

Sich-Schicken in den Lauf der Zeit ist also nur eine Seite von Schuberts musikalischer Wirklichkeitsverarbeitung. Eine andere gestaltet das Finale der *Sonate G-dur* (D 894). Musikalische Parallelen zu *Totengräbers Heimweh* (D 842) deuten in der Coda die Rückkehr in eine bessere, jenseitige Heimat an („Ich sinke ihr Lieben, ich komm“). Beide Werke weiten den Klangraum nach oben und binden ihn gleichzeitig an die Tiefe des Basses. *Un poco più lento* endet die Sonate mit schwebenden Repetitionen, in denen das Gleichmaß der Achtel letztmalig erinnert wird.

Unter der Hülle klanglichen Wohllauts, einem freien oder von retardierenden Momenten durchsetzten Verströmen in der Zeit hingegeben, verbirgt der Komponist den Preis seiner Haltung: den Rückzug des Ich in einen dem geschichtlichen Prozeß abgewendeten Raum. Sich-Fügen in die reale und Flucht in eine bessere Welt sind zwei Ausprägungen dieser Attitüde. Daß die Instrumentalzyklen das Zurückziehen selber gestalten und erst im Finalsatz vollenden, ist ihr ‚kritisches Potential‘. Hier müßte eine Interpretation ansetzen, die auf die gesellschaftsbezogene Historizität des Schubertschen Komponierens abhebt.

„... mehr Stimmungsmache als Stimmung“ Mörrike-Lieder von Hugo Wolf und Hans Pfitzner

von Johann Peter Vogel, Berlin

I.

Hans Pfitzner und der neun Jahre ältere Hugo Wolf hatten mindestens zweierlei gemeinsam: Beide sahen sich, wie Alma Mahler berichtet¹, „sprechend ähnlich“ und seien „dieselbe Spezies Mensch“ in ihrer „skurrilen Art und Bosheit“. Und das Liedschaffen nahm in ihrer beider Werk eine wesentliche Rolle ein. Persönlich kennengelernt haben sie sich nicht, und mit ziemlicher Sicherheit kannte Hugo Wolf keine Liedvertonungen von Pfitzner, während der reife Pfitzner mindestens einige Lieder von Wolf kannte. Nimmt man die wenigen Äußerungen Pfitznrs über Wolf, so stand jener — mindestens ausdrücklich — nicht im Mittelpunkt der Interessen Pfitznrs. Die wenigen vorhandenen, durchweg späten brieflichen Äußerungen sind reserviert: Gegen Wolf als einen Komponisten, der, wie Anton Bruckner, den Pfitzner ebenfalls nicht schätzte, nur „auf einem Feld geackert hat“²; gegen Wolf als Kritiker, der Johannes Brahms „verächtlich“ kritisiert hat³; gegen Wolf als Vertoner von Joseph von Eichendorff-Gedichten, weil Pfitzner sich neben Robert Schumann als der berufene

¹ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*. Frankfurt/Main 1963, S. 165.

² Brief an Dr. Oswald vom 16. 1. 1932; in: Hans Pfitzner, *Briefe*, Tutzing 1991, Bd. I, Nr. 547, S. 575.

³ Brief an Walter Abendroth vom 25. 5. 1932; in: Hans Pfitzner, *Briefe*, Nr. 565, S. 591.

Eichendorff-Komponist fühlte⁴ und an Wolfs Vertonungen zu bemängeln hatte, daß er die von Pfitzner weniger geschätzten humoristischen Gedichte ausgewählt habe⁵ und, im Falle des Gedichts *Nachtzauber*, daß diese Komposition „etwas gequält“ geraten sei und „mehr Stimmungsmache als Stimmung“ enthalte; „so ein Wurf wie Schumanns op. 39 ist ihm nie gelungen“⁶. Nur in diesen letzten Bemerkungen läßt sich Pfitzner auf die Substanz einer Komposition Wolfs ein.

Verfolgen wir diesen Punkt weiter, so müssen wir zu der Annahme kommen, daß Pfitzner entweder nicht alle Eichendorff-Vertonungen Wolfs kannte oder in der Auffassung seines Freundes Engelbert Humperdinck lebte, der von Wolf behauptete, in seiner Eichendorff-Auswahl trete „das romantische Element ... fast ganz zurück“. Wolf habe eine Vorliebe für die keck-humoristische, derb sinnliche Seite des Dichters⁷. Außer dem Gedicht *Nachtzauber*, das in der Tat voll und ganz in den Bereich Pfitznerscher Gedichtauswahl fällt, wäre noch zu nennen *Der Freund* — in der Stimmung ähnlich dem *Schifferspruch*, dem Finallied der Kantate *Von deutscher Seele* —, auch *Heimweh* — mit „der alten schönen Zeit“ und dem patriotischen Schluß „Grüß dich, Deutschland“ — ist Pfitzner nah. Schließlich gehören auch die Liebeslieder *Verschwiegene Liebe* und *Liebesglück* eher nicht zu den humoristischen Gedichten⁸.

Wie dem auch sei, Pfitzner hat für seine Kritik gerade das Lied gewählt, das mit seinen eigenen frühen Liedern *Lockung* op. 7,4 und *Die Einsame* op. 9,2 inhaltlich und stimmungsmäßig korrespondiert⁹. Wolfs Lied ist 1887, Pfitzners Lieder sind gleichzeitig, höchstens drei Jahre später entstanden; zur Zeit der Entstehung war Wolf 27, Pfitzner höchstens 20 Jahre alt. Soweit unter diesen Umständen ein Vergleich möglich ist, können die Unterschiede zwischen den Eichendorff-Vertonungen kaum größer sein.

