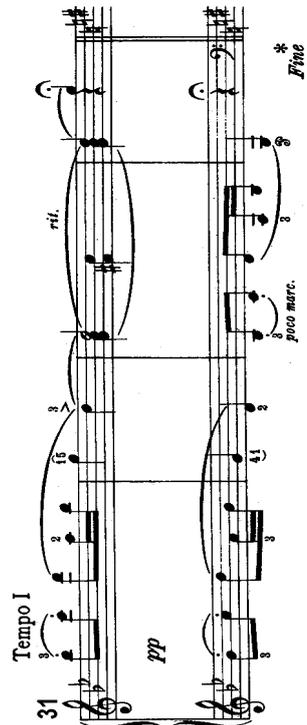
10. 

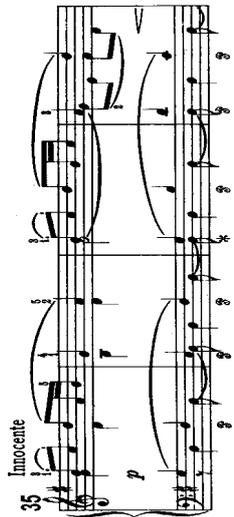
14. 

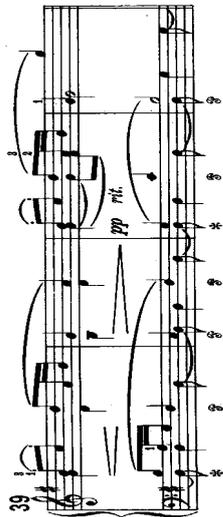
18. 

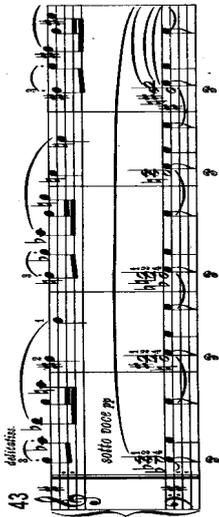
23. 

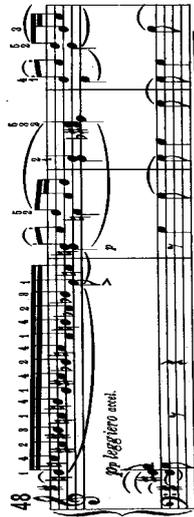
27. 

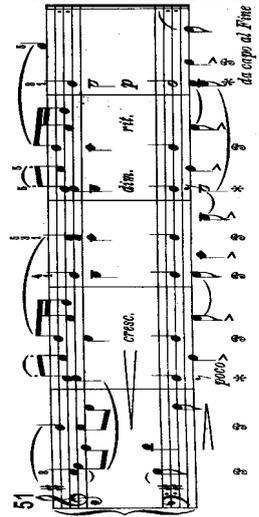
31. 

35. 

39. 

43. 

48. 

51. 

Frédéric Chopin: Nocturne Nr. 9 op. 32, Nr.1

Op. 32, №1.

9. *Andante sostenuto.*
p

4. *f stretto*

7. *delicatissimo*
p
poco riten.
sempre legato

10. *dolce*

14. *pp delicatiss.*
p

17. *f stretto*
p
poco riten.
tranquillo

21. *f stretto*
p
poco riten.

25. *pp*
semp. legato

29. *pp*
semp. legato

32. *stretto*

36. *a tempo*
p
poco riten.
f

39. *rit.*
dim.
a tempo

43. *pp*
semp.

46. *pp*
semp.

49. *pp*
semp.

52. *legato*
cresc.

56. *a tempo*
f stretto
p
poco riten.
f

60. *riten.*
pp

63. *a piacere*
f
p

(63) *Adagio.*
f

Nicht zu geschwind. (♩=72.) Op. 2.

sempre legato *ppp* Mel-ne Ruh-ist

60 *sempre staccato*

4 hin, mein Herz ist schwer; ich fin-de, ich

8 fin-de sie nim-mer und nim-mer-mehr.

12 *cresc.* Wo ich ihn nicht hab, ist

16 mir das Grab, die gan-ze Welt ist

20 mir ver-gällt. Mein ar-mer Kopf ist

24 mir ver-rückt, mein ar-mer Sinn ist

28 mir zer-stückt. *decesc.* *ppp* Mel-ne

32 Ruh-ist hin, mein Herz ist schwer; ich

36 fin-de, ich fin-de sie nim-mer und nim-mer

cresc.

40 mehr. Nach ihm nur

44 *decesc.* *ppp* schau ich zum Fen-ster hin-aus, nach ihm nur

48 geh ich aus dem Haus. Sein ho-her

52 Gang, sein ed-le Ge-stalt, sei-nes Mun-des

56 *scen- - do - - - - - poco - - - - - poco* Lä-cheln, sei-ner Au-gen Ge-walt, und sei-ner

60 Re-de Zau-ber-fluß, sein

64 *cresc.* *acceler.* Hän-de-druck, und ach, sein Kuß!

70 Mel-ne

74 Ruh-ist hin, mein Herz ist schwer; ich

78 fin-de, ich fin-de sie nim-mer und nim-mer

cresc.

Goethe: Faust I (1808):
GRETCHENS STUBE
GRETCHEN am Spinnrade allein.

82
mehr. Mein Bu - - sen
decesc. *p* *cresc.*

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

86
drängt sich nach ihm hin. Ach, dürft ich
poco *poco*

Wo ich ihn nicht hab'
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

90
fas - sen und hal - - ten ihn! und küs - - sen
accelerando

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

94
ihn, so wie ich wollt, an sei - - nen

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

98
Küs - sen ver - ge - - hen sollt, o könnt ich ihn

Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.

102
kü - sen, so wie ich wollt, an sei - - nen

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

106
Küs - sen ver - ge - - hen sollt, an sei - - nen

Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach sein Kuß!

110
Küs - sen ver - ge - - hen sollt!
decesc. o ritard.

Meine Ruh' ist hin.
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

114
Mei - ne Ruh ist hin, mein
pp

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn!

117
Herz ist schwer!
dimin. *ppp*

Und küssen ihn
So wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt'!

Der Autor nimmt an, ein junger Musiker, angesteckt von jenem inneren Leiden, das ein berühmter Schriftsteller als Unbestimmtheit der Leidenschaften bezeichnet, sieht zum ersten Mal eine Frau, die all den Zauber des Idealwesens in sich vereinigt, von dem seine Phantasie geträumt hat, und verliebt sich in sie. Dem Künstler erscheint das geliebte Bild stets nur in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Ausdruck findet, wie er ihn dem geliebten Wesen zuschreibt. Dieses musikalische Abbild und sein Modell verfolgen ihn ununterbrochen wie eine doppelte fixe Idee...

Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: Mitten in den "Tumult eines Festes", in friedvoller Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt wie auf dem Lande, erscheint ihm das geliebte Bild und versetzt seine Seele in Unruhe. Das Rascheln der Roben, sorgloses Geplauder der Gäste und festlicher Glanz - all dies läßt Berlioz mit geschickter Instrumentierung gleich zu Beginn (des 2. Satzes) vor uns entstehen. Dazu gehören auch vier Harfen ..., und der Walzer setzt graziös und mit einem Gefühl von Schwerelosigkeit und Anmut ein. Der Künstler wählt seine Partnerin, schwebt mit ihr über das Parkett und überläßt sich für einen Augenblick ganz dem Zauber des Tanzes. Plötzlich erspät er am anderen Ende des Saales die unerreichbare Geliebte, die sich zum Tanz mit einem Anderen erhebt und sich mit fließenden, eleganten Schritten bewegt. Dann verliert die Angebetete sich im Getümmel der Paare, und der Künstler kann sich nur mit Mühe wieder auf seine Partnerin konzentrieren. Allmählich bewegt sich der Walzer einem Höhepunkt zu, von dem der Künstler ausgeschlossen bleibt - der Tanz geht in eine tolle Raserei über und schließt mit einem kantigen Akkord.

Hector Berlioz. Symphonie fantastique (1830), 2. Satz

Arpa

Solo.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vlc.

Cb.

A. II

VI.

Via.

Vc.

Cb.

dolce e tenero

rallent.

a tempo

Solo.

pizz.

pizz.

poco riten.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Hr.

Tp.

Pk.

LI

LI

Sott.

Sott.

poco rallent.

rallent.

Tempo I. con fuoco

un-

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Hr.

Tp.

Pk.

A. I

A. II

VI.

Via.

Vc.

Cb.

Heinrich Heine (1822/23, Lyrisches Intermezzo XX):

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmetterten drein;
Da tanzt den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.

Albert Lortzing: Holzschuhtanz (Zar und Zimmermann, 1837)



Das ein Klingen und Dröhnen
Von Pauken und Schalmein;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die guten Engelein.

13: Heine 1826 über sein "Buch der Lieder":

"Dieses Buch würde mein Hauptbuch sein und ein psychologisches Bild von mir geben."

Heine an Immermann:

"Nur etwas kann mich aufs Schmerzlichste verletzen; wenn man den Geist meiner Dichtungen aus der Geschichte (Sie wissen, was dieses Wort bedeutet), aus der Geschichte des Verfassers erklären will."

(Zit. nach: Dümling: Heine vertont v. Schumann)

Der erlebnispoetische Hintergrund: Als 18jähriger lernte er in Düsseldorf seine Kusine Amalie, die Tochter des reichen Hamburger Onkels Salomon kennen und verliebte sich in sie. Amalie kam ihm anfangs entgegen, wies ihn dann aber ab. Nicht einmal die Gedichte, die er für sie schrieb, würdigte sie. Das Trauma Amalie saß tief bei Heine. Während seiner Hamburger Zeit als Banklehrling seines Onkels litt er darunter. Fünf Jahre später, als Amalie 1821 einen ostpreußischen Gutsbesitzer heiratete, dichtete er "Ich grolle nicht, und wenn das Herz mir bricht" und die anderen Gedichte des "Lyrischen Intermezzo". Auch spätere Verletzungen projizierte Heine in dieses Hamburger Urerlebnis. Dafür spricht, daß das Bild Amalies zwar verklärt wird wie das der himmlischen Madonna (vgl. Nr. XI "Im Rhein, im schönen Strome"), dabei aber denkbar unplastisch bleibt. Das allgemeine Gefühl der Fremdheit und Isolation in einer zwar äußerlich freundlichen, aber dennoch abweisenden Realität wird in dieses Bild ebenso hineingenommen wie die romantische Sehnsucht.

