

ANMERKUNGEN ZU...

...HUGO WOLF

Sein Liedschaffen – bewundert, berühmt und dennoch unbekannt

Von Ekkehart Kroher

„Ich habe rasend zu tun . . . So was war noch nie da. Gott stehe den armen Menschen bei, die das einmal hören werden“ (25. Februar 1888). Das war die eine Seite des Phänomens Hugo Wolf, das Spiegelbild jener unfassbaren Schaffensekstase, die binnen kürzester Frist eine wahre Flut von Liedern hervorbrachte, ja eruptiv herausschleuderte. Die andere Seite aber, nach einem Jahr der schöpferischen Unfruchtbarkeit, der inspirationslosen Brache, las sich so: „Vom Komponieren habe ich nicht mehr die geringste Vorstellung. Gott weiß, wie das enden wird“ (8. Mai 1891). Es endete im Wahnsinn.

Ist das nun ein Grund dafür, daß es heute so still um Hugo Wolf geworden ist? Daß wir fragen müssen: Wer war dieser Hugo Wolf eigentlich, der ein Leben zwischen Ekstase und Verzweiflung, zwischen Genie und Wahnsinn leben mußte? Daß wir fragen müssen, obwohl jeder Musikfreund weiß, daß Wolfs Schaffen nächst Franz Schubert den Höhepunkt der Liedkunst bildet, nicht nur im 19. Jahrhundert? Natürlich ist das kein Grund, und dennoch ist Wolfs Œuvre bis heute kein Allgemeingut weder der Sänger noch des Publikums – trotz seiner Kostbarkeit, trotz Medien und Schallplatte. Die Frage nach Hugo Wolf ist mithin alles andere als überflüssig, nämlich überfällig.

Es gibt einen Satz des Komponisten, der vor Selbstbewußtsein und Ungerechtigkeit geradezu strotzt. Scheinbar. „Was ich bin, das bin ich durch mich und danke es keinem anderen.“ Aus der Distanz eines Dreivierteljahrhunderts – Wolf starb 1903 in Wien – gewinnt dieses Selbstbekenntnis des Genies nämlich tragische Doppeldeutigkeit. Denn Wolfs Leben war einer der bittersten Beiträge zum Thema „Genie und Wahnsinn“, den wir kennen. Gewiß verdankte er seiner Begabung alles, aber ebenso gewiß war er es ganz allein, der in jugendlicher Unbedachtheit sich den luetischen Infekt holte, der sein Leben zunehmend über-

schatten und schließlich zum Kreuzweg werden lassen sollte.

Zwischen schöpferischer Eruption und versiegender Inspiration

Was aber weiß man heute noch von diesem Leben, das vorangepeitscht wurde von einem unberechenbaren Temperament, das zunehmend zwischen weltverlorener Einsamkeit und vulkanischer Raserei verspannt blieb, bis die Krankheit Wolfs Geisteskräfte zu lähmen begann, sein Leben mit immer größeren Zeiten schöpferischer Unfruchtbarkeit zerquälte, bis die Umnachtung im September 1897 ihren Mantel über seine geistige Existenz deckte? Man weiß so gut wie nichts mehr, denn der Ruhm des Genies ist in Wirklichkeit ein unendlich trauriger, auch traurig stimmender Nachruhm, dessen Flamme lediglich von einigen wenigen Interpreten gespeist wird, ohne daß ihre Impulse allerdings unsere Konzertpraxis wirklich stimulierten.

Wo sind denn die großen Dirigenten, die Wolfs einzige sinfonische Dichtung „Penthesilea“ aufführten? Wo sind denn die Opernchefs, die seine Oper „Der Corregidor“ nicht nur als Alibi ins Repertoire nahmen? Wo vor allem sind denn die

großen Wolf-Sänger der Gegenwart, die sich nicht nur auf jene drei Dutzend (von insgesamt 311) Lieder beschränken, deren weltweite Beliebtheit nichts, aber auch gar nichts über Schönheit, Originalität und Zukunftstendenz der anderen Liedminiaturen sagt? Den wenigen berufenen Wolf-Liedinterpreten von heute, die an einer Hand abzuzählen sind, wird damit nicht Unrecht getan, sondern im Gegenteil Bewunderung gezollt. Denn es ist nicht auszu-denken, wie es wohl ohne ihr Engagement, ohne Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Dietrich Fischer-Dieskau oder Hans Hotter um die Hugo-Wolf-Rezeption heute stünde. Wer's nicht glaubt, der höre sich einmal um.

