Sylwia Burnicka-Kalischewski
Wissenschaftliche Redaktion

Der Stettiner Komponist *Carl Loewe* und sein Vokalwerk



Diese Publikation ist eine Sammlung von Vorträgen, die während der von der Akademie der Künste in Stettin am 27. und 28. November 2019 veranstalteten 2. Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz „Der Stettiner Komponist Carl Loewe und sein Vokalwerk" gehalten wurden. Die Referate wurden von den Autoren zur redaktionellen Bearbeitung im Jahr 2020 eingereicht.

Wissenschaftliche Rezension — **Prof. Dr. habil. Grażyna Flicińska-Panfil**
„Ignacy-Jan-Paderewski" Hochschule für Musik in Posen (Poznań)

Übersetzungen — **Dr. habil. Sylwia Burnicka-Kalischewski, Prof. der AdK in Szczecin**
Teresa Lemke
Prof. Piotr Oczkowski

Korrekturlesen in Deutsch — **Dr. Friederike Meinel**
Alexander Kalischewski

Korekturlesen in Englisch — **Oliwia Tymek**

Layout und grafische Gestaltung — **Piotr Nikodem Wardziukiewicz**

Herausgeber — **Akademie der Künste in Stettin**
(Akademia Sztuki w Szczecinie)
pl. Orła Białego 2
70-562 Szczecin
www.akademiasztuki.eu

© Copyright by Akademie der Künste in Stettin
(Akademia Sztuki w Szczecinie), 2022
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-83-63072-87-2

Herausgegeben mit freundlicher Unterstützung durch die Internationale Carl-Loewe-Gesellschaft e.V. mit Sitz in Löbejün, Sachsen-Anhalt.

AKADEMIA SZTUKI



Der Stettiner Komponist *Carl Loewe* und sein Vokalwerk

Wissenschaftliche Redaktion

Sylwia Burnicka-Kalischewski

Verlag der Akademie der Künste in Stettin 2022



INHALTSVERZEICHNIS

7 **VORWORT**

11 **MARIA BEHRENDT**
Carl Loewe und die Oper - eine Skizze

25 **MARIA BEHRENDT**
Ein „Orbis pictus in Tönen“?
Konzepte nationaler Stile in den Balladen Carl Loewes
– ein alternativer Zugang

53 **SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKI**
Die literarische Grundlage von Carl Loewes Ballade „Esther” op. 52
nach einem Text von Ludwig Giesebrecht

65 **SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKI**
Ludwig Giesebrechts Gedicht in Carl Loewes Ballade „Esther” Op. 52
- Versuch einer Übersetzung der Poesie ohne und mit Übertragung
der Form ins Polnische

111 **SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKI**
Ballade „Esther” op. 52 - ein Versuch, die musikalische Vision
von Carl Loewe zu veranschaulichen

137 **URSZULA KRYGER**
Loewe – Mickiewicz – polnische Balladen oder deutsche Lieder?

201 **FRIEDERIKE MEINEL**
„Der Zauber steckt immer im Detail“ (Theodor Fontane)
Carl Loewe und Theodor Fontane sowie Loewes Vertonungen
der Gedichte Fontanes

219 **ULRICH MESSTHALER**
Carl Loewe, Komponist im Spannungsfeld zwischen Improvisation
und Notation

245 **JOCHEN A. MODEß**
„Hiobsbotschaften” - Anmerkungen zu Carl Loewes Oratorium „Hiob“

Besonderen Dank an die Internationale
Carl-Loewe-Gesellschaft in Löbejün (Deutschland)
für die Bereitstellung eines Fotos von Carl Loewe
für diese Veröffentlichung.

269 EKKEHARD OCHS
Carl Loewes Vokalwerk (Ballade, Oratorium). Berücksichtigung und Bewertung in der frühen Loewe-Literatur bis 1900

297 PIOTR OCZKOWSKI
Carl Loewe und Frédéric Chopin – die bedeutendsten Balladenkomponisten

321 JAKUB STEFEK
Determinanten der Aufführung von Carl Loewes Vokalwerken mit Orgelbegleitung anstelle von Klavier

333 ZIEMOWIT WOJTCZAK
Anhören von Loewe.
Eine Aufführungsanalyse ausgewählter phonographischer Registrierungen von lyrischen Vokalwerken des Stettiner Komponisten

355 SCHLUSSFOLGERUNG

357 SUMMARY

359 LITERATURVERZEICHNIS

359 Eigenständige Werke und Sammelbände
365 Zeitschriftenaufsätze und Zeitungsartikel
371 Quellen aus dem Internet
373 Aufzeichnungen

VORWORT

Das Oeuvre des Stettiner Komponisten Carl Loewe ist facettenreich und äußerst umfangreich und umfasst sowohl Instrumental- als auch Vokalwerke. Man kann mit Sicherheit sagen, dass die überwiegende Mehrheit von Carl Loewes Kompositionen während seiner Zeit in Stettin entstanden sind, wo er neben seiner Tätigkeit als Kantor an der Jakobskathedrale und seinem Dasein als Komponist auch als Generalmusikdirektor tätig war, Musik am Marienstiftgymnasium unterrichtete, Gesangsunterricht erteilte, Orgelkonzerte gab, bei geselligen Abenden sang und improvisierte und sich dabei selbst am Klavier begleitete. Zusammenfassend lebte er für die Kunst und organisierte das Musikleben in Stettin über 46 Jahre. Die Anzahl und die Vielfalt der Werke von Carl Loewe, einschließlich seiner Lieder und Balladen, stellt eine große Herausforderung für jeden Wissenschaftler dar, der die Werke dieses Komponisten der Romantik erforschen möchte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Erforschung der Werke dieses Künstlers zu den Interessengebieten des Forschungs- und Lehrpersonals der Akademie der Künste in Szczecin gehört. Bereits 2015, zwei Jahre nach der Einrichtung des Studiengangs Gesang, organisierte die Stettiner Akademie der Künste die Internationale Wissenschaftliche Konferenz „Der Stettiner Komponist Carl Loewe und seine vokale Lyrik", der 2017 die Veröffentlichung einer deutsch-polnischen Monografie mit gleichem Titel folgte, die die Vorträge dieser Konferenz enthält. Im selben Jahr veranstaltete die Akademie der Künste in Stettin den 1. polenweiten Carl-Loewe-Gesangswettbewerb, der nur zwei Jahre später zu einem internationalen Wettbewerb wurde. Dem 2. Carl-Loewe-Gesangswettbewerb in Stettin im Jahr des 150. Todestages des Komponisten ging die 2. Internationale Wissenschaftliche Konferenz „Der Stettiner Komponist Carl Loewe und sein Vokalwerk" voraus, die am 27. und 28. November 2019 stattfand. Im Rahmen der Konferenz und des Wettbewerbs fanden Meisterkurse für Gesang statt, die von Gesangsautoritäten aus Polen, Deutschland und der Schweiz geleitet wurden.



Professorinnen und Professoren von polnischen (Łódź und Szczecin), deutschen (Greifswald, Weimar-Jena, Detmold, Kassel) und schweizerischen (Basel) Universitäten nahmen an der 2. Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz „Der Stettiner Komponist Carl Loewe und sein Vokalwerk" (2019) teil. Im Anschluss an das Vortragspanel fand am 27. November 2019 im Kammersaal des Palastes unter dem Globus in Stettin ein Meisterkurs mit Gesangsstudenten der Akademie der Künste in Stettin unter der Leitung von Prof. Ulrich Messthaler von der Akademie für Alte Musik in Basel statt. Am darauffolgenden Tag, dem 28. November 2019, teilte Prof. Ziemowit Wojtczak von der „Grażyna und Kiejstut Bacewicz" Hochschule für Musik in Łódź nach den Vorträgen seine gesanglichen Erfahrungen im Rahmen eines weiteren Meisterkurses mit den Studierenden der Sologesangsklassen.

Die zweitägige und äußerst intensive Konferenz führte zu den Kapiteln dieser Monographie.

Die Stettiner Musikwissenschaftlerin Dr. Maria Behrendt, früher jahrelang mit der Akademie der Künste in Stettin verbunden, wertete die vorhandenen Quellen aus und verfolgte das Schicksal der Opernkompositionen von Carl Loewe u.a. auf Mikrofilmen nach. Das Ergebnis dieser Recherche ist das Kapitel „Carl Loewe und die Oper - ein Grundriss".

Dr. Maria Behrendt, Vertreterin der Philipps-Universität Marburg (zum Zeitpunkt der Tagung noch am Musikwissenschaftlichen Institut Weimar-Jena tätig), fand anhand ausgewählter Werke einen alternativen Zugang zum Konzept der Nationalstile in Carl Loewes Balladen.

Die Redakteurin dieser Ausgabe möchte Ihnen versichern, dass ihr mit der Zuordnung von Dr. Maria Behrendt zu zwei verschiedenen Kapiteln und Städten kein Fehler unterlaufen ist. In der Tat handelt es sich um zwei verschiedene Personen mit demselben Namen, demselben akademischen Abschluss und demselben Interessenkreis aus zwei Ländern: Polen und Deutschland.

Die nächsten drei Kapitel von Dr. habil. Sylwia Burnicka-Kalischewski, Professorin an der Akademie der Künste in Stettin, enthalten Informationen über Carl Loewes unbekannte polnische Ballade „Esther" op. 52 nach Texten von Ludwig Giesebrecht. Das erste dieser drei Kapitel führt in die literarische Grundlage der Ballade „Esther" ein. Das zweite Kapitel ist ein Versuch, die fünf Gedichte von Ludwig Giesebrecht, aus denen die fünf Lieder der Ballade „Esther" von Carl Loewe bestehen, ins Polnische zu übersetzen, einerseits in Prosa und andererseits eine polnische poetische Übersetzung von Giesebrechts Gedichten zu schaffen, die sich zum Singen eignet. Anlässlich dieses Experiments weist die Autorin auf die Diskrepanzen hin, die sich aus der Notwendigkeit ergeben, die Form des Originals mit der Sprache der Übersetzung in Einklang zu bringen. Das dritte Kapitel ist ein Versuch, Carl Loewes musikalische Vision in der Ballade „Esther" op. 52 zu veranschaulichen.

In der Ausgabe durften Informationen über sieben polnische Balladen von Carl Loewe nicht fehlen, die er zu Carl von Blankensee's Übersetzungen der Texte von Adam Mickiewicz komponierte. Prof. Dr. habil. Urszula Kryger von der „Grażyna und Kiejstut Bacewicz Hochschule für Musik" in Łódź sprach über sie und ihre Erfahrungen bei der Aufnahme aller sieben Balladen.

„'Der Zauber steckt immer im Detail' (Theodor Fontane). Carl Loewe und Theodor Fontane sowie Loewes Vertonungen der Gedichte Fontanes" lautet der Titel eines Kapitels von Dr. Friederike Meinel als Vertreterin der Akademie der Künste in Stettin und der Musikakademie „Louis Spohr" in Kassel. Anlass, sich mit diesem Thema zu beschäftigen, war unter anderem der 200. Geburtstag von Theodor Fontane, der sich 2019 jährte.

Die historisch bedingte Technik und Tradition der Improvisation bei der Selbstbegleitung auf dem Klavier beim Vortrag von Balladen und mehr erörtert Prof. Ulrich Messthaler (zum Zeitpunkt der Tagung mit der Schweizer Schola Cantorum Basiliensis und der Pariser Universität Sorbonne verbunden) in dem Kapitel „Carl Loewe, Komponist im Spannungsfeld zwischen Improvisation und Notation".



Zu Carl Loewes Vokalwerken gehören auch Oratorien. Einem davon, dem Oratorium „Hiob", hat sich Prof. Jochen A. Modeß, pensionierter, ehemals langjähriger Kantor und Leiter des Instituts für Kirchenmusik an der Universität Greifswald, in seinem Wunsch, dieses Werk in Greifswald aufzuführen, gewidmet. Er erzählt von den Abenteuern bei der Suche nach Partiturmaterial, den Versuchen, das Original zu reproduzieren, und der Aufführung des Werks selbst.

Der ehemalige Greifswalder Mitarbeiter Ekkehard Ochs hat eine Darstellung von Carl Loewes Vokalwerken (Balladen und Oratorien) und deren Präsenz und Bewertung in der frühen (bis 1900) Literatur über den Komponisten vorgelegt.

Die Balladen von Fryderyk Chopin und Carl Loewe wurden von Professor Piotr Oczkowski von der Hochschule für Musik in Detmold im Kontext ihrer Kompositionskunst betrachtet.

Dr. Jakub Stefek von der Akademie der Künste in Stettin widmete sein Kapitel den Determinanten der Aufführung von Carl Loewes Vokalwerken mit Orgel- statt mit Klavierbegleitung.

Prof. Dr. habil. Ziemowit Wojtczek analysierte die Aufführung ausgewählter phonographischer Registrierungen der Vokallyrik des Stettiner Komponisten Carl Loewe. Damit ließ er sich in eine Polemik mit einigen diesbezüglichen Stellungnahmen in der Post-Konferenz-Ausgabe 2017 ein.

Die Kapitel der Monographie beschreiben hochinteressante Aspekte des vokalen Schaffens von Carl Loewe, erschöpfen diese Themen jedoch keineswegs abschließend. Die Redaktion der Ausgabe hofft, dass die aufgeworfenen Fragen Anregung und Ausgangspunkt für weitere Forschungen zu Carl Loewes Vokalwerken sein werden.

DR. MARIA BEHRENDT
SZCZECIN

CARL LOEWE UND DIE OPER - EINE SKIZZE

EINFÜHRUNG

Carl Loewes Verhältnis zur Oper lässt sich in einem Satz zusammenfassen: Er interessierte sich für die Gattung, wollte sie komponieren und schuf auch einige Opern, wurde aber in der Musikgeschichte nicht als Komponist dieser Gattung bedeutsam, sondern als Schöpfer von Liedern, insbesondere von Balladen. Neben Franz Schubert, wurde der herausragende Komponist des deutschen romantischen Liedes, von Kritikern und Anhängern als „Fürst der Ballade" bezeichnet. Er wurde von Spontini, Schumann und Wagner geschätzt, gelobt, aber auch kritisiert. Lohnt es sich überhaupt, dass man sich mit dieser Frage befasst, wenn er in den Opernkompendien weder als Opernkomponist erwähnt wird noch von seinen Zeitgenossen als solcher angesehen wurde und seine Opern weder inszeniert wurden noch heutzutage auf der Bühne zu sehen sind? Von den zahlreichen Vokalwerken Loewes (Lieder, Balladen, Oratorien, Bühnenwerke) wurden nur seine Opern bis heute von der Forschung quasi am Rande behandelt. Dafür gibt es zweifellos mehrere wichtige Gründe, die ich versuchen werde darzulegen. Bevor wir jedoch auf den Inhalt eingehen, ist es wichtig, den Kontext von Carl Loewes Tätigkeit als Opernkomponist zu skizzieren.

DIE OPER IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS (KURZE SKIZZE)

Die Oper des 19. Jahrhunderts und die romantische Oper sind nicht identische Begriffe. Was ist der Grund dafür? Ideen und Strömungen, die bereits Ende des 18. Jahrhunderts in der Musik auftauchten, konnten sich erst jetzt entwickeln und verbreiten. Nach der Französischen Revolution, die die bestehende Gesellschaftsordnung umstürzte, wurde das Bürgertum die Klasse, die die Entwicklung der Kultur initiierte und leitete. Diese gesellschaftliche Gruppe wurde im 19. Jahrhundert zum Hauptkonsument der Hochkultur, und für sie wurden Bühnenwerke geschaffen, die ihren Ansprüchen und Erwartungen entsprachen - sowohl bezüg-



lich des Niveaus als auch des Inhaltes. Die Inhalte umfassten, wie es sich für das 19. Jahrhundert gehörte, ein breites Spektrum: Angefangen von Märchen, Legenden und mittelalterlichen Schauergeschichten über Bearbeitungen großer Literatur, historische Ereignisse mit Elementen bis hin zu realistischen Geschichten, die auf die Bühne übertragen wurden. „Die Oper ist somit das Objektiv, in dem sich die wichtigsten ästhetischen und ideologischen Tendenzen der Zeit konzentrieren".[1]

Operntheoretiker, die zwischen der romantischen Oper und der Oper der Romantik unterschieden, achteten nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Mittel, die die Komponisten einsetzten, um den im Libretto enthaltenen gewünschten Inhalt, den dramatischen Ausdruck und das formale Konzept zu vermitteln. So existierten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu Wagners Opernreform mehrere Strömungen nebeneinander, die sich oft gegenseitig beeinflussten:

- Traditionell/konservativ/klassisch in Bezug auf die klassische formale Gestaltung, in der Tradition des Belcanto, aber bereits mit einer moderneren Behandlung der Harmonik (Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, aber auch Severio Mercadante) und verschiedenen Themen,
- Französische heroische Oper mit kosmopolitischem Charakter, sehr aufwendigen szenischen Mitteln und historischen und revolutionären Themen usw. (Giacomo Meyerbeer, Gaspare Spontini),
- Romantische Oper, die sich inhaltlich auf Volkssagen und Themen der Fantasie bezieht (Carl Maria von Weber).