Bittere Erfahrungen machte Heine auch als Jude: 1820 wurde er wegen seines Judentums aus der Göttinger Burschenschaft ausgeschlossen, da Juden "kein Vaterland haben und für unseres kein Interesse haben können". 1821 wurde er sogar von der Universität relegiert. (17) "Im Traum seh' ich meine sogenannten Freunde, wie sie sich Geschichten und Notzichen in die Ohren zischeln, die mir wie Bleitropfen ins Gehirn rinnen. Des Tags verfolgt mich ein ewiges Mißtrauen, überall höre ich meinen Namen und hintendrein ein höhnisches Gelächter." Heine fühlt sich als "Fremder im eigenen Land". "Denk ich an Deutschland in der Nacht, bin ich um den Schlaf gebracht." Der Schmerz, von dem Heine im Lyrischen Intermezzo spricht, ist also keine bloße "Lüge", wie Wagner im Einklang mit anderen Antisemiten meinte, auch keine modische Imitation Byronschen Weltschmerzes, sondern Ausdruck der eigenen Entfremdung sowie der allgemeinen Unfreiheit während der Zeit der Restauration. Das alte Petrarcasche Motiv des unglücklich Liebenden bekommt für die Romantiker eine existentielle Dimension.

Robert Schumann: Dichterliebe 1840

Nicht zu rasch

Das ist ein

Flö - ten und Gei - - gen, Trom - pe - ten schmet - tern dar -

ein, Trom - pe - ten schmet - tern dar - ein;

da tanzt wohl den Hoch - zeit -

rei - - gen die Herz - sl - ler - lieb - - ste mein,

28

die Herz - al - ler - lieb - ste mein.

33

Das ist ein Klin - gen und Dröh - - nen, das ist ein Klin - gen und

39

Dröh - - nen, ein Pau - ken und ein Schäl - mein;

51

da - zwi - sehen schluchzen und

57

-nen, da - zwi - sehen schluchzen und stöh - - nen die

63

lieb - li - chen En - - ge - lein.

69

74

79

pp

Gustav Mahler:

1. 8. 1893

Hubert Wißkirchen SS 1997

Des Antonius von Padua Fischpredigt

aus: Des Knaben Wunderhorn

Behäbig. Mit Humor. (Im Anfang *♩* - 188)

Gesang
(Voice)

Piano

Aa - le und Hau - sen, die Vor - neh-me schmau-sen, die selbst sich be -
sal - mon so ab - le to grace rich man's tab - le with mien con - des -

que - men, die Pre - digt ver - neh-men! Auch Kreh - se, Schild - kro - ten, sonst
con - ding are al - so at - ten-ding. While crabs, too, and turt - le ex -

An - to - nius zur Pre - digt die Kir - che findt
An - to - nius for ser - vice the church finds de -

lang - sa-me Bo - ten, stel-gen ei - lig vom Grund, zu hö - ren die-sen
ci - ted - ly hurt - le, el - se slow in their ways, to hear what he -

le - dig! Er geht zu den Flüs - sen und pre - digt den Fi - schen! Sie
ser - ted! He goes to the ri - vers to preach to the fi - shes! They

Kein Pre - digt nie - ma - len den
Fish ne - er like the pre - sent den found

Fi - schen so - g'fal - len! (mit Humor)
ser - mon so plea - sant (with humor)

fies - sen, die Pre - digt ver - ges - sen, ver - ges - sen! Die
gut - ton has - ser - mon for - got - ten, for - got - ten! Their

Pre - digt hat g'fal - len, sic - bli - ben wie Al - lun! Die Pre - digt hat
faults are not les - sened by - ser - mon, though plea - sant, their faults are not

g'fal - len, hat g'fal - len!
les - sened, not les - sened!

<p>Des Antonius von Padua Fischpredigt</p> <p>Antonius zur Predigt Die Kirche findt ledig. Er geht zu den Flüssen Und predigt den Fischen; Sie schlagen mit den Schwänzen, Im Sonnenschein glänzen.</p> <p>Die Karpfen mit Rogen Sind all hieher zogen, Haben d'Mäuler aufrissen, Sich Zuhörens beflissen: Kein Predig niemalen Den Karpfen so g'fallen.</p> <p>Spitzgoscchete Hechte, Die immerzu fechten, Sind eilend herschwommen, Zu hören den Frommen: Kein Predig niemalen Den Hechten so g'fallen.</p> <p>Auch jene Phantasten, So immer beim Fasten, Die Stockfisch ich meine, Zur Pedig erscheinen: Kein Predig niemalen Dem Stockfisch so g'fallen.</p> <p>Gut Aalen und Hausen, Die Vornehme schmausen, Die selber sich bequemen, Die Predig vernehmen: Kein Predig niemalen Den Aalen so g'fallen.</p> <p>Auch Krebsen, Schildkroten, Sonst langsame Boten, Steigen eilend vom Grund, Zu hören diesen Mund: Kein Predig niemalen Den Krebsen so g'fallen.</p> <p>Fisch große, Fisch kleine, Vornehm und gemeine, Erheben die Köpfe Wie verständge Geschöpfe: Auf Gottes Begehren Antonium anhören.</p> <p>Die Predig geendet, Ein jedes sich wendet. Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben. Die Predig hat g'fallen, Sie bleiben wie alle.</p> <p>Die Krebsen gehn zurücke, Die Stockfisch bleiben dicke, Die Karpfen viel fressen, Die Predig vergessen. Die Predig hat g'fallen, Sie bleiben wie alle.</p> <p>Aus: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano (Erstausgabe 1806/08), München 1963 (dtv), Band I, S. 232. Nach Abraham a Santa Clara: Judas der Erzschemel I S. 253</p>	<p>Gustav Mahlers Text:</p> <p>Antonius zur Predigt Die Kirche find't ledig. Er geht zu den Flüssen Und predigt den Fischen; Sie schlag'n mit den Schwänzen! Im Sonnenschein glänzen!</p> <p>Die Karpfen mit Rogen Sind all' hierher zogen, Haben d'Mäuler aufrissen, Sich Zuhör'ns beflissen: Kein Predigt niemalen Den Fischen so g'fallen!</p> <p>Spitzgoscchete Hechte, Die immerzu fechten, Sind eilends herschwommen, Zu hören den Frommen.</p> <p>Auch jene Phantasten, Die immerzu fasten: Die Stockfisch' ich meine, Zur Predigt erscheinen: Kein Predigt niemalen Den Stockfisch' so g'fallen!</p> <p>Gut Aale und Hausen, Die vornehme schmausen, Die selbst sich bequemen, Die Predigt vernehmen!</p> <p>Auch Krebse, Schildkroten, Sonst langsame Boten, Steigen eilig vom Grund, Zu hören diesen Mund: Kein Predigt niemalen Den Krebsen so g'fallen!</p> <p>Fisch' große, Fisch' kleine, Vornehm' und gemeine, Erheben die Köpfe Wie verständ'ge Geschöpfe! Auf Gottes Begehren Die Predigt anhören.</p> <p>Die Predigt geendet, Ein jeder sich wendet. Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben; Die Predigt hat g'fallen, Sie bleiben wie allen;</p> <p>Die Krebs' geh'n zurücke; Die Stockfisch' bleib'n dicke, Die Karpfen viel fressen, Die Predigt vergessen. Die Predigt hat g'fallen, Sie bleiben wie allen!</p>	<p>Heinz-Joachim Fischer: Wortgewaltig Das muß ein respektabler Heiliger sein, der selbst der Spottlust eines Christian Morgenstern standhält. Sankt Antonius von Padua ist es, einer der bekanntesten, verehrtesten und am häufigsten dargestellten Heiligen der katholischen Kirche, dessen legendäre Fischpredigt vor bald acht Jahrhunderten den galgenhumorigen Schriftsteller vor neunzig Jahren zu einem grotesken Gedicht über den Hecht im Fischteich inspirierte. Des Hechtes Vorsatz, "am vegetarischen Gedanken moralisch sich emporzuranken", wird von "Sankt Anton, gerufen eilig", besänftigt. Aber nicht wegen der Rettung der gefährdeten jungen Karpfen für das Weihnachtsmahl in vielen Familien nimmt Antonius einen Ehrenplatz neben der Krippe ein, sondern wegen seiner engen Beziehung zum Jesuskind. Außerdem beginnen gerade jetzt seine "Söhne", Ordensleute in Padua, dem Wallfahrtsort zu seinen Ehren, und überall in der Welt die "Minderen-Brüder der Konventualen" die Feiern zum 800. Geburtstag ihres Meisters. Antonius wurde im Jahr 1195 im portugiesischen Lissabon geboren und starb 1231 bei Padua. Schon ein Jahr später verehrte man ihn als Heiligen.</p> <p>Dieser Antonius trat schon jung in den geistlichen Stand der Augustiner- Chorherren ein, ließ sich dann von der geistlichen Erneuerungsbewegung des Franz von Assisi, von 1181 bis 1226, eines Zeitgenossen also, packen. Der Drang zur Bekehrung der Muslims trieb ihn nach Marokko. Krankheit und Pech bei einer Schiffspassage verschlugen ihn nach Italien, wo er durch seine Predigten außergewöhnliche Popularität beim Volk erlangte. Seine bestaunten Reden gegen die Katharer in Italien und die Albigenser in Südfrankreich wird man nur dann würdigen können, wenn man "Ketzerrei" gegen die offizielle Kirche nicht nur als moralisch erhabenes Dissidententum gegen eine repressive Großorganisation versteht, sondern auch als Störung der öffentlichen Ordnung. Dem Volk jedenfalls prägte sich dieser Antonius als wortgewaltiger, freundlicher Prediger ein, dem sogar die Fische zuhörten - und als hilfsbereiter Wundertäter zudem. Darüber erzählte man sich schon zu seinen Lebzeiten solch phantastische Geschichten, daß die religiöse Vorstellungskraft reiche Nahrung erhielt und bald auch die Künstler sich des Antonius wie eines Lieblingsmodells annahmen. Diese waren es, die dem Franziskanermönch, jugendlich und bartlos, eine Lilie in die Hand gaben, als Zeichen der Keuschheit, und irgendwann das kleine Jesuskind auf einem Buch, weil, so besagt ein Bericht des 14. Jahrhunderts, dem Antonius beim Studium dieses Kind erschienen sei. Darin nur Erfindung zu sehen, hieße die kulturellen Entwicklungen des Abendlands verleugnen. Denn erst im Mittelalter kamen die Kindheitsgeschichten des in einem Stall geborenen Erlösers Jesus Christus so recht in den Blick. Erst Franz von Assisi ließ im umbrischen Greccio die "Krippe" mit leibhaftigen Figuren nachstellen, um der Volksfrömmigkeit lebendigen Eindruck zu machen.</p> <p>Im Glauben dieser einfachen Leute ist Antonius heimisch, für die katholischen Ziele auch in der Gegenreformation und später nach Kräften gefördert. Aber selbst evangelische Christen versöhnt dieser Sanftmütige, wenn er sie - Geheimtip - bei Verlieren oder Verlegen die Gegenstände wiederfinden läßt, freilich nur im zähen Tausch gegen eine milde, doch nicht zu geringe Gabe für einen guten Zweck. Da erweist er sich als einer der Geschäftstüchtigsten im Himmel, auch deshalb, weil er jetzt zu seinem Jubiläum unter anderem drei Heime für Straßenkinder in Brasilien und ein Zentrum in Padua für aidskranke Mütter finanzieren muß. FAZ vom 24. 12. 1994, S. 10</p> <p>Christian Morgenstern</p> <p>Der Hecht</p> <p>Ein Hecht, vom heiligen Antón bekehrt, beschloß, samt Frau und Sohn, am vegetarischen Gedanken moralisch sich emporzuranken.</p> <p>Er aß seit jenem nur noch dies: Seegras, Seerose und Seegrieß. Doch Grieß, Gras, Rose floß, o Graus, entsetzlich wieder hinten aus.</p> <p>Der ganze Teich ward angesteckt. Fünfhundert Fische sind verreckt. Doch Sankt Antón, gerufen eilig, sprach nichts als: »Heilig! Heilig! Heilig!«</p>
---	---	--