Wolf hält sein Lied *Nachtzauber* in einem dunkel getönten *Cis*-dur harmonisch weitgehend vieldeutig und metrisch unbestimmt. Stark chromatische Stimmführungen einerseits, andererseits die gegen den Takt eingesetzten Ruf- und Murmelmotive, dazu die Singstimme, die weitgehend wortgeboren und unabhängig von den Klavierstimmen geführt wird — insgesamt eine Vertonung, in der mit den Mitteln des musikdramatischen Deklamationsprinzips¹⁰ die zwielichtige Stimmung des Textes hörbar artifizuell zum Ausdruck kommt. Demgegenüber sind die beiden Lieder Pfitzners nach klassischem Muster in ihrer Struktur von der Melodie der Singstimme her bestimmt. Der frühe Pfitzner wählt bei der Vertonung von Gedichten Eichendorffs eine an Schumann anknüpfende Volksliednähe, die sich in Diatonik und klarer Metrik niederschlägt. Gleichwohl beschwört Pfitzner auch in diesem traditionelleren Rahmen die zwielichtige, doppelbödige Stimmung der Gedichte. In *Lockung* wird das Trügerische des heiteren Anfangs durch die harmonisch schillernden Girlanden der rechten Hand

⁴ Brief an R. Bach vom 5. 3. 1941; in: Hans Pfitzner, *Briefe*, Nr. 822, S. 882.

⁵ Ebda.

⁶ Ebda.

⁷ Brief H. Wolfs an Humperdinck vom 12. 3. 1891, zitiert nach E. Decsey, *Hugo Wolf*, Leipzig/Berlin 1903—1906, Bd. 2, S. 92f.

⁸ S. auch Eckart Busse, *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied*, Würzburg 1975, S. 70.

⁹ Zum Doppelbödig-Abgründigen des Gedichts *Lockung* s. Volker Freund, *Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder*, Hamburg 1986, S. 78ff.

¹⁰ Walter Abendroth, *Hans Pfitzner*, München 1935, S. 349.

unterstrichen; später erhält die Melodik mit ihren harmonischen Steigerungen, den sehnsuchtsvoll weiblichen Endungen und dem Rauschen der linken Hand aus dem Baß-Grunde etwas von einem Sog aus den „kühlen Gründen“¹¹. Der Schluß des Liedes bleibt offen: Zwar steht am Ende fast schulmäßig der Tonika-Dreiklang *E*-dur, allerdings als Sextakkord nur schwach abschließend, vorbereitet vom *E*-dur-Quartsextakkord, der keine Kadenzwirkung entfaltet und an einer Stelle steht, wo nach der vorangehenden Harmoniefolge eigentlich die Dominante *Dis*-dur von *gis*-moll zu erwarten gewesen wäre. Diese beiden *E*-dur-Schlußakkorde erscheinen, durch eine längere Pause vom Vorangehenden getrennt und im *ppp* erklingend, seltsam verirrt, als habe der Komponist vergessen, wie er hätte schließen sollen.

Die gehenden Bächlein in *Die Einsame* bewegen sich in schlichter Pendelbewegung; die Beleuchtungswechsel werden durch unmerkliche harmonische Rückungen herbeigeführt. Wenn von den „Gedanken im Herzen“ die Rede ist, halten die großen, aus der Tiefe aufsteigenden Bögen der linken Hand inne; in einem *E*-dur-Lied transzendiert *Cis*-dur in einen Halbschluß in *f*-moll. Das Brüchige, die Angefochtenheit der Gedanken, die „Reden, wenn niemand wacht“, werden sinnlich wahrnehmbar in den weit auseinanderliegenden Stimmen des Nachspiels im Klavier, die wie nicht geheure Spinnweben über tiefen Abgründen hängen. Die Beispiele zeigen, wie der junge Pfitzner in einem einfacheren Rahmen als Wolf zwielichtige Stimmung gleichwohl treffend zum Ausdruck bringen kann. Vielleicht hat Pfitzner das gemeint, als er an Wolfs Lied etwas „Gequältes“ und „mehr Stimmungsmache als Stimmung“ feststellte.

II.

Es gibt jedoch viel gravierendere Beispiele der Auseinandersetzung Pfitzners mit Wolf: die Gedichte, die Pfitzner in Kenntnis der Vertonungen Wolfs noch einmal vertont hat. Pfitzner hat es im allgemeinen vermieden, Gedichte, die andere bereits vertont hatten, noch einmal zu bearbeiten. In einigen Fällen dürfte er die Vertonung des anderen nicht gekannt haben, z. B. als er wie Brahms Hermann von Lings *Immer leiser wird mein Schlummer* op. 2,6 (1888/89) oder wie Richard Strauss Detlev von Liliencrons *Sehnsucht* op. 10,1 (1896) und Richard Dehmels *Venus Mater* op. 11,4 (1901) oder wie Othmar Schoeck (nach Beethoven) Johann Wolfgang von Goethes *Mailed* op. 26,5 (1916) vertonte. Bei der ersten Fassung von Eduard Mörikes *Das verlassene Mägdlein* (1887) ist es komplizierter: Pfitzner kannte Schumanns Lied (er übernahm dessen Textfassung), aber noch nicht das von Hugo Wolf. In sechs Fällen nahm er den Text noch einmal auf, weil er offenbar eine andere Interpretation der früheren entgegensetzen wollte: im Falle der Goethe-Gedichte *An den Mond* op. 18 und *Willkommen und Abschied* op. 29,3 — die hatte Franz Schubert vertont —, im Falle des Dehmelschen *Arbeitsmann* op. 30,4 — den hatte Strauss bereits komponiert — sowie in den Fällen von Goethes *Wanderers Nachtlied II* op. 40,5 (1931), der *Alten Weisen* op. 33 (Gottfried

¹¹ Ähnlich in der Interpretation des Eichendorff-Liedes: Freund, S. 84ff.