Die Tragik Hugo Wolfs fand also keineswegs mit seinem Tod ihr Ende, der das von Wahnvorstellungen gequälte Genie am 22. Februar 1903 erlöste. Der schöpferische Musiker war ja bereits schon 1897, fünfeinhalb Jahre zuvor, verstummt. Seine Freunde hatten die Entwicklung kommen sehen, aber sie konnten diese so wenig steuern wie Wolf selbst, der ein Getriebener war, dessen Schaffensrhythmus freilich (fast) allein von der venerischen Krankheit bestimmt wurde, die er sich möglicherweise schon 1876 als Sechzehnjähriger in Wien zuzog und die später als progressive Paralyse diagnostiziert wurde.

Der Zeitraum zwischen 1876 und 1897 halbierte sich in die Jahre des Anlaufs und der wachsenden Selbstsicherheit, bis 1888 die erste Phase der schöpferischen Eruptionen begann. Es waren Tage und Wochen, seltener Monate, in denen das Genie seine Lieder zuhauf aufs Papier warf, bis die unterirdische Energiequelle erschöpft, der Strom der Inspiration versiegt war. Was dann folgte, waren zunehmend längere Intervalle des Wartens und der quälenden Ungewißheit, wann oder ob denn die Schaffensader wieder aufspränge. Für jeden Menschen, erst recht für das Genie ist kein furchtbarer Zustand, kein schmaler Grat zwischen Sinn und Sinnlosigkeit seiner Existenz denkbar. Wolf hat diesen



ANMERKUNGEN ZU...

Kelch bis zur Neige austrinken müssen und dennoch in den rund drei Jahren, zu denen sich schließlich die diversen Schaffensphasen unter dem Strich summieren, ein Œuvre hervorgebracht, wie es phantasievoller, großartiger und bewegend nicht vorstellbar ist.

Literarisches Qualitätsgefühl

Ehe wir uns diesem zuwenden, seien ein paar biographische Notizen mitgeteilt, vor deren Hintergrund das Phänomen dieses Schaffens vollends unbegreiflich wird. 1860 in Windischgraetz geboren (das damals zu Österreich, heute zu Jugoslawien gehört(e)), scheiterte Wolf sowohl auf dem Gymnasium als auch, nach anderthalb Studienjahren, auf dem Wiener Konservatorium, an dem er „mehr vergessen als gelernt“ habe. Von Jugend an also war Wolf ein Feuerkopf, ein Unbequemer, der später von sich meinte: „Ich bin ein Mensch, der in allem nach Impulsen handelt, und wenn sich in mir die gehörige Menge Elektrizität angesammelt (hat), geschieht etwas entweder in Gedanken, Worten oder Werken“, mögen sie nun gut oder böse sein.“ Das Bekenntnis stammt zwar von 1889, gilt aber schon für den jungen Wolf.

Die ersten Jahre in Wien wurden 1875 überhöht von der Begegnung mit Richard Wagner, wobei das Erlebnis einer „Tann-

Das Geburtshaus (Abb. links, Markierung!) im damals österreichischen Windischgratz, in dem Hugo Wolf im Jahre 1860 geboren wurde. Rechts: Das Arbeitszimmer des Komponisten in Wien mit seinem Flügel



häuser“-Aufführung Wolf fortan die Komposition einer Oper zum Traumziel werden ließ. Tatsächlich wurde die Oper auch zur Idee fixe seines Lebens. Doch zunächst komponierte er Klaviersachen und erste Lieder, die sofort sein ungewöhnliches literarisches Qualitätsgefühl verrieten. Darin ist wohl auch der Grund zu sehen, warum er kaum zeitgenössische Lyrik vertonte, sondern mehr und mehr die „Klassiker“ der Dichtung im weitesten Wortsinn für sich entdeckte. Er fand damals viele Freunde, vor allem aber fand er zu sich selbst, worüber das im Dezember 1878 begonnene, jedoch erst 1884 vollendete Streichquartett d-Moll mit dem Goethetitel „Entbehren sollst du, sollst entbehren“ niemand im unklaren ließ.