ANTONIUS von Padua

Foto AKG



Vladimir Karbusicky: Gustav Mahler und seine Umwelt, Darmstadt 1978, S. 52:

Im 3. Satz der II. Symphonie mußten tschechische Anklänge wohl aus dem Gespräch zwischen Klarinetten und Geigen (besonders Ziffer 29 und 46) herausgehört werden; das "Gedudel" der Musikanten geht auf die Begleitung des hier zitierten Wunderhornliedes >Des heiligen Antonius Fischpredigt< zurück. In Ziffer 38 erklingt plötzlich, wie außer Kontext, ein Klarinetten thema, das aus einem Tanz stammt, der - ähnlich wie >Hulan< - in ganz Böhmen verbreitet wurde: dem "Rejdováč" oder "Rejdovacka", den



Erben in seiner klassischen Sammlung von 1862—1864 mit dem Text "Lepsi je ta rejdovacka" ("Besser ist die Rejdovacka") veröffentlichte. Rejdovak (Rejdovacka) war nach der Polka der bekannteste tschechische Tanz, als "Redowa" wurde er um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch im Ausland zur Mode. Auch das Auftauchen dieser Tanzmelodie ist erklärbar aus Assoziationen derselben Provenienz, die an Jugenderinnerungen gebunden sind; fallen doch in Mahlers späterer Deutung des 2. Satzes die Worte: "... ein seliger Augenblick aus dem Leben"; "... eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld"; beim 3. Satz blickt der Held "in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe gibt". Der Anklang der verlorenen heilen Welt in Ziffer 38 ist ein Symbol für die um Kindheit und Jugend kreisenden Erinnerungen, die unter dem Impetus der "Verneinung" leiden.

Es handelte sich um eine heile Welt, die auch in der sozialen Realität verloren ging. Am Ende des 19. Jahrhunderts gehörten die heiteren Klänge des "klassisch-instrumentalen" Stils in der Folklore der Vergangenheit an.

Gustav Mahler:

(Januar 1896):

"In der Fischpredigt . . . herrscht . . . ein etwas süßsaurer Humor. Der heilige Antonius predigt den Fischen, und seine Worte verwandeln sich sofort in ihre Sprache, die ganz besoffen, taumelig (in der Klarinette) erklingt, und alles kommt daher geschwommen. Ist das ein schillerndes Gewimmel: die Aale und Karpfen und die spitzgöscheten Hechte, deren dumme Gesichter, wie sie an den steifen, unbeweglichen Hälsen im Wasser zu Antonius hinaufschauen, ich bei meinen Tönen wahrhaft zu sehen glaubte, daß ich laut lachen mußte. Und wie die Versammlung dann, da die Predigt aus ist, nach allen Seiten davon schwimmt ... und nicht um ein Jota klüger geworden ist, obwohl der Heilige ihnen aufgespielt hat! ... Die Satire auf das Menschenvolk darin werden mir aber die wenigsten verstehen."

"Das im Scherzo Ausgedrückte kann ich nur so veranschaulichen: Wenn du aus der Ferne durch ein Fenster einem Tanze zusiehst, ohne daß du die Musik dazu hörst, so erscheint die Drehung und Bewegung der Paare wirr und sinnlos, da dir der Rhythmus als Schlüssel fehlt. So mußst du dir denken, daß einem, der sich und sein Glück verloren hat, die Welt wie im Hohlspiegel verkehrt und wahnsinnig erscheint. - Mit dem furchtbaren Aufschrei der so gemarterten Seele endet das Scherzo." (Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner)

(26. 3. 1896):

"Wenn Sie dann aus diesem wehmütigen Traum {des vorhergehenden Andante} aufwachen, und in das wirre Leben zurück müssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, daß Ihnen dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens grauenhaft wird, wie das Gewoge tanzender Gestalten in einem hell erleuchteten Ballsaal, in den Sie aus dunkler Nacht hineinblicken - aus so weiter Entfernung, daß Sie die Musik hierzu nicht mehr hören! Sinnlos wird ihnen da das Leben, und ein grauenhafter Spuk, aus dem Sie vielleicht mit einem Schrei des Ekels auffahren!" (Brief an Max Marschalk)

(12/91 im Programm der Dresdener Uraufführung):

"3. Satz Scherzo

Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner {des Menschen} bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen ... er verzweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung-

Zit. nach H. H. Eggebrecht: Die Musik G. Mahlers, 1982, S. 210, 217

Auszüge aus dem von Beckett stammenden Text des ersten Trios und der abschließenden Überleitung (T. 210, S. 52, K - T. 373. S. 70, S):

»I'm listening. Well I prefer that, I must say I prefer that, that what, oh you know, who you, oh I suppose the audience, well well, so there's an audience, it's a public show, you take your seat and you wait, perhaps it's free, a free show, you take your seat and you wait for it to begin, or perhaps it's compulsory, a compulsory show, you wait for the compulsory show to begin, It takes time, you hear a voice, perhaps it's a recitation, that's the show, someone reciting, selected passages, old favourites, or someone improvising, you can barely hear him, that's the show, you can't leave, you're afraid to leave, you try and be reasonable, perhaps it's not a voice at all, perhaps it's the aire, ascending, descending, flowing, eddying, seeking exit, finding none, and the spectators, where are they you didn't notice, in the anguish of waiting, never noticed, you were waiting alone, that' the show, waiting alone, in the restless air, for it to begin, for something to begin, for there to be something else but you, ... the show is over, all is over, but where then is the hand, the helping hand, or merely charitable, on the hired hand, . . . waiting alone, blind, deaf, you don't know where, you don't know for what, for a hand to come and draw yoy away, somewhere else, where perhaps it's worse.«

Der Text des zweiten Trios (T. 456—T. 566, S. 80 - S. 94) lautet:

»And when they ask, why all this, it is not easy to find an answer. For, when we find ourselves, face to face, now here, and they remind us that all this can't stop the wars, can't make the young older or lower the price of bread... Say it again, louder! ...it can't stop the wars, can't make the old younger or lower the price of bread, can't erase solitude or dull the tread outside the door, we can only nod, yes, it's true. But we need to remind, to point, for all is with us, always except, perhaps at certain moments, here among these rows of balconies, in a crowd, or out of it, perhaps waiting to enter, watching. And tomorrow we'll read that made tulips grow in my garden and altered the flow of the ocean currents. We must believe it's true. There must be something else. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless. Unquestioning. But it can't go on. It, say it, not knowing what. It's getting late. Where now? When now? I have a present for you. Keep going, page after page, keep going, going on, call that going, call that on. But wait. He is barely moving, now, almost still. Should I make my introductions?.«

Die zitierten Texte sind relativ eindeutig. Der erste handelt von einer imaginären Show. Die entscheidenden Kernsätze, in denen sich wie in einem Brennpunkt die Tendenzen dieser Textpassagen versammelt, sind: »Waiting alone, that's the show, waiting alone, in the restless air, for it to begin, for something to begin, for there to be something else but you«. Die zweite Textpartie besteht aus Sätzen. Sie besagen, um es auf die einfachste Formel zu bringen, daß alles ästhetisch orientierte Tun (zu ergänzen ist kompositorisch-ästhetisches Tun) nicht nur illusorisch, sondern nutzlos sei, d. h. ohne praktische Relevanz. Dennoch heißt es, »we need to remind, to point, for all is with us«. Der Schluß des Textes bleibt offen, wenn gesagt wird, »I have a present for you... But wait. He is barely moving, now, almost still.« Während der erste Text (Trio I) die Vorstellung, daß es etwas anderes gebe als sich, als Show abqualifiziert, denunziert der zweite Text (Trio II) ästhetisch-künstlerisches Tun als nutzlos, als praktisch irrelevant.