Keller) und der beiden Mörike-Gedichte *Das verlassene Mägdlein* op. 30,2 (1922) und *Denk es, o Seele* op. 30,3 — die Wolf bereits vertont hatte¹². Offensichtlich sucht Pfitzner hier die Konfrontation mit Wolf¹³, denn es sind die einzigen Gedichte der beiden Dichter, die er auswählt. Ich greife — da die Keller-Lieder bereits Gegenstand von Untersuchungen waren¹⁴ — die beiden Mörike-Gedichte heraus¹⁵.

1. *Das verlassene Mägdlein*

Früh, wann die Hähne krähn, Eh die Sternlein verschwinden, Muß ich am Herde stehn, Muß Feuer zünden.	Schön ist der Flammen Schein, Es springen die Funken; Ich schaue so drein, In Leid versunken.
Plötzlich, da kommt es mir, Treuloser Knabe, Daß ich die Nacht von dir Geträumet habe.	Träne auf Träne dann Stürzt hernieder; So kommt der Tag heran — O ging' er wieder! [1832]

Das vierstrophige Gedicht hat zwei Hälften: In den ersten beiden Strophen beginnt das Mädchen vor Tagesanbruch sein Tagewerk mit dem Anzünden des Herdes. Der Schönheit der Flammen (mit denen auch auf die Flammen und Funken der Leidenschaft angespielt wird) steht die Versunkenheit des Mädchens in seinem Leide gegenüber. In der dritten Strophe — eingeleitet durch das Wort „Plötzlich“ — fällt dem Mädchen sein nächtlicher Traum von seinem treulosen Geliebten ein; die Tränen stürzen; das Mädchen wünscht, der nahende Tag möchte wieder gehen.

Das Gedicht wird zwischen 1841 und 1847 von Robert Schumann in *g*-moll vertont (op. 64,2)¹⁶; da er, offenbar des Rhythmus wegen, den Text an zwei Stellen abändert („Sternlein schwinden“ statt „verschwinden“ und „schaue so darein“ statt „drein“) und Wolf und Pfitzner diesen Text ihren Vertonungen 1887 und 1888 zugrunde legen, können wir daraus schließen, daß beide das Lied kannten. Wolf übernimmt die von Terzen bestimmte Faktur; und wenn er auch die Werkabschnitte stärker als Schumann an den Strophen des Gedichtes orientiert, so vernachlässigt er wie Schumann zugunsten der Gesamtstimmung die Bedeutung des „Plötzlich“. Die Fassung des 18jährigen Pfitzner unterscheidet sich erheblich davon, z. B. schon in der Wahl des Dreivierteltaktes. In seiner kunstvollen Verknüpfung mehrerer Motive ist es eine bedeutende Talentprobe, mag aber Pfitzner später zu bewegt und formal zu kompliziert erschienen sein,

¹² Ein weiterer Text wurde von beiden Komponisten gleichzeitig 1889/90 auskomponiert: die Bühnenmusik zu Henrik Ibsens *Das Fest auf Solhaug*. Die beiden Werke bleiben hier unberücksichtigt.

¹³ Werner Diez, *Hans Pfitzners Lieder*, Regensburg 1968, möchte weniger eine Reaktion Pfitzners auf Wolf als vielmehr eine Vergewisserung Pfitzners sehen (S. 26). Ähnlich: John Williamson, *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford 1992, S. 209.

¹⁴ Diez, S. 27ff., 103ff.; Albrecht Dümling (Hrsg.), *Gottfried Keller, vertont von Johannes Brahms, Hans Pfitzner, Hugo Wolf*, München 1981

¹⁵ Im folgenden werden verwendet: *Eduard Mörikes sämtliche Werke*, 2 Bde, hrsg. von Edm. von Sallwürk, Leipzig o. J.; Hugo Wolf, *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*, Bd. I, Nr. 7 und Bd. III, Nr. 39, Peters, Leipzig o. J.; Hans Pfitzner, *Sämtliche Lieder*, Bd. I, S. 24 und Bd. II, S. 130ff., Schott, Mainz 1983.

¹⁶ Dazu Diez, S. 19.

so daß er — einziger Fall in seinem Liedœuvre — das Gedicht zum zweiten Mal vertont. Hier soll seine zweite Fassung (op. 30,2) behandelt werden.

Zunächst fallen die Übereinstimmungen zwischen Wolf und Pfitzner auf: Der Zweierteltakt mit daktylischem Rhythmus, das bestimmende Quintintervall im melodischen Einfall und die gleiche Tempowahl *Langsam*. Auch die Länge der Lieder ist nahezu gleich: Wolf 52, Pfitzner 48 Takte. Weiter fällt eine gewisse Statik in beiden Liedern auf: bei Wolf offenkundig im Durchhalten des daktylischen Grundrhythmus, verstärkt durch das Festhalten der Harmonik pro Takt und einer Zweitaktperiodik mit dem Gewicht auf dem zweiten Takt (die einzige Dreitaktperiode, T. 35 bis 37, wird verschleiert und durch eine Fermate ausgeglichen). Bei Pfitzner ist es das in den meisten Takten auftretende Quintintervall, sind es die liegenden Töne (T. 1 bis 10 *cis''*, T. 11 bis 22 *a'*, T. 23 bis 25 *cis'*, T. 26 bis 30 *es* bzw. *ges''*, T. 31 bis 48 *des* bzw. *cis''*) und eine fast durchgängige Pendelbewegung in Vierteln.