Die formale Gestaltung und der Charakter der einzelnen Nummern änderten sich je nach dem Inhalt des Librettos. So wurden anstelle einer typischen Arie eine Ballade, ein Lied oder eine Kavatine eingeführt. Auch die Rolle der Instrumente ändert sich nun: Der Orchesterapparat und das Chorensemble werden erweitert, was entsprechend dem Inhalt des Librettos die Dynamik und Dramatik der Szene verändert. Spuren von Leitmotiven (wie bereits in Mozarts Opern) oder sogar erweiterte Themen tauchen auch in den Werken vieler Komponisten auf, und die Ouvertüre wird zu einer Art musikalischer Zusammenfassung des gesamten Werks. Ausnahmslos beginnen nun alle Elemente des musikalischen Werks, eine wichtige Rolle zu spielen. Eine solche Mischung

[1] Krzysztof Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, PTPN, Poznań 2006, S. 7.

aus Formen, Mitteln und Themen ermöglicht es jedem, eine ideale Aufführung auf den Bühnen der Opernhäuser zu finden. Das Publikum wird jedoch immer anspruchsvoller, und viele potenzielle Meisterwerke verschwinden schnell von der Bildfläche. Ein Opernkomponist muss zu dieser Zeit ein Werk mit einer rasanten Handlung, romantisch, mit ausdrucksstarken Charakteren, spektakulären Arien und einer reichen szenischen Ausstattung schaffen. Sie sollte auch den gewünschten Inhalt der Zeit vermitteln.

In jenem Jahrhundert wurde die Stellung des Solisten noch weiter gestärkt, obwohl der Solist mit seiner Beteiligung an der Aufführung bewusster und verantwortungsvoller umging als zu Zeiten Händels oder später Mozarts.

DIE OPER IN STETTIN VOR UND WÄHREND DER ZEIT VON CARL LOEWE

Stettin war in seiner Geschichte nie ein wissenschaftliches oder kulturelles Zentrum. Der Grund dafür waren politische Entscheidungen - die Stadt war verwaltungstechnisch verschiedenen Behörden unterstellt - Schweden, Preußen, einige Jahre lang sogar den Franzosen. Das wissenschaftliche Zentrum hingegen war die 1456 gegründete Universität Greifswald. Das 1543 in Stettin gegründete Fürstliche Pädagogium ist nach wie vor die einzige „Universität", die dem Rang nach zwischen einer Lateinschule und einer Universität liegt.[2] Diese Tatsache schmälert zweifelsohne die Rolle der Stadt als Kultur- und Bildungszentrum in Pommern, zumal die damalige bescheidene Elite hauptsächlich aus einer kleinen Gruppe von Bürgern und Geistlichen bestand. Die Professorenschaft kam aus verschiedenen Regionen Deutschlands. Mit der Zeit erlangte das Pädagogium ein akademisches Niveau, Druckereien wurden gegründet, was zum Buchhandel und zur Einrichtung von Bibliotheken führte. Dank des Mäzenatentums des Hofes wuchs die kulturelle Funktion der Stadt aber es mangelte an Kultur in Form von Theater und Musik. Mit dem Zusammenbruch des pommerschen Herzogshofs und dem Übergang der Stadt in schwedische Herrschaft, kam es zu einem Rückgang der Kultur. Das Stettiner Bildungsbürgertum sowie die französischen Einwanderer hielten aber die Salons offen, in denen über Kunst, Literatur und Musik diskutiert wurde. Nach 1815 wurde Stettin zum Sitz der Provinzbehörden, einschließlich des Woiwodschaftspräsidenten, des pommerschen Parlaments und der Hofbehörden;

[2] Die Lateinschulen entsprechen den heutigen Gymnasien.

der Kreis der lokalen Elite erweiterte sich, und französische und aufgeklärte deutsche Bürgermuster drangen in die Stadt ein. Innerhalb der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wurden trotz des Fehlens eines Theaters Opern, Operetten und Varietés aufgeführt, wo immer dies möglich war. Zwischen 1792 und 1793 wurde das Matrosenhaus zum Theater umgebaut, und im Januar 1793 wurde diese neue Theaterbühne dann eingeweiht (sie blieb bis 1849 erhalten). In der napoleonischen Zeit herrschte ein reges Musikleben, dank der Gründung des Theaters im Jahr 1806, in dem vor allem französische und deutsche Werke aufgeführt wurden, deutsche und französische Schauspieler auftraten und das Publikum aus Angehörigen der Garnison, der Besatzungsbehörden und der Stettiner Bevölkerung bestand. Begleitet wurden die Künstler von einem Theaterorchester, das sich aus Profi- und Amateurmusikern zusammensetzte. Es traten u. a. Künstler aus Bremen, Dresden, Riga und Prag auf.

Zwischen 1806 und 1809 wurden am Stettiner Theater 71 Opern aufgeführt. Neben einaktigen Opern, die oft „Ergänzungen" zu Theaterstücken und Opern von Komponisten waren, die in der Entwicklungsgeschichte der Gattung keine besondere Rolle spielten, deren Werke aber damals populär waren, wurden auch Opern aus dem Weltrepertoire präsentiert: „Don Juan" oder „Die Zauberflöte" von Mozart, „Der Barbier von Sevilla" von Rossini.

Früher gab es in Stettin jedoch eine Tradition der Aufführung von Oratorien als Bühnenstücke mit Musik - vor allem in Kirchen, aber auch außerhalb, z. B. in der Zentrale der Stettiner Freimaurerlogen. Dort wurden auch Ausschnitte aus beliebten Opern aufgeführt.

Die Zahl der privaten Salons, in denen das kulturelle und intellektuelle Leben in Stettin blühte, wuchs ständig. Die Salons von Sophie Tilebein, Otto Zitelmann und Herzogin Elisabeth Braunschweig konkurrierten um die intellektuelle und künstlerische Elite der Zeit und förderten Musiker, Schauspieler und Schriftsteller, die in Stettin lebten oder aus Stettin stammten und familiäre oder künstlerische Beziehungen zu dieser Stadt unterhielten.

Dies war der Stand der Dinge, den Carl Loewe bei seiner Ankunft in Stettin vorfand. Aufgrund seiner Ämter als Kantor, Organist, Gymnasiallehrer und Komponist hatte er in erster Linie die damit verbundenen Aufgaben zu erfüllen. Dies bestimmte natürlich auch den Inhalt seines kompositorischen Portfolios.

Das erste Theatergebäude wurde erst 1849 gebaut. Es war das Stadttheater, das sich schnell zu einem Ort entwickelte, an dem die Stettiner auf der Suche nach dem großen Repertoire, Werke sehen konnten, die auf den Bühnen von Berlin, Paris oder London aufgeführt wurden, mit Gastkünstlern aus Berlin, Leipzig und anderen bedeutenden deutschen Bühnen. Neben Opern wurden auch Operetten und Theaterstücke aufgeführt. So kamen nach und nach Werke von Richard Wagner, Gioacchino Rossini, aber auch Klassiker wie Mozart, Gluck, etc. auf die Bühne des Stadttheaters.

Eine weitere wichtige Bühne für Stettin war das Bellevue-Theater, das 1851 erbaut wurde. Es war ein privates Theater. Hier konnten sich die Stettiner mit einem leichteren Repertoire vertraut machen: Operetten, Vaudevilles, Burlesken. Aufgeführt wurden Stücke von Johann Strauss Sohn, Franz Lehar, Jacob Offenbach und anderen.

„Vor dem Hintergrund anderer Städte in den preußischen Ostprovinzen im neunzehnten Jahrhundert sah Stettin als kulturelles Zentrum [...] besser aus als Danzig oder sogar die Universitätsstadt Königsberg. Im Hinblick auf das kulturelle Leben liegt sie jedoch deutlich hinter Wrocław zurück. Die Hauptstadt von Vorpommern [damals Pommern - M.B.] nutzte geschickt die kulturelle Nähe zu Berlin“, wie Edward Włodarczyk in seinem Text „Szczecin - das Zentrum der Kultur in Pommern (16.-20. Jahrhundert)“ feststellt.[3]

DIE OPERN VON CARL LOEWE

Dieser Hintergrund bildet den Rahmen, in dem Carl Loewe die Opernbühne betreten wollte.

1816, noch als Student, versuchte sich Loewe bereits an einem Text von August von Kotzebue[4], woraus das Singspiel „Alpenhüt-

[3] Edward Włodarczyk, *Szczecin - centrum kultury na Pomorzu (XVI – XX w.),* [in] *Kompozytorzy szczecińscy do roku 1945* unter der Red. von. E. Kus, M. Szczęsny, E. Włodarczyk, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2003, S. 7–24.

[4] August von Kotzebue (1761-1819) war ein deutscher Dramatiker, Autor von sentimentalen Komödien, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr beliebt waren; er schrieb das fünfaktige Drama *Graf Benjowsky oder die Verschwörung auf Kamtschatka*, das am 15. März 1799 im Nationaltheater in Warschau seine polnische Erstaufführung hatte. Sein berühmtestes komisches Stück ist bis heute „Die deutschen Kleinstädter“ (1803), voll von Witz und Spott.

te“ entstand. Es ist sein erstes Bühnenwerk. Der polnische Biograf des Komponisten, Mikołaj Szczęsny, ist der Ansicht, dass diese Wahl nicht nur von einer mangelnden Einschätzung des Wertes des Textes zeugt, sondern auch davon, dass man der Mode folgte. Das Werk wurde nie veröffentlicht oder auf einer Bühne aufgeführt.[5]

Loewes Schicksal als Opernkomponist wurde schon während des Studiums besiegelt, noch bevor es eigentlich beginnen konnte. Max Runze zitiert eine Erzählung von Carl Pflug, einem Kollegen von Loewe: „Dies zeigte sich z.B. im Anfange seiner Lehrstunden bei Türk. Von diesem erhielt er die Aufgabe gestellt, eine große Konzertarie für eine Sopranstimme zu schreiben. Sein Freund Carl Pflug, […] mußte ihm den Text dazu liefern. Er wälte einen antiken Stoff: ‚Didone abbandonata‘ […]. Loewe komponierte die Arie in lebhaftem Tempo, sie ging aus D-Moll und war ganz kurz, viel Ekstase, aber ohne jede Wiederholung des Textes und der Musik; es schien ihm nicht natürlich, wenn ein verzweifeltes Weib, das im Begriff ist, sich in die Flammen zu stürzen, ihre Worte wiederholt. So kam er mit seiner Arie zu Türk. Dieser betrachtete die Noten und lächelte: ‚Das dasteht, ist recht gut, aber nun müßte die Arie erst angehen‘. Loewe schüttelte den Kopf. ‚Ja, ja!‘ sagte der Meister, ‚das ist gute Musik, aber keine Arie.‘ – ‚So werde ich eine andere schreiben‘, sagte Loewe, ‚diese aber muß bleiben, wie sie ist.‘ Türk ließ ihn gewähren, denn er wußte, daß, wenn es Loewe’s eigene Arbeiten galt, er aller kindlichen Unerfahreheit ungeachtet nur bis auf einen gewissen Punkt nachgeben konnte.“[6]

Im November 1820 nahm Loewe nach bestandenem Examen in Berlin die Stelle als Organist und Kantor der Jakobskirche und Lehrer am Marienstiftsgymnasium in Stettin an und wurde sechs Monate später - im April 1821 - zum Musikdirektor der Stadt ernannt.

In dem Vertrag zwischen dem Stettiner Magistrat und Loewe gab es einen Punkt, der über seine Zukunft als Komponist entschied: Loewe erklärte, dass er das Komponieren für die Stettiner Theater-

[5] Sechs Fragmente (Romanze, Arietta, Canzona, Cavatina, Song) sind in der Sammelausgabe *Carl Loewes Werke. Gesamtaufgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*, 17 Bde, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1899-1904, Nachdruck 1970, enthalten.

[6] Max Runze, *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1884, S. 340.

und Opernszene aufgeben würde. Nach Max Runze, dem ersten Biographen des Komponisten, wiederholen alle späteren Forscher des Loewe'schen Werkes, dass dieser §22 ein Irrtum war, da Loewe nie als Opernkomponist für die Stettiner Bühne in Erscheinung trat - er war „nur" Musiklehrer, Organist und Komponist von Oratorien und Balladen. Das hinderte den Komponisten natürlich nicht an dem Versuch, seine nachfolgenden Werke auf der Berliner Bühne zu inszenieren. Der erste dieser Versuche wurde 1825 unternommen. Es war die große romantische Oper „Rudolf, der deutsche Herr", für die er zusammen mit seinem Studienfreund Adolf Vocke das Libretto schrieb. Es ist die Geschichte des Kreuzzuges von Kaiser Friedrich II. Hohenstauf, des Deutschordensritters Rudolf von Waldeck und seiner unglücklichen Liebe zur Tochter eines Scheichs (Anfang 13. Jahrhundert). Trotz der Bemühungen von Sophie Tilebein und Gesprächen mit Gasparo Spontini, dem Intendanten der Berliner Königlichen Bühnen, weigerte sich der Repertoireausschuss, das Werk in Berlin aufzuführen, mit der offiziellen Begründung, „dass in die Handlung der Oper eine Figur eingeführt wird, die mit einem Mitglied des herrschenden Hofes verwandt ist, was zu dieser Zeit streng verboten war".[7] Die Bemühungen um die Unterstützung von Fürst Radziwiłł und König Friedrich Wilhelm III. von Preußen blieben erfolglos, und die Oper wurde nicht inszeniert. In späteren Gesprächen mit Graf Rebern, dem Generalintendanten der Königlichen Theater, und in der Korrespondenz mit Spontini wurde dem Komponisten mitgeteilt, dass der Text der Oper nicht besonders interessant sei und dass ein anderer Vorschlag vielleicht besser wäre. Erst 1831 führte die königliche Kapelle in Anwesenheit des Thronfolgers, des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV., die Ouvertüre zu „Rudolf" im Berliner Schloss auf und ein Jahr später wiederholte das dortige Orchester unter der Leitung des Komponisten das Konzert in Stargard. Fragmente der Oper präsentierte der Komponist bei privaten Treffen in Stettiner Salons und auf Konzertbühnen in verschiedenen Städten des heutigen Deutschlands, wo er die Gesangspartien oft mit seiner eigenen Klavierbegleitung vortrug.

Anfang der 1830er Jahre begann Loewe mit der Arbeit an einem weiteren Bühnenwerk ähnlicher Thematik, es war die große tragische Oper „Malek-adehl" nach einem Libretto von Caroline Pichler, das auf dem Roman „Talisman" von Walter Scott[8] basiert. Der

[7] Der Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen war mit Friedrich II. von Preußen verwandt; nach: M. Szczęsny, *Carl Loewe*, op. cit., S. 140.

[8] *Der Talisman* ist ein historischer Roman über den dritten Kreuzzug unter König

Komponist kehrte erneut zum Thema der Kreuzzüge zurück, diesmal ins 12. Jahrhundert. Auch dieses Werk konnte das Interesse des Berliner Repertoirekomitees nicht wecken, wurde aber 1832 in einer konzertanten Fassung in Stettin bei einem Subskriptionskonzert aufgeführt und bald darauf im Konzertsaal der Freimaurerloge „Unter den drei Kreisen" wiederholt. Und so erschien eine weitere Oper nur sporadisch in Fragmenten und konzertant.

Wenn Biographen Loewes Opernschaffen (meist sehr kurz) erörtern, konzentrieren sie sich in der Regel auf sein 3-aktiges komisches Singspiel „Die drei Wünsche". Erneut greift der Komponist ein orientalisches Thema auf - das Libretto wurde von dem Dichter Ernst Raupach[9] nach einem orientalischen Märchen geschrieben. Diesmal gelang dem Komponisten eine Art Erfolg: Das Singspiel wurde im Februar 1834 in der Berliner Oper in Anwesenheit des Königs und seines Hofes aufgeführt. In einem Brief an seine Frau schrieb Loewe, dass die Oper hervorragend aufgenommen wurde. Der Erfolg war jedoch nur halbherzig und kurz: Der Komponist hatte die Genugtuung, dass sein Werk nach jahrelangen Bemühungen den Weg auf die größte und wichtigste Bühne Berlins gefunden hatte, doch trotz der positiven Aufnahme wurde es nach nur drei Aufführungen vom Spielplan genommen.

Zu Beginn der 1830ger Jahre unternahm Loewe einen weiteren Opernversuch. Es sollte wiederum eine komische Oper in 3 Akten nach einem Libretto von E.A. Mühlbachs Libretto „Die Neckereien" (abgeschlossen 1833) sein. Wie „Rudolf" und „Malek-adhel" erlebte es auch keine Aufführung auf der Opernbühne und wurde nur in einer konzertanten Fassung aufgeführt, bei der die Solo- und Chorpartien von Loewe, seiner Frau Auguste und Freunden gespielt und gesungen wurden und der Orchesterpart, der sich auf einen Klavierauszug beschränkte, ebenfalls vom Komponisten selbst gespielt wurde.

Zehn Jahre später -im Jahr 1842- unternahm Loewe einen weiteren Opernversuch: die romantische Oper „Emmy". Das Libretto nach dem Roman „Kenilworth" von Walter Scott[10] wurde von Metzler und von Hauser geschrieben. Auch diese Oper wurde nie auf einer Opernbühne aufgeführt. Das Publikum hörte nur

---

Richard Löwenherz. W. Scott veröffentlichte es 1826.

[9] Raupach verwendete eines der Grimmschen Märchen, *Der Arme und der Reiche* aus der Sammlung *Kinder- und Hausmärchen.*

[10] Der Roman spielt in England des 16. Jahrhunderts während der Herrschaft von Königin Elisabeth I.