Zuvor schon hatte der Liedkomponist Hugo Wolf seinen eigenen Ton gefunden. Am 18. Juni 1882 gelang ihm nämlich sein erstes Mörike-Lied, das die Welt eroberte: „Mausfallensprüchlein“. Für die Freunde gab es fortan keine Zweifel mehr. Sie ebneten ihm die Wege, selbst wenn Wolfs unkontrollierte Temperamentsausbrüche diese rasch wieder zuschütteten. 1883 wurde der Wien-Besuch Franz Liszts für ihn schicksalhaft, denn nach dem Vorspiel einiger Lieder ermunterte ihn Liszt zu einer größeren Komposition. Vier Monate später arbeitete Wolf an seiner sinfonischen Dichtung „Penthesilea“ nach Kleist, den er

immer wieder las und mit dem er sich, wie berichtet wird, selbst verglichen hat. Unwillkürlich muß man dabei an jenes Kleistwort denken, das da hieß: „Der Himmel gibt ein ganzes oder gar kein Talent; die Hölle hat mir meine halben gegeben.“ Ein Jahr später, 1884, schänzte ihm die befreundete Familie des Hofjuweliers Heinrich Köchert die Musikkritikerstelle

Ein Brief an Liliencron vom 1. August 1891 – aus einer Zeit, in der für Wolf gerade eine neue Phase eruptiver Schaffenskraft einsetzte

Vuochter Friedr.!

es laßt sich nicht, Ihnen die Litteratur
mitzupfehlen, so pöblich & ordinär
wäre die verurtheilt. Um so fest
war die Überzeugung beim Adel
Ihnen unerschütterliche Treue, die
nur für ganz gut anzusehen kam.
Adressen die so viel Unfluthen
Tratirkeren am Trauzele, Pfaffen
hof. Die überbricht, wo ich
ganz und Tadeln hat verbleiben
moch. Auf meine Adresse von
Bayern zu Litteratur, & Ihnen die Abfertigung
die wurde über Mängel zu aufpassen
wie Sie so auf Tadeln. Die jetzt,
ist: ist die Mängel so zu überlassen;
Litteratur hat sich lange in Hof. abgepflegt

beim „Wiener Salonblatt“ zu, für das der Komponist bis zum 24. April 1887 schrieb. Freilich war Wolf auch hier alles andere als tolerant und folgte der selbstformulierten Maxime: „Oberstes Prinzip in der Kunst ist strenge, herbe, unerbittliche Wahrheit bis zur Grausamkeit.“ Daran hat es Wolf nicht fehlen lassen, wie seine intolerante Raserei gegen Brahms hinreichend belegt, die heute nur noch Kopfschütteln macht. Die kompositorische Ausbeute jener Jahre war begreiflicherweise relativ gering, vom Intermezzo für Streichquartett 1886, einigen Liedern sowie der Italienischen Serenade 1887 abgesehen.

Dann aber begann am 16. Februar 1888 die eigentliche Zeit der Ernte, richtiger die erste von neun Produktionswellen, deren (fast) jede einem anderen Dichter gehörte. Die Kompositionsschübe im Überblick:
16.2. – 18.5.1888: 43 Lieder nach Eduard Mörike;

Aug. – Sept. 1888: 13 Gesänge nach Joseph von Eichendorff;

Oktober 1888: 10 weitere Mörike-Lieder;
27.10.1888 – 12.2.1889: 50 Goethe-Lieder;
Okt. 1889 – 15.1.1890: 28 Gesänge des
Spanischen Liederbuches nach Paul Heyse
und Emanuel Geibel;

März – 27.4.1890: 16 weitere spanische Lieder;

29.11. – 23.12.1891: 15 Titel des Italienischen Liederbuches;