Der übrige Text ist je unterschiedlich auf die zitierten Textpassagen der beiden Trio-Abschnitte hin zugeordnet. Der Text des ersten Teils (bis Trio I) besteht zum großen Teil aus einer Kompilation einzelner Beckett-Sätze. Zu Beginn sind zumeist verschiedene Sätze und Satzfragmente zu mehrtextigen Komplexen übereinandergeschichtet; es entsteht der Eindruck eines Disputs, der immer wieder in Gang gebracht wird durch den Einwurf »Keep going« (Beckett). Im weiteren Verlauf schälen sich einige Sätze heraus, die mehrfach wiederholt werden, wobei auf die Show bereits angespielt wird. »Yes, I feel the moment has come for us to look back. I must not forget this, I have not forgotten it. But now I shall say my old lesson, if I can remember it«. Diese Satzkombinationen stehen bei Beckett nicht im Zusammenhang; Berio hat sie so montiert.

Der Text des zweiten Teils (zwischen Trio I und Trio II) beginnt wiederum als Disput (»Keep going«). Zunächst ist Beckett zitiert; ein fremder Text schließt sich an. Der Grundton des gesamten Teils ist resignierend.

Beckett: »I am here so little, I see it, I feel it round me, it enfolds me, It covers me, if only this voice would stop, for a second, it would seem long to me, a second of silence. I would listen. I'd know if it was going to start again, or if it was stilled for ever, what would I know it with, I'd know. And I'd keep on listening.«

Fremder Text (gekürzt): »It's late now... The fact is I trouble no one. But I did, and after each group disintegration, the name of Majakowsky hangs in the clean air.«

Es folgt unmittelbar das zweite Trio mit seinen quasi-politischen Sätzen.

Der Text der Coda hat eindeutig abschließenden Charakter; er spielt auf das Voraufgegangene an, jedoch ohne Resignation oder Emotion.

»But now it's done, it's over, we've had our chance. There was even, for a second, hope of resurrection, or almost. Mein junges Leben hat ein End. We must collect our thoughts, for the unexpected is always upon us, in our rooms, in the street, at the door, on a stage. Thank you Mr ...«



Der Titel soll wörtlich aufgefaßt werden, denn er bezeichnet Instrumente (hier acht Stimmen und Instrumente), die "zusammen spielen", oder in einem weiteren Sinn, wo er die Bedeutung von "Kollektivspiel" verschiedener Elemente, Situationen, Hinweise, Referenzen usw. hat. Die musikalische Entwicklung der *Sinfonia* ist fortlaufend bedingt durch die Suche nach Identität und Kontinuität zwischen Stimmen und Instrumenten, Text und Musik, gesprochenem und gesungenem Wort, und zwischen den verschiedenen harmonischen Stufen des Werkes. Oft ist der Text als solcher nicht verständlich. Die Worte und ihre Komponenten werden einer

Analyse unterzogen, die Bestandteil der musikalischen Gesamtstruktur ist: Stimmen und Instrumente. Gerade da das Ausmaß der Wahrnehmung des Textes sich im Verlauf des Werkes ändert und sich der musikalischen Struktur einordnet, um die Tatsache, das "man nicht klar hört" als wesentlich für das ganze Werk verstanden werden.

Kurze Fragmente aus dem Buch *Le cru et le Cuit* von Claude Levi-Strauss, Passagen, in denen der französische Anthropologe die Struktur und den Symbolgehalt der brasilianischen Mythen zum Ursprung des Wassers und anderer strukturverwandter Mythen untersucht, stellen den Text des ersten Teiles dar.

Der zweite Teil der *Sinfonia* ist dem Gedenken an Martin Luther King gewidmet. Acht Stimmen dialogisieren in einfachen Phonemen über den Namen des schwarzen Märtyrers bis dieser Name schließlich voll verständlich wird.

Der Text des dritten Teils besteht vornehmlich aus Auszügen aus Samuel Becketts *L'innommable*, die ihrerseits zu Zitaten und Referenzen aus *La vie quotidienne* überleiten.

Abgesehen von einer kurzen Anspielung auf den Anfang des vierten Satzes der *Zweiten Symphonie* von Mahler beruht der Text des vierten Teiles, in Andeutungen mehr als in Form von präzisen Zitaten, auf kurzen Fragmenten aus den drei vorhergehenden Sätzen.

Der Text des fünften Teils rekapituliert, entwickelt und vervollständigt die der vorhergehenden und fügt die im ersten Teil nur stückweise vorgetragenen Fragmente aus *Le cru et le cuit* zu einer fortlaufenden wirklichen Erzählung zusammen.

Der dritte Satz der *Sinfonia* erfordert einen tiefergehenden Kommentar, denn er enthält wohl die „experimentellste“ Musik die ich je geschrieben habe. Er ist eine Huldigung an Gustav Mahler, dessen Werk die Last der ganzen Musik der letzten zwei Jahrhunderte zu tragen scheint, und insbesondere an den dritten Satz *Scherzo* seiner 2. *Symphonie* "Auferstehung. Mahler bedeutet für die Musik dieses dritten Teiles, was Beckett für den Text bedeutet. Daraus wird eine Art "Einschiffung nach Kythera" an Bord des Scherzos.

Dieser Satz ist wie eine Retorte angelegt, in deren Innerem eine große Anzahl musikalischer Referenzen brodeln, von Bach bis Schönberg, von Beethoven bis Strauss von Brahms bis Strawinski, von Berg bis Webern, von Boulez, von Pousseur, von mir selbst und von anderen. Die verschiedenen musikalischen Zitate sind in die harmonische Struktur des Mahler'schen Scherzos eingearbeitet. Sie verkünden und kommentieren die Ereignisse und ihre Abwandlungen, illustrieren also ein harmonisches Verfahren und stellen nicht etwa eine «Collage» dar. Des weiteren erlangen die Zitate berühmter Komponisten, indem sie gewandelt aufeinander einwirken, plötzlich eine neue Wertigkeit, wie es mit vertrauten Menschen oder Gegenständen geschieht, wenn sie sich in ungewohnter Beleuchtung oder Umgebung befinden.

Im dritten Satz der *Sinfonia*, dieser Meditation über eine Mahler'sche «Fundsache», wollte ich vor allem verschiedene Musiken kombinieren und vereinen, die einander unverwandt, ja fremd sind.

Wenn ich die Stellung der Scherzos von Mahler in der *Sinfonia* bestimmen soll, so kommt mir unwillkürlich das Bild eines Baches, der eine ständig wechselnde Landschaft durchfließt bisweilen unter der Erde verschwindet, um in einer völlig anderen Umgebung wieder hervorzutreten, dessen Verlauf bald sichtbar, bald verborgen ist, manchmal in genau erkennbarer Form gegenwärtig ist und dann wieder sich hinter einer Vielzahl von kleinen, kaum zu durchschauenden Einzelheiten im musikalischen Umfeld verliert

Die ersten vier Sätze weichen scheinbar sehr voneinander ab. Der fünfte und letzte hat jedoch zur Aufgabe, die Unterschiede zu beseitigen, indem er die latent bereits vorhandene Einheit der vorhergehenden Sätze erhellte und verwirklicht. In diesem fünften Teil findet die im ersten Satz einsetzende und in der Schwebel gelassene Aussage ihre Erfüllung: alle anderen Sätze streben nach ihr hin, teilweise (3. und 4. Satz) oder ganz (2. Satz).

Dieser fünfte Teil soll demnach als die echte Analyse der *Sinfonia* betrachtet werden, durchgeführt mit der Sprache und den Ausdrucksmitteln des Werkes selbst.

Sinfonia, komponiert für die Hundertfünfundsingzigjahrfeier des New Yorker Philharmonischen Orchesters, ist Leonard Bernstein gewidmet. Übersetzt von Ingrid Trautmann CD Erato 2292-45228-2, 1986

Die Wecktrommel

Soldatenlied

Im kraffen Schritt
 Kleine Flöte
 4/4 Trommel

Volksweise aus dem Dierfahrtreife

1. Des Morgens zwisſchen drein und
 vier, da müſſen wir Sol-da-ten mar-schie-ren das
 Gäß-lein auf und ab, tra-la-la, mein Schatz ſieht wohl her =
 ab, tra-la-la, das Gäß-lein auf und ab, mein
 Schatz ſieht wohl her = ab. tra-la-la.

Heinrichs, Pflusch, Martens, Münnich:
 Frisch gesungen!
 Singbuch A
 für die unteren und mittleren Klassen
 der höheren Knabenschulen, für
 Knaben-Mittelschulen und verwandte
 Lehranstalten
 Hannover 1939 S. 146/147

tra-la-la la la tra-la-la = la, tra-la-la
 tra-la-la = la, mein Schatz ſieht wohl her = ab.

2. Mit Sad und Paß marſchieren wir Leute ins Feld in die Welt in die Wei-te. ! Fröhlich vorwärts, Mann für Mann, der Lambour zieht voran. ! Tra-la-la...
3. Und luſtig ziehen die Soldaten, mein Schatz hat es längſt ja erraten, woam-wieder ich marſchier vom Feld in das Quartier. ! Tra-la-la...

Wenns die Soldaten

Alexander Cosmar 1839

Berliner Volksweise (nach Vincenz Kugler)

1. Wenns die Sol-da-ten durch die Stadt mar-schie-ren, öff-nen die Mäd-chen Fen-ster und die Lü-ren. Ei, war-um? Ei, dar-um! Ei, war-um? Ei, bloß wegr'n dem Sching = de-raf = la, Bum = be-raf = la, Sching-de-ra, ei = la.