Fragmente, die bei musikalischen Veranstaltungen in den Salons des Stettiner Bürgertums und in der Freimaurerloge präsentiert wurden. Der Komponist wunderte sich mehr als einmal über das mangelnde Interesse an seinen Kompositionen und schlussfolgerte bitter, dass „den Deutschen eine Sache ausländisch sein müsse, um ihnen zu imponieren."[11]

Auch andere für die Bühne bestimmte Werke sind zu erwähnen. Dazu gehören die 1832 komponierte Musik zu Ernst Raupachs Schauspiel „Das Märchen im Traum"[12] und die lyrisch-dramatische Szene „Isabella" aus F. Schillers Drama „Braut von Messina" für Alt, Männerchor und Orchester.

Obwohl Loewe sich um die Veröffentlichung seiner Bühnenkompositionen bemühte, wurden zu seinen Lebzeiten nur „Die drei Wünsche" (1834) in Form eines Klavierauszugs gedruckt. Heute veröffentlicht der Florian Noetzel Verlag - in Zusammenarbeit mit der Carl-Loewe-Gesellschaft - sukzessive die noch im Manuskript befindlichen Werke.

ZUSAMMENFASSUNG

Nach dieser notwendigerweise kurzen Skizze des Opernschaffens von Carl Loewe können wir zu der in der Einleitung gestellten Frage zurückkehren: Lohnt sich eine Beschäftigung mit diesem Thema? Ich bin sicher, dass man sich damit beschäftigen sollte und sei es nur, um unsere Meinung über den Wert seiner Werke zu revidieren. Es ist jedoch schwierig, ein verbindliches Urteil allein auf Grundlage eines Klavierauszugs oder der Lektüre von Medien und Meinungen der damaligen Zeit zu fällen, ohne das Werk in seinem gesamten Bühnenumfeld zu kennen. Loewe interessierte sich schon in seiner Jugend für die Oper, doch sowohl sein Vater, Kantor an einer evangelischen Kirche, als auch sein Freund Carl Maria von Weber rieten ihm davon ab, sich mit der Bühne zu beschäftigen. Weber warnte den jungen Komponisten: „Gehen Sie niemals an ein Theater, das ist nicht für ein schaffendes Talent.

---

[11] Georg Raudel, *Studien und Charakteristiken aus Pommerns ältester und neuester Zeit*, Verlag der Buchhandlg des Bugenhagenstiftes, Anklam 1888, S. 183.

[12] Vgl. Konstanze Musketa, *Muzyka Carla Loewe do fantazji dramatycznej Ernsta Raupacha 'Baśń we śnie lub Podróż do Rzymu/Das Märchen im Traum oder Die Reise nach Rom'* [in] *Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka wokalna/ Stettiner Komponist Carl Loewe und seine vokale Lyrik* unter der Red. von S. Burnicka-Kalischewska, Toruń 2017, S. 114-125.

Wenn ich mit von dem immerwährenden Lampenlicht angegriffenen Augen, und Kopf voll Opernmelodien aus den Proben nach Hause komme, so bin ich körperlich und geistig so abgespannt, dass es mir unmöglich ist zu componieren."[13]

Die Biographen betonten meist den mangelnden szenischen Wert von Loewes Opern, der auf seine fehlende Bühnenerfahrung zurückzuführen sei (Vielleicht folgte er dem Rat eines älteren Kollegen? Als er nach Stettin zog, hatte er nicht mehr die Möglichkeit, Opernaufführungen auf der Bühne zu sehen und er konnte vor allem auch nicht an ihrer Verwirklichung mitwirken.). So wurde keine seiner Opern ein Erfolg. Loewe verstand es meisterhaft, kleine dramatische Szenen in Form einer Ballade oder Legende zu gestalten, aber sein dramatisches Gespür ging verloren, wenn es um die größere Bühnenform des Singspiels und vor allem der Oper ging. Robert Schumann sagte über die Musik von Loewe, dass „bei Loewe immer etwas dahintersteckt". Die Musik des Komponisten ist originell in der freien Harmonik oder der lebendigen Rhythmik. Aber ist nun diese Originalität ein Nachteil oder ein Vorteil?[14] Wie Sie sehen können, scheint das in diesem Fall eher ein Nachteil zu sein. Obwohl er die Libretti im Sinne der romantischen Thematik entwickelte, waren seine Opern eher Oratorien oder Legenden und keine wirklichen Bühnenwerke.

Es ist zweifellos bezeichnend, dass seine Opern gewissermaßen am Rande von den Oratorienkompositionen entstanden. Das sich Elemente beider Formen gegenseitig durchdrangen war ein natürliches Phänomen, zumal die Vorbilder für Loewes Oratorien Bach und Händel waren. Loewe versuchte, sich davon zu befreien, als Nachahmer der alten Meister wahrgenommen zu werden: Er wollte als reiner Romantiker angesehen werden, der seinen eigenen Stil geschaffen hatte. Aber gerade dieser, vielleicht nicht ganz bewusste, Einfluss der Klassiker und zweifellos von Weber und Spontini führte dazu, dass er nicht dem Publikumsgeschmack folgte und nicht mit seinen zeitgenössischen Komponisten konkurrierte. Obwohl Loewes Opern nicht besonders interessant waren, galten sie als sorgfältig und solide komponiert. Wie Karla König schrieb, fehlt seiner Musik die Sentimentalität, der besondere romantische Weltschmerz, der sich aber beispielsweise in den Liedern auf Texte von H. Heine zeigt.

---

[13] Zit. nach Mikołaj Szczęsny, *Carl Loewe*, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2007, S. 139.

[14] Max Runze, *Carl Loewe – Eine ästhetische Beurtheilung*, Leipzig 1884, S. 354.

Karl Anton und seine zeitgenössischen Biographen schreiben über die innovative Verbindung von Musik und Text, die zu einem wichtigen Mittel wurde, um poetische Gedanken in die Sprache der Musik zu übertragen. Carl Loewe selbst erwähnte, dass für ihn die Sprache die Grundlage der Musik sei.

Max Runze, der auch die Meinung von C.H. Bitter zitiert, glaubt, dass Loewe auf diese Weise Komponisten beeinflusst haben könnte, die etwas jünger sind als er selbst, da seine kompositorischen Ideen in Arien von Richard Wagner oder Balladen von Franz Schubert zu finden sind (er nennt als Beispiel unter anderem die „Walpurgisnacht"). Trotz der Unzulänglichkeiten innerhalb seiner Opern, war Loewe ein geschätzter Komponist, vor allem von Balladen und Liedern. Diese Genres waren seine Visitenkarte.
Wie Karla König feststellte, „freilich ist ein gutes Opernlibretto der unerfüllte Wunsch so manches Komponisten bis auf den heutigen Tag."[15] Auch Carl Loewe kämpfte mit diesem Problem. (Aber wenn man sich die Opernerfahrungen z.B. von Mozart, Verdi oder Rossini vor Augen hält, war ein schlechtes Libretto nicht immer ein Hindernis für den Bühnenerfolg). In Anerkennung von Loewes Opernschaffen, schrieb sie jedoch bereits in den 1930ger Jahren über das allgemeine mangelnde Interesse an diesem Kreativitätsbereich, das es zu beheben gelte. Bei den Überlegungen zur ästhetischen Bewertung von Runzes kompositorischem Schaffen schlägt sie vor, die Forschung von der psychologischen Seite her zu betreiben.

Die Vorschläge der Biographen, die sich bereits im 19. und frühen 20. Jahrhundert mit Loewes Schaffen befassten und die Aufmerksamkeit auf spezifische, für eine breitere Betrachtung wichtige Bereiche wie Psychologie, Theorie, Philosophie lenkten, sind für heutige Musikwissenschaftler bedenkenswert. Die Versuche der Loewe-Gesellschaft Opern vom Komponisten in Löbejün und Halle/Saale[16] auf die Bühne zu bringen, sind es wert, fortgeführt zu werden, denn sie vervollständigen das künstlerische Gesamtbild des Komponisten.

---

[15] Karla König, *Carl Loewe*, Stettin 1937, S. 56.

[16] 25. April 2014, Carl-Loewe-Festtage in Löbejün, „Das Märchen im Traum oder: Die Reise nach Rom", siehe K. Musketa, op. cit., „Die drei Wünsche" erhältlich in Stuttgarter Choristen nagr., Südwestdeutsches Rundfunk-Sinfonieorchester, Peter Falk dirig., 1996, Capriccio 60 074 (2 CDs).

SCHLÜSSELWORTE

Carl Loewe, Stettin (Szczecin), Oper,

ZUSAMMENFASSUNG

Die Skizze „Carl Loewe und die Oper“ stellt das Opernschaffen des Komponisten vor dem Hintergrund des Stettiner Musiklebens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar und versucht, die Frage zu beantworten:

Lohnt sich die Beschäftigung mit diesem Thema? Loewes Name fehlt gänzlich in den Opernkompendien. Er wurde von seinen Zeitgenossen nicht als solcher anerkannt und seine Opern wurden nicht inszeniert und werden auch heute nicht auf der Bühne aufgeführt.

Die Meinungen der zeitgenössischen Komponisten und der deutschen Forscher des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich mit dem Werk Carl Loewes befasst haben, deuten darauf hin, dass es sich um ein interessantes Thema handelt.

ABSTRACT

The sketch “Carl Loewe and opera” presents the composer’s operatic output against the background of musical life in Szczecin in the first half of the 19th century and attempts to answer the question: whether it is worth handling the issue, since in the opera compendia, his name is missing as a creator of operas. He was not recognized as such by his contemporaries. His operas were not staged and are not hosted on stage today either. The opinions of Loewes contemporary composers and 19th- and 20th-century German scholars of his work suggest that this concern is worth of interest.

KEYWORDS

Carl Loewe, Szczecin, opera

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUR AUTORIN

Maria Behrendt ist Absolventin der „Ignacy Jan Paderewski“ Hochschule für Musik in Posen und des Postgraduiertenstudiums für Musiktheorie an der „Frederik Chopin“ Hochschule für Musik in Warschau. Sie verfügt über den Titel des Doktors der humanistischen Wissenschaften im Fachbereich Kunstwissenschaften (Fryderyk-Chopin-Musikuniversität in Warschau), war Dozentin am Lehrstuhl für Musikpädagogik der Hochschule der Künste in Stettin, Initiatorin und Organisatorin zahlreicher Konzerte, darunter auch die polnisch-deutsche vokale und instrumentale Konzertreihe „Schubertiada“. Zu diesen Konzerten entwickelte sie ebenfalls die Programmkonzeption. Ihr wissenschaftliches Interesse gilt der Musikkritik in der Zwischenkriegszeit, der Musikkultur Stettins und ausgewählten Aspekten der musikalischen Werkanalyse.



DR. MARIA BEHRENDT
PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG

EIN „ORBIS PICTUS IN TÖNEN“?

KONZEPTE NATIONALER STILE IN DEN BALLADEN CARL LOEWES – EIN ALTERNATIVER ZUGANG

Kann Musik ein Land und seine Bewohner unmissverständlich in ihrer Einzigartigkeit abbilden? Diese Frage wurde spätestens seit dem Aufkommen des musikalischen Exotismus in der Oper des 18. Jahrhunderts kontrovers diskutiert.[1] Für Maximilian Runze, Schüler Carl Loewes, Begründer der Loewe-Forschung und Herausgeber der Balladen-Gesamtausgabe[2], war die Antwort klar: Die zahlreichen Balladen Loewes, die auf Übersetzungen von Dichtungen aus verschiedenen Kulturkreisen beruhten oder solchen nachempfunden waren, galten ihm nicht nur als Beweis für eine direkte Übertragbarkeit außermusikalischer Aspekte auf Musik, sondern auch für die von ihm „wiederholt […] als erstaunlich bezeichnete Kraft“ Loewes, diese Aspekte „je nach Situation, nach Zeit, nach Nation objektiv darzustellen“.[3] Um diesem Phänomen weiter nachzugehen, unternahm Runze mehrere Reisen zu den Schauplätzen von Loewes Balladen, wo er die entsprechenden Kompositionen stichprobenartig intonierte: „Solche Wahrnehmung hat mich seit Jahren gereizt, die Stätten des Aufenthaltes dieses Meisters zu durchforschen, imgleichen auch die Orte, an denen die einzelnen seiner Balladen spielen, darauf hin zu prüfen, in wie weit der Ton, den Loewe als musikalisches Motiv zur Charakterisierung der betreffenden Situation, des betreffenden Ortes in einzelnen seiner Balladen angeschlagen, von ihm als der richtige – so weit man solches überhaupt zu beurtheilen vermag, – getroffen sei. Ich glaube, daß genaue Forschungen auf diesem Gebiet zu erstaunlichen Resultaten, welche die geradezu genial zu nennende Kraft und Kunst der Objektivität Loewe's beweisen, führen werden. Solchermaßen, um nur einiges zu erwähnen, intonirte ich

---

[1] Das komplexe Phänomen des Exotismus kann hier nur angerissen werden. Vertiefend sei empfohlen: Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge 2009 und Jonathan Bellman, *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998.

[2] Maximilian Runze, *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme,* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899–1904, 17 Bde.

[3] Maximilian Runze, *Loewe redivivus*, Carl Duncker, Berlin 1888, S. 10.

z.B. zu Aachen im Krönungssaal des Rathauses Loewe's Balladen-Thema ‚Zu Aachen in seiner Kaiserpracht, im alterthümlichen Saale' und fand die überraschende Wirkung dieser Probe bestätigt. […] Skandinavien mit Bezug auf die Balladen ‚Oluf', ‚Harald', den ‚Nöck', ‚Odin' und den 'Lappländer', Dänemark mit Hinblick auf ‚Elvershöh', […] – sie alle haben mir den Beweis für diese eigenthümliche Begabung Loewe's geliefert. […] Ich empfinde bis heute tiefes Bedauern darüber, daß vor einigen Jahren die uralte maurische Bergfeste Alhama, nahe bei Granada, durch Erdbeben zerstört ward; – eine der urkräftigsten Balladen Loewe's, ‚Der Sturm von Alhama', erscheint mir seitdem fast losgelöst von seinen konkreten Bedingungen."[4]

Wie verbreitet der Anspruch einer Übereinstimmung zwischen Musik und portraitierter Kultur war, zeigt auch eine Rezension von Adolph Bernhard Marx, der in seiner Besprechung von Loewes *Hebräischen Gesängen* kritisierte, ihnen sei die „vollkommene Erreichung ihres Zweckes", nämlich „den Gemüthszustand dieses merkwürdigen Volkes zu malen" nicht in allen Fällen gelungen.[5]

Runze war nicht der einzige, der Loewes exotistisch geprägtes Themenspektrum als Kerncharakteristikum seines Balladenschaffens empfand. So verglich Otto Gumprecht Loewes Kompositionen 1876 aufgrund ihrer geographischen Vielfalt mit dem Kinderlexikon *Orbis Sensualium Pictus* (*Die sichtbare Welt in Bildern*) des tschechischen Theologen Johann Amos Comenius – ein im 19. Jahrhundert weit verbreitetes Buch, das 1658 erschienen war und in einfachen Zeichnungen einen Überblick über die Erde und ihre Bewohner gab – und schrieb in seine *Neuen musikalischen Charakterbildern*: „Die Mären der verschiedensten Zeiten und Völker haben dem Componisten Stoff zu seinen Schöpfungen geliefert. […] Welch endloses, sinnverwirrendes Gewoge der Farben und Gestalten! In Sang und Klang ziehen vorüber heitere Griechengötter, biblische Scenen, christliche Heilige und Märthyrer, die im tieffsten Gemüthe des Volkes fortlebenden poetischen Ueberlieferungen aus seiner heidnischen Vorzeit, alle charakteristischen Typen des Mittelalters, Brahmanen, Türken, Mohren, exotische Gesellen jeglichen Schlages. […] Einen wahren Orbis pictus

[4] Maximilian Runze, *Loewe redivivus*, S. 10–12.

[5] Adolph Bernhard Marx, *Über Tondichter und Tonkunst*. Bd. 1: *Tondichter. 3. Abteilung: Spohr, Weber, Marschner, Loewe, Mendelssohn, Hoffmann, hg. von Leopold Hirschberg*, Gadow, Hildburghausen 1922, S. 70.

in Tönen stellen die Arbeiten Löwe's dar. Heimisch ist seine Phantasie in allen Zonen. Sie jagt um die Wette mit Wind und Wolken über die nordische Haide und schwelgt trunken in der glühenden Farbenpracht des Südens."[6]

Ein Blick in die von Runze zwischen 1899 und 1904 herausgegebene Gesamtausgabe der *Lieder, Balladen und Gesänge* scheint die quasi enzyklopädische Herangehensweise zu bestätigen, mit der sich Loewe den Balladen verschiedener Kulturkreise näherte und die Gumprecht zu dem Vergleich mit Comenius bewegt hatte: So finden sich unter den insgesamt 17 Bänden *Schottische, Englische und Nordische Balladen* (Band 3), *Die Deutschen Kaiserballaden* (Band 4), *Hohenzollernballaden und -lieder* (Band 5), *Französische, spanische und orientalische Balladen* (Band 6), *Die Polnischen Balladen* (Band 7) sowie *Hebräische Gesänge* (Band 15).[7] Mit seinem Interesse für die Dichtungen nicht-deutschsprachigen Kulturkreise befand sich Loewe ganz am Puls der Zeit, denn im frühen 19. Jahrhundert kam in Deutschland eine Faszination für Volkslieder auf: Johann Gottfried Herders Übersetzungen von Volksliedern aus aller Welt (1778/9 als *Volkslieder* publiziert, 1804 wiederveröffentlicht als *Stimmen der Völker in Liedern*) hatten in ganz Europa ein intensives Interesse an Volksliedern geweckt und einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die kompositorische Landschaft genommen.[8] Wie eng Loewes Schaffen mit Herders Einfluss in Verbindung gebracht wurde, zeigt ein Zitat August Wellmers, der Loewe in seiner 1886 erschienenen Monographie *Karl Loewe: Ein deutscher Tonsetzer* als „Herder der Musiklitteratur"[9] bezeichnet.