Unterschiedlich ist zum einen die Tonart — Wolf *a-moll*, Pfitzner *fis-moll* —; das besagt etwas über die Grundstimmung: bei Wolf eine weiche Trauerstimmung, bei Pfitzner hoffnungslose Unerfülltheit (so etwa auch die *fis-moll*-Lieder *Wand' ich in dem Morgentau* — Keller, op. 33,4 — oder *Ich werde nicht an deinem Herzen satt* — Ricarda Huch, op. 35,2 —). Zum anderen ist unterschiedlich, wie beide auf die Einzelheiten des Textes eingehen. Wolfs strenge Akkordik beschreibt eine Grundstimmung und läßt dabei allenfalls das Stürzen der Tränen (T. 38 bis 41) ahnen, reagiert im übrigen aber nur harmonisch auf den Text — z. B. der leuchtende Wechsel *A-dur/Cis-dur* für den Flammenschein (T. 13 bis 18), die hochalterierten Dreiklänge für die Leidversunkenheit (T. 20ff.). Pfitzner dagegen sucht sowohl eine Grundstimmung mit den schon beschriebenen statischen Elementen als auch einzelne Textstellen auszudrücken. Er illustriert die Flammen und Funken durch die Oktavtrioen der rechten Hand (T. 13ff.), den Hahnenschrei durch die Dissonanz *his''/cis''* (T. 4). Er versinnlicht auch sonst: mit dem Tritonus-Intervall auf „plötzlich“ (T. 23) und „von dir“ (T. 28), mit dem Septimsturz der Singstimme auf „Knabe“ (T. 26), mit dem enharmonischen Wechsel für den Bereich des Traums (T. 26 bis 32), aus dem heraus die Tränen stürzen. Und er deklamiert ohne Rücksicht auf die Gedichtmetrik nach dem Sinn: Betonung auf „von d i r “ (T. 28) und „o g i n g “ (T. 43) sowie Verschiebung der Gewichtung auf den zweiten Takt durch Einfügung von Zwischentakten (T. 22, 31, 37, 40). Ähnlich wie Wolf wechselt er mit Eintritt der dritten Strophe vom Daktylus zur Synkope; ohnehin drängt der von Pfitzner benutzte Originaltext zur Infragestellung des daktylischen Rhythmus: „eh die Sternlein verschwinden“ (T. 5) und „schaue so drein“ (T. 17/18). Beim Stürzen der Tränen setzt eine Vierteltriole (T. 34) das Metrum vollends außer Kraft¹⁷.

Den Eindruck einer der Leidversunkenheit angemessenen hochsensiblen Harmonik, den Wolf mit mehrdeutigen, alterierten Dreiklängen erreicht, vermittelt Pfitzner mit

¹⁷ Diez, S. 21f., kritisiert hier eine Überinterpretation Pfitznrs. Wenn er dies allerdings damit begründet, daß in diesem Lied an den wesentlichen Stellen fremde neue Elemente in den musikalischen Formverlauf eingreifen, ist dies nicht zutreffend. Die fallenden Dreiklangsprünge der Singstimme T. 24, 25 und 34 werden bereits T. 9/10, die chromatischen Linien T. 24—28 bereits in T. 4/5 vorbereitet. Auch der melodische Bogen T. 41—43 ist streng thematisch.

einer ebenfalls mehrdeutigen Diatonik. Während Wolf aber eine ‚warme‘, mit der Person des Mädchleins identifizierte Harmonik wählt, bleibt Pfitzners Harmonik distanziert, ‚kalt‘ (übrigens auch in der weitgehenden Vermeidung von Terztönen). So besteht die Harmonik der zweiten Strophe (T. 13ff.) aus den gleichzeitig auftretenden Oktavtriolen der rechten Hand in *fis* und den pendelnden Vierteln der linken Hand in *D*. In der dritten Strophe (T. 23ff.) bestimmen die bereits in T. 4/5 und 11/12 eingeführten chromatischen Linien eine Entwicklung, in der erneut bitonale Wirkungen erzeugt werden (Überschneidungen der Tonarten *es* nach *b* und *cis* nach *fis*). ‚Weiche‘ *b*-Tonarten und ‚harte‘ Kreuztonarten, Traum und Wirklichkeit, durchdringen sich hier gegenseitig. Mit der eigentümlich archaisierenden Diatonik gepaart ist eine relativ einfache Form: An die Stelle von Wolfs vierteiliger Form *A/B/C/A'* setzt Pfitzner eine dreiteilige Barform *A/A'/B/B/A''*), die den holzschnittartigen, dem Volkston ähnlichen Eindruck verstärkt.

Der wesentliche Unterschied besteht in der Art, wie die dritte Strophe eingeleitet wird. Wolf betont zwar mit der Synkope in der Singstimme und mit der Bezeichnung *etwas lebhafter* das Neue, das mit „Plötzlich“ einsetzt, doch schreibt er *forte* erst auf „kommt“ (T. 28) vor. Zwar tritt mit der dritten Strophe die Tonart *B-dur* ein, aber dies ist nach dem vorangehenden alterierten *F-dur* nicht überraschender als der Eintritt des *A-dur* nach *E-dur* zu Beginn der zweiten Strophe. Anders Pfitzner: Schon in seiner ersten Fassung tritt das „plötzlich“ überraschend und *forte* nach dem *E-dur*-Dominantseptakkord in *F-dur*, also auf der sechsten Stufe, ein (T. 22). In der zweiten Fassung verfährt er noch ausdrücklicher: nach der Tonika *fis*-moll tritt T. 23 *forte* und *a tempo* ein neuer Akkord ein, der wie der Septakkord der Dur-Parallele *A-dur* klingt, funktional aber ein grundtonloser alterierter Septakkord wiederum der sechsten Stufe (*dis*) ist und sich in den Quartsextakkord *cis*-moll auflöst (T. 25). (Diese Deutung ergibt sich aus der Parallelstelle T. 42/43, wo sich dieselbe harmonische Entwicklung eine Quart höher abspielt: hier ist der Grundton *gis'* hinzugefügt). Der Schreck des „plötzlich“ wird noch dadurch unterstrichen, daß einen Takt lang die Bewegung der „Funkentriolen“ stockt.