Discographische Hinweise: Hugo Wolf

Hugo Wolf Society, The 1931–1938 Recordings; E. Gerhardt, M. Fuchs, K. Erb u. a.; EMI/HMV RLS 759 (7 M 30)

Hugo Wolf Recital (Salzburg 12. Aug. 1953);
Elisabeth Schwarzkopf (Sopran), Wilhelm
Furtwängler (Klavier);
EMI 1 C 063-01 915 (1 M 30)

Goethe-Lieder; E. Schwarzkopf (Sopran),
G. Moore (Klavier);
EMI/HMV 1 C 037-03 725 (1 S 30)

Spanisches Liederbuch; E. Schwarzkopf (Sopran), D. Fischer-Dieskau (Bariton), G. Moore (Klavier);
DG 2726 071 (2 S 30)

Italienisches Liederbuch; Christa Ludwig
(Alt), D. Fischer-Dieskau (Bariton), Daniel
Barenboim (Klavier);
DG 2707 114 (2 S 30)

Lieder nach versch. Dichtern; D. Fischer:
Dieskau (Bariton), G. Moore (Klavier);
EMI/Elec. 1 C 181-01 470/76 (7 S 30)

Lieder nach Eduard Mörike; D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim;
DG 2740 113 (3 S 30)

Lieder nach Goethe, Heine, Lenau; D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim;
DG 2740 156 (3 S 30)

Lieder nach Eichendorff, Michelangelo; D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim;

1.4. – 16.6.1895: Komposition der Oper „Der Corregidor“, deren Instrumentation am 22.12.1895 beendet war;

25.3. – 30.4.1896: 24 Lieder (= zweiter Teil) des Italienischen Liederbuches, deren Stil nahtlos an den der 1891 abgebrochenen Arbeit anschließt.

Dem zuletzt genannten, zweiten Schub der italienischen Lieder folgte eine weitere Zeit der Unfruchtbarkeit. Den Freunden blieben die äußeren Veränderungen des 35jährigen Musikers nicht verborgen. Sie erhielten Gewißheit, als Wolf im August 1896 auf der Rückreise nach Wien ein Rußkorn ins Auge fiel. Der konsultierte Facharzt stellte Pupillenstarre fest, ein Symptom präparalytischen Stadiums. Die Symptome häuften sich. Gleichgewichtsstörungen und bleierne Müdigkeit wechselten mit kurzer Schaffensseligkeit, bis der Wahnsinn am 19. September 1896 ausbrach: „Ich bin Direktor von der Hofoper geworden, wissen Sie's schon?“

Zwei Tage später schlossen sich die Tore einer privaten Heilanstalt hinter Wolf. Zwar gab es noch die Zeit der sogenannten Remission, einer für den Krankheitsverlauf der Paralyse typischen Verlangsamung, die der Patient zu einem Selbstmordversuch im Traunsee nutzte. Doch die Kälte des Wassers brachte ihn zu sich und zu der schicksalhaft ergebenden Bitte um Einweisung in die Niederösterreichische

Landesirrenanstalt Wien. Dort verdämmerte sein Geist.

Zwang zur Identifikation

Schon die knappe Werkübersicht verdeutlicht, daß das Lebenswerk Hugo Wolfs in erster Linie dem Lied galt, das Zeitgenossen wie Nachwelt vor ungekannte Probleme stellte. Wodurch? Dadurch, daß sein Verständnis allein über das Verständnis der Dichter führt. Das war etwas völlig Neues. Wolf war es nie um das einzelne Gedicht zu tun, sondern stets und vor allem um den Lyriker. In dessen Wesen, Werk und Gedankenwelt las und lebte er sich ein, mehr noch, er anverwandelte sich dieser fremden Geisteswelt, ehe er sie in charakteristischer Auswahl reflektierte. Diese Auswahl aber war ein Konzentrat, das über den Dichter ebenso viel aussagte wie über den Musiker, was von der zyklischen Reihung der Mörike-, Eichendorff- und Goethelieder sowie dem Spanischen und Italienischen Liederbuch vollends bestätigt wird.