So stimmig die Vergleiche mit Comenius' Enzyklopädie und Herders Sammlungen auf den ersten Blick wirken, so wenig halten sie genaueren Untersuchungen stand, denn Loewes national ins-

---

[6] Otto Gumprecht, *Neue musikalische Charakterbilder*, H. Haessel, Leipzig 1876, S. 116–117.

[7] Maximilian Runze, *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme,*

[8] Vgl. hierzu grundlegend Howard Gaskill, *Ossian, Herder, and the Idea of Folk Song*, [in] David Hill (Hrsg.), *Literature of the Sturm und Drang*, Rochester, New York 2003, S. 95–116, sowie Christa Kamenetsky, *The German Folklore Revival in the Eighteenth Century: Herder's Theory of Naturpoesie*, [in] *The Journal of Popular Culture* 6 (1973), Nr. 4, S. 836–48.

[9] August Wellmer, *Karl Loewe: Ein deutscher Tonsetzer*, Hesse, Leipzig 1886, S. 20–21.

pirierte Balladen sind – mit wenigen Ausnahmen, wie den *Bilder des Orients*, der polnischen, hebräischen und serbischen Balladen – nicht als zusammenhängende Werkgruppen komponiert.[10] Der Eindruck einer systematischen, ja enzyklopädischen Herangehensweise ist allein der Neuordnung geschuldet, die Runze für die Gesamtausgabe vorgenommen hat. Anders als Herder bezog sich Loewe zudem nicht ausschließlich auf Übersetzungen fremdsprachiger Dichtungen, sondern vertonte auch Neuschöpfungen deutscher Dichter, die lediglich eine fremde Kultur thematisierten, ohne auf ein ihr angehöriges Werk zurückzugehen.[11] So basieren die als französisch, spanisch und orientalisch klassifizierten Balladen beinahe ausschließlich auf deutschsprachigen Neudich-

[10] Bruno Scheithauer, *Verzeichniss sämmtlicher gedruckten Werke Doktor Carl Loewe's: I. Nach Opuszahlen geordnet mit beigefügten Textanfängen, Namen der Dichter, Preisen, Einzelausgaben und Firmen der Verleger; II. In alphabetischer Reihenfolge sämmtlicher Ueberschriften, Gesamttitel und Textanfänge der Lieder, der Chöre und einzelnen Nummern der grösseren Gesangswerke*. Unveränderte Neuauflage der Ausgabe 1886, Lienau, Berlin, 1981. In einigen Fällen brach Runze jedoch auch bestehende Gruppen auf und ordnete sie verschiedenen Bänden zu. In Band 8 (*Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*) befinden sich bspw. drei Balladen auf Gedichte Lord Byrons (*Belsazar's Gesicht* op. 13, Nr. 2, *Saul und Samuel*, op. 14, Nr. 1, *Eliphas' Gesicht* op. 14, Nr. 2), die zu einem Liedzyklus mit Byron-Vertonungen gehören. Dieser Zyklus erscheint in Band 15 (*Lyrische Fantasien, Allegorien, Hymnen und Gesänge. Hebräische Gesänge*) in unvollständiger Form, ohne die besagten drei Balladen. Zahlreiche weitere Beispiele legen die Problematik und Inkonsequenz von Runzes Neuordnung offen: So erfasst er die spanische Romanze *Zumalacarregui* nicht bei den *Spanischen Balladen* in Band 6, sondern bei den *Hohenzollernballaden* in Band 5, da sie vom Kronprinz Friedrich Wilhelm in Auftrag gegeben worden war.

[11] Zwar bezeichnete Herder moderne Dichter, die traditionelle Poesie imitierten, als bloße Anachronisten. Dennoch enthielten auch seine Sammlungen nicht nur originale Volksdichtungen beziehungsweise deren Übersetzungen, sondern auch Werke barocker Dichter wie Simon Dach und Paul Fleming sowie Gedichte von Shakespeare und von Herder selbst. Herder betrieb zudem keine Feldstudien und maß der Treue zur mündlichen Überlieferung keine große Bedeutung bei. Zwar sind seine Werke voll von enthusiastischen Aussagen über Lieder, die er in mündlicher Überlieferung kennen gelernt hatte, tatsächlich zog er jedoch gedruckte Quellen als Vorlage für seine Sammlung vor, wie es Bishop Thomas Percy 1765 in seinen *Reliques of Ancient English Poetry* vor ihm getan hatte. Somit zeigen sich bei Herder auf textlicher Ebene bereits erste Stilisierungen des Volksliedes. Wolfgang Braungart, *„Aus denen Kehlen der ältsten Müttergens". Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe*, [in] *Jahrbuch für Volksliedforschung* 41 (1996), S. 11–32, S. 22.

tungen. Unter denen als englisch, schottisch und nordisch klassifizierten Balladen finden sich zwar überwiegend Übersetzungen, es gibt jedoch auch Ausnahmen, wie etwa die Balladen „Harald" und „Die drei Lieder" auf Gedichte Uhlands, die von skandinavischer Mythologie beeinflusst sind, ohne auf einem konkreten skandinavischen Gedicht zu basieren. Auch bei Fontanes ‚Archibald Douglas' handelt es sich um eine dichterische Neuschöpfung, die lediglich von einer in Walter Scotts *Minstrelsy of the Scottish border* (1802, bis 1830 mehrfach erweitert) überlieferten historischen Begebenheit inspiriert ist.

Überhaupt – und dies problematisieren weder Runze, noch Gumprecht oder Wellmer – steht bei sämtlichen exotistischen Balladen zwar eine tatsächlich existierende Kultur im Fokus, es handelt sich dabei aber stets um eine idealisierte, ästhetisierte oder stilisierte Form der Wahrnehmung, die durch eine bestimmte Ikonographie, Texte, Musik oder Diskurse erzeugt wird und von Edward Said als Beispiel für „Imagined Geographies" bezeichnet wird.[12] Mit dieser Art der Betrachtung waren auch stets Machtvorstellungen verbunden, wie Said am Beispiel des Orientalismus als spezieller Spielart des Exotismus aufzeigt: Orientalismus sei „a corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorising views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient."[13]

Bei einem Vergleich der Aussagen Runzes, Gumprechts und Wellmers fällt zudem auf, dass sie zwar sämtlich Loewes exotistischen Fokus als Kerncharakteristikum seines Stils hervorheben, ohne dies jedoch analytisch zu belegen. Folgt man dem gängigen Exotismus-Verständnis des 19. Jahrhunderts, so lässt sich vermuten, dass Runze, Gumprecht und Wellmer unter der musikalischen Darstellung anderer Kulturkreise das Einbetten fremder Stilmittel bzw. das Verwenden einer *couleur locale* verstanden[14], die sich an nationale Charakteristika anlehnt und so eine fremdländische

[12] Edward Said, *Orientalism,* Pantheon Books, New York 1978.

[13] Ibidem., S. 3.

[14] Eine grundlegende Untersuchung der „couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts findet sich bei Heinz Becker, *Die couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg 1976.

Atmosphäre erzeugt – eine Definition von Exotismus, die sich in ihren Grundzügen bis in die gegenwärtige Forschung gehalten hat: Für Jonathan Bellman bedeutet Exotismus „the borrowing or use of […] characteristic and easily recognized musical features from the alien culture." Thomas Betzwieser formuliert eine ähnliche Definition: Exotismus könne als „Verwendung exotischen Musikmaterials" verstanden werden.[15]

2007 entwickelte Ralph P. Locke in seinem Aufsatz *A broader View of musical Exoticism* erstmals am Beispiel von Puccinis „Madama Butterfly" einen breiteren Exotismus-Begriff, jenseits von Imitationen landestypischer Klänge: Bisher hätten Forscher im Hinblick auf Exotismus lediglich Puccinis Einsatz pentatonischer Tonleitern oder japanischer Weisen untersucht. Dabei werde jedoch übersehen, dass viele musikalische Gedanken, obgleich frei von diesen kanonisierten Stilmitteln, japanische Konzepte von Weiblichkeit porträtieren, wie etwa Cio-Cio-Sans Zerbrechlichkeit und Unterwürfigkeit.[16] Dieser weiter gefasste Analyseansatz schafft gerade in der solistischen Vokalmusik neuen Deutungsspielraum, schließlich ist der Exotismus im Lied wesentlich schwieriger zu fassen als in den großen Gattungen – fallen wichtige Kriterien, wie etwa der Orchesterapparat, den Anke Schmitt als wesentlichstes Merkmal des musikalisches Exotismus bezeichnet,[17] hier doch völlig weg. Und tatsächlich finden sich in Loewes national geprägten Balladen nur in seltenen Fällen Anspielungen auf die Tonsprache der jeweiligen Kultur: In „Die nächtliche Heerschau" (Johann Christian Freiherr von Zedlitz) ist ein französischer Präsentiermarsch eingeflochten, in „Ali und Fatme" (Heinrich Stieglitz, aus den *Bildern des Orients*) weckt der Einsatz der harmonischen Molltonleiter orientalistische Assoziationen.[18]

---

[15] Jonathan Bellman, *Introduction*, [in] ders. (Hrsg.), *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998, S. IX); Michael Stegemann und Thomas Betzwieser, Exotismus, [in] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1995, Sp. 226–243, Sp. 226.

[16] Ralph P. Locke, A broader View of musical Exoticism, [in] "The Journal of Musicology" 24 (2007), Nr. 4, S. 477–521, S. 488.

[17] Vgl. zu weiteren als charakteristisch empfundenen Stilmitteln Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Wagner, Hamburg 1988, S. 337.

[18] Nasser Al-Taee, *Representations of the Orient in Western music. Violence and sensuality,* Ashgate, Angleterre, Farnham 2010, S. 95.

Auch wenn sich in Loewes Werken weder eine *couleur locale* im operngeschichtlichen Sinne, noch eine vergleichbar systematische bzw. enyklopädische Herangehensweise wie bei Comenius und Herder belegen lässt, bleibt das immense Interesse Loewes an den Dichtungen fremder Völker doch unbestritten, zumal viele seiner Dichter ihrerseits stark von den Volksliedtheorien Herders beeinflusst waren, wie bspw. Goethe, Rückert, Talvj und Uhland. Eine genauere Untersuchung von Loewes kompositorischer Herangehensweise unter dem Aspekt des Nationalen, die sich den Werken frei von den etablierten Deutungsschemata exotistischer Musik nähert, lohnt daher und soll an vier Fallbeispielen vorgenommen werden: „Maisuna am Brunnen" aus Heinrich Wilhelm Stieglitz' Gedichtzyklus *Bilder des Orients*, „Alpin's Klage um Morar", Loewes einzige Beschäftigung mit dem schottischen Opus „Ossian", „Herr Oluf", die Übersetzung Herders der dänischen Ballade „Elveskud" und „Der Sturm von Alhama", Victor Aimé Hubers Übersetzung der spanischen Ballade „Paseabase el rey moro".

„MAISUNA AM BRUNNEN" – ABENDLÄNDISCHE SCHÄFERROMANTIK IN DER WÜSTE

„Maisuna am Brunnen" (op. 10-II/1, komponiert 1833) ist Heinrich Wilhelm Stieglitz' Gedichtzyklus *Bilder des Orients* entnommen, der sich im orientbegeisterten frühen 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute und vielfach vertont wurde.[19] Oskar Ludwig Bernhard Wolff schrieb 1832 in *Die schöne Litteratur Europa's in der neuesten Zeit*: „Durch Goethe veranlaßt [Anspielung auf den *Westöstlichen Divan*, M.B.], wandten sich mehrere lyrische Dichter der Weise des Orients zu; mit besonderem Glück versuchten sich hier der geniale Rückert und H. Stieglitz, dessen *Bilder des Orients* Freunden der Poesie nicht genug empfohlen werden können."[20] Stieglitz' Versuch einer lyrischen Nachzeichnung der orientalischen Welt fand jedoch auch Kritiker. So monierte Wilhelm Neumann 1835 Stieglitzß subjektive Darstellung, die sich, anstatt tatsächlich eine objektive Darstellung des Orients zu geben, überwiegend europäisierender Stilmittel bediene: „und so-

[19] Vgl. hierzu Maria Behrendt, *Brücken in die Gegenwelt. Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre*, Olms, Hildesheim 2020, S. 162-195.

[20] Oskar Ludwig Bernhard Wolff, *Die schöne Litteratur Europa's in der neuesten Zeit dargestellt nach ihren bedeutendsten Erscheinungen. Vorlesungen gehalten vor einer gebildeten Versammlung,* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1832, S. 666.

gar, wo die hier auftretenden Araber ihre Empfindungen selbst ausdrücken, geschieht dies in einer Sprache, die der deutschen Poesie näher als der ihnen eigenthümlichen, kräftig einfachen Bildersprache liegt. Besonders aber scheinen […] die hier dargestellten Frauen in einer zu zarten, allgemein weiblichen Gestaltung aufzutreten, so daß ihre arabische Individualität sich durch nichts als durch die Umgebung, in welcher sie erscheinen, kundgibt."[21]

Ein Beispiel für diese europäisierte Darstellung der orientalischen Frau ist die Figur Maisuna, die, von einigem Lokalkolorit abgesehen, keine spezifisch orientalischen Motive bietet. Sie ist die Protagonistin mehrerer Gedichte innerhalb der *Bilder des Orients*, darunter des Gedichts "Maisuna am Brunnen", das im frühen 19. Jahrhundert – neben Loewe – unter anderem Hubert Ries und Heinrich Marschner vertonten. „Maisuna am Brunnen" schildert eine idyllische Szenerie: Die Hirtin Maisuna ruft ihre Schafherde mit Beginn der Dämmerung zusammen. Beim Betrachten des sich verdunkelnden Himmels denkt sie an ihren Geliebten Melek, und fragt sich, wie es ihm wohl ergehe. Trost findet sie schließlich in ihrem Vertrauen darauf, dass Allah Melek beschützen werde. Lediglich die Namen Maisuna, Melek und Allah stellen den Bezug zum Orient hier. Mit der Schäfer-Thematik knüpft das Gedicht vielmehr an den zutiefst abendländischen Topos der Pastoralen an.[22] Die Pastorale, abgeleitet vom italienischen *pastore* (Hirte), bezeichnet Werke der Musik, Bildenden Kunst und Literatur, die das Hirtenleben in einer idyllisierten und utopisierten Natur beschreiben – einem *locus amoenus*, der an Topoi wie das Paradies, Elysium oder Arkadien angrenzt.[23] In das Liedschaffen fand sie ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter der Bezeichnung „Pastorella" über die empfindsame Schäfermode Eingang[24], und

[21] Wilhelm Neumann, *Schriften in zwei Theilen*. Bd. 1, Brockhaus, Leipzig 1835, S. 245.
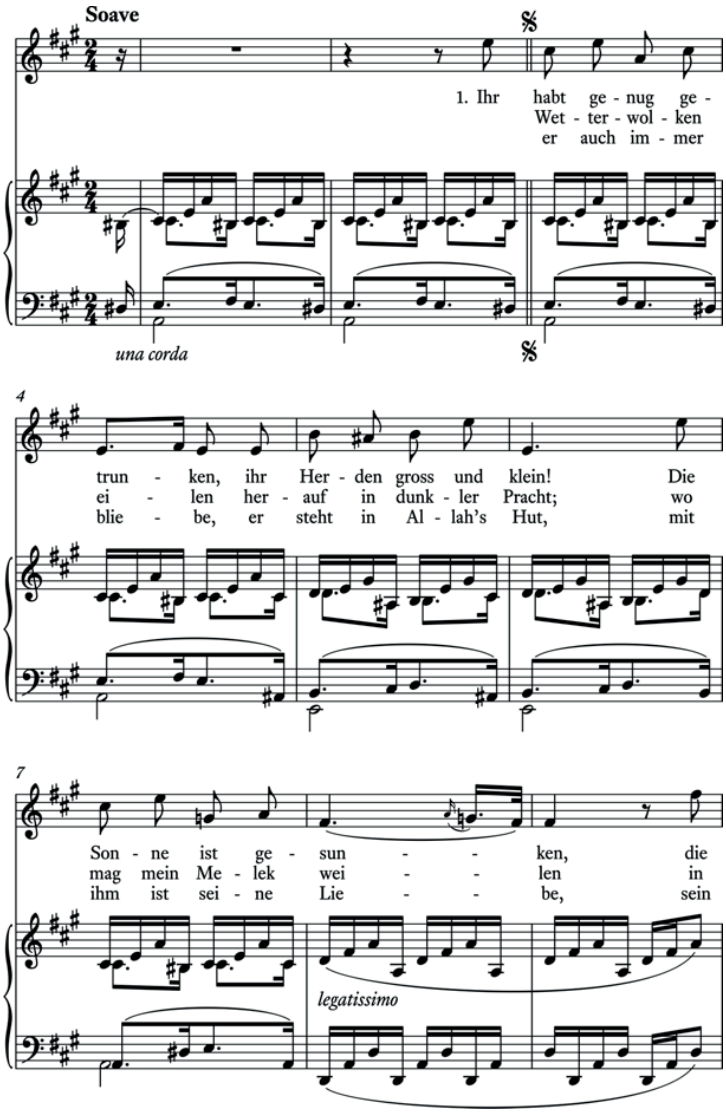
[22] Vgl. hierzu auch ausführlich Raymond Monelle, *The musical topic. Hunt, military and pastoral*, Indiana University Press, Bloomington 2006.