Es bleibt aber nicht beim bloßen Überraschungseffekt. Zu den Worten „Plötzlich, da kommt es mir“ erscheint blitzartig das, was in den folgenden Takten geträumt wird. Der einem schleichenden Schmerz ähnliche Achtel-Baßgang *e, fis, fisis, gis* in T. 24 kehrt im Viertel-Baßgang T. 26 bis 29 als *es, e, f, ges* wieder. Der für den „A-dur“-Septakkord angenommene Grundton *dis* wird enharmonisch zum Grundton des Traums *es*.

Die Interpretation der dritten Strophe hat Konsequenzen für den weiteren Verlauf des Liedes. Wolf, in dessen Lied der Einbruch der Erinnerung eingebettet in die Gesamtstruktur erfolgt, kann die vierte Strophe im wesentlichen als Wiederholung der ersten Strophe folgen lassen; lediglich die letzte Zeile (T. 44ff.) wird verzögert und erhält im Klavier sowohl eine Vorankündigung (T. 44) als auch ein Echo (T. 47). Die Zweitakt-Periode wird auf einen Takt verkürzt. Das Lied endet mit dem terzlosen Tonika-Akkord. Bei Pfitzner bringt der Wiedereintritt der Anfangsmelodik mit dem Beginn der vierten Strophe eine *f*-Entladung mit dem enharmonischen Wechsel von *b*-moll nach *fis*-moll, mit der Rückkehr in die Realität. Die Akkordik mischt zunächst

Elemente von *b*-moll und *F*-dur, danach von *fis*-moll und *D*-dur, jeweils um den Liegeton *a'*. Der Einsatz der Singstimme erfolgt einen Takt verspätet auf dem starken Takt. Nach dem Niederstürzen der Tränen zerfällt der Satz: Die Triolen sinken zusammen, es bleiben die seufzergleichen Sekundschritte *gis''/fis''* (T. 35/36, 43 bis 46) und *d''/cis''* (T. 40/41, 44 bis 46); der zweite Sekundschritt bleibt stockend auf *d''* hängen — ein *D*-dur-Rest im *fis*-moll. Der Wunsch an den beginnenden Tag: „o ging er wieder“ wird von Pfitzner ungleich stärker als von Wolf aus dem Kontext herausgehoben und hallt mit seinem Echo der Spitzentöne *gis''/fis''* auf „ging er“ wie ein Schrei verzweifelter Hoffnungslosigkeit über den Liedschluß hinaus.

Nach diesen Detailbeobachtungen können wir feststellen: Im Vergleich zu Wolfs abgerundeter, in sich ruhender Komposition wirkt Pfitzners Lied zerrissen, ruinenhaft, und dies trotz der relativ übersichtlichen Form. Wolfs Lied konzentriert sich auf das leidversunkene Mädchen, das auch durch die Erinnerung kaum zu erschüttern ist. Pfitzner sieht eine realistische Szene, in der das Mädchen Objekt einer Katastrophe, des Verrats ist; die Erkenntnis der völligen Hoffnungslosigkeit hat ihre Parallele in der Zerstörung des Kontinuums der Komposition. Im Vergleich zu Wolfs Lied wirkt die dissonierende Diatonik kalt, distanziert. Der höhere Gehalt an Drastik mit seiner Gleichzeitigkeit von Statik und Dynamik gibt der Komposition eine hohe Komplexität und steigert die Aussage des Gedichts ins Extreme. In gewisser Hinsicht verhält sich diese artifizielle Komposition zum Gedicht wie Wolfs *Nachtzauber*. Diatonik, dissonant geführte Stimmen und expressionistischer Ausdruckswillen — drei typische Elemente Pfitznerschen Personalstils — werden in eigentümlicher, auf das Gedicht bezogener Weise zusammengefaßt; das kaum Integrierbare wird hier krampfhaft zusammengezwungen, aber das Krampfhaftige ist ein Teil dessen, was ausgesagt werden soll: eine ausweglose Situation.

2. Denk es, o Seele

Ein Tännlein grünet wo, / Wer weiß, im Walde,
Ein Rosenstrauch, wer sagt, / In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon, / Denk es, o Seele,
Auf deinem Grab zu wurzeln / Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rößlein weiden / Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt / In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn / Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh / An ihren Hufen
Das Eisen los wird, / Das ich blitzen sehe! [1852]

In dem zweistrophigen Gedicht paraphrasiert Mörike ein Memento mori, die Gegenwart des Todes im Leben. Schon grünt das Tännlein, blüht der Rosenstrauch, der auf deinem Grab stehen wird. Schon springen zwei schwarze Rößlein munter auf der Weide, die den Leichenwagen ziehen werden, vielleicht schon, wenn die Hufeisen, die sie jetzt tragen, abfallen. Ist in der ersten Strophe der Zeitpunkt des Todes noch relativ weit gesteckt (Bäume und Rosen werden alt), ver-

kürzt sich in der zweiten Strophe die Frist auf die Lebensdauer eines Hufeisens. Tanne, Rosenstrauch, schwarze Pferde als Hinweise auf den Tod, auch das Hufeisen in seiner Ähnlichkeit zur Sichel des Sensenmanns. Wie das Hufeisen kurz aufblitzt, durchzuckt den Menschen die blitzartige Erkenntnis, daß er sterben muß.

Formal ergibt sich eine Steigerung des Gedichts bis zu seinem Ende dadurch, daß die erste Strophe vier Zeilen, die zweite aber fünf hat, wobei in den zwei letzten die Wiederholung des Wortes „vielleicht“ und ein Enjambement etwas Dramatisches (die Verkürzung der Lebenszeit) vermitteln. Das Versmaß, ein fünffüßiger Trochäus mit Auftakt, verbindet den einem Memento mori angemessenen fallenden Rhythmus mit dem durchscheinenden steigenden Rhythmus von Jamben. Nur die Halbzeile „Denk es, o Seele“ setzt eine Hebung daktylisch auf eine Stelle, wo eine trochäische Senkung hätte stehen müssen, und betont damit diese Worte. So verschränken sich im Gedicht Leben und Tod sowohl in den Bildern wie in der Form.

