

Kollegen. Für diese wird er stets als vorbildlicher Forscher, als hilfsbereiter und liebenswerter Mensch in Erinnerung bleiben.

Bereits die Festschrift zu seinem 60. Geburtstag führte nicht weniger als 162 seiner Veröffentlichungen auf, darunter sieben Bücher, sechs Editionen und eine große Zahl von Aufsätzen zu allgemeinen Themen, etwa 30 zur systematischen Musikwissenschaft, Instrumentenkunde und Ethnomusikologie, 42 zu Antike, abendländischem Choral, Sequenzen und Tropen sowie zur Musik der östlichen christlichen Kirchen. 43 weitere Artikel betreffen die Musik des Mittelalters, dagegen nur vierzehn Werke späterer Epochen. Auch nach seiner Emeritierung 1977 blieb Heinrich Husmann bis zu seinem Tode unermüdlich produktiv. Fast ständig konnte man ihn in einer der großen europäischen Bibliotheken antreffen. Nach einem erfüllten Lebenswerk starb er so, wie er es sich immer gewünscht hatte. Durch seine Arbeiten wird er noch lange nachwirken.

Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf

von Hans Eppstein, Stocksund

Franz Schubert, Robert Schumann und Hugo Wolf: wie verschieden diese drei Meister des deutschen Kunstlieds in ihrer künstlerischen Wesensart auch sein mögen, so haben sie doch einen charakteristischen Zug gemeinsam, nämlich die nicht selten ans Eruptive grenzende Schnelligkeit im Erschaffen des einzelnen Liedes. Man muß zwar oft mit einer gedanklichen Vorarbeit bei der Wahl und Absorption der literarischen Vorlage rechnen, aber der eigentliche Kompositionsakt (über dessen innere Struktur wir natürlich nichts wissen) scheint im allgemeinen innerhalb eines ganz kurzen Zeitraumes vor sich gegangen zu sein. Mag dies für den Außenstehenden auch erstaunlich sein, so ist ein solcher Schaffensakt doch nicht in allen Fällen – das eigentlich schöpferische Moment natürlich ausgenommen – gedanklich gleich schwer nachvollziehbar. Da, wo ein Lied relativ kurz ist, als Vokalstimme eine tonal und strukturell unkomplizierte, in symmetrischen Perioden aufgebaute Melodie hat, die metrisch und rhythmisch der zugrundeliegenden Dichtung entspricht, sowie eine Klavierstimme, die sich dem Vokalpart in jeder Weise unterordnet, sei es nun, daß sie dessen immanente Harmonik in einfacher Akkordik realisiert oder eine bestimmte Instrumentalfigur durchführt, läßt sich ein spontaner und totaler Schaffensakt vorstellen, der vielleicht nicht unmittelbar in definitiver Gestalt jede Einzelheit, wohl aber in allen Hauptzügen das Ganze der Komposition umfaßt. Auch bei erweiterten Dimensionen ist ein solcher rascher Kompositionsprozeß noch vorstellbar, nämlich als eine Art von Addition zweier oder mehrerer solcher Vorgänge, die durch Verwandtschaft oder Kontrast aufeinander bezogen sein können.

Diesem Modell, natürlich im allgemeinen mit gewissen Modifikationen, entspricht ein erheblicher Teil von Schuberts und Schumanns Liedkompositionen, wenn auch beide gelegentlich andersartige und wesentlich kompliziertere Liedstrukturen geschaffen haben. Ganz anders ist jedoch die Situation bei Wolf (wir beschränken uns im Rahmen dieser Skizze auf die Liedwerke aus seiner Reifezeit, das heißt von den Eichendorff-Liedern an).

Nicht nur, daß seine Kompositionstechnik meistens erheblich komplizierter als die der Vorgänger ist; darüber hinaus ist der Charakter der beiden Teile und ihr Verhältnis zueinander oft von ganz anderer Art, was ja auch immer wieder konstatiert worden ist. Die Vokalstimme ist vielfach mehr deklamatorisch als melodisch, oft stark asymmetrisch und von der Versmetrik mehr oder minder unabhängig; die Klavierstimme hat eine Selbständigkeit, die ihr nicht selten nahezu oder gänzlich den Charakter eines eigenständigen, ausdrucksmäßig natürlich auf den Liedtext bezogenen Klavierstücks verleiht. Daß ein solch komplizierter musikalischer Organismus einschließlich aller Feinarbeit in der Textausdeutung das Ergebnis eines spontanen Aktes sein soll, wirkt kaum glaubhaft, scheint aber andererseits durch Wolfs eigenhändige Datierungen, gemäß denen oft mehrere Tage hintereinander täglich ein, mitunter sogar zwei Lieder entstanden sind, unzweideutig bestätigt; so sind z. B. sämtliche 17 Lieder zu Gedichten aus Goethes *West-östlichem Divan* im Zeitraum vom 16. bis zum 30. Januar 1889 entstanden. Natürlich könnte auch ein innerhalb einiger weniger Stunden entstandenes Lied in Etappen aus Detailskizzen erwachsen sein, aber hierüber sind wir nur unzulänglich unterrichtet. Die Angaben in der Spezialliteratur über Wolfs Skizzen sind eigentümlich widersprüchlich. So schreibt einerseits Ernest Newman¹: „Wolf skizzierte nie; die erste Niederschrift blieb die letzte“, und ähnlich drückt sich Ernst Decsey aus². Hans Jancik, der Herausgeber der Hugo Wolf-Gesamtausgabe, zitiert in einem Brief vom 12. Februar 1983 an den Verfasser Wolf selbst, der am 1. Mai 1895 an Emil Kauffmann geschrieben hatte, daß es „meine Art ist, alles gleich in vollendeter Gestalt zu Papier zu bringen“³. Den entgegengesetzten Standpunkt vertritt Frank Walker, der in seiner Biographie⁴ den Kompositionsvorgang folgendermaßen beschreibt: „Hastige, auf irgendeinem Stück Papier hingeworfene Skizzen pflegte er auszuarbeiten, zu entwickeln und immer wieder zu ändern, ehe sie endgültig Gestalt annahmen. Die ganze Komposition baute sich so allmählich in seinem Kopf auf und wurde auf einzelnen Manuskriptblättern skizziert. Die spätere Reinschrift war für ihn ein rein mechanischer Vorgang, und daher kommt es, daß alle Manuskripte Wolfs in ihrer endgültigen Form so wunderbar klar, sauber und deutlich sind“. In einer Fußnote gibt Walker an, daß die Nationalbibliothek in Wien „die frühen Entwürfe vieler von Wolfs Kompositionen“ besitzt. Vermutlich im Anschluß hieran spricht Erik Werba⁵ von „hastig entworfenen Skizzen“ und „frühen Entwürfen“, allerdings ohne irgendwelche Belege zu geben. Der Chef der Österreichischen Nationalbibliothek, Günter Brosche, bestätigt in einem persönlichen Brief vom 29. September 1983 die Angaben Walkers: „Zu Hugo Wolfs Liedern findet sich ein relativ umfangreiches Skizzenmaterial in unserer Sammlung.“ Dieses Material ist also anscheinend nicht allgemein bekannt und scheint noch kaum zur Erhellung der Beziehungen zwischen Vokal- und Instrumentalpart, auf die es in der vorliegenden Untersuchung speziell ankommt, ausgewertet worden zu sein. Da es bei der Niederschrift dieser Arbeit dem Verfasser noch nicht zugänglich war, muß es hier beiseite bleiben und kann erst – falls es überhaupt ergiebig ist – in späterem Zusammenhang erörtert werden.