[23] Hermann Jung, *Pastorale*, [in] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 7, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1997, Sp. 1499–1509, Sp. 1499.

[24] Dean Cáceres, *Das Echte und Innerliche in der Kunst. Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828–1897). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des „unbekannten" 19. Jahrhunderts*, V&R Unipress, Göttingen 2010, S. 246.

zeichnete sich durch stets wiederkehrende musikalische Merkmale aus: liegende Bässe und Bordunquinten, die Sackpfeife imitierend; eine diatonische Melodik mit geringem Umfang, die dem italienischen Typus zugerechnet wird und die Schalmei imitiert; eine Melodik, die von Quart-, Quint- und Sextsprüngen geprägt ist; eine simple Harmonik; ein wiegender Rhythmus (3/8, 3/4, 6/8 oder 12/8 Takt), ein gemäßigtes Tempo und einfache Tonarten, zumeist C-, G- oder F-Dur.[25] Betrachtet man Loewes Vertonung, so lassen sich deutliche Bezüge zu diesem Topos herstellen: Die Spielanweisung „soave" stimmt auf die liebliche Szenerie ein. Loewe wählt eine strophische Vertonung und folgt somit der volksliedhaften Anlage des Gedichts. Auch die Singstimme, die auf einfachen harmonischen Säulen ruht, folgt diesem Ideal der Einfachheit und greift mit ihrer von gebrochenen Dreiklängen und Quart-, Quint- und Sextsprüngen gekennzeichneten Melodien Merkmale der Pastorella auf. Die zwei größten Unterschiede zum pastoralen Stil liegen in der Wahl der Tonart A-Dur und in der Entscheidung für einen 2/4 Takt. Loewes Vertonung verzichtet dadurch auf die wiegende Dreihebigkeit, die zentral für die Pastorale ist. Durch ihre Intervallik, die aus gebrochenen Akkorden bestehende Begleitung und die strophische Anlage haftet der Vertonung aber dennoch ein volksliedhafter Ton an. Loewe war mit dem pastoralen Ton vertraut und setzte ihn unter anderem in seiner Vertonung des Herder-Gedichts „Lied der Königin Elisabeth" ein, das mit seinem 3/4-Takt, der quart-dominierten Melodie und der Tonart F-Dur quasi eine Muster-Pastorella darstellt. Dass er sich trotz der Schäfer-Thematik in „Maisuna am Brunnen" gegen diesen Stil entschied, muss daher als bewusste Entscheidung für ein subtiles Verfremden des vertrauten abendländischen Topos gesehen werden (vgl. BEISPIEL 1 – „Maisuna am Brunnen", T. 1–9).

[25] Jung, *Pastorale*, Sp. 1506.



BEISPIEL. 1 – „MAISUNA AM BRUNNEN“[26]

[26] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze.* Band VI, Französische, spanische und orientalische Balladen, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904, S. 19.

„ALPIN'S KLAGE UM MORAR" – TRAUERLIED AUF EINEN „EDLEN WILDEN"

Mit „Alpin's Klage um Morar" (op. 95, komponiert 1844), einem ausschweifenden Trauergesang auf den gefallenen Krieger Morar aus James Macphersons „Ossian"-Epos, widmete sich Loewe einer der wichtigsten literarischen Quellen zeitgenössischer Schottland-Romantik. Seit 1760 hatte der Schotte James Macpherson Gedichte veröffentlicht, die er als Übersetzungen eines altschottischen Epos' ausgab.[27] Tatsächlich handelte es sich dabei jedoch in vielen Fällen um Neudichtungen Macphersons – ein Umstand, der lange unentdeckt blieb.[28] Mit seinen Ruinen, verlassenen Schlössern, nebligen Bergen und der aufgewühlten See begeisterte „Ossian" mit einer Ästhetik, die im scharfen Kontrast zu der Klassisch-antiken stand und den Anhängern „Ossians" als der Homer'schen Tradition ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen, galt.[29] Ein prominentes Beispiel hierfür ist Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther", der zahlreiche von Goethe übersetzte Auszüge aus dem „Ossian"-Epos enthält, und dessen Protagonist in Briefen an seinen Freund wiederholt begeistert von seiner Lektüre des „Ossian" berichtet: „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt. Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt!"[30] Auch das Gedicht „Alpin's Klage um Morar", Loewes einzige „Ossian"-Vertonung, ist den „Leiden des jungen Werther" entnommen.

---

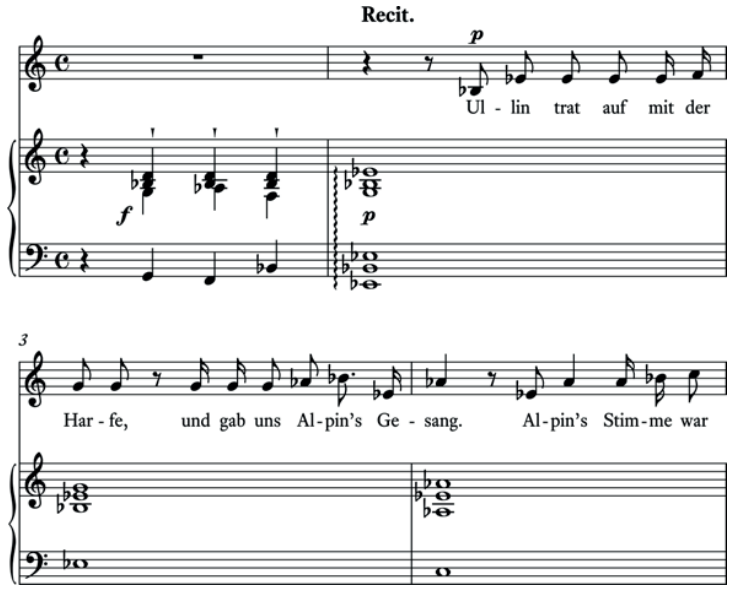
[27] Siehe zur Geschichte des *Ossian*-Stoffes und seiner Wirkung auf Literatur und Musik des 19. Jahrhunderts ausführlich John Daverio, *Schumann's Ossianic Manner*, [in] *19th-Century Music* 21 (1998), Nr. 3, S. 247–273; Howard Gaskill, *Ossian, Herder, and the Idea of Folk Song*, [in] *Literature of the Sturm und Drang*, hrsg. von David Hill, Camden House, Rochester u. New York 2003, S. 95–116 und Matthias Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition* Laaber, Laaber 1994.

[28] Fiona Stafford, *Primitivism and the „Primitive" Poet. A cultural Context for Macpherson's Ossian*, [in] *Celticism*, hg. von Terence Brown, Rodopi, Amsterdam u. Atlanta 1996, S. 79–96, S. 92f.

[29] Roger Fiske, *Scotland in music. A European enthusiasm*, Cambridge University Presse, Cambridge, New York 1983, S. 33.

[30] Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Weygand, Leipzig 1774, S. 151.

Die Ballade beginnt mit einem Rezitativ: „Ullin trat auf mit der Harfe, und gab uns Alpin's Gesang", wobei arpeggierte Akkorde die bardische Harfe imitieren (vgl. BEISPIEL 2 – „Alpin's Klage um Morar", T. 1–4).
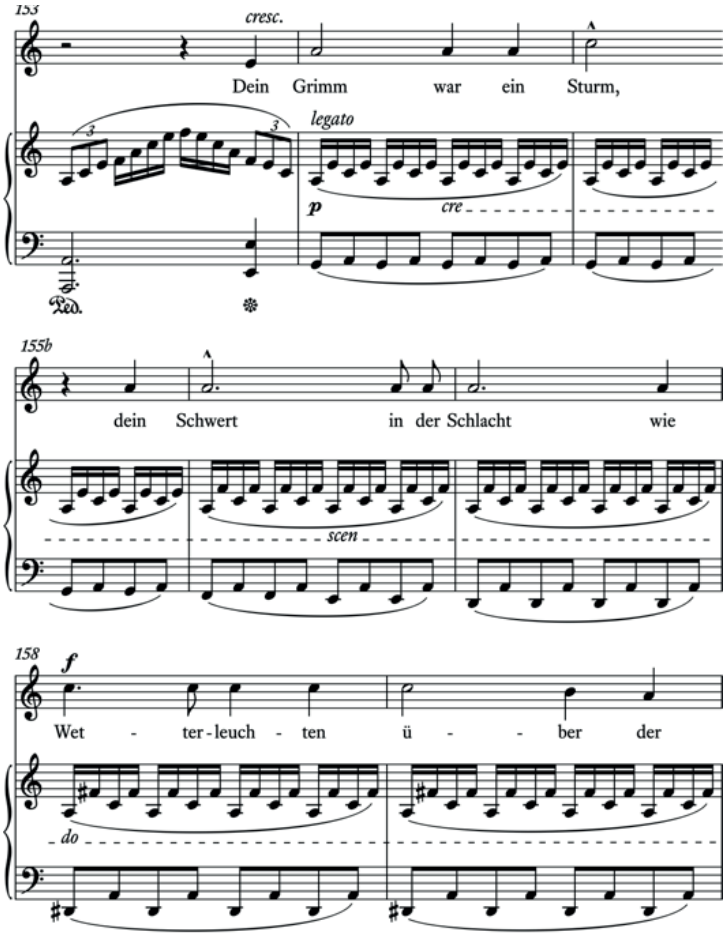


BEISPIEL 2 – „ALPIN'S KLAGE UM MORAR"[31]
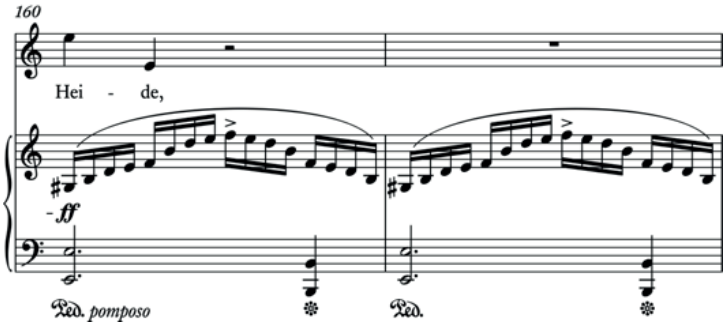
[31] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze*. Band XII, Goethe und Loewe, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904, S. 62.

Der größte Teil des Textes ist der Beschreibung Morars gewidmet. Er wird als kriegerisch, grimmig und mutig, jedoch auch sanft und freundlich beschrieben. Diese Charakterisierung ist typisch für die Helden des „Ossian"-Epos, dessen Erfolg maßgeblich von Jean-Jacques Rousseaus Idee des „Edlen Wilden" bestärkt worden war: Rousseau hielt den unzivilisierten Menschen für rein und gut und glaubte daher, dass wahre Tugend nur bei unzivilisierten Völkern gefunden werden könne.[32] Dies spiegelte sich in den ossianischen Helden wider, die als zugleich kriegerisch, edel, mutig und großzügig charakterisiert wurden, die Schwachen beschützten und den Besiegten Gnade erwiesen.[33] Morar kann somit als Inbegriff von Rousseaus „Edlem Wilden" gelten. Alpin beschreibt, welch ein furchteinflößender Krieger Morar war (T. 154-161): „Du warst schnell, o Morar, wie ein Reh auf dem Hügel, schrecklich wie die Nachtfeuer am Himmel. Dein Grimm war ein Sturm, dein Schwert in der Schlacht wie Wetterleuchten über der Heide". Diese Beschreibung wird von einer bildhaften musikalischen Sprache begleitet, die typisch martialische Züge aufweist, wie sie sich bspw. auch in Niels Gades Ouvertüre „Nachklänge von Ossian" finden: rasch auf- und absteigende Sechzehntel-Läufe, ein punktierter Rhythmus und eine *tremolo*-artige Begleitung (vgl. BEISPIEL 3 – „Alpin's Klage um Morar", T. 153–161).

[32] Roger Fiske, *Scotland in music. A European enthusiasm,* Cambridge u. a. 1983, S. 39.
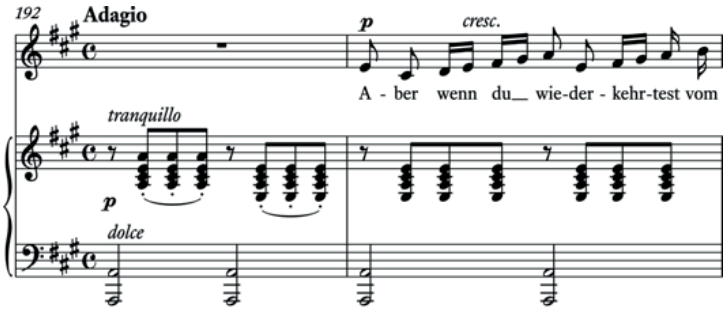
[33] Fiona Stafford, *Primitivism and the „Primitive" Poet*, op. cit., S. 92f.


153
cresc.
Dein Grimm war ein Sturm,
legato
p
cre
Ped.
155b
dein Schwert in der Schlacht wie
scen
158
f
Wet - ter - leuch - ten ü - - ber der
do
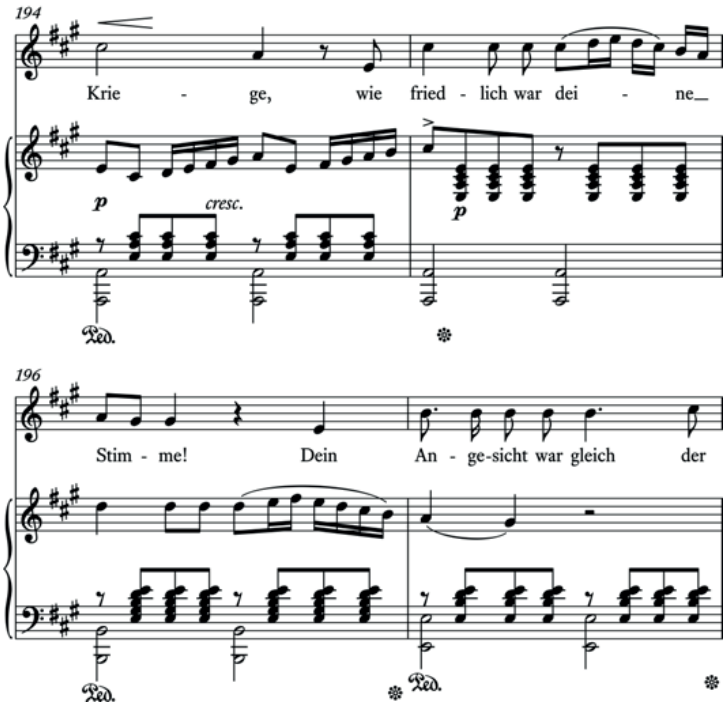


BEISPIEL 3 – „ALPIN'S KLAGE UM MORAR"[34]

Dies macht den Kontrast zu der folgenden Stelle umso stärker: „Aber wenn du wiederkehrtest vom Kriege, wie friedlich war deine Stimme! Dein Angesicht war gleich der Sonne nach dem Gewitter, gleich dem Monde in schweigender Nacht, ruhig deine Brust wie der See, wenn sich des Windes Brausen gelegt hat." Die Begleitung trägt plötzlich die Spielanweisung *tranquillo* und die Tempoanweisung *Adagio*, die Melodie nimmt einen gesanglichen Charakter an (vgl. BEISPIEL 4: „Alpin's Klage um Morar", T. 192–197).



[34] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze*. Band XII, Goethe und Loewe, op. cit., S. 71.



BEISPIEL 4 – „ALPIN'S KLAGE UM MORAR"[35]

In den folgenden Takten wird die Musik immer ruhiger und endet schließlich mit einer sanften Kadenz, die durch einen Vorschlag verziert wird. Auch wenn sich, mit Ausnahme der Harfe, keine direkte musikalische Anspielung auf die schottische Kultur und ihre Musik findet, setzt Loewe durch das musikalische Ausdeuten von Rousseaus „Edlem Wilden" doch einen fundamentalen Aspekt zeitgenössischer Schottland-Romantik um.

„HERR OLUF" – EIN DÄNISCHER ELFENTANZ

„Herr Oluf" (op. 2 Nr. 2, komponiert 1821) basiert auf der dänischen Ballade „Elveskud" („Elfenschuss") und ist Herders Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* entnommen. Es erzählt die fatale Begegnung zwischen Herrn Oluf und der Tochter des Elfenkönigs, den Herder fälschlicherweise als „Erlkönig" bezeichnet,

[35] Ibidem, S. 74.

da er bei seiner Übersetzung die dänischen Begriffe „ellerkonge“ und „elverkonge“ missverstand.[36] Herr Oluf begegnet der Elfentochter im Wald, sie fordert ihn zum Tanz auf, er lehnt ab, da er am kommenden Tag heiraten wird. Gekränkt gibt sie ihm einen Schlag aufs Herz und verflucht ihn. Oluf stirbt noch in derselben Nacht und seine Braut entdeckt am Hochzeitsmorgen seinen Leichnam. Mit der Elfenthematik stellt „Herr Oluf“ ein typisches Beispiel für die Rezeption skandinavischer Balladen im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts dar, dessen Märchenvorrat maßgeblich von nordischer Mythologie geprägt war, wie der Philologe und Märchensammler Wilhelm Grimm in seiner *Deutschen Mythologie* darlegte.[37] Ein wesentliches Charakteristikum dieser Mythologie war der Kampf zwischen den Mächten des Lichts und jenen des Dunkels, also zwischen Gut und Böse.[38] Letztere werden in der nordischen Mythologie vielfach durch die schwarzen Elfen – Alfen genannt – dargestellt, so auch in „Herr Oluf“.[39]

Loewe setzt die albtraumhafte Stimmung mit einer Tonsprache um, die sowohl etablierte Topoi des „Unheimlichen“ in der Musik berührt, wie etwa chromatisch aufsteigende Linien,[40] als auch Stilmittel, die Christoph Wingertszahn als charakteristisch für Loewes musikalisches Verarbeiten des Übernatürlichen beschreibt, nämlich accelerandos, schnelle Passage, rasche Wendungen von Dur nach Moll und große Intervallsprünge.[41] So werden die flirrenden Bewegungen der Elfen zu Beginn des Liedes durch in Sechzehnteln aufsteigende e-Moll-Dreiklänge nachgezeichnet, gefolgt von absteigenden Terzketten, mit der Spielanweisung *Allegro*. Dieses Motiv findet sich auch in der ersten Ansprache durch die Elfe,

---

[36] Runze, *Vorwort* zu Bd. 3 der Gesamtausgabe, S. XVII.