Wolf und Pfitzner haben in ihren Vertonungen dieses Gedichtes zunächst wieder zwei charakteristische Übereinstimmungen: den Dualismus zweier beherrschender Rhythmen — den ‚Rößlein‘-Rhythmus und einen weiteren schweren Rhythmus; außerdem eine abfallende melodische Linie auf die Worte „Denk es, o Seele“. Sie unterscheiden sich aber grundsätzlich in der Auffassung des Gedichts und damit in der Ausführung des Liedes. Umgekehrt wie anlässlich des *Verlassenen Mägdlein* nimmt Wolf hier die Dramatik des Gedichtes auf, während Pfitzner durchgängig in einer kontemplativen Ruhe verharret.

Wolf betont (*Mäßig*, Sechssachtel) in der antiphonartigen Einleitung den Dualismus zwischen schweren Rhythmen im Baß und leichtem Rhythmus im Diskant. Der erste Teil steht eher im *B*-dur-Bereich, der zweite eher im Dominantbereich der Liedtonika *d*-moll. Dieser Dualismus beherrscht auch die Vertonung der ersten Strophe. In der zweiten wird er gesteigert dadurch, daß der leichte Rhythmus durch zusätzlich eingeschobene Sechszehntel noch leichter, der schwere Rhythmus durch Veränderung des Metrums vom Sechssachtel- zum Zweivierteltakt noch schwerer gemacht wird. Zugleich steigert sich die Musik im Hinblick auf die Dramatik des Gedichts durch eine immer stärkere Verdichtung der Akkordik und eine sich verschärfende Harmonik bis zu einem dissonierenden *ff*-Akkordtremolo T. 51. Danach klingt das Lied mit den Antiphonen der Einleitung, nun im Zweivierteltakt, im *ppp* und dunklem Moll aus (T. 62). Offensichtlich gestaltet Wolf die Entwicklung der Erkenntnis zur vollen Tragweite, eine theatralische Szene, die den Erkennenden vernichtet zurückläßt.

Pfitzner (*Ruhig*, *durchaus leise*, Vierviertel) wählt statt des tragischen *d*-moll die in diesem Falle naturhaft-beschauliche Tonart *Es*-dur, zwar mit Eintrübungen nach *g*-moll, aber aufgehellt nach *D*-dur, *C*-dur und *G*-dur. Statt der klangvollen Akkordik Wolfs bietet Pfitzner einen eher spröden zwei- bis vierstimmigen Satz, innerhalb dessen die Singstimme rezitativisch à la Wolf deklamiert, melodietragend nur auf die Worte „Denk es, o Seele“ (T. 6, 25) und „Sie werden schrittweis gehn“ (T. 16), die dadurch herausgehoben werden (ich komme darauf noch einmal zurück). Im Gegensatz zur zweiteiligen Gedichtform ordnet Pfitzner den Text in einer dreiteiligen Liedform an: der A-Teil (T. 1 bis 11) entspricht der ersten Strophe; der B-Teil (T. 12 bis 19), eine Art Durchführung, vertont die ersten zwei Zeilen der zweiten Strophe bis zum ersten „vielleicht“. Auf die nahezu notengetreue Reprise des A-Teils im Klavier (T. 20 bis 28) singt die Stimme den Rest der zweiten Strophe und die Wiederholung der Titelzeile.

Der zweiteiligen Form Wolfs stellt Pfitzner eine in sich kreisende, zum Anfang zurückkehrende dreiteilige Form gegenüber. Doch läßt er das Lied offen enden: Sein Lied endet schwach kadenzierend auf dem Terzton; der Grundton wird nur kurz und schwach angetippt. Die Kontemplation klingt über den Schluß hinaus nach.

Wolf versinnbildlicht den dem Gedicht innewohnenden Dualismus durch den Wechsel zweier rhythmischer Motive und zweier beherrschender Tonarten (*d*-moll/*B*-dur). Pfitzner symbolisiert ihn mit einem durch auftaktige Achteltriolen gekennzeichneten Vordersatz (T. 1 bis 4) und einem auf schweren Taktteilen ruhenden Melodieteil (Nachsatz, T. 5 bis 8). Außerdem tritt der Dualismus fast ständig auf als ein Wechsel von Fluß und Stau. Zunächst — zu den beiden ersten Gedichtzeilen, aber auch zur vierten Zeile und zu den letzten beiden (T. 1 bis 4, 7 bis 11, 20 bis 23) — kombiniert er punktierte Achteltriolen mit halben Notenwerten in der Weise, daß der Schwung des Auftaktes der Achteltriole auf dem vierten Viertel gleich wieder auf dem folgenden ersten oder zweiten Viertel mit einer halben Note zum Erliegen kommt. Dann — zur dritten Zeile in beiden Strophen (T. 5/6 und 16 bis 19) — reduziert sich der Fluß auf ein „schrittweises Gehen“ (das Gleiche geschieht in der Reprise des A-Teils — T. 24/25). Im B-Teil (T. 12 bis 15) verstärkt sich der Fluß mit einer zweistimmigen Imitation der Achteltriolen — die beiden „munteren Rößlein“ — und wird dann umso nachhaltiger wieder gestaut (T. 16 bis 19). Hier kommt an einer bezeichnenden Textstelle die Pfitznorsche Stileigentümlichkeit des Wechsels von Fluß und Stau sinnfällig zur Geltung. Sie steht zugleich für Pfitzners kontemplative Haltung zum Tod.