¹ *Hugo Wolf*, übersetzt von H. von Hase, Leipzig 1911, S. 163.

² *Hugo Wolf*, Bd. 2, Leipzig 1904, S. 22.

³ *Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann*, hrsg. von E. Hellmer, Berlin 1903, Brief Nr. 59.

⁴ *Hugo Wolf*, übersetzt von W. Schey, Graz 1953, S. 244.

⁵ *Hugo Wolf oder Der zornige Romantiker*, Wien 1971, S. 131.

Man kann sich indessen auch einen ganz anderen Weg zum Eindringen in die oben angedeutete Problematik vorstellen: nämlich aus der kompositorischen Struktur von Wolfs Liedern abzulesen, in welcher Weise diese komplizierten Gebilde entstanden sein können. Gelingt dies, so ergeben sich vielleicht auch gewisse Hinweise zu der Frage, was in einem Lied als musikalische Ur- und Zentralidee zu betrachten ist; dies kann wiederum für die künstlerische Interpretation von Bedeutung sein. Eigentümlicherweise scheint keiner der bisherigen Vertreter der Wolf-Forschung diesen Weg eingeschlagen zu haben, auch wenn ihm die Besonderheiten von Wolfs Gestaltungsprinzipien deutlich vor Augen gestanden sind. So konstatiert etwa Edmund Nick: „Oft ergibt der Klavierpart für sich ein vollgültiges Musikstück, dem die Singstimme mit ganz eigener Kontur in kontrapunktisch vollendeter melodischer und rhythmischer Selbständigkeit eingefügt ist“⁶; Nick gibt also nicht nur den Ansatz einer strukturellen Beschreibung, sondern deutet auch die Reihenfolge des Kompositionsprozesses an („... der Klavierpart ... , dem die Singstimme ... eingefügt ist ...“), ohne jedoch diesen Gedanken dann weiter zu verfolgen. In gleiche Richtung gehen etwa Formulierungen von Paul Charles Boylan: „By making the accompaniment the vehicle for musical organization and intelligibility, Wolf was free to fashion a vocal line which grew naturally out of the words“⁷ und von Helmut Thürmer: „Durch die häufige Verwendung der Raffung und Dehnung aus deklamatorischen Gründen wird die Periodisierung des Gesangspartes aufgegeben. Die Form des Kunstwerks ist auf den Klavierpart übergegangen und nur noch von diesem her zu verstehen“⁸. Schon Newman war auf dem gleichen Wege, konnte sich aber trotz klarer Einsicht in die Struktur des Wolfschen Klaviersatzes nicht von der Vorstellung simultaner Erfindung der beiden Teile freimachen: „Man spiele die Klavierstimme verschiedener seiner Lieder durch, und sie wird als etwas Abgeschlossenes und in sich selbst Genügendes erscheinen, ohne daß man das Gefühl hätte, daß dabei etwas fehle oder daß man noch etwas hinzufügen dürfe. Sicherlich, wird man sich sagen, dieses Lied war konzipiert als ein Klavierstück und die Gesangsstimme kann hinterher nur mit vieler Arbeit und Überlegung dazugesetzt sein und kann unmöglich in sich selbst eine Daseinsberechtigung begründen. Und nun nimm die Singstimme für sich unter die kritische Lupe, und du wirst sehen, daß auch sie ganz wundervoll logisch aufgebaut ist – sie folgt nicht nur getreu der Grundidee der Dichtung, sondern sie krümmt sich und streckt sich, hebt und senkt sich, stürmt vorwärts oder steht still, stets der besonderen Bedeutung des einzelnen Wortes sich anschmiegend. Und endlich, singe und spiele beide Teile zusammen; der Komponist hat offenbar die beiden Linien gleichzeitig überblickt, obwohl der vokale Teil scheinbar beginnt und endet, wie es ihm gerade einfällt, ohne sich um Rhythmus oder Melodie der Klavierstimme zu kümmern“⁹.

Äußerungen wie die zitierten deuten auf die Tatsache hin, daß in vielen Fällen die Klavierstimme das formale Skelett eines Wolfschen Liedes bildet. Dies wieder führt notwendig zu der Vorstellung, daß in solchen Liedern die Klavierstimme die zuerst entstandene Teilstruktur bildet, unbeschadet der Frage, ob Wolf sie zunächst für sich niedergeschrieben oder aber die weitere Kompositionsarbeit im Kopf vorgenommen hat.

⁶ E. Nick, Art. *Hugo Wolf*, in: *MGG* 14 (1968), Sp. 788.

⁷ P. Ch. Boylan, *The Lieder of Hugo Wolf: zenith of German art song*, University of Michigan 1968, S. 125.

⁸ H. Thürmer, *Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf*, Giebing 1970, S. 171.

⁹ E. Newman, a. a. O., S. 151.

Man möchte annehmen, daß normalerweise das letztere der Fall ist, denn auch wenn, wie sich die Musik so oft darstellt, „der Klavierpart für sich ein vollgültiges Musikstück [ergibt]“¹⁰, weicht Wolf im Verlauf eines Liedes nicht selten von dieser Konzeption ab, wobei die Abweichungen gewöhnlich durch den Text bedingt sind. Auch wenn man daran festhält, daß Uridee und Grundform eines Liedes in der Klavierstimme¹¹ liegen, darf man sich die Entstehung von Klavier- und Vokalpart nicht als ein simples Nacheinander vorstellen. Einmal nimmt selbstverständlich schon die grundlegende Erfindung der Klavierstimme Rücksicht auf Inhalt und Form der Dichtung; dann aber dürfte die Gestaltung der Klavierstimme – die ja bei aller Selbständigkeit nie als Musikstück eigener Existenz gedacht war – überall da, wo von der einfachen Grundform des Textes wegen abgewichen werden mußte, in ständigem Wechselspiel zwischen Klavier- und Vokalpart vor sich gegangen sein, wobei die wesentlichen Impulse von beiden Seiten her kommen konnten.