[37] Vgl. hierzu Christa Kamenetsky, *The Brothers Grimm and their Critics. Folktales and the Quest for Meaning*, Ohio University Press, Athens u. Ohio 1992, S. 71. Auch bei Loewe hat ein Großteil der unheimlichen Balladen seine Wurzeln in der nordischen Mythologie. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass Runze jene Balladen, die in der Gesamtausgabe in Band 3 als *Nordische Balladen* klassifiziert sind (*Der Mutter Geist*, *Elvershöh*, *Herr Oluf* und *Harald*) in einer ersten Klassifizierung von 1884 als „Geisterballaden“ einordnete.
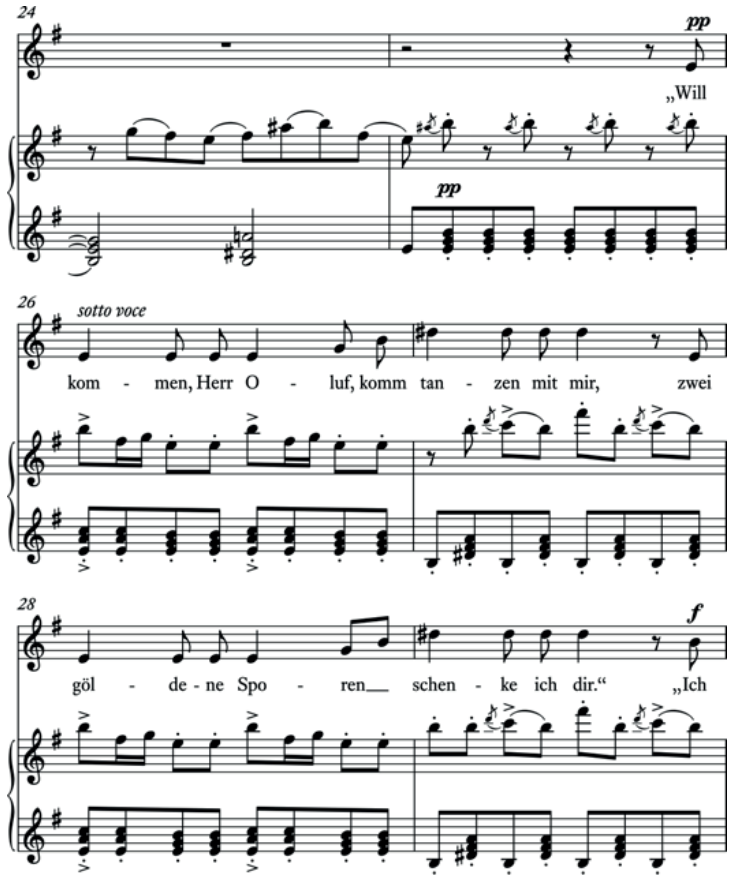
[38] Kamenetsky, *The Brothers Grimm and their Critics*, S. 72.

[39] Ibidem.

[40] Vgl. zu der musikalischen Sprache des Unheimlichen Clive McClelland, *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century,* Lexington Books, Lanham 2012.

[41] Christoph Wingertszahn, *Loewes unheimliche Balladen*, in Konstanze Musketa and Götz Traxdorf (Hg.), *Carl Loewe, 1796–1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle,* Händel Haus, Halle 1997, S. 275–290, S. 280.
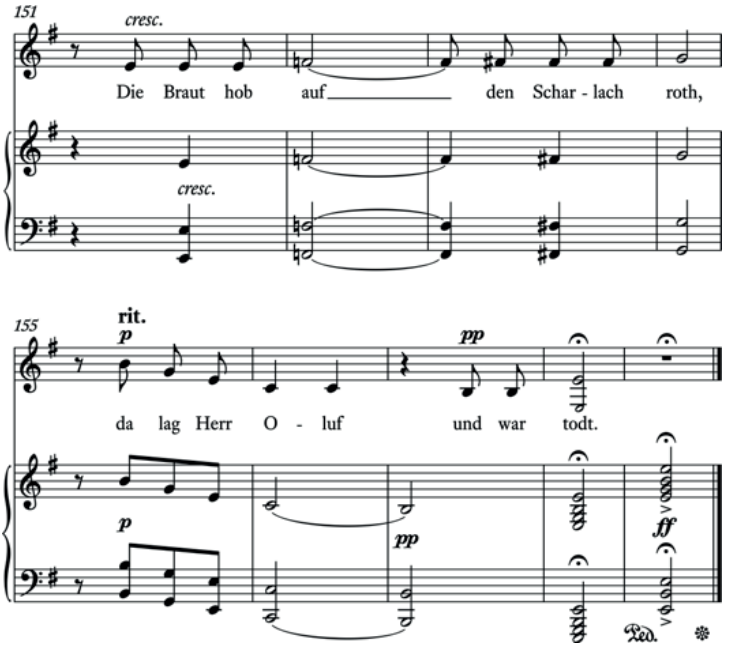
die durch einen tänzelnden, weit aufgespannten aufsteigenden Vierklang gekennzeichnet ist, bestehend aus einem e-Moll-Dreiklang mit großer Septime. Diese charakteristische Melodie wird bei jedem weiteren Ausspruch der Elfe wiederholt (Takt 25-29, 36-40, 54-58) – eine musikalische Ausdeutung von Verführung, die sich auch in anderen Balladen Loewes, wie etwa „Elvershöh“ und „Erlkönig“, findet (vgl. BEISPIEL 5 – „Herr Oluf“, T. 24–29).



BEISPIEL 5 – „HERR OLUF“[42]

[42] Carl Loewe, *Balladen und Lieder*, Hohe Stimme, Band 1, Peters 8611 03, Op. 2, Nr. 2, S. 16.

Den Schluss des Liedes bildet die grausige Entdeckung des toten Oluf durch seine Braut: „Die Braut hob auf den Scharlach rot / da lag Herr Oluf und war tot." Loewe unterstreicht die wachsende Spannung durch eine chromatisch aufsteigende Singstimme – ein etabliertes Stilmittel des „Unheimlichen" in der Musik des 19. Jahrhunderts, das sich in ähnlicher Form in Ännchens Romanze „Einst träumte meiner sel'gen Base" aus Webers „Freischütz" findet (vgl. BEISPIEL 6 – „Herr Oluf", T. 151–159).



BEISPIEL 6 – „HERR OLUF"[43]

Wie das Stilmittel ständiger Wiederholung, sind auch die chromatischen Aufgänge wiederkehrende Stilmittel in Loewes Balladen und kommen unter anderem in „Die Geister der Wüste", „Wallhaide", „Der späte Gast", „Der Zauberlehrling" und „Der Fischer" zum Einsatz. Neben der wachsenden Angst der Hochzeitsgäste deutet der chromatische Aufgang auch das Anheben

[43] Ibidem, S. 23.

des Scharlachs aus und folgt damit einem wesentlichen Konzept romantischer Ästhetik, die externe Phänomene als Spiegel innerer Bewegung verstand und unter dem Begriff „Seelenlandschaft" Eingang in den Diskurs fand. Klara Schubenz schreibt bspw. in ihrer Interpretation von Ludwig Tiecks Gedicht *Waldeinsamkeit*, das Wort „Waldeinsamkeit" drücke sowohl einen Zustand als auch einen Ort aus – und als Zustand dabei sowohl den der Waldnatur als auch den des Lyrischen Subjekts: „Seele und Landschaft kippen somit doppelt ineinander und produzieren die romantische Seelenlandschaft."[44]

„DER STURM VON ALHAMA" – LETZTER SEUFZER DER MAURENHERRSCHAFT

„Der Sturm von Alhama" (op. 54, komponiert 1834) beruht auf der spanischen Ballade „Paseabase el rey moro" und erzählt von der Eroberung der bei Granada gelegenen Stadt Alhama durch die Spanier 1482.[45] Bei dem Maurenkönig handelt es sich um Abu l-Hasan Ali, dem damaligen Emir von Granada. Die andauernde politische Bedeutung der Ballade wird aus einem Bericht des Historikers Ginés Pérez de Hita deutlich, demnach das Lied, wenn es in Granada gesungen wurde, bei den Mauren solchen Schmerz erweckt habe, dass die Regierung es schließlich verbot.[46] Aufgrund der maurischen Perspektive wurde im 19. Jahrhundert vielfach angenommen, dass die Ballade ursprünglich in arabischer Sprache verfasst worden war, ohne dass sich hierfür genauere Belege finden.[47] Loewe griff bei seiner Komposition auf die Übersetzung von Victor Aimé Huber in den *Skizzen aus Spanien* I (1828) zurück.[48]

---

[44] Klara Schubenz, *Musterforst und Erzählmuster. Der Wald als Ressource realistischer Natur in Wilhelm Raabes „Meister Autor"*, [in] *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Neumann u. a., De Gruyter, Stuttgart 2017, S. 96–117, S. 100.

[45] Vgl. zu Ursprung und Überlieferung der Ballade auch Jan Gilbert, *The Lamentable Loss of Alhama in Paseábase el rey moro*, [in] *The Modern Language Review* 100 (2005), Nr. 4 (Oct., 2005), S. 1000-1014.

[46] Vgl. die Ausführungen Runzes im Vorwort zu Bd. 6 der Gesamtausgabe, S. X.

[47] D. Gareth Walters, *The Cambridge Introduction to Spanish Poetry: Spain and Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, S. 94

[48] Auch Herder hat die Ballade ins Deutsche übertragen und in seinen *Volksliedern* publiziert.

Mit ihrer Ansiedlung im andalusischen Granada unter maurischer Krone steht die Ballade beispielhaft für die romantische Imagination Spaniens im frühen 19. Jahrhundert, in der Spanien aufgrund seiner Vergangenheit in erster Linie als arabisches Land wahrgenommen wurde – eine Vorstellung, die maßgeblich durch die Wiederentdeckung der Werke de Hitas und seine Schilderung Andalusiens bestimmt wurde, wo westliche und arabische Kulturen lange Zeit koexistiert hatten.[49] Bei der romantischen Spanienrezeption kam der Alhambra, Stadtburg der letzten maurischen Herrscher Granadas, eine Schlüsselrolle zu: Sie wurde spätestens seit dem Erscheinen der deutschen Erstausgabe von Washington Irvings *Tales of Alhambra* 1832 als mystifiziertes Symbol muslimischer Kultur verstanden und galt durch ihren Ursprung im Mittelalter und im Orientalischen als quasi in zweifacher Hinsicht romantisch.[50]
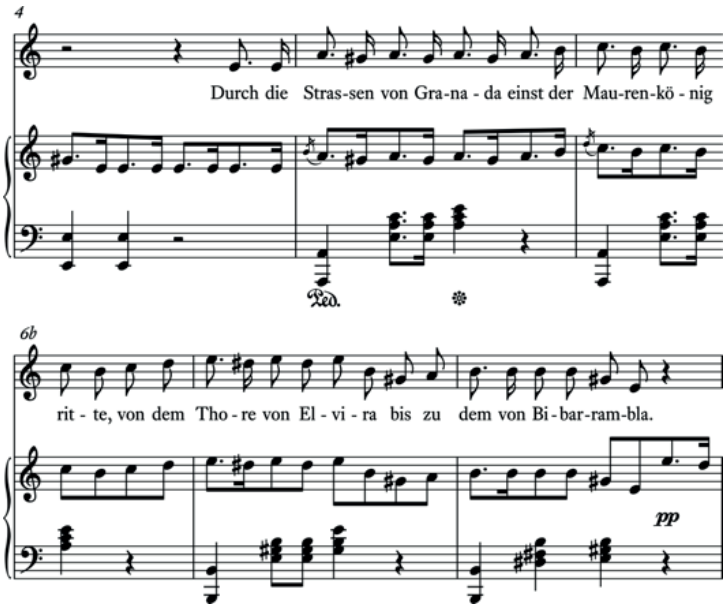
Die Verschmelzung von spanischen und arabischen Konzepten spiegelt sich auch in „Der Sturm von Alhama": So finden sich vor allem im Eingangsthema Stilmittel, die als charakteristisch für die spanische Musik angesehen wurden, wie etwa treibende Rhythmen und der Einsatz punktierter Motive, in Anspielung auf spanische Tänze (vgl. BEISPIEL 7 – „Der Sturm von Alhama", T. 4–8).[51]

---

[49] Vgl. José F. Colmeiro, *Exorcising Exoticism. „Carmen" and the Construction of Oriental Spain*, [in] *Comparative Literature* 54 (2002), Nr. 2, S. 127–144.

[50] Die Alhambra-Faszination führte zu einer Vielzahl von Kompositionen, die thematisch Bezug auf die Festung nehmen. Vgl. zu diesem „alhambramist-style" Ramón Sobrino, *Introduction*, [in] *Música Sinfónica Alhambrista*, hg. von dems, Instituto complutense de ciencias musicales, passim.

[51] Albert Cohen, *Spanish National Character in the Court Ballets of J.-B. Lully*, [in] *Revista De Musicología* 16 (1993), Nr. 5, S. 2977–2987, 2986.



BEISPIEL 7 – „DER STURM VON ALHAMA“[52]

Wie stark Loewe diese Stilmittel mit der spanischen Kultur in Verbindung brachte, beweist seine letzte Instrumentalkomposition, das zu seinen Lebzeiten unpubliziert gebliebene *Duo espagnola* für Viola und Klavier (komp. 1857): Das zweite Thema des Duos (Leopold Hirschberg bezeichnet es als „Der Spanier“ und schreibt ihm einen „spezifisch nationalen Charakter“ zu, ohne dies jedoch zu belegen[53]) ist beinahe identisch mit dem Hauptthema der *Al-*

[52] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze*. Band VI, Französische, spanische und orientalische Balladen, op. cit., S. 48.

[53] Leopold Hirschberg, *Carl Loewes Instrumentalwerke*, Gadow, Hildburghausen 1919, S. 137.

hama-Ballade (ab T. 68 mit Auftakt). Vor allem im Mittelteil der Ballade finden sich jedoch auch Stilmittel, die in der zeitgenössischen Wahrnehmung dem Orient zugeschrieben wurden, wie die verminderte Sekunde[54] und der Neapolitanische Sextakkord,[55] beides prominent zu sehen bei dem mehrfach variiert-wiederholten Ausruf „Wehe mir! Alhama!“[56] (siehe auch BEISPIEL 8). Runze bezeichnet diese Wendungen denn auch als „alte spanische Motive“, ohne dies jedoch zu belegen.[57] Bei seiner Ausdeutung der arabischen Kultur geht Loewe jedoch über bloßes Lokalkolorit hinaus: So evozieren Seufzermotive eine Lamento-Stimmung und könnten symbolhaft für den „Seufzer des Mauren“ stehen[58] – ein Ort auf einer Passhöhe südlich von Granada mit dem Namen „El suspiro del moro“. Der Überlieferung nach soll Granadas Emir Muhammad XII (auch Boabdil genannt), Sohn des Abu l-Hasan Ali, von diesem Ort aus einen letzten Blick auf die Stadt geworfen haben, nachdem die Festung Alhambra 1492 von den Spaniern erobert worden war, zehn Jahre nach der in der Ballade geschilderte Eroberung der Stadt Alhama (BEISPIEL 8 – „Der Sturm von Alhama“, T. 155–167).[59]

---

[54] Sobrino, *Introduction*, S. XV
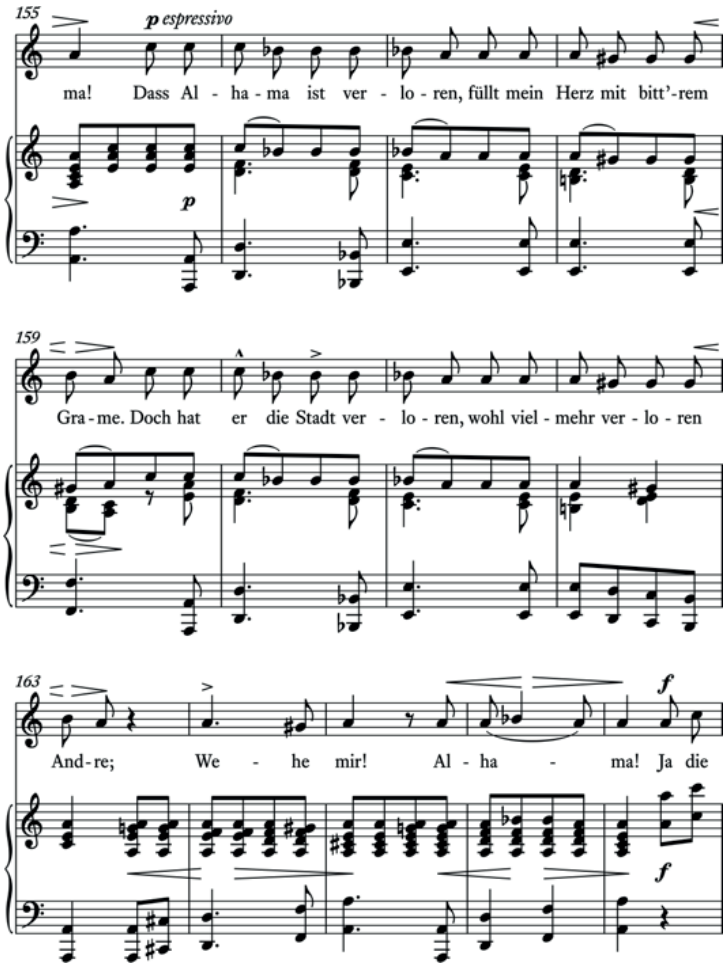
[55] Ibidem, S. XVI.