Die dem Gedicht innewohnende Dramatik nimmt Pfitzner durch eine die Gedichtsaussage intensivierende Wiederholung auf. Die Thematik auf die Worte „Sie sind erlesen schon, denk es, o Seele“ wird noch zweimal wiederholt: in T. 16/17 auf die Worte „Sie werden schrittweise gehn“ — hier ergänzt das Klavier die Worte „Denk es, o Seele“ — und in T. 24/25 auf die Wiederholung der Worte „Denk es, o Seele“ — hier ergänzt das Klavier die Worte „Sie werden schrittweis gehn“. Die Wiederholung der Titelzeile steht nicht im Gedicht; Pfitzner, der mit den Gedichten stets sehr heikel umging, dichtet hier etwas hinzu, deutlich mit der Absicht, die Titelzeile direkt oder indirekt dreimal erklingen zu lassen, in jedem Abschnitt der dreiteiligen Liedform einmal. Pfitzner betont damit die Botschaft des Gedichtes auf seine Weise¹⁸ wie Wolf ihr durch orchestrale Klangfaltung Nachdruck verleiht.

Hatte Pfitzner im Falle des *Verlassenen Mädlein* der Leidversunkenheit Wolfs die Dimension der völligen Hoffnungslosigkeit hinzugefügt, so mag er sich im Falle des *Denk es, o Seele* gefragt haben: Was schlägt in Wolfs Lied denn so vernichtend zu? Ist das Wort „Eisen“, das von Wolf zum *ff*-Höhepunkt gemacht wird, so bedeutsam? Pfitzner betont an dieser Stelle das Wörtchen „eh“ (T. 20) durch eine kleine Verzögerung, kenntlich gemacht durch ein Atemzeichen. Er sah in der im Gedicht angelegten Steigerung der Bilder weniger eine dramatische Entwicklung als eine Intensivierung der Botschaft, die ja bereits in der ersten Strophe ausgesprochen wird und deshalb in der zweiten Strophe nicht mehr überraschend sein kann. Das *Memento mori* hatte für ihn aus seiner philosophischen Erkenntnis heraus (er lebte in der Philosophie Arthur

¹⁸ Diez, S. 67, 103, verhält sich kritisch zu dieser Art Vertonung ‚mit dem Zeigefinger‘

Schopenhauers¹⁹) ohnehin nichts Erschreckendes. Wie im Falle des Verrats im *Verlassenen Mägdlein* fließen auch in die Vertonung des *Denk es, o Seele* Elemente der Persönlichkeit Pfitzners nachvollziehbar ein.

III.

Die Untersuchung ergibt zwei sehr unterschiedliche Vertonungen derselben Gedichte, die etwas aussagen über das Verhältnis Pfitzners zu Wolf, aber auch über Pfitzners Textverständnis. Bei den von Wolf und Pfitzner vertonten *Alten Weisen* von Gottfried Keller begegnet uns die gleiche Unterschiedlichkeit der Interpretation. Es ist, als habe Pfitzner es darauf angelegt, jeweils eine völlig entgegengesetzte Version desselben Textes herauszustellen. Wo Wolf eine besonders geschlossene Komposition anbietet, etwa im *Verlassenen Mägdlein* oder im letzten Keller-Lied *Wie glänzt der helle Mond*, setzt Pfitzner eine besonders zerklüftete Vertonung dagegen; wo Wolf relativ melodiebezogen schreibt, etwa in *Denk es, o Seele*, komponiert Pfitzner eher deklamierend, und wo Wolf in dem für ihn typischen, textbezogenen rezitativischen Stil vertont, wie in den Keller-Liedern, schreibt Pfitzner besonders melodiebezogen.

Das Erstaunliche an dieser Gegensätzlichkeit ist, daß Pfitzner mit diesen Deutungen keineswegs am Gedichttext vorbeigeht, sondern die Sicht frei gibt für eine wesentliche Interpretationsmöglichkeit der Gedichte, die Wolf nicht berücksichtigt; sie sind so Zeugnisse eines intensiven Textverständnisses. Wir wissen aus Pfitzners Summe der Regieerfahrung, den beiden Bänden *Werk und Wiedergabe*²⁰, wie genau er den Werktext studierte und welche scharfsinnigen Folgerungen er daraus für die Inszenierung eines Bühnenwerkes zog. Ähnlich muß er auch Gedichte gelesen haben, die er vertonen wollte. Vermutlich hat er die Fundstelle des Gedichts *Das verlassene Mägdlein*, den Roman *Maler Nolten*, gelesen; das Hauptthema dieses Romans, der Liebesverrat, wird zum Hauptthema des Liedes. In den Keller-Liedern Pfitzners begegnen uns in *Tretet ein, hoher Krieger* statt der Wolfschen kapriziösen Dompteuse eine beherrschende Thusnelda, in *Singt mein Schatz wie ein Fink* statt der Wolfschen sich in eine Illusion hineinsteigernden Ängstlichen ein weiblicher Tausendsassa, in *Du milchjunger Knabe* statt der Wolfschen Entwicklung vom etwas Erschrockensein zum heiteren Darüberstehen einer erfahrenen Frau ein übermütiges, ja mutwilliges junges Mädchen, in *Wie glänzt der helle Mond* statt Wolfscher religiöser Mystik eine säkularisierte Heilige Familie auf dem Bauernhof. Und immer schwingt ein pastoral-bäurischer Seldwyla-Ton und der knorrige Charakter Gottfried Kellers mit, was Pfitzners drastischer, mitunter derber Version eine gewisse Autentizität verleiht. Dort, wo Wolf diesen Ton ebenfalls trifft, verzichtet Pfitzner auf die Neukomposition: Im Gedicht *Das Köhlerweib ist trunken* hielt er offenbar eine Steigerung für nicht mehr möglich.

Ich möchte die These aufstellen, daß die Auseinandersetzung mit Wolf, die sich in den Neukompositionen spiegelt, mehr als eine solche ist: Sie ist Ausdruck der Ausein-

¹⁹ Hans Pfitzner, *Über die persönliche Fortdauer nach dem Tode* (1926), in: Hans Pfitzner, *Sämtliche Schriften*, Bd. IV, Tübingen 1987, S. 55ff.