2. Eine Flaſche Rotwein und ein Stückchen Braten ſchenkens die Mäd-chen ihren Soldaten. Ei, warum uſto.
3. Wenns im Felde bliſen Bomben und Granaten, weinens die Mäd-chen um ihren Soldaten. Ei, warum uſto.
4. Kommens die Soldaten wieder in die Heimat, ſeins ihre Mäd-chen alle ſchon verheirat't. Ei, warum uſto

<p>Des Knaben Wunderhorn, 1805: Rewelge</p> <p>Des Morgens zwischen drein und vieren Da müssen wir Soldaten marschieren Das Gäßlein auf und ab; Tralali, Tralalei, Tralala, Mein Schätzel sieht herab.</p> <p>"Ach Bruder, jetzt bin ich geschossen, Die Kugel hat mich schwer getroffen, Trag mich in mein Quartier, Tralali, Tralalei, Tralala, Es ist nicht weit von hier."</p> <p>"Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen, Die Feinde haben uns geschlagen, Helf dir der liebe Gott; Tralali, Tralalei, Tralala, Ich muß marschieren in Tod."</p> <p>"Ach Brüder, ihr geht ja vorüber, Als wär es mit mir schon vorüber, Ihr Lumpenfeind seid da; Tralali, Tralalei, Tralala, Ihr tretet mir zu nah.</p> <p>Ich muß wohl meine Trommel rühren, Sonst werde ich mich ganz verlieren; Die Brüder dick gesät, Tralali, Tralalei, Tralala, Sie liegen wie gemäht."</p> <p>Er schlägt die Trommel auf und nieder, Er wecket seine stillen Brüder, Sie schlagen ihren Feind, Tralali, Tralalei, Tralala, Ein Schrecken schlägt den Feind.</p> <p>Er schlägt die Trommel auf und nieder, Sie sind vorm Nachtquartier schon wieder, Ins Gäßlein hell hinaus, Tralali, Tralalei, Tralala, Sie ziehn vor Schätzels Haus.</p> <p>Da stehen morgens die Gebeine In Reih und Glied wie Leichensteine Die Trommel steht voran, Tralali, Tralalei, Tralala, Daß sie ihn sehen kann.</p>	<p>Gustav Mahler.: Revelge</p> <p>Des Morgens zwischen drei'n und vieren, Da müssen wir Soldaten marschieren Das Gäßlein auf und ab, Trallali, trallaley, trallalera, Mein Schätzel sieht herab!</p> <p>"Ach, Bruder, jetzt bin ich geschossen, Die Kugel hat mich schwere, schwer getroffen, Trag' mich in mein Quartier, Trallali, trallaley, trallalera, Es ist nicht weit von hier!"</p> <p>"Ach, Bruder, ach Bruder, ich kann dich nicht tragen, Die Feinde haben uns geschlagen! Helf dir der liebe Gott, helf dir der liebe Gott! Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Ich muß, ich muß marschieren bis in Tod!"</p> <p>"Ach, Brüder, ach Brüder, ihr geht ja mir vorüber, Als wärs mit mir vorbei, Als wärs mit mir vorbei! Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Ihr tretet mir zu nah, ihr tretet mir zu nah!"</p> <p>Ich muß wohl meine Trommel rühren, Ich muß meine Trommel wohl rühren, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, Sonst werd' ich mich verlieren, Trallali, trallaley, trallala! Die Brüder, dick gesät, die Brüder, dick gesät, Sie liegen wie gemäht."</p> <p>Er schlägt die Trommel auf und nieder, Er wecket seine stillen Brüder, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, Sie schlagen und sie schlagen ihren Feind, Feind, Feind, Trallali, trallaley, trallalerallala, Ein Schrecken schlägt den Feind, Ein Schrecken schlägt den Feind!</p> <p>Er schlägt die Trommel auf und nieder, Da sind sie vor dem Nachtquartier schon wieder, Trarallali, trallaley, trallali, trallaley! Ins Gäßlein hell hinaus, hell hinaus, Sie zieh'n vor Schätzleins Haus, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Sie ziehen vor Schätzleins Haus, trallali!</p> <p>Des Morgens stehen da die Gebeine In Reih' und Glied, sie steh'n wie Leichensteine In Reih, in Reih' und Glied. Die Trommel steht voran, die Trommel steht voran, Daß sie ihn sehen kann, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Daß sie ihn sehen kann!</p>	<p>Eckart Kleßmann: Der Toten Marsch Als dieses Lied aus dem ersten Band von "Des Knaben Wunderhorn" im Dezember 1805 veröffentlicht wurde, hatte Napoleon gerade die Schlacht von Austerlitz gewonnen, die einigen tausend französischen, österreichischen und russischen Soldaten das Leben kostete. In den Armeen jener Zeit war es die Aufgabe der Tambours, Signale zu trommeln: von der "Rewelge" (vom französischen réveiller = wecken) über das Marchtempo bis zum Angriff in der Schlacht, wo die hundertfach getrommelte rhythmische Monotonie die Soldaten, die in den Tod marschieren mußten, geradezu narkotisierte. Dieses Lied, das Bettine Brentano aufgezeichnet hatte und das ihr Bruder Clemens überarbeitete und erweiterte, rühmte Goethe als "unschätzbar für den, dessen Phantasie folgen kann". Es waltet in dem Soldatengesang statt heroischer Gefühle das schreckliche Gesetz des dreimaligen "muß". Und dieses Muß ist nicht nur der militärische Auftrag der noch Lebenden; am Ende gilt das Muß auch den Toten, die als Wiedergänger erscheinen. Aber sie sind nicht nur dem Feind "ein Schrecken", sie sind es auch der Liebsten. Sie verlassen als Lebende die Stadt, auf dem Weg zur Schlacht sieht ihnen "mein Schätzel" vom Fenster zu. Und als Getötete beziehen sie ihr "Nachtquartier schon wieder" und präsentieren sich am am anderen Morgen dem Schätzel als Skelette, auch da noch "in Reih und Glied wie Leichensteine", und der Liebste ist dem Schätzel unter allen Knochen nur noch kenntlich an seiner Trommel. Der junge Heine hat sich im "Buch Le Grand" über diese Gespensterparade "mit innerem Grauen" entsetzt, aber sich gleichwohl der Faszination, wie sie ihm der Tambour Le Grand</p>
---	--	---

vermittelte, nicht entziehen können. Der zurückgelassene Sterbende begegnet uns auch in seiner Ballade von den beiden Grenadieren. Auch Uhland erinnert sich im Lied vom guten Kameraden an das Motiv des "Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen". Und Joseph Christian von Zedlitz machte aus dem Thema die biedermeierlich verharmlosende Ballade von der "Nächtlichen Heerschau".

Nein, heroisch ist hier nichts, eher phantastisch. Denn den geschlagenen Soldaten helfen, von der Trommel des tödlich verwundeten Tambours wiederbelebt, die gefallenen Kameraden, "seine stillen Brüder", die durch das Entsetzen, das sie verbreiten, den Feind zurückweichen lassen, da der über solche Alliierten offenbar nicht verfügt. Und das unausgesetzte Trommeln des Sterbenden führt die toten Soldaten schließlich zu ihrem Ausgangspunkt zurück, in eine Stadt, die wie ausgestorben wirkt. Was in dieser marche macabre befremdet, ist das so mechanische wie unfrohe "Tralali, Tralalei, Tralala", dessen fatale Juchzer Gustav Mahlers geniale Vertonung in trübe, klagende Ausrufe verwandelt, wie denn überhaupt seine Musik dem Text eine Ausdeutung gibt, deren Schaurigkeit die bieder-gefällige Originalmelodie weit hinter sich läßt.

Heute wird nicht mehr unter einpeitschenden Trommelschlägen in den Krieg marschiert, aber die Mechanik des Tötens und Sterbens ist so unverändert geblieben wie die ideologische Verklärung, die sich als moralisches Recht versteht. Die "Rewelge" ist keine literarhistorische Antiquität, sie erscheint nur so dem ersten Blick. Tatsächlich ist dieses Lied lebendig wie die Skelette in ihren uniformen Lumpen. Nur die Accessoires haben sich geändert. In allen Kriegen, damals wie heute, geht eine imaginäre Trommel voran, erst ideologisch und dann militärisch, und am Ende bleibt dann der schöne gepflegte Soldatenfriedhof, auf dem die Leichensteine in Reih und Glied wie die Gebeine ausgerichtet sind. FAZ vom 19. 2. 1994

Gustav Mahler: Revelge

Marschierend, in einem fort

Gesang

Piano

4

Des At-

8

Morgens zwischen drein und vie ren, da müs sen wir Sol-da - ten mar- break of day, ere cocks are - crow - ing, we - sold - iers march to trum - pets loud

11

-schte ren das Gäß - lein auf und ab, tral - la - blou ing, we - shout, as we pass - by: tral - la -

14

-li, tral - la - ley, tral - la - le - ra, mein Schät - zel - sieht her - -lee, tral - la - ly, tral - la - lay - ra, My fair love, - nota Good

17

-ab! Ach, - Bru - der, jetzt bin ich ge - schos - sen, die - -lyel" Oh, - er, art deaf to my plead - ing? A -

20

Ku - gel hat mich schwe - re, schwe - ge - trof fen, trag' mich in - mein Quar - bu - let's pierced my heart, to death I'm bleed ing; help me, else I must

23

-tier! Tral - la - li, tral - la - ley, tral - la - le - ra, es die! Tral - la - lee, tral - la - ly, tral - la - lay - ra, ra, the

56

Mit Ausdruck

Ach Brü - der, ach Brü - der, ja - mir vor -
 Oh, com - rades, why - haste ye - so and
 gesangvoll

60

- li - ber, als wär's mit mir vor - als - wär's mit mir vor -
 me, as I were cold and - dead? me, as if I were cold all and

64

- bei! Tral - la - li, tral - la - li, tral - la - ley, tral - la -
 dead? Tral - la - lee, tral - la - lee, tral - la - ly, tral - la -

68

- le - ra, ihr - tre - tet mir zu - nah, ihr tre - tet mir zu -
 - lay - ra, ye - hurt me, - as ye - tread. Ye hurt me, - as ye -

72

- la! Brü - der, dick ge - sät, Brü - der, dick ge - sät, sie
 - la! The - dead lie round in heaps, com - rade by com - rade sleeps: lo!

75

lie - gen wie ge - müht. Death his bar - nest reaps.