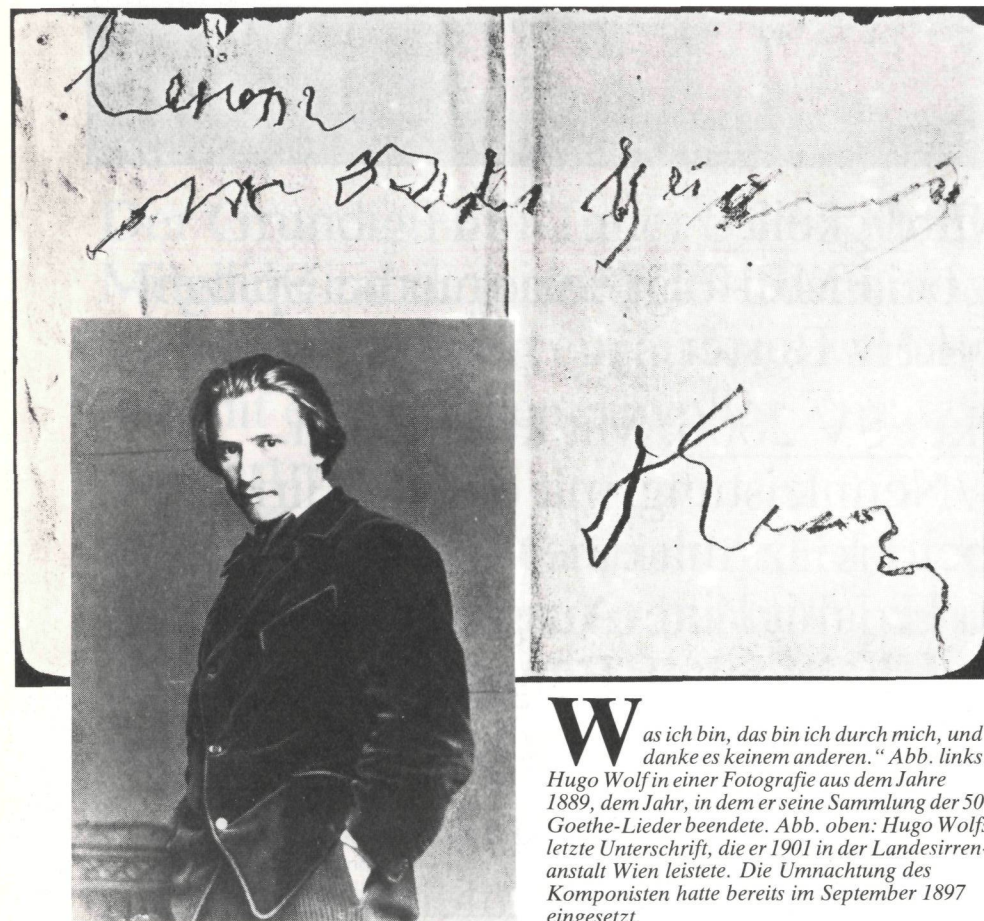
Selbst wenn man bedenkt, daß seinerzeit die Lyrik eines Chamisso, Eichendorff, Goethe, Hebbel, Heine, Lenau oder Rückert zum selbstverständlichen Bildungsgut gehörte (während der 1875 verstorbene Mörike fast schon vergessen war), selbst dann verstand sich die Identifikationsbereitschaft des Musikers, richtiger sein Zwang zur Identifikation mit dem jeweiligen Dichter, keineswegs von selbst. Womit noch nichts über das Auswahlprinzip gesagt ist, das bei jedem Lyriker ein anderes war und eigenen, offensichtlich von der Inspiration des Musikers diktierten Gesetzen folgte.