Blieb es nun, wie hier oben gezeigt, in der einschlägigen Literatur immer nur bei Andeutungen dieses für das Verständnis von Wolfs künstlerischer Sprache grundlegenden Verhältnisses zwischen Sing- und Instrumentalstimme, so soll dieses hier anhand einiger konkreter Beispiele in ein helleres Licht gerückt und mehr im Detail dargetan werden. Als wichtigste Kriterien werden hierbei die beiden folgenden herangezogen: erstens die strukturelle und formale Gestaltung der Klavierstimme (Tonalität, Harmonik, Motivik und Thematik, Periodisierung usw.), zweitens das Verhältnis der beiden Teile, besonders da, wo eindeutigen Wiederholungen im Klavier wechselnde Gestaltungen der Vokalstimme gegenüberstehen. Aus beiden Kriterien lassen sich nämlich Schlüsse auf die Entstehung der beiden Teile ziehen. Zum ersten Kriterium läßt sich allgemein sagen, daß Wolf die Klavierstimme da, wo sie selbständigen Charakter hat (was nicht unbedingt bedeuten muß, daß sie als eigenständiges Musikstück erscheint; wesentlich ist lediglich, daß sie strukturell und formal unabhängig von der Vokalstimme und anders als diese verläuft), normalerweise symmetrisch und periodisch aufbaut, was zwar bei der Vokalstimme ebenfalls der Fall sein kann, oftmals aber nicht ist; dabei kann alles von kleinen Abweichungen vom ‚regelmäßigen‘ Verlauf bis zu rhythmisch völlig freier Deklamation vorkommen. Daß in solchen Fällen der streng geordnete Verlauf nicht nachträglich dem frei schweifenden unterlegt sein kann, sondern die Entstehung in der umgekehrten Folge vor sich gegangen sein muß, liegt auf der Hand. Dasselbe gilt, wenn im Sinne des zweiten Kriteriums bei unzweideutigen Wiederholungen kleinerer oder größerer Abschnitte im Klavierpart (die nicht „wörtlich“ zu sein brauchen) die Vokalstimme stark abweichend verläuft.

Werfen wir nun, ehe wir zur Betrachtung von Einzelbeispielen übergehen, einen Blick auf das Ganze von Wolfs Liedschaffen, so ist hier zunächst an die wohlbekannte Tatsache zu erinnern, daß Wolf für jede seiner großen Liedsammlungen spezielle Ausprägungen seiner musikalischen Sprache herausgestellt hat. Worin diese im einzelnen bestehen, braucht hier nicht erörtert zu werden, weil das Anliegen dieser Studie ja spezieller Art ist. Im ganzen gesehen läßt sich sagen, daß das Verhältnis der beiden Teile überall von der allerverschiedensten Art sein kann und daß zwischen den beiden Extremen des ‚traditionellen‘ Liedes

¹⁰ E. Nick, vgl. Anm. 6.

¹¹ Auch Verfasser, die sich über diese Zusammenhänge durchaus im klaren sind, bezeichnen den Klavierpart häufig weiterhin als „Begleitung“ (vgl. etwa die weiter oben wiedergegebenen Formulierungen von P. Ch. Boylan). Im Hinblick auf die einseitigen oder direkt falschen Vorstellungen, die dieser Terminus suggeriert, wird er hier konsequent vermieden.

und des ‚Klavierstücks‘ mit hinzutretender Gesangsstimme alle denkbaren Zwischenlagen vorkommen; dabei sei jedoch betont, daß auch bei ‚traditionellen‘ Liedern die Klavierstimme immer individuell charakterisiert ist und nie lediglich eine Ausharmonisierung der Vokalstimme darstellt. Es ist auch deutlich, daß Wolf vom ‚traditionellen‘ Typus ausgeht und daß das ‚Klavierstück‘ (oder diesem nahekommende Gestaltungen) mit hinzugefügter Vokalstimme erst allmählich in den Vordergrund tritt. ‚Traditionelle‘ Liedgestaltungen beherrschen die Eichendorff-Lieder ganz überwiegend, auch wenn die Klavierstimme oft schon obligat und in sich zusammenhängend ist. In der Mörike-Sammlung ist ihr Anteil auf etwa 60 % zurückgegangen, ist also immer noch beträchtlich, zugleich aber in bezeichnender Art ungleich über das Opus verteilt. Wenn man dessen 53 Nummern nach ihrer Entstehungsfolge (die Wolf beim Druck weitgehend unbeachtet gelassen hat) ordnet, zeigt sich nämlich folgendes: ‚traditionelle‘ Lieder beherrschen die erste, frühere Hälfte fast ausschließlich und treten später dann immer mehr zurück; namentlich in der Gruppe der zuletzt entstandenen zehn Lieder, die durch einen mehrmonatigen Aufenthalt (in den ein erheblicher Teil der Eichendorff-Sammlung fällt) von den übrigen getrennt sind, spielen sie nur noch eine untergeordnete Rolle. In der artmäßig ziemlich uneinheitlichen Goethe-Sammlung nehmen ‚traditionelle‘ Lieder immer noch etwa ein Drittel ein, im *Spanischen Liederbuch* ist es (vielleicht teilweise infolge des starken Einschlags von Liedrhythmik und Tanelementen auch im Vokalpart) immerhin noch ein reichliches Viertel, im *Italienischen Liederbuch*, das fast gänzlich auf Deklamatorik angelegt ist, dagegen nur noch gut ein Zehntel. Die Grundtendenz ist also eindeutig; sie hätte sich natürlich auch umgekehrt anhand der wachsenden Bedeutung der Lieder mit strukturell übergeordneter Klavierstimme oder anhand von ‚Klavierstücken‘ aufweisen lassen.

Als Beispiel einer Liedkomposition, die sich eindeutig auf ein ‚Klavierstück‘ gründet, sei nun etwas eingehender *Im Frühling* aus den Mörike-Liedern (Nr. 13) betrachtet, eines der frühen Beispiele dieses Typus und zugleich eine der bedeutendsten künstlerischen Manifestationen der ganzen Mörike-Reihe – kaum zufälligerweise im Hinblick auf den inneren Reichtum und die sprachliche Schönheit der zugrundeliegenden Dichtung. Diese – ein Ausdruck tiefsten Glücks, aber auch unerfüllten und unerfüllbaren Sehns, die Impression eines verträumten Sinnens in der milden Wärme eines sonnenüberströmten „Frühlingshügels“ – hat die Form eines vierstrophigen Gedichts mit jeweils sechs Zeilen (in der letzten Strophe mit einer einzeiligen ‚Coda‘). Sein Ablauf ist jedoch alles andere als regelmäßig; durch Unbestimmtheit der Versfüße, ständig variierte Verslänge und von Strophe zu Strophe wechselnde Reimflechtung erhält er etwas unbestimmt Schweifendes, was völlig dem gedanklichen Inhalt des Gedichtes entspricht. Die Vokalpartie ist dem in ihrem ruhigen, jede Nuance des Textes abhörenden halb-ariosen Rezitieren aufs feinste angepaßt. Es ist jedoch offenkundig, daß der Ausgangspunkt von Wolfs Kompositionsarbeit nicht hier liegt. Er erstellte zunächst einen Grundplan, der von der Vierstrophigkeit des Gedichts ausging (vielleicht auch von der bei allem Schweifen der Gedanken Unveränderlichkeit des poetischen Blickpunkts), ohne sich rein äußerlich im geringsten um die erwähnte strukturelle Variabilität der Einzelstrophen zu kümmern. So gab er im Klavierpart den beiden – im Text rhythmisch gänzlich verschiedenen – Außenstrophen genau dieselbe Musik, die nur bei der Wiederholung im letzten Takt abweicht, um in Anlehnung an den