[56] Runze bezeichnet diese Wendungen als „alte spanische Motive“, ohne dies jedoch zu belegen. Runze, *Vorwort* zu Bd. 6 der Gesamtausgabe, S. XII.

[57] Runze, *Vorwort* zu Bd. 6 der Gesamtausgabe, S. XII.

[58] Ich danke Elizabeth Kertesz und Michael Christoforidis für den Hinweis.

[59] Der Überlieferung nach sagte Boabdils Mutter zu ihm, er soll nicht beweinen wie ein Weib, was er nicht wie ein Mann habe verteidigen können. In „Der Sturm von Alhama“ wird in der letzten Strophe auf dieses berühmte Zitat angespielt, wenn es heißt „Wie ein Weib der König weinet, Weil er also viel verloren!“



BEISPIEL 8 – „DER STURM VON ALHAMA“[60]

Der Neapolitanische Sextakkord galt zudem seit dem 18. Jahrhundert als Signum des Schmerzes.[61] Indem er zusammen mit den Seufzerketten dem martialischen Eingangsthema entgegengestellt wird, wird der Maure als „Edler Wilder“, der um seine Heimat trauert, idealisiert. Damit folgt Loewe einem Konzept, das den „Edlen Mauren“ spätestens seit dem 17. Jahrhundert zum

[60] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze.* Band VI, *Französische, spanische und orientalische Balladen*, op. cit., S. 58.

[61] Richard Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Böhlau, Köln u. Wien 2006, S. 97.

Sympathieträger stilisiert hatte[62], mit dessen Gefühl von Entwurzelung sich die an der Kleinstaaterei leidende deutsche Bevölkerung zweifellos identifizieren konnte.

FAZIT

Die exemplarischen Analysen der ausgewählten Lieder zeigen, dass Loewe bei seiner musikalischen Ausdeutung fremder Kulturen nur in seltenen Fällen auf die Imitation landestypischer Stilmittel, Motive oder Instrumente zurückgriff. Sein Exotismus spielt sich nicht als *couleur locale* an der Oberfläche ab, sondern sucht die Verbindung zu den philosophischen und ästhetischen Konzepten, die den vertonten Balladen zugrunde liegen. Auch wenn die Qualität der von Loewe zur Vertonung ausgewählten Texte immer wieder Gegenstand kontroverser Forschungsdebatten ist,[63] legen die analysierten Balladen doch ein sensibles literarisches Gespür des Komponisten für die Subtexte der vertonten Gedichte offen. Loewes „Orbis pictus in Tönen" stellt sich somit nicht als Abbild, sondern als Interpretation der Welt dar. Dass diese Interpretationen von Runze, Gumprecht und Wellmer als stimmig und sogar „objektiv" empfunden wurden, beweist, wie nah die heimatlichen und die imaginierten exotischen Welten im Exotismus des frühen 19. Jahrhunderts bereits zusammengerückt waren: Obgleich das Fremde als reizvoll empfunden wurde, musste es doch stets einen Anknüpfungspunkt zur eigenen Lebenswirklichkeit bieten, um zu bewegen. Und so dienen die themengebenden Kulturen auch in Loewes Balladen nur in zweiter Linie der Befriedigung exotistischer Neugier, sondern fungieren vielmehr als Katalysator für genuin abendländische Vorstellungen, Konzepte und Sehnsüchte.

ZUSAMMENFASSUNG

In Carl Loewes Balladenschaffen lässt sich ein großes Interesse für Dichtungen fremder Kulturen feststellen. Zahlreiche seiner Kompositionen beruhen auf Übersetzungen von originär fremdsprachigen Gedichten. Auch Neudichtungen, die lediglich eine fremde Kultur thematisieren, ohne auf einer bestimmten Vorlage

---

[62] Monika Fludernik, *„Der „Edle Wilde" als Kehrseite des Kulturprogressivismus*, [in] *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden: Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*, hrsg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann, Ergon, Baden-Baden 2002, S. 157–176, v. A. S. 164.

[63] Hisao-Yun Kung, *Carl Loewes Goethe-Vertonungen. Eine Analyse ausgewählter Lieder im Vergleich mit der Berliner Liederschule und Franz Schubert*, Tectum, Marburg 2003, v. A. S. 30.

zu basieren, finden sich vielfach. Mit seinem nahezu kosmopolitischen Themenspektrum befand sich Loewe am Puls der Zeit, denn im frühen 19. Jahrhundert war, angeregt durch die Sammlungen Johann Gottfried Herders, in ganz Europa ein neues Interesse an Volksliedern und Volkssagen erstarkt. Doch obwohl bereits seit den Anfängen der Loewe-Forschung immer wieder auf das „Nationale" als ästhetisches Konzept in Loewes Balladen hingewiesen wurde, ist eine musikanalytische Untersuchung dieses Phänomens bisher ausgeblieben. Diese Forschungslücke ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass die herkömmlichen Exotismus-Definitionen auf das Lied seit jeher nur schwer anzuwenden waren, schließlich fallen hier wesentliche Stilmittel, wie die Anreicherung des Orchesterapparates um landestypische Instrumente, weg. Der Aufsatz entwickelt einen alternativen Analyseansatz, der sich Loewes kompositorischer Herangehensweise unter dem Aspekt des Nationalen frei von den etablierten Deutungsschemata exotistischer Musik nähert. Als Fallbeispiele werden betrachtet: „Maisuna am Brunnen" aus Heinrich Wilhelm Stieglitz' Gedichtzyklus „Bilder des Orients", „Alpin's Klage um Morar", Loewes einzige Beschäftigung mit dem schottischen „Ossian"-Opus, „Herr Oluf", die Übersetzung Herders der dänischen Ballade „Elveskud" und „Der Sturm von Alhama", Victor Aimé Hubers Übersetzung der spanischen Ballade „Paseabase el rey moro".

SCHLÜSSELWORTE

Exotismus, Orientalismus, Ossian, Alhambra, Nationalstil

ABSTRACT

In Carl Loewe's art songs and ballads, one notices a strong fascination with foreign cultures typical of the 19th Century. Many of Loewe›s compositions are based on translations of poems from various cultures or on newly written poems dealing with foreign cultures in an exoticist way. With his almost cosmopolitan range of subjects, Loewe followed the contemporary interest in folk songs and folk tales stimulated by Johann Gottfried Herder›s folksong collections. Although previous research on Loewe has pointed to «nationality» as an aesthetic concept in his ballads, a musical analysis of this phenomenon has not resulted in a success so far. This desideratum is mainly due to the fact that conventional definitions of exoticism – such as enriching the orchestral apparatus with instruments typical of the depicted exotic country – are not fully applicable to art songs and ballads. This essay examines

Loewe's compositions from a national perspective by developing an alternative analytical approach, free from established interpretive patterns of musical exoticism. The case study includes: "Maisuna am Brunnen" from Heinrich Wilhelm Stieglitz's cycle of poems "Bilder des Orients", "Alpin's Klage um Morar", Loewe's only Ossian-setting, "Herr Oluf", Herder's translation of the Danish ballad "Elveskud", and "Der Sturm von Alhama", Huber Victor Aimé's translation of the Spanish ballad "Paseabase el rey moro".

KEYWORDS

Exoticism, orientalism, Ossian, Alhambra, national style

KEYWORDS

Exoticism, orientalism, Ossian, Alhambra, national style

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUR AUTORIN

Maria Behrendt studierte Musikwissenschaft, Medienwissenschaft und Französisch an der Humboldt-Universität zu Berlin, der Westfälischen Wilhelms- Universität Münster und der University of Wales, Bangor, gefördert von der Studienstiftung des Deutschen Volkes und dem DAAD. Von 2014 bis 2018 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena. 2018 wurde sie dort mit einer Arbeit über „Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre" promoviert. Seit 2021 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) an der Philipps-Universität Marburg. Ihr Habilitationsprojekt beschäftigt sich mit der Rezeption des Irish Folk in der Filmmusik und deren Einfluss auf die deutsche Wahrnehmung irischer Volksmusik.

Maria Behrendt war von 2016 bis 2021 Sprecherin der Fachgruppe Nachwuchsperspektiven der Gesellschaft für Musikforschung. Sie ist Gründungsmitglied des trio pontes (mit der Mezzosopranistin Anna Schors und dem Pianisten Paul Heller), das sich der Wiederaufführung von unbekanntem romantischem Liedrepertoire im Rahmen von Gesprächskonzerten verschrieben hat.



DR. HABIL.
SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKI,
PROF. DER ADK IN SZCZECIN
AKADEMIE DER KÜNSTE IN SZCZECIN

DIE LITERARISCHE GRUNDLAGE VON CARL LOEWES BALLADE „ESTHER“ OP. 52 NACH EINEM TEXT VON LUDWIG GIESEBRECHT

EINFÜHRUNG

Die 1830er Jahre waren vor allem durch die Julirevolution in Frankreich (1830) geprägt, die die Hoffnungen der auf den Barrikaden in Paris für ein republikanisches System kämpfenden Franzosen, aber auch durch die Hoffnungen der Polen und Belgier auf Unabhängigkeit. Das weckte weitere Freiheitsbewegungen auch in anderen Ländern. Die Welle der revolutionären Aufstände, die über den Kontinent schwappte, hatte grundlegende Auswirkungen auf die Situation vieler Länder. Künstler, die von diesen befreienden Impulsen angeregt wurden, schufen und unterstützten oft die Veränderungen und blieben gegenüber diesen dynamischen Veränderungen nicht gleichgültig. Ein gutes Beispiel dafür ist das Gemälde des französischen Malers Eugène Delacroix mit dem Titel „Die Freiheit, die das Volk auf die Barrikaden führt“, das an die Ereignisse im Juli 1830 in Frankreich erinnert. Auch die Frage der Polnischen Republik, die Ende des 18. Jahrhunderts dreimal von den Nachbarmächten aufgelöst wurde, diskutierte man in den Salons ausgiebig, ebenso wie die kulturellen Neuigkeiten aus Musik und Literatur. Wahrscheinlich waren die Balladen und Romanzen, die Adam Mickiewicz 1822 als Teil des ersten Bandes der *Poezye* veröffentlichte und die Carl von Blankensee ins Deutsche übersetzte und 1836 herausgab, eine solche Anregung für Carl Loewe, dass er sie als Grundlage für die Komposition der *7 polnischen Balladen* (1835)[1] nutzte, die zum Kanon seiner bedeutendsten Werke

[1] Höchstwahrscheinlich hat Carl von Blankensee, der in Stettin lebte und mit Carl Loewe lange Zeit persönlich bekannt war, dem Komponisten die Texte der übersetzten, aber noch nicht veröffentlichten Mickiewicz-Balladen vor deren Veröffentlichung in Manuskriptform übergeben, so dass Loewe die *Polnischen Balladen* komponierte, bevor die Texte der Übersetzungen im Druck erschienen. Dies wird auch von Max Runze im *Vorwort zu Band VII*, [in] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Max Runze*, Band VII, *Die Polnischen Balladen*, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904, S. 3, erwähnt.

gehören. Zu dieser Gruppe gehört auch die Ballade „Esther“ op. 52 von Carl Loewe nach einem Text von Ludwig Giesebrecht, der offenbar das Bedürfnis hatte, ein Stück polnischer Geschichte in deutscher Lyrik zu würdigen. Warum hat er sich aber entschieden, die Geschichte von Esther, der Konkubine von König Kasimir dem Großen, zu erzählen? Versuchen wir, uns der Protagonistin der Ballade ein wenig zu nähern.

ESTHER ALS BIBLISCHE GESTALT

Esther erscheint im biblischen Bericht während der Herrschaft von König Ahasveros, der von vielen Historikern für Xerxes I. gehalten wird. König Ahasveros herrschte in der Zeit der Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. von Indien bis nach Äthiopien. Er war wohlhabend und veranstaltete Paraden und Feste. Einmal, bei einem dieser Feste, als er die Pracht seiner Herrlichkeit und seine ganze Majestät zur Schau stellte, wollte er dem Volk auch seine schöne Frau Waschti zeigen und ließ sie holen. Sie weigerte sich jedoch zu kommen, was den König sehr verärgerte. Man befürchtete, dass alle Frauen im Königreich ähnlich ungehorsam sein könnten und so beschloss man, Königin Waschti von König Ahasveros zu entfernen: „Denn das Verhalten der Königin wird allen Frauen bekannt werden, und sie werden die Achtung vor ihren Ehemännern verlieren und sagen: König Artaxerxes befahl der Königin Waschti, vor ihm zu erscheinen; aber sie kam nicht. Von heute an werden alle Fürstinnen Persiens und Mediens, die vom Verhalten der Königin hören, dies allen Fürsten des Königs vorhalten und es gibt viel Ärger und Verdruss. Wenn es dem König recht ist, möge ein unwiderruflicher königlicher Erlass ergehen, der in den Gesetzen der Perser und Meder aufgezeichnet wird: Waschti darf dem König Artaxerxes nicht mehr unter die Augen treten. Der König aber verleihe den Rang der Königin einer anderen, die würdiger ist als sie. Wenn die Anordnung, die der König erlässt, in seinem ganzen großen Reich bekannt wird, dann werden alle Frauen ihren Ehemännern, den vornehmsten wie den geringsten, die gebührende Achtung erweisen.“[2] Auf Anraten vertrauenswürdiger Berater und Höflinge beschloss der König, eine andere Königin als Ersatz für Waschti zu finden. „Da sagten die Pagen des Königs: ´Man sollte für den König schöne junge Mädchen suchen. Der König soll in jeder Provinz seines Reiches Männer beauftragen, alle schönen jun-

[2] *Das Buch Esther*, Kapitel 1 [in] *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Zeilen 17-20, [in] https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/est1.html (aufgerufen am 19.06.2022).

gen Mädchen in den Frauenpalast auf der Burg Susa zu bringen und dem königlichen Kämmerer Hegai, dem Aufseher der Frauen, zu übergeben. Dort sollen sie der nötigen Schönheitspflege unterzogen werden. Und das Mädchen, das dem König gefällt, soll anstelle Waschtis Königin werden. Der König fand den Vorschlag gut und handelte nach ihm.`"[3] Unter den Jungfrauen, die nach Suza gebracht wurden, war auch Esther, Abichails Tochter, die von ihrem Cousin Mordechai[4] aufgezogen wurde, der sich seit dem Tod ihres Onkels Abichail um Esther kümmerte. Das Mädchen gewann sofort die Sympathie des gesamten Hofes und mit der Zeit auch die Liebe von König Ahasverus, der sie zu seiner Frau wählte. Esther verheimlichte ihm jedoch, dass ihr richtiger Name Hadassa[5] war und sie jüdischer Herkunft war. Zu dieser Zeit unternahm Haman, einer der hohen königlichen Beamten Persiens, mit der betrügerischen Zustimmung des Königs die Ausrottung der Juden. Es gefiel ihm nicht, dass Mordechai sich nicht vor ihm verbeugte (er war Jude und konnte die Ehre des Menschen nicht über die Ehre Gottes stellen). Da der Cousin Esthers dies aus religiösen Gründen nicht tat, war es für Haman unangenehm, sich an nur einem Vertreter des jüdischen Volkes zu rächen. So fasste er den Entschluss, alle Juden zu vernichten, und zwar an einem einzigen Tag. Haman legte dem König die folgende Version vor und sagte: „Es gibt ein Volk, das über alle Provinzen deines Reiches verstreut lebt, aber sich von den anderen Völkern absondert. Seine Gesetze sind von denen aller anderen Völker verschieden; auch die Gesetze des Königs befolgen sie nicht. Es ist nicht richtig, dass der König ihnen das durchgehen lässt."[6] Als Mordechai davon erfuhr (es wurde ein spezieller Erlass zur Ausrottung der Juden erlassen), sah er seine einzige Rettung in Esther und ihren Bitten an den König um Gnade für ihr Volk. Das Problem war jedoch das Gesetz, dass niemand den Innenhof des Königs ohne Vorladung betreten durfte, es sei denn, der König begnadigte den Wagemutigen, indem er ihm sein Zepter zeigte. Esther war 30 Tage lang nicht vom König vorgeladen worden und sie hatte keine Gelegenheit, mit dem König zu sprechen. Esther stand also vor einer sehr

[3] Ibidem, Kapitel 2, Zeilen 2-4.