78

81



Emil Rumpf: Militärkapelle in altpreußischen Uniformen, um 1910

CD Berühmte deutsche Märsche 1 INT 815.200



Schanze in der Stadt Sewastopol, die im Krimkrieg durch die Alliierten zerstört wird (James Robertson, 1855)

Blitz, Donner und Carthauen-Knall,
Ist was mein Herz vergnüget,
Und wenn die Kugel überall,
In Lüften pfeift und flieget,
So bin ich schon erfreut.
Wenn viel tausend Bomben donnern
Und des Feindes Mauren krachen,
Kan ich mir Vergnügen machen.

Nur meiner Feind' erschrocknes Blut,
Das meine Kleider netzet,
Löscht mir den Durst von meiner Glut,
Das Fleisch so ich zersetzet,
Ist das den Hunger stillt.
Da wo es nach Pulver schmecket
Und der Fluß von Blute fließet,
Ist die Lust die ich erkieset.

Da wo ein scharf gewetzter Stahl,
Der Feinde Brust durchdringet,
Und Städte, Völcker, Berg und Thal
Vom Krieg und Schlachten singet,
Da ist mein Ohr vergnügt,
Da ist meine beste Wohnung,
Wo viel blanke Schwerter blitzen
Und viel tausend Feinde sitzen.

Soldaten Lied. Lorenz Mizler (um 1740) In: Eva Rieger: Friedenserziehung..., Regensburg 1987, S. 101

Blitz, Don - ner und Car - thau - nen - Knall, ist was mein Herz ver - gnü - get, und wenn die Ku - gel ü - ber - all, in

5 Lüf - ten pfeift und flie - get, so bin ich schon er - freut, wo viel tau - send Bom - ben don - nem,

8 und des Fein - des Mau - ren kra - chen, kann ich mir Ver - gnü - gen ma - chen.

Verlaufsplan (Lehrprobe 9. 6. 1997, van der Linde)

Unterrichtsphase	Geschehen im Unterricht	Didaktisch-methodischer Kommentar	Sozialform/ Medien
Aufbau der Lernsituation/ Konfrontation (Gedichtstrophe und Bild)	Der Lehrer liest die erste Strophe von „Revelge“ vor und klappt dann ohne weiteren Kommentar die Tafel auf, an der das Bild vom Schlachtfeld und den toten Soldaten befestigt und die erste Gedichtstrophe von „Revelge“ notiert ist. Die Schülerinnen sollen sich spontan zu der „Collage“ der beiden Gegenstände äußern und dabei auch den vom Lehrer bewußt „heiter“ vorgetragenen Gedichttext analysieren und bewerten.	Der stumme Impuls, die Konfrontation mit zwei scheinbar disparaten Dokumenten zum gemeinsamen Thema „Soldaten“ soll einen möglichst offenen und affektiven Einstieg ermöglichen, Stellungnahmen provozieren (möglicherweise auch auf einer didaktischen Metaebene, nämlich in bezug auf die Zusammenstellung des Materials), und damit den Problemhorizont für die heutige Studententhematik in motivierender Form öffnen. Die Gegenüberstellung der Kriegsrealität und der bereits in der letzten Stunde erarbeiteten Klischees vom „immer lustigen Soldaten“ und seinem „Schätzlein“ stellt die Doppelmoral vieler Kriegsmärsche und Soldatenlieder bloß und wirkt zynisch-satirisch, eine Qualität, die beiden Gegenständen separat nur bedingt zukäme.	Bild/ Gedichtstext/ möglichst non-direktives Unterrichtsgespräch
Antizipation und Überprüfung der Erwartungshypothesen	Die Schülerinnen äußern auf der Basis der Textanalyse und ihrer in den letzten beiden Stunden erworbenen Kenntnisse zur Idiomatik der Militärmusik Erwartungshypothesen in bezug auf die Vertonung Der Lehrer fordert ggf. Präzisierungen in bezug auf die erwartete musikalische Gestaltung und stellt - falls noch wichtige Elemente fehlen - ergänzende Fragen.	Die SchülerInnen versetzen sich durch das Äußern der Erwartungen in bezug auf die Komposition quasi in die Rolle eines Komponisten, der diesen Text vertonen soll. Dadurch wird das vorhandene Wissen zur Militärmusik in einem konkreten Anwendungsbezug und damit auf motivierende Weise aktualisiert.	Plenum
Präsentation der ersten Strophe/ Sammeln erster Höreindrücke/ Analyse und Auswertung	Auf der Vergleichsfolie der geäußerten Hörerwartungen sollen die SchülerInnen unter der Perspektive der Kongruenz - bzw. Divergenz ihrer Antizipationen in bezug auf die Mahlersche Vertonung des Textes zu differenzierten Analyseergebnissen kommen. Der Lehrer gibt ggf. Hilfen (am Klavier), um bestimmte Aspekte deutlicher zu fokussieren bzw. zu ergänzen.	Auf der Grundlage der Hörerwartungen kann durch das komparatistische Verfahren (Vergleich von Erwartungen und tatsächliche Vertonung) eine differenzierte Analyse der ersten Strophe erreicht werden. Die Technik des Zitierens bestimmter Idiome und damit die partielle Übereinstimmung mit den Hörerwartungen und zugleich die Verfremdung des Zitierten und weitere Abweichungen vom Militärmusikidom werden so deutlicher.	Hörbeispiel auf CD/ Tafel/ Plenum/
Erwartungshypothesen in bezug auf den Gesamttext/ Präsentation und Besprechung des Gesamttextes	Die SchülerInnen sollen auf der Basis ihres erweiterten Kenntnisstandes (die Analyseergebnisse zur ersten Liedstrophe) mögliche Textfortgänge antizipieren. Bei der anschließenden Besprechung des gesamten Gedichttextes hilft der Lehrer ggf. durch gezielte Hinweise und Fragen.	Die zuvor geleistete Analyse (Einübungen und Verfremdungen der verschiedenen Militärmusikelemente usw.) läßt erwarten, daß die Erwartungshypothesen in bezug auf den Text ebenfalls eine Tendenz zu Realismus und Ernsthaftigkeit aufweisen. Die Textbesprechung soll in nuce die lokale, temporale und personale Deixis dieses Erzählgedichtes klären, um so eine Verstehensgrundlage für die Gesamtkomposition zu schaffen.	Textblatt/ Plenum
Präsentation der Gesamtkomposition	Abhängig von der noch verbleibenden Zeit wird das Stück alternativ entweder mit dem Hörauftrag vorgespielt, auf weitere Elemente der Militärmusik (und weitere Verfremdungen) zu achten oder es wird - ohne gezielten Hörauftrag - nur auf die weitere Vertonung des Textes hingewiesen, um anschließend erste Eindrücke zu sammeln.	Da eine genauere Untersuchung der fehlenden Liedstrophen ohnehin noch in der nächsten Stunde erfolgen muß, in der zum einen weitere typische Elemente Mahlerscher Musik (Terzenseligkeit, Klangflächenwechsel, insistierende Ostinati, Volksliedhaftigkeit vs. komplizierteste Harmonik und Chromatik) ergänzt und die Musik Mahlers (so weit dies geleistet werden kann) musikhistorisch eingebettet werden soll und zum anderen ein Interpretationsvergleich verschiedener Aufnahmen geplant ist, wird die Schlußphase <u>dieser</u> Stunde primär die Funktion erfüllen, das Werk als Ganzes vorzustellen (Aspekt des „Kennenlernens“ und Befriedigung der Neugierde, wie das Stück jetzt weitergeht).	Hörbeispiel auf CD/ Plenum

Ausschnitt aus Mahlers „Revege“

Tr. (B)

Timp.

Tamb. mil.

Gr.C.

Voce

VI.I + alle Streicher

Des Mor-gens zwischen drein und vie - ren, da
 At break of day, ere cocks are crow - ing, we

Tr. (B)

Tamb. mil.

Gr.C.

Voce

VI.I + alle Streicher

müs-sen wir Sol - da - ten mar - schie - ren das Gäß - lein auf und
 sold-iers march to trum - pets' loud blow - ing, we shout, as we pass

Voce

ab, — tral-la - li, tral-la-ley, tral-la - le - ra, mein Schät-zel sieht her -
 by: — tral-la - lee, tral-la-ly, tral-la - lay - ra, "My fair love, now Good -

Gustav Mahler: "Der Tambourg'sell"
 Aus: "14 Lieder aus des Knaben Wunderhorn"
 Wien 1941, Universal Edition

Misurato, mesto (ma senza strascinare)

Gesang

Piano

Mit Nachahmung einer Militärtrommel
Imitating a military drum
ppp

con pedale

7

narrante, semplicemente, senza sentimentalità

Ich - ar - mer Tam - bours - g'sell!
 Ah - me, poor drum - mer - boy!

13

Man führt mich aus dem G'wölb,
 They lead me cap - tive forth,

Man führt mich aus dem G'wölb,
 They lead me cap - tive forth,

man führt mich
 they lead me

senza pedale

26

aus dem G'wölb!
 cap - tive forth.

Wie - ich ein - Tam - bour
 Had - I re - mained a -
 blie - drum -

più impetuoso

79

ben, dürft' ich nicht ge - fan - gen!
 - mer, I had still been free: a - roam - er.

86

29 *schaudernd*
 soll da bit-ten um Par - don, um Pax-don! und ich be -
 komm' doch mei - len Lohn! und ich be -
 komm' doch mei - len Lohn!

32 Das weiss ich schön, das weiss ich schon!
 komm' doch mei - len Lohn!

35 ihr

39 Brü - der all' zu - - mal,
 ihr Brü - der all' zu -

42 *pp*
 mal, heut' seht ihr mich zum letz-ten mal, heut seht ihr mich zum letz-ten mal! Der
 zart hervortretend

47 *poco rit.* *espi.*
 Hir-ten-bub' ist nur schuld da-ran!
 (Schalmei.)
pp poco accel.
 Das

53 *a tempo*
 Alphon hat mir's an-ge-than, das hat mir's an-ge - than!
 Das klag' ich an,
a tempo

58 klag' ich an!

143

Euch ich, Ur - laub nimm! -
last fare - well to - all!

Von Oze nimm!
Euch ich last fare -

150

Ur - laub nimm!
- well to - all!

Gu - te Good -

157

Nacht!
night!