Text in eine viertaktige Coda auszumünden. Die zweite Strophe entspricht in der Klavierstimme thematisch und formal völlig der ersten (bzw. letzten), weicht aber tonal und damit auch in anderen Einzelheiten davon ab, jedoch nur so weit, daß das Ähnlichkeitsmoment ständig hervortritt. Nur die dritte Strophe hat ihre eigene Musik, entnimmt jedoch ihr rhythmisches Hauptmotiv sowie die halbtaktige Bewegungsart der Gegenstimme (bei Platzaustausch) dem Hauptteil, aus dem sie fast unmerklich herauswächst. Diese Strophe ist trotz unveränderter Grundbewegung von ruhigerem Charakter als die übrigen, wozu auch die vergleichsweise ereignisarme Harmonik mit ihrem 16 Takte langen Dominantorgelpunkt und die in weichen Akkordklängen sinkenden Oberstimmen beitragen, und der Grund dafür ist klar: „der Sonne goldner Kuß“ übermannt den auf seinem grünen Hügel sinnenden Dichter, seine Augen, „wunderbar berauschet“, fallen zu, und im Halbschlummer nimmt nur noch sein Ohr den sanft einschläfernden „Ton der Biene“ wahr. Es ist ein Augenblick wunschloser Seligkeit, in dem die Zeit stillzustehen scheint, und Wolf läßt ihn den Hörer intensiv miterleben: er schaltet zwischen dieser und der letzten Strophe ein sechstaktiges, absichtsvoll etwas monotones Zwischenspiel ein, das in seinem ppp und der verhaltenen Zweistimmigkeit (über einem wohl vom Bienensummen inspirierten dunklen Orgelpunktton) die tiefste Klanglage des ganzen Liedes darstellt und thematisch nur noch leise an das Übrige anklingt, auch in dieser Hinsicht entspannt und träumerisch.

Die Klavierstimme folgt also einem festen Formplan A A¹ B (C) A Coda, der im Großen dem Verlauf des Gedichts entspricht, den Einzelheiten jedoch nur begrenzte Beachtung widmet. Indessen ist dies nicht alles, was schon in der Anlage der Klavierstimme der musikalischen Ausdeutung des Textes dient. Betrachten wir nämlich den Teil A genauer, so erweist sich, daß sein Steigerungsverlauf deutlich dem des Gedichtes entspricht. Er läßt sich etwa so skizzieren: Takt 1–4 ruhige Grundlegung mit nachdrücklicher Kadenz in der Dominanttonart, 5–8 tonale und Ausdruckssteigerung durch steigende zweiteilige Sequenz, 9–12 dynamische und ausdrucksmäßige Höhenlage, wobei die zweimal vorgetragene Zweitaktgruppe die Fortsetzung der vorangehenden Sequenz darstellt, 13–21 langsames Verebben der Erregung bei stereotypem, nach vier Takten von Dur nach Moll eindunkelndem Diskantmotiv über taktweise absinkendem Baß, 21–22 Stabilisierung auf der Dominante der Haupttonart, strukturell an das Vorangehende anknüpfend. Das Ganze stellt also (jedenfalls von Takt 5 an) eine einzige, breit gelagerte Kurve mit Höhepunkt in der Mitte dar. Dies entspricht dem gedanklichen Verlauf der ersten Gedichtstrophe, den man etwa durch die Begriffe Ruhe-Sehnsucht-Resignation andeuten kann. Die zweite und die vierte Strophe sind zwar nicht völlig identisch, weichen aber auch nicht stark von der ersten ab. So hat auch die zweite Strophe einen ruhigen Ausgangspunkt („Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen“), steigert sich dann („sehnd, sich dehnend“) und schließt zwar mit unruhiger Frage, aber doch mit dem Wort „gestillt“. Die letzte Strophe setzt in träumerischer Nachdenklichkeit an („Ich denke dies und denke das“), spannt sich in der Mitte zu dem Gegensatzpaar „Lust“ – „Klage“ und versinkt dann in zartes Gedenken an Halbvergessenes, Herzenswarmes („was webst du für Erinnerung in golden grüner Zweige Dämmerung?“), um alles in dem Epilog „Alte unnennbare Tage!“ verklingen zu lassen, den auch Wolf für sich stellt.

Unbekümmert um Versordnung und -länge baut Wolf so die erste Instrumentalstrophe (und damit auch die zweite und die vierte) in völlig regelmäßigen und symmetrischen

Gruppen auf. (Ergänzend sei hier bemerkt, daß das Verlaufsschema der dritten Strophe in der Klavierstimme sich als 4+4, 2+2, 1+1, 2+2+2+2 und das des Zwischenspiels als 2+2+2 darstellen läßt.) Hierin kommt, so will es scheinen, eine Wolfs künstlerischen Zwecken durchaus adäquate kompositorische Strategie zum Ausdruck: er schafft eine instrumentale Grundlage, die ihm die Möglichkeit gibt, den Text entweder symmetrisch-liedhaft oder aber in freier Deklamatorik zu vertonen – die freie Rhythmik von *Im Frühling* kennzeichnet ja nur den kleineren Teil seiner dichterischen Vorlagen.

Es ist nun nicht notwendig, den Verlauf der in diesen Instrumentalsatz eingefügten Vokalstimme im einzelnen zu verfolgen; im aktuellen Zusammenhang genügt es, an einigen wenigen Beispielen zu zeigen, wie verschiedenartig die Gesangsstimme trotz ihrer Abhängigkeit vom Klavierpart verlaufen kann. Stellt man etwa die Anfänge der beiden Außenstrophen nebeneinander, so zeigt sich, daß Wolf in der ersten Strophe die tiefe Ruhe auf dem „Frühlingshügel“ durch das Zusammenfallen der langsam sinkenden Vokalstimme mit der weichen Kadenz des Klaviers unterstreicht, während er in der vierten das unbestimmt schweifende „Ich denke dies und denke das“ an der Kadenzzäsur einfach vorbeigleiten läßt (Notenbeispiel 1)¹². Die Sequenzsteigerung in Takt 5–8 gibt der Abfolge „die Wolke . . .“ – „ein Vogel . . .“ Leben, während die Singstimme in der vierten Strophe zu Recht diesem Steigerungsverlauf fast völlig aus dem Weg geht. Die Symmetrie der zweimal vier Takte 13–21 mit ihrem Dur-Mollwechsel und ihrem absinkenden Baß hat in der ersten Strophe ihre ungefähren Entsprechungen in den beiden Textzeilen „wo du bleibst . . .“ und „doch du . . .“ (mit zusammen sieben Hebungen), während ihr in der vierten Strophe die drei Textzeilen „mein Herz . . .“, „was webst du . . .“ und „in golden grüner . . .“ (mit insgesamt elf Hebungen) zugeordnet sind; melodisch und rhythmisch sind die beiden Verläufe völlig verschieden (Beispiel 2).