²⁰ Augsburg 1929.

andersetzung mit Richard Wagner und seinen Folgen, die mit der Ausarbeitung der Einfallslehre beginnt²¹ und sich in einem späten Manuskript *Die Oper* (1942)²² niederschlägt. Dort findet sich im Zusammenhang mit einer Erinnerung an die Einfallslehre der Begriff „Stimmungsmache“ zum zweiten Mal: „Es ist ... notwendig, daß wir deutlich den Unterschied festhalten zwischen eigengesetzlicher Musik, Musik, die ihre eigene Sprache spricht, und solcher, die sich des Mittels der Töne bedient, um einer anderen Kunst oder Nicht-Kunst, zu dienen, durch Illustration, Begleitung, Stimmungsmache aller Art ...“²³. Mit eigengesetzlicher Musik ist Musik gemeint, die einem musikalischen, nicht einem außermusikalischen, z. B. literarischen Einfall entspringt. Zunächst wird die Einfallslehre im Zusammenhang mit der Polemik gegen Paul Bekker entfaltet und dürfte sich gegen Arnold Schönberg und seine Schule gerichtet haben. Im Laufe der Zwanziger Jahre bezieht Pfitzner Wagner in seine Kritik ein. Zwischenstück zwischen den behandelten Liedern und dem Manuskript ist die letzte Oper *Das Herz* (1930), mit der sich Pfitzner deutlich von der Wagner-Tradition abwendet und zur frühromantischen Oper bekennt.

Wenn Pfitzner hier „Illustration“ und „Stimmungsmache“ in einem Atem nennt, könnte man versucht sein, seine Kompositionen gegen ihn selbst zu verwenden. Von seinen Illustrationen im *Verlassenen Mägdlein* war bereits die Rede; die Keller-Lieder sind reich an Tonmalereien: das „Brümmeln“ in *Du milchjunger Knabe*, die Tier-Imitationen in *Wandl' ich in dem Morgentau*, die „Himmelskörner“ in *Wie glänzt der helle Mond*. Gleichwohl sind, mindestens in diesen Liedern, alle diese illustrativen Motive stets zugleich form- und melodiebildende Elemente, sind essentiell, nicht akzidentiell; der koloraturenreiche „Nachtigallensang“ in *Singt mein Schatz* ist zugleich Untermalung des prunkenden Ruhms, formal Wiederkehr des A-Teils und musikalische Gegenposition gegenüber den ruhigeren Passagen, das „Brümmeln“ ist formbildendes Ritornell am Ende jeden Liedabschnitts. Im übrigen kann aber auch in Wolfs Liedern, selbst in *Nachtzauber*, von akzidentiellen Illustrationen nicht gesprochen werden, wie überhaupt die Grenzziehungen zwischen essentiell und akzidentiell theoretisch leichter darzustellen sind als in der Praxis. Der von Pfitzner in diesem Zusammenhang besonders geschmähte Richard Strauss motiviert mindestens in seinen Liedern Illustrationen sorgfältig aus dem Material heraus. Am ehesten wäre Franz Liszt als Beispiel heranzuziehen.

Lassen wir die Frage der Illustration beiseite, so hat Pfitzners Kritik an Wagner noch eine zweite Facette, die, die sich gegen die „untermalende Unmusik“ richtet und, was Pfitzner als deren Ausgangspunkt sieht, gegen den spezifischen Rezitationsstil Wagners, die dramatische Deklamation über einem motivisch gewobenen, harmonisch gestützten Klangteppich: „Keine Tonart, keine Form, kein musikalischer Einfall — nur »Charakterisierung« und Malerei ...“²⁴. Offensichtlich ist es dies, was Pfitzner zur

²¹ Hans Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, München 1915, S. 107f.; ders. *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, München 1920, Kap. III.

²² Hans Pfitzner, *Schriften*, Bd. IV, S. 87ff.

²³ Ebda., S. 98.

²⁴ Ebda., S. 100.

Nachkomposition veranlaßte. Wolfs Chromatik, seine häufig dem Verlauf des Gedichts folgende Form (z. B. *Wandl' ich in dem Morgentau*), seine am Text orientierte Deklamation (statt eines melodischen Verlaufs, z. B. *Singt mein Schatz*) stießen auf Pfitzners Kritik. Er antwortet gerade in der Vertonung dieser Gedichte mit einer besonders ausgeprägten Melodik und Form. Pfitzner setzt sich ab von jener Entwicklungslinie, „die, bei Hugo Wolf beginnend, die Strukturkomponente der »sprachtreuen« Deklamation in der Musik immer übergewichtiger werden läßt und schließlich, in letzter Konsequenz, die »Gesangs«-Melodie im zur Musik gesprochenen Wort gänzlich suspendiert: das wäre etwa die Abfolge bei Arnold Schönberg von den frühen Liedern op. 1—3 über die George-Lieder op. 15 zum ‚Pierrot lunaire‘“²⁵. Pfitzner konnte diese Entwicklungslinie im Laufe seines Lebens nachvollziehen und stemmte sich ihr entgegen. Man könnte seine Keller- und Mörike-Lieder als absichtsvolle Gegenbeispiele, ja auch Versuche einer Korrektur der Musikentwicklung verstehen. Diese Haltung hat ihm den Ruf eines Reaktionärs eingebracht. Dabei wird übersehen, daß sein in dieser Auseinandersetzung entstandenes Werk auch eine Brücke sein könnte zu den jüngeren Komponisten, die in den Zwanziger Jahren neue Ausdrucksmöglichkeiten in der Wiederverwendung und Wiederbelebung alter Formen suchten.

Selbst wenn wir Pfitzners wie immer pointiertes Urteil der „Stimmungsmache“ gegenüber Wolf nicht teilen, so war doch Pfitzners Kritik höchst fruchtbar: Ohne die Auseinandersetzung dürften seine Keller- und Mörike-Lieder nicht entstanden sein.

²⁵ Diez, S. 46.