163

mit brechender Stimme
with breaking voice

Gu - te Nacht!
Good - night!

8 *non pedale*

Tamburgesell
Fliegendes Blatt

Ich armer Tamburgesell,
Man führt mich aus dem
Gewölb,
Ja aus dem Gewölb,
Wär ich ein Tambur geblieben,
Dürft ich nicht gefangen
liegen,
Nicht gefangen liegen.

O Galgen, du hohes Haus,
Du siehst so furchtbar aus,
So furchtbar aus,
Ich schau dich nicht mehr an,
Weil i weiß, i gehör daran,
Daß i gehör daran.

Wenn Soldaten
vorbeimarschieren,
Bei mir mit einquartieren,
Nit einquartieren,
Wann sie fragen, wer i g'wesen
bin:
Tambur von der
Leibkompanie,
Von der Leibkompanie.

Gute Nacht, ihr Marmelstein,
Ihr Berg und Hügelein,
Und Hügelein,
Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier,
Und Musketier.

Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Grenadier,
Und Grenadier.

Ich schrei mit heller Stimm,
Von euch ich Urlaub nimm,
Ja Urlaub nimm.

Aus: Des Knaben Wunderhorn
(1806/08),
gesammelt von Achim von Arnim
und Clemens Brentano,
München 1963, Bd. I, S. 51

Tambour'sell
Mahlersche Fassung

Ich armer Tambour'sell!
Man führt mich aus dem
G'wölb!
Wär' ich ein Tambour geblieben,
dürft ich nicht gefangen
liegen!

O Galgen, du hohes Haus,
du siehst so furchtbar aus!
Ich schau dich nicht mehr an,
weil i weiß, daß i g'hör d'ran!

Wenn Soldaten
vorbeimarschier'n,
bei mir mit einquartier'n,
Wenn sie fragen, wer i g'wesen
bin:
Tambour von der
Leibkompanie!

Gute Nacht, ihr Marmelstein,
ihr Berg' und Hügelein!

Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier!
Gute Nacht! Ihr Offizier,
Korporal und Grenadier!

Ich schrei mit heller Stimm':
von euch ich Urlaub nimm!
Von euch ich Urlaub nimm!
Gute Nacht! Gute Nacht!

Friedrich Silcher:
Ich hatt einen Kameraden

nach einem älteren Feldjäger-Lied

1. Ich hatt einen Kameraden,
einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
er ging an meiner Seite
im gleichen Schritt und Tritt.

2. Eine Kugel kam geflogen:
gilts mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
er liegt zu meinen Füßen,
als wärs ein Stück von mir.

3. Will mir die Hand noch reichen,
derweil ich eben lad:
"Kann dir die Hand nicht geben.
Bleib du im ewgen Leben
mein guter Kamerad!"

Text: Ludwig Uhland (1809)

Frederic Chopin:
Marche funebre (aus Sonate op. 35)

Hans Heinrich Eggebrecht:

(S. 23f.):

"Mahler vermag beide Seiten der gegebenen Welt musikalisch zu benennen, auf der einen Seite die widerliche Zivilisationswelt, Heuchelei und Lügenhaftigkeit, oder (wie später im Scherzo der II. Symphonie) das Gefangensein des Menschen in der Sinnlosigkeit des Weltgetriebes (in dem er zappelt wie eine Mücke im Spinnennetz), und auf der anderen Seite das >Andere<, das so unberührt ist, so ohne Zeit und jenseits von Geschichte, wie in der gegebenen Welt nur Natur es sein kann, musikalisch benennbar zum Beispiel durch Volksweise, Vogelstimme oder Herdenglocken. Beide Seiten, die eine und die andere, sind in der gegebenen Welt, in der Wirklichkeit, nicht zueinander zu vermitteln, und auch dies widerspiegelt Mahlers Musik. Für die bisherige Musik war die Frage der Vermittlung nicht akut, weil sie das Häßliche der Welt, obwohl auch sie es zu ihrer Verursachung hatte, musikalisch nicht abbilden wollte und konnte und weil sie den Naturlaut nicht als das >Andere< setzte und definierte, sondern ihn nur in der Weise der Einebnung ins Artifizielle der Tonkunst benutzte. Indem Mahlers Musik der gegebenen Welt insofern adäquat ist, als sie deren beide Seiten benennt, entspricht sie ihr auch darin, daß sie die beiden Seiten nicht miteinander zu vereinen vermag. Deshalb erscheint bei Mahler das >Andere< in der reinen Form nur als Episode, als Einbruch, als ein musikalisch anderes selbst - weil es nicht anders erscheinen kann.

(S. 38:)

Mahlers Musik will nicht autonom sein, sondern sie will mit jeder Faser die Welt benennen in ihren Widersprüchen, indem sie selber zu dieser Welt sich macht, das heißt indem sie beständig selber dasjenige ist, was sie benennt, und dabei die Widersprüche und das Suchen nach Lösungen und das unendlich Unlösbare in ihre Welt, die insgesamt >andere Welt< der Kunst, hineinträgt. Darin hat Mahlers Musik ihr Besonderes, ihr Eigenart und Schönheit, ihre Gelungenheit und Wahrheit in eins.

Gleichwohl hat Mahler beständig nach einer Vermittlung der beiden Seiten gesucht, nach einer Lösung der Gespaltenheit, die die gespaltene Welt in ihm erzeugt, man kann auch sagen: nach einer Überlebenschance...

(S. 70:)

Die Vokabeln als aus dem Kontext analytisch isolierbare Anknüpfungsgebilde ... sind nicht das Ganze der Musik Mahlers, aber sie sind deren auffallendstes Merkmal. Und sie wirken sich auf das Ganze aus, indem sie zumeist als Themen oder Motive fungieren, wodurch sie nach Form und Gehalt - wenn auch in ständiger Variantenbildung - das Ganze substantiell durchdringen. Doch das vokabulare Sprechen der Musik Mahlers beschränkt sich nicht auf deren thematische und motivische Hauptsachen, sondern betrifft ... alle Dimensionen der Komposition: die Harmonik, zum Beispiel Vorhaltsbildungen, Trugschlüsse, harmonische Rückungen, Dur-Moll-Wechsel, Kadenzten, wo die auf ihnen geschichtlich abgelagerten Bedeutungen reflektiert hervorgekehrt werden; ...

(S. 145f.):

In unserer Vokabelterminologie ausgedrückt, bezieht sich der Mahlersche Begriff des Naturlauts in diesem weiteren Sinne auf jene Arten und Klassen von Vokabeln, die ihre Anknüpfungspunkte in den Bereichen jenseits der gewordenen, der geschichtlichen, der modernen Kultur- und Zivilisationswelt haben. Hierher gehören neben den Tierlauten zum Beispiel der Hornruf und der Hörnergesang, Jagdfanfare und Schalmeienton, Posthorn und Herdenglocken, Tanzlied und Volksweise usw., auch elementare, urtümliche, von der Kunst noch unangetastete Gebilde wie Quarte, Haltetöne, Echobildungen und ähnliches. Hingegen sind keine Naturlaute in diesem Sinne zum Beispiel das Trauermarsch- und das Choralidiom, Militärsignale, Trommelwirbel usw., dazu alle die postartifizialen und allerweltsmäßigen Gebilde, auch die in der Kompositionstradition beheimateten Seufzermotive, Ganz- und Halbtonschritte abwärts, chromatischen Gänge, Doppelschlagfiguren usw., auch das emphatisch Kunstschöne des Adagiogesanges.

Um die Welt, wie er sie sieht und empfindet, musikalisch abzubilden, sie Ereignis werden zu lassen in der Welt des Werks, teilt Mahler das kompositorisch Präexistente, an das er bei der Bildung der Vokabeln anknüpft, in jene durch Kunst weitgehend unberührten Laute und jene der Kunsttradition zugehörigen, aus ihr stammenden oder von ihr verworfenen Idiome und Gebilde. Zwischen beiden gibt es einen potentiellen Überschneidungsbereich und eine je nach den Kontextdefinitionen fließende Grenze. Und doch stehen sich die beiden Arten von Vokabeln in ihrer Herkunft und so auch in ihren Grundbedeutungen als >Naturlaute< und >Kunstlaute< gegenüber...

Damit wird Mahlers Musik fähig, in der insgesamt >anderen Welt< der Kunst die Weltendualität musikalisch widerzuspiegeln, die Mahlers Welterfahrung und sein Lebensbewußtsein durch und durch bestimmt...

(S. 147f.):

Die Naturlaute-Musik läßt das Andere vernehmen, sie besagt, daß es dies Andere gibt, von dem wir nicht wissen und nie wissen werden, was es ist. Mahler benennt es, indem er zwei Arten von Musik gegeneinander ausspielt als Welt und Gegenwelt, zwischen denen es - auch musikalisch - keine Vermittlung gibt. Dieser Dualismus der Welten und seine Syntheselosigkeit verursacht Mahlers Kunst, die selbst insgesamt eine Gegenwelt ist, jedoch ihre Verursachung nicht in dem vorkünstlerischen Bereich beläßt, sondern sie - mit Hilfe der Trennung der Laute in Musikarten - in die Kunst hineinnimmt, um die Auswege plausibel zu machen, die keine sind: das Choralische und Triumphale, oder um - wie in dem Verzweiflungsgestus der VI. oder im Verstummen der Adagio-Innerlichkeit in der IX. Symphonie - zu zeigen, daß es keine Auswege gibt.

In: Ders.: Die Musik Gustav Mahlers, München 1982



Der Schweizer
Fliegendes Blatt



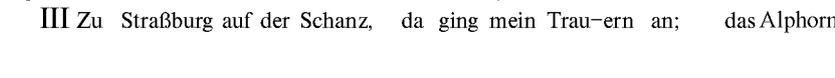
I Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trauern an, da

Zu Straßburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauern an,
Das Alphorn hört ich drüben wohl
anstimmen,



II Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Unglück an. Da

Ins Vaterland muß ich hinüberschwimmen,
Das ging nicht an.



III Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trauern an; das Alphorn

Ein Stunde in der Nacht
Sie haben mich gebracht;
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns
Haus,



wollt ich den Franzosen deser- tiern und wollt es bei den Preu-ßen pro-

Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,
Mit mir ist's aus.



wollt ich den Franzosen deser- tiern und wollt es bei den Preu-ßen pro-

Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor das Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon
Und ich bekomme doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.



hört ich drüben wohl an - stim - men, ins Va-terland muß ich hinüber-

Ihr Brüder allzumal,
Heut seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir solches angetan,
Das klag ich an.



biern, das ging nicht an, das ging nicht an.

Ihr Brüder alle drei,
Was ich euch bitt, erschießt mich gleich;
Verschont mein junges Leben nicht,
Schießt zu, daß das Blut rausspritzt,
Das bitt ich euch.



biern, Ei das ging nicht an, ei das ging nicht an.



schwim-men: das ging nicht an!

O Himmelskönig, Herr!
Nimm du meine arme Seele dahin,
Nimm sie zu dir in den Himmel ein,
Laß sie ewig bei dir sein
Und vergiß nicht mein!

I: Variante aus Franken (Nach: Alexander Sydow: Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel, Göttingen 1962, S. 375)

II: Variante aus der Frankfurter Gegend (Nach: Ernst Klusen: Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt a/M 1978, S. 69)

III: Friedrich Silcher (1835, nach: Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bd. I und II, Berlin 1979, S. 426)

Aus: Des Knaben Wunderhorn (1806/08)
gesammelt von Achim von Arnim und Clemens
Brentano München 1963, Bd. I, S. 94 (dtv)

Ernst Klusen:

Die Tatsache, daß das Deserteur-Lied »Zu Straßburg auf der Schanz« seit seinem Aufkommen gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu den verbreitetsten Liedern des 19. Jahrhunderts gehört, scheint der These zu widersprechen, daß Sozialkritik im Lied unterdrückt wurde, behandelt es doch sein Thema mit durchaus kritischem Akzent. Ein näheres Studium der Überlieferungsgeschichte jedoch stößt auf interessante Einzelheiten. Ursprünglich war es zu Ende des 18. Jahrhunderts in der apokryphen mündlichen Tradition, unterstützt durch Flugblätter, in singenden Gruppen verbreitet und enthielt als vierte Strophe die Klage über den Korporal, der den jungen Soldaten dem Militärgericht auslieferte. Diese Fassung kam nie in die Gebrauchsliederbücher und findet sich, wenn überhaupt, nur gelegentlich in wissenschaftlichen Sammlungen. Erst als die Dichter Arnim und Brentano 1806 ihre berühmte Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« herausgaben und die Korporalstrophe dahingehend abänderten, daß in poetisch verschleiender Form der Klang des Alphorns und das dadurch erweckte Heimweh für die Desertion verantwortlich gemacht wurde, fand das Lied - vor allem auch in der Komposition Silchers - Aufnahme, wobei man die realistische fünfte und die religiöse sechste Strophe fortließ. Auch hier eine Verharmlosung des Textes »ad usum delphini«.

Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt a/M 1978, S. 160

143. Der Schweizer.

Aus „Des Knaben Wunderhorn“.

fr. Silcher, 1789—1860.

Moderato.
p

cresc. *f*

1. Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Frau = ern an, das Alp-horn hört' ich drü = ben wohl an =
 2. Ein' Stund' in der Nacht, sie ha = ben mich ge = bracht: sie führ-ten mich gleich vor des
 3. Früh morgens um zehn Uhr stellt man mich vor das Re = gi = ment: ich soll da bit = ten
 4. Ihr Brü = der all = zu = mal, heut' seht ihr mich zum leß = ten = mal; (*pp*) der Hir = ten = bub ist doch nur

cresc.

dim. *p* *f* *dim.* *p*

1. stim = men, ins Ba = ter = land mußt' ich hin = ü = ber = schwim = men, das ging nicht an.
 2. Hauptmanns Haus, ach Gott, sie fisch = ten mich im Stro = me auf, (p) mit mir ist's auß.
 3. um Par = don, und ich be = komm' ge = wiß doch mei = nen Lohn, (f) das weiß ich schon.
 4. schuld dar = an, das Alp = horn hat mir sol = ches an = ge = than, (*pp*) das flag' ich an.

dim. *p* *f* *dim.* *p*

Gustav Mahler: Zu Straßburg auf der Schanz

Aus: "Des Knaben Wunderhorn"

Mainz o. J., B. Schott's Söhne (Lieder und Gesänge III)

Im Volkston (ohne Sentimentalität, äusserst rhythmisch).

Mit starkem Pedalgebrauch.

5 In gemessenem Marschtempo. ein wenig zurückhaltend

*) In allen diesen Trillern ist mit Hilfe des Pedals der Klang gedämpfter Trommeln nachzunehmen.

29 *schauerdnd*
 soll da bit-ten um Par-don, um Par-don! und ich be -
 komm' doch mei - nen Lohn! Das weis ich schon!

32
 komm' doch mei - nen Lohn! Das weis ich schon, das weis ich schon!

35
 ihr

39
 Brü - der all' zu - mal, ihr Brü - der all' zu -

42
 ma, heut' seht ihr mich zum letz-ten mal, heut seht ihr mich zum letz-ten mal! Der
zart hervortretend

47
 Hir-ten-bü'ist nur schuld da-ran!
 (Schalmel.)
 Das

53 *a tempo*
 Alphorn hat mir's an-ge-than, das hat mir's an-ge - than!
 Das klag' ich an, das

58
 klag' ich an!

**Gustav Mahler:
Nicht wiedersehen!**

Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz!
Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,
Bis auf den anderen Sommer,
Dann komm' ich wieder zu dir!
Ade! Ade mein herzallerliebster Schatz !

Und als der junge Knab' heimkam,
Von seiner Liebsten fing er an:
„Wo ist meine Herzallerliebste,
Die ich verlassen hab'?“

„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben.
Heut ist's der dritte Tag!
Das Trauern und das Weinen
Hat sie zum Tod gebracht !“
Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz !

Jetzt will ich auf den Kirchhof gehn,
Will suchen meiner Liebsten Grab,
Will ihr all'weile rufen, ja rufen
Bis daß sie mir Antwort gab!

Ei du, mein herzallerliebster Schatz
Mach auf dein tiefes Grab!
Du hörst kein Glöcklein läuten,
Du hörst kein Vöglein pfeifen,
Du siehst weder Sonne noch Mond!
Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!

**es Knaben Wunderhorn:
Nicht wiedersehn**

»Nun ade, mein herzallerliebster Schatz,
Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,
Bis auf den andern Sommer,
Dann komm ich wieder zu dir.«

Und als der junge Knab heimkam,
Von seiner Liebsten fing er an:
»Wo ist meine Herzallerliebste,
Die ich verlassen hab'?«

»Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,
Heut ist's der dritte Tag.
Das Trauern und das Weinen
Hat sie zum Tod gebracht.«

»Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen,
Will suchen meiner Liebsten Grab,
Will ihr alleweil rufen,
Bis daß sie mir Antwort gibt.

Ei, du mein allerherzliebster Schatz,
Mach auf dein tiefes Grab,
Du hörst kein Glöcklein läuten,
Du hörst kein Vöglein pfeifen,
Du siehst weder Sonn noch Mond!«

Klausur MUHO Köln SS 1997

8. 7. 1997

Aufgaben:

1. Analysieren Sie Mahlers „Nicht wiedersehen!“
2. Welche Besonderheiten der Mahlerschen Ästhetik werden hier deutlich?
3. Skizzieren Sie (eine oder mehrere) Möglichkeiten der methodischen Umsetzung des Stückes im Oberstufenunterricht.

Vgl. Ade zur guten Nacht (tif-Datei)

Gustav Mahler: Nicht wiedersehen!

Aus „Des Knaben Wunderhorn“

Schwermützig.

Und nun a - de, mein herz - al - ler -

p

mit starkem Pedalgebrauch

p

This block contains the first three measures of the score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a heavy, sustained bass line, indicated by the instruction 'mit starkem Pedalgebrauch'. The lyrics are 'Und nun a - de, mein herz - al - ler -'.

4

lieb - ster Schatz! Jetzt muss ich wohl schei - den von dir, bis auf den an - dern

p

This block contains measures 4 through 7. The vocal line continues with 'lieb - ster Schatz! Jetzt muss ich wohl schei - den von dir, bis auf den an - dern'. The piano accompaniment remains in the same style.

8

Som - mer, dann komm' ich wie - der zu dir! A - de! A - de, mein

mf

This block contains measures 8 through 12. The vocal line continues with 'Som - mer, dann komm' ich wie - der zu dir! A - de! A - de, mein'. The piano accompaniment features some melodic movement in the upper register.

13

herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Und als der

pp

This block contains measures 13 through 16. The vocal line continues with 'herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Und als der'. The piano accompaniment is very soft, marked 'pp'.

17

jun - ge Knab - heim - kam, von sei - ner Lieb - sten fing er an:

mf

This block contains measures 17 through 20. The vocal line continues with 'jun - ge Knab - heim - kam, von sei - ner Lieb - sten fing er an:'. The piano accompaniment has a more active, rhythmic character.

21

ist mei - ne Herz - al - ler - lieb - ste, die ich ver - las - sen hab'?"

mf

This block contains measures 21 through 25. The vocal line continues with 'ist mei - ne Herz - al - ler - lieb - ste, die ich ver - las - sen hab'?"'. The piano accompaniment features a prominent melodic line in the right hand.

26

„Auf dem Kirch - hof liegt sie be - gra - ben, heut' ist's der drit - te

ppp

Wie fernes Glockenläuten.

mf

This block contains measures 26 through 29. The vocal line continues with '„Auf dem Kirch - hof liegt sie be - gra - ben, heut' ist's der drit - te'. The piano accompaniment is very soft, marked 'ppp', with a reference to 'Wie fernes Glockenläuten.'

30

Tag! — Das Trau - ern und das Wei - nen hat sie zum Tod ge - bracht! A -

sempre pp

This block contains measures 30 through 33. The vocal line continues with 'Tag! — Das Trau - ern und das Wei - nen hat sie zum Tod ge - bracht! A -'. The piano accompaniment is marked 'sempre pp'.