Beispiel 1

Gemächlich

p

Hier lieg' ich auf dem Früh - -

Ich den - ke dies -

p

¹² Aus Raumersparnisgründen wurde die Zahl der Notenbeispiele stark beschränkt. Dies konnte um so eher geschehen, als Wolfs Lieder in zuverlässigen Ausgaben (Peters bzw. Gesamtausgabe) leicht zugänglich sind.

lings - hü - gel: die Wol - ke wird — mein
 und den - ke das, sehr ausdrucksvoll ich seh - - ne

pp *p*

leidenschaftlich
 Flü - gel, ein Vo - gel fliegt mir vor - aus. Ach,
 mich, und weiß nicht recht —, nach was:

Beispiel 2

(Lie-) be, wo — du bleibst, daß — ich bei dir blie - -
 Kla - ge; mein Herz, o sa - ge, was

p

ruhig

be! Doch du und die
webst du für Er - in - ne - rung in gol - den grü - ner

dim. - - - - - pp

rit. a tempo

Lüf - te, ihr habt kein Haus.
Zwei - ge Däm - me - rung?

(I.) rit. (I.) a tempo

Ohne Zweifel ‚passen‘ Worte und Musik in der ersten Strophe natürlicher zusammen als in der vierten, und die Vorstellung liegt nahe – sie bestätigt sich auch beim Studium anderer Lieder mit entsprechender Problematik –, daß Wolf bei der Komposition in erster Linie an die erste Strophe gedacht und für die Gestaltung der Vokalstimme in der zweiten und vierten auf seine Fähigkeit, diese jeweils als neue Gebilde über dem vorgegebenen Instrumentalpart zu ‚improvisieren‘, vertraut hat.

Die gänzlich verschiedene Phrasengestaltung in den einzelnen Strophen und ihre gemeinsame Unterordnung unter die in Symmetrien verlaufende Klavierstimme ließe sich hier nun wenigstens teilweise durch die Form des Gedichtes, durch den oben erwähnten Wechsel von Verslänge und Versfußgestalt erklären. Es erweist sich indessen, daß Wolf oft ähnlich verfährt, auch wenn der Text aus regelmäßig gebildeten Strophen besteht. In *Peregrina II* – einem Lied tiefster Liebesverwirrung und -verzweiflung, sprachlich wie musikalisch gleich kunstvoll (Mörrike-Lieder Nr. 34) – baut er die Musik nach viertaktiger

Einleitung, eigentlich einer Überleitungsmodulation von dem vorangehenden *Peregrina I* her, als einen rein auf Periodenbildungen gegründeten ABA-Verlauf auf mit 8+4 Takten für A und 8+8 für B, was scheinbar ganz dem zwölfzeiligen Gedicht entspricht. Dieses Gedicht teilt Mörike zwar (bei andersartiger Reimordnung) in 4+8 Verszeilen ein, jedoch mit grammatikalischer und inhaltlicher Zäsur am Ende der achten Zeile, so daß man es als dreiteilige symmetrische Anlage auffassen kann. Wolf liest indessen anders und kompliziert damit die Planung der Vokalstimme: er zieht Zeile neun, da sie ebenso wie die Zeilen fünf bis acht vom Eintreten der Geliebten in den festgeschmückten „Kindersaal“ handelt, zum Mittelteil, so daß für die Reprise von A nur drei Zeilen verbleiben. Gleichwohl ist der musikalische Ablauf in der Klavierstimme (die nicht eindeutig ein ‚Klavierstück‘ ist, wohl aber einen geschlossenen musikalischen, auf ein einziges chromatisches Motiv, gemeinsam für Vorspiel, A und B, sich gründenden Verlauf darstellt) bei der Reprise von A, sieht man von den beiden Schlußtakt ab, identisch mit dem ersten Vortrag. Das musikalische Geschehen in diesem Abschnitt stellt sich als eine langsam zu dem ekstatischen Höhepunkt im achten Takt anwachsende und danach verebbende Entwicklungskurve dar. Daß Wolf diese Musik ohne Veränderung 2mal verwenden kann, ist auch ohne Hinblick auf die Ungleichheit der jeweiligen Verszeilenzahl höchst bemerkenswert, da die ersten 4 Gedichtzeilen

Warum, Geliebte, denk ich dein
auf einmal nun mit tausend Tränen,
und kann gar nicht zufrieden sein
und will die Brust in alle Weite dehnen?

– eine einzige zusammenhängende Frage – ihren Höhepunkt eher am Ende haben, die Zeilen zehn bis zwölf

fremd saßen wir mit stumm verhaltenen Schmerzen;
zuletzt brach ich in lautes Schluchzen aus,
und Hand in Hand verließen wir das Haus.

aber in der Mitte. Wolf baut indessen den Gesangspart jeweils so gänzlich verschiedenartig in die allem Anschein nach vorkonzipierte Klavierstimme ein, daß er beide Male sinnvoll und überzeugend plaziert erscheint (Beispiel 3).

Beispiel 3

(Ziemlich langsam)

sehr innig



Warum, Gelieb - te, denk' ich dein auf ein - mal nun mit tau - - send
fremd sa - Ben wir mit stumm ver - halt - nen Schmer - - - zen;

p *cresc.*

immer etwas beschleunigter

Trä - nen, und kann gar nicht zufrieden sein, und will die Brust in al-le Wei - te

immer beschleunigender

zuletzt brach ich in lautes Schluchzen aus, —

f *sf* *più f*

Tempo I

deh - nen?

immer ein wenig zurückhaltend

und Hand in Hand ver - lie - ßen wir das Haus.

ff *rit.* *p* (2.)

Kaum je hat Wolf die Möglichkeiten akzessorisch freier Deklamatorik souveräner gehandhabt als hier – und dies in einer kompositorischen Situation, bei der eine etwas weniger eindringliche Lesung des Gedichts trotz der verschiedenen Versfußzahl zu einer unkomplizierten Wiederholung auch des Vokalparts hätte führen können.

Wolf hält in der Klavierstimme vielfach am Prinzip des ‚quadratischen‘ musikalischen Periodenbaus auch dann fest, wenn der Text ‚eigentlich‘ eine andere Form fordert. Ein paar Beispiele mögen dies erläutern. Das Goethe-Lied „*Wenn ich dein gedenke*“ (Nr. 46) besteht textlich aus zwei gleichartigen sechszeiligen Strophen, die ihrerseits aus je drei Zweizeilern mit der Reimordnung a a b bzw. c c b zusammengesetzt sind. Sämtliche Verszeilen sind dreihebzig, a und c haben weibliche, b männliche Endung.

Wenn ich dein gedenke,
fragt mich gleich der Schenke:
Herr, warum so still?

Da von deinen Lehren
immer weiter hören
Saki gerne will.