Dieses „Diktat“ war natürlich nichts anderes als das Ergebnis intensiver Gedankenarbeit und Reflexion über die Texte, für die das Genie den adäquaten musikalischen Ausdruck suchte – ob es sich um die feinnervige Poesie Mörikes von liedhafter Idyllik bis zu märchenhafter Phantastik, von romantischer Naturverbundenheit bis zu sublimiertem Leid handelt; um die weniger bekannten Randzonen der Lyrik Goethes vom geistlichen Lied bis hin zu den Trinkliedern aus dem „Westöstlichen Divan“; endlich um den Realisten Eichendorff, den Wolf überhaupt als erster entdeckte. 1891 meinte er rückblickend dazu, daß „übereinstimmend mit der mehr realistischen Kunstrichtung das romantische Element in den Eichendorff-Liedern fast ganz zurücktritt, hingegen der Komponist mit Vorliebe der keck-humoristischen, derb-sinnlichen Seite des Dichters, welche so ziemlich unbekannt, sich zuwendet und ihr einige gelungene Züge ablauscht.“

Da wie dort lebte sich das Genie mit grenzenloser Phantasie in die Poesie ein, so daß es für jede Stimmung, jeden Charakter, jede Situation den kongenialen Aus-



ANMERKUNGEN ZU...



Was ich bin, das bin ich durch mich, und danke es keinem anderen.“ Abb. links: Hugo Wolf in einer Fotografie aus dem Jahre 1889, dem Jahr, in dem er seine Sammlung der 50 Goethe-Lieder beendete. Abb. oben: Hugo Wolfs letzte Unterschrift, die er 1901 in der Landesirrenanstalt Wien leistete. Die Umnachtung des Komponisten hatte bereits im September 1897 eingesetzt.

druck fand. Das fertige Kunstwerk unterschied sich dabei unüberhörbar von allen Vorgängern und Vorbildern: Nicht nur durch den melodischen Einfall, durch die chromatisch getränkte Harmonik und rhythmische Vielfalt; auch nicht allein durch die Gesangslinie, die den leisesten Biegungen und Schattierungen der Sprachmelodie und Textdeklamation abgelauscht war; es unterschied sich vor allem durch einen Klavierpart, der – weit über Schumanns Vorbild hinausgehend – zum psychologischen Kommentar des Textes wurde, und zwar vorrangig durch seine harmonischen Vorgänge.

Ganz bewußt verschob Hugo Wolf die bisher sorgsam gewahrte Balance zwischen Singstimme und Klavier zugunsten des Tasteninstrumentes, das damit erstmals in der Liedgeschichte den Vokalpart an Bedeutung und Ausdrucksfülle übertraf. Ähnlich dem Orchester in Wagners Musikdramen hat im Wolf-Lied das Klavier auszudrücken, was dem gesungenen Wort wiederzugeben versagt blieb. Von hieraus wird es kaum überraschen, daß Wolfs Klaviersätze sowie Vor- und Nachspiele nicht nur virtuos anspruchsvoll sind, sondern die eigentlichen Zentren des musikalischen Geschehens bilden.

Praktisch bedeutet das: Sie verlangen mehr

als einen „Begleiter“, nämlich einen mitgestaltenden, mitdenkenden, die harmonischen, rhythmischen und dynamischen Bewegungen bewußt vergegenwärtigenden Partner am Klavier, dessen Klangphantasie psychologischer Kommentar und Stimulans für den Sänger zugleich ist. Darin dürfte letztendlich der eigentliche Grund zu sehen sein, warum Wolfs Liedschaffen bis heute ein Refugium der Kenner und Könner blieb. Denn Wolfs Anforderungen sprengen den Rahmen der Hausmusik, erfordern professionelles Können im Technischen wie im Geistigen und verweisen seine Kunst damit zwangsläufig in den Konzertsaal.

Widerlegung eines gängigen Vorurteils

Womit beinahe schon erklärt ist, warum sich seit je stets nur wenige Interpreten für das Schaffen Hugo Wolfs interessiert und engagiert haben. Dank Rundfunk und Schallplatte sind uns unvergängliche Klangdokumente erhalten geblieben, die nicht nur diese Interpretationskunst belegen, sondern auch die Wandlungen der Wolf-Interpretation spielen können. In dieser Hinsicht gibt es keine interessantere Sammlung als die Alben der Londoner

Hugo Wolf Society, die zwischen 1931 und 1938 entstanden und bis vor wenigen Jahren zu den begehrtesten Schellack-Antiquitäten gehörten, inzwischen aber als Kassetten mit sieben Langspielplatten von His Masters Voice wiederveröffentlicht wurden.