Der musikalische Aufbau der thematisch einheitlichen und symmetrisch gebauten, als ‚Klavierstück‘ anzusprechenden Klavierstimme ist ebenso regelmäßig, aber in anderer Art: zwei im wesentlichen gleichartige Hälften, jeweils aus zwei Achttaktern zusammengesetzt (deren zweiter, abschließender, jeweils durch einen Zusatz verlängert ist). Wolf bringt nun Dichtung und Musik in Übereinstimmung, indem er – mit kleinen Abweichungen am Schluß des Liedes – jeder a- bzw. c-Zeile einen Zweitakter, der b-Zeile aber, obwohl diese weder länger als die übrigen noch diesen übergeordnet ist, einen Viertakter zuordnet. Wie sich die Deklamatorik der Singstimme im einzelnen vollzieht, kann hier außer acht bleiben.

Ganz entsprechend verhält sich der Komponist in dem geistlichen Spanischen Lied „*Die du Gott gebarst*“ (Nr. 2), und dies, obwohl die Klavierstimme in ihrem figurativen Ostinatobau trotz des melodischen Zusammenhangs der Einzeltakte kaum als ‚Klavierstück‘ anzusprechen ist. Gleichwohl ist sie metrisch bestimmend, da sie jede der drei Textstrophen in ein 16-(= 2×8)-taktiges Verlaufsschema zwingt; dies ist nur aufgrund einer rhythmischen Manipulation des Textes möglich. (Zwischen die zweite und dritte Strophe ist ein überzähliger „Fermatentakt“ eingeschaltet.) Die Strophen sind jeweils sechszeilig mit der Reimordnung a b a a b und der Hebungsanzahl 4 2 4 4 2 4:

Die du Gott gebarst, du Reine,	mach' mich fröhlich, der ich weine,
und alleine	denn nur deine
uns gelöst aus unsern Ketten,	Huld und Gnade mag uns retten.

Da Wolf die Vokalstimme in einer Zwischenlage zwischen Deklamatorik und Liedhaftigkeit halten will, beachtet er die Zäsur in der Mitte der Strophen und läßt diese regelmäßig auf die Grenze zwischen dem achten und neunten Takt fallen. Er teilt jedoch die Strophenhälften nicht in zwei (wenig sinnvolle) Hälften zu je fünf Hebungen, sondern ordnet regelmäßig der ersten Viertaktgruppe die erste vierhebige Zeile a zu, der zweiten aber die beiden folgenden Zeilen a b mit ihren insgesamt sechs Hebungen. Scheinbar ist dies – ebenso wie in dem zuvor beschriebenen Lied – ein gewaltsames und zugleich schematisches Verfahren, aber Wolf gestaltet innerhalb dieser selbst auferlegten Bindung die Deklamation so souverän, daß dem Hörer keinerlei Begrenzung oder Zwang bewußt wird.

In dem geistlichen Spanischen Lied „*Wunden trägtst du*“ (Nr. 10) werden drei gleichartige, textlich und musikalisch symmetrisch gebaute Mittelstrophen von zwei in Text und Musik identischen Außenstrophen umrahmt. Der Text dieser Außenstrophen ist dreizeilig mit der Hebungsfolge 4 3 4 und der Reimordnung a b b:

Wunden trägtst du, mein Geliebter,
und sie schmerzen dich;
trüg' ich sie statt deiner, ich!

Es hätte bei liedartiger Vertonung nahegelegen, die Musik aus $2+2+2$ (oder auch im Hinblick auf die inhaltliche Zusammengehörigkeit der Verszeilen aus $4+2$) Takten aufzubauen; jedoch gibt Wolf der Klavierstimme – nach zweitaktiger Einleitung – eine achttaktige Periode, deren Vordersatz die beiden ersten Verszeilen und deren Nachsatz in seinen beiden ersten Takten die dritte trägt; die beiden letzten Takte sind also, von der Singstimme her gesehen, ‚Nachspiel‘, im Rahmen des ‚Klavierstücks‘ aber in jeder Weise Teil der 2×4 taktigen, motivisch und rhythmisch einheitlichen Periodenstruktur. Deutlich ist auch hier wieder die ganz von der Vorstellung bittersten Schmerzes inspirierte Klavierstimme dem rein deklamatorischen Vokalpart übergeordnet und in ihrem einheitlichen Aufbau zweifellos vor diesem konzipiert.

Es kommt auch vor, daß Versbau und musikalische Form gänzlich divergieren, wobei aber wiederum die letztere in ihrer Plan- und Regelmäßigkeit die primäre Konzeption darstellt. So ordnet Wolf im zweiten Teil des Liedes *In der Frühe* (Mörrike-Lieder Nr. 24) die beiden Verszeilen „Freu' dich! Schon sind da und dorten Morgenglocken wach geworden“ einer Sequenz der Klavierstimme mit mediantischen Rückungen in folgender Weise unter:

Freu' dich! Schon sind	(G-dur, 2 Takte)
da und dorten Morgen-	(B-dur, 2 Takte)
glocken wach ge-	(D-dur, 2 Takte)
worden	(D-dur, frei)

Eine derartige Divergenz kann sogar eine ganze Komposition beherrschen. So besteht die Poesie in dem Mörrike-Lied *An den Schlaf* (Nr. 29) aus vier Zeilen mit je sechs Betonungen, die jedoch amotivisch und im wesentlichen asymmetrisch vertont sind, nämlich in sechs, vier, fünf und sechs (sieben) Takten. Die Klavierstimme demgegenüber, ein selbständiges ‚Klavierstück‘, gründet sich auf eine viertaktige Modellphrase, die in variierten Wiederholungen durch die ganze Komposition, Einleitung und Nachspiel eingeschlossen, läuft, so daß sich der Verlauf der beiden Parte in Taktziffern folgendermaßen darstellt:

Text: Verszeilen	Musik: Phrasen
–	1–4
5–10	5–8
11–14	9–12
17–21	13–16 (+ „Fermatentakt“ 17)
	18–21
22–28	22–27 (erweitert)
–	28–34 (ausgeschriebenes Ritardando)

In entsprechender Art laufen in „*Mühevoll komm' ich und beladen*“ (geistliches Spanisches Lied Nr. 7) die 2 + 2 × 9 (durchweg vierhebigen) Verszeilen dem im Prinzip aus Achttaktperioden, in zwei musikalisch gleichartigen Strophen (Takt 1–32 und 33–62) und einer Coda bestehenden Klavierpart völlig zuwider, sind ihm dafür aber in sprachlicher Logik zugeordnet:

Text: Anzahl Zeilen	Klavierstimme: laufende Takte
2 (Refrain)	1–8
3 (Strophe 1)	9–16
4 (")	17–24
2 (")	25–32
–	33–36 (nur Nachsatz)
5 (Strophe 2)	37–46 (um zwei Wiederholungstakte erweitert)
2 ½ (")	47–54
1 ½ (")	55–62
–	63–69

Wolf geht aber auf diesem Weg noch einen Schritt weiter. Es kommt vor, daß er an der Idee der symmetrisch festgefügt Klavierstimme sogar dann festhält, wenn sie im Gegensatz zu den bisher beschriebenen Fällen einer asymmetrisch deklamierenden

Vokalstimme als echte Begleitung untergeordnet ist. In *Gesang Weylas*, einem der zuletzt entstandenen Mörrike-Lieder (Nr. 46), geht er, was die Struktur der beiden Teile betrifft, von dem „neuen“ Liedkonzept in gewisser Hinsicht völlig ab. Das Gedicht besteht aus 2×4 Zeilen, jeweils mit der Reimordnung a b a b; aber Wolf vereint in der Singstimme beide Strophen – halb deklamatorisch, halb kantabel – zu einem einzigen gewaltigen Entwicklungsbogen (mit angedeuteter Zäsur am Ende der ersten Strophe); er entspricht mit seinem Gewicht der grandiosen Feierlichkeit des Textes. Der Klaviersatz besteht fast ausschließlich aus stützenden, in gleichmäßigen Vierteln schreitenden ‚Harfenakkorden‘, denen außer ihrer tonalen Funktion keinerlei Formkraft innezuwohnen scheint. Diese Relation hätte ‚eigentlich‘ zur völligen Asymmetrie des Ganzen führen müssen, denn die Versfußzahl wechselt ohne jede Regel: 3(2?) 2 5 5 / 3 4(3?) 3 4. Dessenungeachtet zwingt Wolf beide Strophen in einen je achttaktigen Rahmen (dessen Gleichartigkeit er durch in ihrer Harmonik ähnliche Schlußakte diskret unterstreicht), und in der ersten Strophe ‚gelingt‘ es ihm sogar, durch den Wechsel des Deklamationstempos jede der so verschiedenartigen Verszeilen (mit nur geringen Abweichungen) in einen Zweitaktrahmen einzugliedern. In der zweiten Strophe aber nehmen die beiden ersten Zeilen, da sie von keiner Sinnzäsur getrennt werden und Wolf hier, beim allmählichen Anstieg zum Schlußhöhepunkt, wohl nicht zu langsam deklamieren will, zusammen nur drei Takte ein; der Komponist baut sie aber durch Zusatz eines intensiv melodischen Instrumentaltaktes, der den erreichten Teilhöhepunkt der Singstimme aufgreift und weiter steigert, zur Viertaktigkeit aus. Dieses Zwischenspiel fällt, so eindrucksvoll es auch die Empfindung der unvorstellbaren (pp!) Größe der „Gottheit“ vorbereitet, einerseits strukturell, offensichtlich nur durch den Text bedingt, gänzlich aus dem Rahmen des übrigen Klaviersatzes heraus, führt aber andererseits die Melodie der Singstimme in natürlicher Weise weiter. Es schafft also Gleichgewicht und melodische Kontinuität und zudem einen Ruhepunkt für den Gesang, der die anschließende Schlußsteigerung noch intensiver werden läßt; letztlich aber ist er wohl trotz alledem aus Wolfs Bedürfnis nach einfacher Symmetrie der Gesamtform und also vom Instrumentalen her erwachsen.

Daß eine solch spezielle, vom ‚Normalen‘ stark abweichende Strukturierung des musikalischen Verlaufs wirklich durch die Eigenart des Textes einerseits und Wolfs Zug zur Symmetrie im Instrumentalpart andererseits bedingt sein kann, sei durch ein weiteres Beispiel belegt, das Mörrike-Lied *Gebet* (Nr. 28), ein in seiner Gesamtstruktur ausgesprochen ‚traditionelles‘ Stück, dessen ruhige Akkordik wohl das religiöse Ausdrucksmoment unterstreichen soll. Das Gedicht ist zweistrophig. Die erste Strophe hat vier Zeilen mit je drei Hebungen, so daß sich hier zwanglos eine Achttaktperiode ergibt. Die zweite ist dagegen fünfzeilig (mit je zwei Betonungen). Wolf wiegt sie indessen dadurch symmetrisch aus, daß er die vierte Zeile „doch in der Mitten“ wiederholt (man bedenke hierbei, daß er in den Werken der Reifezeit im allgemeinen Textwiederholungen strikt vermeidet, besonders inmitten eines Liedes¹³). Dadurch kann er diese Strophe in zwei Hälften zu je sechs Takten abteilen. Offenbar hat Wolf hierbei die inhaltlich etwas schwache Motivierung der genannten Zeilenwiederholung empfunden – man könnte sie als zusammenfassende Akzentuierung des Leitgedankens auffassen, doch ist dieser schon im Vorangehenden klar

¹³ Vgl. hierzu H. Thürmer, a. a. O., S. 121 ff.

und nachdrücklich hervorgetreten. Wolf ‚dramatisiert‘ sie dadurch, daß er auf höherer Tonstufe lebhafter deklamiert. Er läßt dann die daraus herauswachsende letzte Gesangszeile rhythmisch und harmonisch unbestimmt verschweben. Er überwölbt diese aber durch ein ‚Solo‘ des Klaviersolisten, eine „zart und ausdrucksvoll“ gleichsam von einer imaginären Violine gespielten Melodie, die in vergleichsweise lebhafter Bewegung bis in die dreigestrichene Oktave emporschwingt; dies alles weicht von der Faktur des übrigen Klavierparts sehr stark ab. Diese Solomelodie beginnt mit einer dem Vokalpart entsprechenden Sequenz, entwickelt sich aber dann weiter ausgreifend als die Singstimme und hat ihren Höhepunkt gerade da, wo jene in der Tiefe versinkt; danach gleitet sie in Synkopen unbestimmt nieder. Ob die hierbei sich ergebende Achttaktigkeit intendiert ist, bleibe dahingestellt. Daß die besondere Gestaltung dieses Schlußabschnittes letzten Endes durch die Asymmetrie des Textes verursacht ist, dürfte als sicher gelten können; nachdrücklich muß aber auch hier hervorgehoben werden, wie feinfühlig Wolf die Schwierigkeiten dieses Schlusses meistert und die Emphase der wiederholten Zeile „doch in der Mitten“ mit der mild verschwebenden Resignation des „holden Bescheidens“ in einer durch die Doppelmelodik expressiv erhöhte, weit gespannte Klimaxkurve zusammenfaßt.

Was die Erkenntnis des strukturellen Verhältnisses zwischen den beiden Parten im einzelnen Lied erschweren kann, ist der Umstand, daß dieses keineswegs immer durchgehend einem bestimmten Gestaltungsprinzip folgt, sondern oft zwischen mehreren wechselt. Wie komplex der Entstehungsvorgang auch bei einem verhältnismäßig kurzen Lied sein kann, sei beispielsweise an „*Alle gingen, Herz, zur Ruh*“ (weltliches Spanisches Lied Nr. 21) aufgezeigt. Der erste Eindruck ist, daß hier ein einstrophiges Gedicht – in sechs Zeilen, alle vierhebiger – in einem einzigen Wurf zur musikalischen Einheit eines zusammenhängenden gewaltigen Linienzugs gestaltet ist. Dieser Eindruck dürfte jedoch kaum der Wirklichkeit des Schaffensprozesses entsprechen. Für die musikalische Gestalt des Ganzen ging Wolf von einem Grundplan aus, der, auf dem unruhigen ‚Herzschlagrhythmus‘  basierend, jeder Gedichtzeile einen Zweitakter zuordnet, jedoch in den beiden letzten Zeilen