Dem Initiator Walter Legge, später weltberühmter EMI-Produzent und Gründer des London Philharmonia Orchestra, gelang es damals, mit wenigen Ausnahmen die namhaftesten Lied- und Opernsängerinnen und -sänger für die Hugo Wolf Society zu gewinnen. Von Elena Gerhardt bis Tiana Lemnitz, von Karl Erb bis Helge Roswaenge, von Gerhard Hüsch oder Herbert Jansen bis Alexander Kipnis und Friedrich Schorr stellten sie sich in den Dienst der guten Sache, begleitet von den berühmtesten Liedpianisten ihrer Zeit. Später traten andere weltberühmte Interpreten an ihre Stelle, denken wir an Kathleen Ferrier, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Hans Hotter oder Dietrich Fischer-Dieskau, neben denen noch mancher andere Ungenannte sich Wolfs Kunst gewachsen zeigte.

Sie alle widerlegten das gängige Vorurteil, ein guter Opernsänger könne unmöglich ein ebenso guter oder gar besserer Liedinterpret sein – und umgekehrt. Was im Einzelfall seine Berechtigung haben mag, gilt indes nicht pauschal. Denn da wie dort ist das hohe technische Niveau die erste und notwendige Voraussetzung geistvollen, erfüllten Musizierens. Kommt hinzu, daß Liedgesang immer Bekenntnis ist, vollends die Interpretation von Wolf-Liedern. Sie gehören bis heute zu den anspruchsvollsten Herausforderungen, die eine Sängerin oder ein Sänger annehmen kann. Darin allein liegt der Grund, warum ein Leben mit und für Hugo Wolfs Liedschaffen nicht nur von künstlerischem Können und Verantwortungsbewußtsein zeugt, sondern auch Maßstäbe setzt.

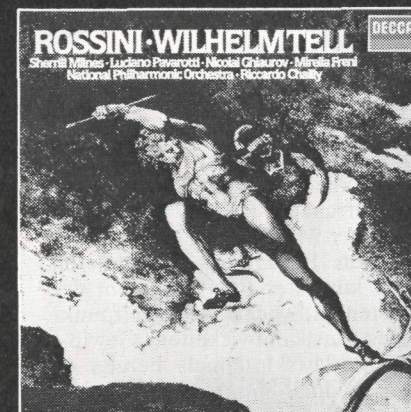
Auch heute noch? Auch heute noch – trotz der anfänglich skizzierten Situation der derzeitigen Wolf-Rezeption. Resignation indes ist unangebracht, nicht aber ein ungeschminktes Resümee. Man kann es in Wolfs eigene Worte fassen, mit denen der Künstler 1879, also lange vor seiner ersten, großen Liederserie, sein Dasein einmal charakterisierte: „Meine Lieder gefallen überall, werden aber nirgends aufgeführt.“ Dieser Zustand ist kaum einer Zeit und Generation würdig, die sich so gern auf ihr historisches Bewußtsein und Verantwortungsbewußtsein beruft. Fairerweise ist aber zu fragen: Liegt es wirklich nur an den Interpreten? Liegt es nicht auch an uns selbst? An der wachsenden Unrast und Oberflächlichkeit der Gegenwart, die angeblich weder Zeit noch Muße für die Muse hat, um zu Hugo Wolf, geschweige denn zu sich selbst zu finden? Ich meine, die Frage schließt die Antwort bereits ein.

TELDEC

Riccardo Chailly



6.42832 AZ



6.35493 HD



6.42838 AZ

Willkommen!

Riccardo Chailly und das RSO Berlin zum ersten Mal gemeinsam auf Deutschland-Tournee 1983.

Die Termine:

16./17.1. Berlin – 18.1. Frankfurt – 19.1. Bonn – 20.1. Hannover – 21.1. Hamburg – 23.1. Düsseldorf – 24.1. Wuppertal – 25.1. Stuttgart

Solistin: Kyung Wha Chung, Violine mit Werken von Verdi (Macht des Schicksals) – Dvořák (Violinkonzert) – Brahms (4. Symphonie)

TELDEC
SCHALLPLATTEN GMBH