und dein Sinnen schweift in stummer
Sorge seiner Liebe zu

das Wort „Sorge“ sinngemäß in die vorletzte einbezieht; dies hat zur Folge, daß die drei letzten Worte in größter Breite deklamiert werden können. Indem Wolf sie wiederholt, kann er die starke Erregung des lange vorbereiteten Höhepunktes langsam verebben lassen; zugleich aber macht er die vier letzten, melodisch beruhigenden Vokaltakte zum vollendeten Gegengewicht der fünf ersten. An beiden Stellen ist die Gesangsstimme breit kantabel und dem Klavierpart übergeordnet. Dagegen überwiegt in den drei sich steigernden Mittelzeilen das deklamatorische Moment; die zunehmende Erregung kommt sowohl hierin wie in der nun sehr aktiven Klavierstimme zum Ausdruck. Die Steigerung vollzieht sich in Etappen. Die beiden ersten (Takt 7–10) sind im Klavier durch eine zweigliedrige steigende Sequenz gekennzeichnet, denen die Vokalstimme mit gänzlich freiem Verlauf gegenübersteht. Sie muß also zum wenigsten beim zweiten Glied („scheucht . . .“) nachkomponiert sein, doch dürfte dies schon für das erste („denn . . .“) gelten: das einzelne Sequenzglied ist nämlich in sich so planmäßig angelegt (zweiter Takt im Baß jeweils gesteigerte freie Wiederholung oder Sequenzierung des ersten), daß es kaum nach der Vokalstimme erdacht worden sein kann. Diese Planmäßigkeit kennzeichnet auch die Fortsetzung der Klavier-

stimme (Takt 11 ff., „und dein Sinnen . . .“); die Takte 11, 13 und 14 beginnen im Baß jeweils mit drei chromatisch steigenden Vierteln – einer Variante der Baßbewegung im Vorangehenden –, und da der Baß am Ende von Takt 12 gegenüber 11 sequenziert, ist es wohl denkbar, daß er dies in der Urerfindung auch am Anfang dieses Taktes tat, also mit Vierteln *e f* anfang; dies änderte Wolf wohl, um ihn durch die fallende Septime mit dem folgenden Takt zu verklammern; er ist also sowohl mit dem Vorausgehenden wie mit dem Folgenden motivisch-sequenzhaft verbunden. Die akkordische Diskantstimme dieser Takte ist bedeutend freier und ganz im Hinblick auf chromatisches Steigen und Sinken sowie auf das Wachsen und Wiederabnehmen der harmonischen Spannung angelegt. Die Singstimme stimmt weitgehend mit der oberen Kontur des Klavierparts überein, ist also aus der Struktur des Klaviersatzes heraus erfunden. Aus dieser Bindung befreit sie sich eben da, wo sie bei den Worten „seiner Liebe zu“ wieder ausgesprochen melodisch wird; bei deren Wiederholung wird sie der Harmonik immer mehr übergeordnet. So scheint es, als ob Wolf zu Beginn und am Schluß des Liedes primär von der Singstimme, im Mittelteil dagegen von der Klavierstimme aus konzipiert hat, wobei er jedoch imstande war, diese zwei Gestaltungsformen nahtlos miteinander zu verbinden; auch aus diesem Gesichtswinkel dürfte die Komposition zu seinen künstlerischen Großleistungen gehören¹⁴.

Was im Vorangehenden ausgeführt wurde, möchte ungeachtet aller Einzelbelege wesentlich als Anregung und Ideeskizze aufgefaßt werden. Die Aufmerksamkeit sollte auf einen Aspekt gelenkt werden, der bei der kritischen Betrachtung von Wolfs Liedkunst bisher kaum beachtet worden ist. Die hierbei gemachten Feststellungen können indessen nur einen Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen bilden. Ist es möglich, eine Typologie der verschiedenen Kompositionsweisen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Vokal- und Instrumentalpart aufzustellen? Bestehen Zusammenhänge zwischen solchen Typen und den poetischen Kategorien in Wolfs Liedern? In welcher Beziehung steht die Vokal-Instrumentalrelation zu anderen Stilmomenten? Läßt sich die weiter oben angedeutete Entwicklung dieser Relation durch die verschiedenen Liedsammlungen mehr im einzelnen verfolgen? Ist das ‚Klavierstück‘ mit Gesangspart aus Wolfs eigenem Gesichtswinkel als ein Fortschritt zu betrachten oder nur als eine neue Gestaltungsmöglichkeit neben dem ‚traditionellen‘ Lied? Was bedeutet die Betonung der Symmetrie im Klaviersatz für die stilhistorische Verankerung von Wolfs Liedkunst: ist sie vielleicht als spezifisches Erbe der Wiener Klassik

¹⁴ Erst nach Abschluß der hier vorgelegten Studie wurde dem Verf. die kürzlich erschienene Schrift von M. Carner, *Hugo Wolf Songs* (London 1982) zugänglich. Sie muß genannt werden, da in ihr Einsichten formuliert werden, die weitgehend mit den hier dargestellten Thesen übereinstimmen. Carners kleines Buch, das nur ca. 65 Seiten Text umfaßt, ist für die Reihe *BBC Music Guides* geschrieben und also nur als Introduction und kurze Übersicht gedacht; für eine Argumentation ist im gegebenen Raum kein Platz, und man erfährt nichts über den wissenschaftlichen Hintergrund seiner Aussagen. Nichtsdestoweniger seien hier einige von Carners Formulierungen zitiert (alles Kursive original): „However great our admiration for Wolf for his scrupulously *literary* approach to song-writing, in the last analysis it is his *musical* invention . . . which must remain the ultimate criterion of his settings“ (S. 6). „The creative process in Wolf may be adumbrated in this manner: the basic mood of a poem . . . inspires the composer to a clear-cut and incisive characterising piano motive, and this forms the main brick with which the structure of the song is built up . . . With the mature Wolf, the musical substance of a song mostly resides in the piano part, and in presenting it he follows the formal principle of *absolute* music, while his *literary* concern is concentrated in the vocal line. Yet, strangely, Wolf shows a singular conservatism in his attitude towards instrumental phrase-structure. In the majority of his settings he adheres to a rigid 2 plus 2 or 4 plus 4 design, in which he goes at times so far as to add a completely superfluous pause bar at the end of a song, so as to make his regular structure fool-proof . . . In essence, Wolf's method of superimposing a word-inspired vocal line on an autonomous piano part . . .“ (S. 8).

(gegenüber der so oft hervorgehobenen durch Richard Wagner inspirierten Deklamatorik im Vokalen) zu deuten? Und schließlich: Was bedeuten Erkenntnisse über Struktur und Entstehungsprozeß in Wolfs Liedern für die hinter ihnen stehende Ästhetik und darüber hinaus für die praktisch-künstlerische Gestaltung seiner Lieder?

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, ist eine vertiefte Kenntnis der musikalischen Struktur des Wolfschen Liedes notwendig. Hier liegt eine wichtige Aufgabe für die künftige Bemühung um Hugo Wolfs Kunst.