[4] Mordechai aus dem *Buch Esther* ist etwas besser unter seinem altgriechischen Namen Mardochaios bekannt. [in] Piotr Kuncewicz, *Goj patrzy na Żyda. Dzieje braterstwa i nienawiści od Abrahama po współczesność*, Warszawa 2000, S. 94.

[5] Der Name Hadassa bedeutet aus dem Hebräischen übersetzt Myrte, Myrtenstrauch.

[6] *Buch Esther*, op. cit., Kapitel 3, Zeile 8, [in] https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/est3.html (aufgerufen am 19.06.2022).

schwierigen Aufgabe, denn sie wollte Hamans grausamen Plänen ein Ende setzen. Sie beschloss, vor den König zu treten, auch wenn sie diese Kühnheit mit ihrem Leben bezahlen musste. Nach mehreren Tagen der Buße und der Gebete stand sie, schön gekleidet und gekämmt, mit Furcht im Herzen, vor dem König, ihrem Ehemann, im Innenhof. Vor Angst fiel sie einen Augenblick in Ohnmacht und der besorgte König zeigte ihr das Zepter und fragte sie, was ihr Anliegen sei. Esther antwortete, sie wolle den König und Haman zu einem Festmahl einladen. Der König stimmte zu. In der Nacht träumte er von einer alten Begebenheit, als Mordechai sein Leben vor einem Angriff zweier Eunuchen gerettet hatte, wofür er nicht belohnt wurde. Bei Esthers Festmahl fragte der König sie nach ihrem Wunsch und sie bat ihn, am nächsten Tag mit Haman zu ihr zu kommen, um mit ihr zu feiern. Am zweiten Tag, an dem sie mit Esther Wein tranken, sagte der König zu ihr: „Was hast du für eine Bitte, Königin Ester? Sie wird dir erfüllt. Was hast du für einen Wunsch? Selbst wenn es die Hälfte des Reiches wäre - man wird es dir geben."[7]

Dann erzählte Esther von Hamans schlauem Plan. In seiner Aufregung ging der König, der für seine Impulsivität bekannt war, in den Garten hinaus. Haman ahnte seinen Untergang und eilte zu Esther, wahrscheinlich in der Absicht, sie um Gnade zu bitten, was der zurückkehrende König Ahasverus als Versuch der Vergewaltigung Esthers auffasste. Hamans Angreifer wurde von den Wachen ergriffen und gleichzeitig berichtete Charbons Kämmerer von einem 50 Ellen hohen Galgen, den Haman hatte errichten lassen, um Mordechai dort aufzuhängen. Der König gab sofort den Befehl, Haman an diesem Galgen aufzuhängen. Auf Esthers Bitte hin, widerrief er auch das Dekret zur Ausrottung der Juden und verlieh Mordechai das Vertrauen eines Beraters und zahlreiche Güter.

Esther gilt als eine Frau, die den Lauf der Geschichte veränderte, indem sie ihr Volk vor der unvermeidlichen Ausrottung bewahrte. Die Bedeutung ihres hebräischen Namens Hadassa (Myrte) scheint in diesem Zusammenhang wichtig zu sein. Sie symbolisiert einen unblutigen Sieg, Liebe, Ehe, zahlreiche Nachkommen, Gottes Gnade, Gerechtigkeit und Reinigung.[8]

---

[7] *Buch Esther,* op. cit., Kapitel 7, Zeile 2, [in] https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/est7.html (aufgerufen am 19.06.2022).

[8] Sylwia Burnicka-Kalischewski, *Die Verbindung der musikalisch-literarischen Dimensionen innerhalb des Liederzyklus „Myrten" op. 25 von Robert Schumann und ihre Bedeutung für die künstlerische Praxis*, Adam Marszałek, Toruń 2019, S. 12.

DIE FIGUR DER ESTHER IN GIESEBRECHTS BALLADE „ESTHER“

Der Autor eines Zyklus von fünf Gedichten in Balladenform mit dem Titel „Esther“ ist der Dichter und Historiker Heinrich Ludwig Theodor Giesebrecht (geboren am 5. Juni 1792 in Mirow; gestorben am 18. März 1873 in Jasienica, Gemeinde Police). Laut Max Runze war er ein langjähriger Freund von Carl Loewe, der über ein halbes Jahrhundert lang mit Stettin verbunden war, wo er zwischen 1816 und 1867 am berühmten Marienstiftgymnasium Deutsch, Geschichte und Religion unterrichtete.[9]

Die Ballade „Esther“ von Ludwig Giesebrecht wurde 1836[10] veröffentlicht, aber die Figur der Esther hatte bereits viel früher zahlreiche Künstler inspiriert. Sie wurde in dem 10. Lied von „Myszeida“ von Ignacy Krasicki (1735-1801) erwähnt:

„Poległ na uczcie Przemysław wspaniały,
Gdy się w Rogoźnie do kufla nie lenił.
Kazimierz Wielki! a przecie kwaterką
Łykał miód smaczny w Łobzowie z Esterką.”[11]

„Przemysław der Prächtige verlor beim Feste,
Als er in Rogoźno kein Becher leer läßte.
Kasimir der Große! und doch mit einem Quart[12]
Köstlichen Honig mit Esther in Lobzów schluckte zart.“

Alexander August Ferdinand von Oppeln-Bronikowski (1783-1834) widmete einen seiner Romane der Affäre des polnischen Königs mit einer Israelitin: „Kasimir, der große Piast.“[13] Alexander Bronikowski wurde als „Heinrich Heines Seelenverwandter“[14]

---

[9] Max Runze, *Vorwort* zu Band VII,op. cit., S. 12.

[10] Ibidem. *Gedichte von Ludwig Giesebrecht*, Verlag von Emil Güntz, Leipzig 1836. Carl Loewe, so Runze, half seinem Freund Giesebrecht bei der Herausgabe der Ballade.

[11] Ignacy Krasicki, *Myszeidos, Pieśni X*, nakładem i drukiem Mich. Grölla, Księgarza Nadwornego J. K. Mci, Warszawa 1780, S. 102.

[12] Quart - (von lateinisch quarta pars - vierter Teil) - heute nicht mehr gebräuchliches Volumenmaß für Flüssigkeiten oder Schüttgut, entspricht einem Viertel eines Liters, [in] *Słownik języka polskiego,* (Red.) W. Doroszewski, PWN, Warszawa 1958-1969, S. 143.

[13] Aleksander August Ferdynand Bronikowski, *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV wieku,* Drukarnia Józefa Węckiego, Warszawa 1828, S. 103-104.

[14] Friedrich-Wilhelm von Oppeln-Bronikowski, *Ein sympathieträger Heinrich Heines*: *Alexander von Oppeln-Bronikowski,* Studia Germanica Gedaniensa, Gdańsk 2010, Nr. 23 (S. 307-345), S. 325.

bezeichnet, weil er ähnliche Probleme mit der Zensur hatte. Sein Schreibstil wurde mit dem von Walter Scott[15] verglichen. Von Oppeln-Bronikowski stützte sich bei seiner Geschichte weitgehend auf das biblische Gleichnis von Esther und übersetzte es ins Polnische. Offenbar ist die Ballade „Esther" von Ludwig Giesebrecht ein lyrischer „Auszug" aus diesem Roman. Dafür spricht auch die Tatsache, dass Bronikowskis Roman ursprünglich auf Deutsch[16] geschrieben und erst später ins Polnische übersetzt wurde.[17] Für Giesebrecht war es daher eine ideale Quelle für Informationen über amouröse Intrigen am polnischen Hof im 14. Jahrhundert. Dies wird, ohne jedoch Bronikowski zu erwähnen, von Max Runze erwähnt, der sich auf eine Notiz von Giesebrecht selbst in der zweiten Auflage der Ballade von Esther von 1867 bezieht: „Die Dichtung ruht, wenigstens im Allgemeinen, auf einer geschichtlichen Grundlage: König Kasimir[18], dessen sie erwähnt, ist Kasimir der Grosse von Polen, der in den Jahren 1333-1370 regierte. Magog und das Haufenthal im Munde der Esther beziehen sich auf Ezech. 38, 2. 39, 6, II. Loewe hat das Gedicht für eine Oberstimme componirt."[19]

Angesichts solch deutlicher Signale und Verweise von Bronikowski auf die Bibel und von Gisebrecht auf Bronikowski ist es schwierig, dieses Phänomen nicht als literarische Anspielung zu bezeichnen. Nach Ludwig Giesebrecht wurde dieses Thema von polnischen, russischen und deutschen Schriftstellern und Dichtern sowie von Dokumentarfilmern aufgegriffen.

In Giesebrechts Ballade „Esther" finden sich in Bezug auf die Titelfigur außergewöhnlich viele Analogien zum biblischen Gleich-

---

[15] Ibidem, S. 340.

[16] Alexander August Ferdinand von Oppeln-Bronikowski, *Kasimir, der große Piast*, Herausgeber P.G. Hilscher, Dresden 1826.

[17] Alexander August Ferdinand von Oppeln-Bronikowski (1784-1834) stammte aus der polnisch-deutschen Adelsfamilie von Oppeln-Bronikowski und war Autor zahlreicher historischer Romane. Vgl. Franz Schnorr von Carolsfeld, *Oppeln, Alexander August Ferdinand von*, [in] *Allgemeine Deutsche Biografie*, Band 3, Duncker & Humblot, Leipzig 1876, S. 355.

[18] Wahrscheinlich handelt es sich um folgende Herausgabe: Alexander Bronikowski, *Kasimir, der große Piast*, op. cit.

[19] Stettin, Verlag Theod. V. d. Nahmer, Bd. I, s. 476-477, [in] Max Runze, op. cit., S. 12. Es geht hier um das Alte Testament der Bibel und das *Buch Ezechel*, wo Gog, vom Satan angestachelt, im Begriff ist, gegen seine geliebte Stadt Magog, den Herrscher und das Volk Israel vorzugehen. Bevor er seine bösen Absichten verwirklichen konnte, schickte Gott einen Blitz aus heiterem Himmel über ihn.

nis. Aus diesem Grund bezweifeln viele Historiker die tatsächliche Existenz von Esther in der polnischen Geschichte, obwohl der berühmte Chronist aus dem 15. Jahrhundert Jan Długosz diese Existenz bestätigt. Esther von Małach, die fast zweitausend Jahre nach ihrer biblischen Vorgängerin lebte, soll ebenfalls eine Jüdin von außergewöhnlicher Schönheit gewesen sein. Sie war die Tochter eines Gastwirts aus Opoczno oder die Enkelin eines angesehenen Kaufmanns und Arztes aus Opoczno oder eines Rabbiners aus Miechów oder sie stammt aus dem jüdischen Viertel von Kraków[20]. Als Favoritin von König Kasimir III. dem Großen (geboren am 30. April 1310 in Kowal, gestorben am 5. November 1370 in Krakau) zog sie in den Palast in Łobzów und löste damit die frühere königliche Mätresse, die Tschechin Krystyna Rokiczanka, ab, für die der Palast gebaut worden war. Sie wurde von König Kasimir verehrt und beeinflusste viele seiner Entscheidungen. Das Wichtigste war das Verhalten des Königs gegenüber den Krakauer Juden und seine Großzügigkeit ihnen gegenüber, wie die Privilegien von 1356 zeigen, die den Israeliten auf Betreiben von Esterka gewährt wurden, wie Długosz berichtet.[21] „Er begnügte sich nicht mit einfachen Konkubinen, sondern ließ sich mit einer gewissen Adeligen, Rokiczana, ein [...]. Und der polnische König Kasimir, obwohl er seine besagte Konkubine sehr liebte [...], nahm, als er von einem seiner Diener erfuhr, dass sie kahl war und Krätze hatte [...], eine Frau jüdischer Herkunft namens Esther zu seiner Konkubine, weil sie ungewöhnlich schön war. Er hatte sogar zwei Söhne mit ihr, Niemierza und Pełka. Auch auf Bitten seiner Herrin Esther, gewährte er allen im Königreich Polen lebenden Juden in einem königlichen Dokument außerordentliche Privilegien und Freiheiten (es wird vermutet, dass dieses Dokument von einigen Leuten gefälscht wurde), was die Majestät Gottes schwer beleidigte. Ihr stinkender Gestank hält bis zum heutigen Tag an. Einer der von einer Jüdin gezeugten königlichen Söhne, Pełka, starb vorzeitig

[20] Anetta Bigaj, *Kazimierz niewierny i dumna Ester*, [in] https://mlodziez.krakow.pl/old/www.mlodziez.info/370_Kazimierz_niewierny_dumna_Ester.html, (aufgerufen am 25.01.2022 r.).

[21] Ioannis Dlugossii, *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, Varsaviae 1964 n. (weiter Zit. Długosz, Annales), lib. 9, S. 358 / Jan Długosz, *Roczniki czyli Kroniki Sławnego Królestwa Polskiego*, Warszawa 1962 (weiter Zit. Długosz, Roczniki), Buch. 9, S. 285 (1356): „[…] auf Antrag von [Königs] Konkubine Esther entstand ein königliches Dokument, das allen im Königreich Polen lebenden Juden außerordentliche Privilegien und Freiheiten gewährte (es bestand der Verdacht, dass dieses Dokument von bestimmten Personen gefälscht worden war), was die Majestät Gottes beleidigte", Zit. von: Hanna Zaremska, *Żydzi w średniowiecznej Polsce: gmina krakowska*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2011, S. 144.

eines natürlichen Todes. Nach dem Tod von König Kasimir wurde Niemierza während des Begräbnisses des polnischen Königs Władysław des Litauers von den Bewohnern von Koprzywnica bei einem Streit getötet. Es ist auch abscheulich und beklagenswert, dass es erlaubt wurde die Töchter dieses jüdischen Mädchens, Esther, [und des Königs], in der jüdischen Religion zu erziehen."[22]

Doch „die Botschaft [von Długosz] über Esther wirft Zweifel chronologischer Natur auf. Kasimirs Beziehung zu Krystyna Rokiczana begann 1356 und dauerte mehrere Jahre, so dass Długosz' Informationen zufolge die Affäre mit dem jüdischen Mädchen in den frühen 1360er Jahren stattgefunden haben muss. Aus dem Testament von Kasimir III. vom 3. November 1370 lässt sich schließen, dass Niemierza, der Sohn des Königs und der angeblichen Esther, zu diesem Zeitpunkt bereits erwachsen war. Forscher, die die jüdische Liebhaberin als historische Figur anerkennen, sind daher davon ausgegangen, dass die Affäre in den späten 1440er und frühen 1450er Jahren stattfand, also vor der Beziehung mit Rokiczana."[23]

Leider war der König in seinen Gefühlen nicht beständig und trotz ihrer gemeinsamen Nachkommenschaft interessierte er sich für eine andere Frau. Die Legende besagt, dass Esther sich aus Verzweiflung aus dem königlichen Fenster in einen Teich stürzte und ertrank. Es heißt, dass auf ihrem Grab in Łobzów ein Grabhügel errichtet wurde, der bis 1949 bestand. Die Erinnerung an Esther überlebte dank mittelalterlicher Mietshäuser, die ihren Namen trugen und in denen sich König Kasimir und Esther[24] heimlich trafen, wie das Esterka-Haus an der Kreuzung der Krakowska- und Trynitarska-Straße in Krakau.[25]

In Giesebrechts Ballade gibt es eindeutige Parallelen zu der biblischen Esther-Geschichte: die unklare Herkunft der Protagonistin, von der aber bekannt ist, dass sie Jüdin war, ihre unvergleichliche Schönheit, ihre Gunst beim Herrscher (König Ahasverus in der

---

[22] Jan Długosz, *Roczniki*, Buch. 9, S. 358–360 / Długosz, *Annales*, lib. 9, S. 284, Zit. nach Hanna Zaremska, op. cit., S. 275.

[23] Marek Teler, *Esterka: między legendą a prawdą historyczną*, [in] *Kobiety króla Kazimierza Wielkiego*, e-book, PROMOHOSTORIA i CM 2018, https://histmag.org/Esterka-miedzy-legenda-a-prawda-historyczna-17409 (aufgerufen am 25.01.2022).

[24] https://etnomuzeum.eu/lokalizacje/dom-esterki, (aufgerufen am 25.01.2022).

[25] Anetta Bigaj, op. cit.

Bibel - König Kasimir bei Giesebrecht), ihre Rolle als Retterin der Nation, die Gefahren, die den Juden drohten, der symbolische Ring - ein Zeichen des Vertrauens und der Möglichkeit, dank ihm, bestimmte Entscheidungen zu treffen, die Gunst des Königs auf dem goldenen Thron (obwohl eine Audienz ohne Einladung mit dem Tod enden konnte), Esthers Notwendigkeit, zwischen einem bequemen Leben und der Aufopferung für das Volk zu wählen. In der Bibel ist König Ahasveros bereit, Esther die Hälfte seines Königreichs zu geben, wenn sie ihn nur darum bittet; in Giesebrechts Werk wird dies durch Esthers Forderung nach einem hohen Pfand für die Dienste des Königs als seine Mätresse angedeutet - die Abgabe der Hälfte des Landes Polen, in beiden Fällen im Namen der Rettung der Hebräer. Der „Freiheitsbrief" symbolisiert wahrscheinlich die Privilegien für Juden, die Długosz mit unverhohlener Antipathie beschreibt. Der Preis, den Esther dafür zahlen sollte, war - sich taufen zu lassen und ihre beiden Söhne, die aus einem unehelichen Verhältnis mit König Kasimir stammten, im christlichen Geist erziehen zu lassen. Nur die Töchter durften in der jüdischen Tradition erzogen werden. Doch die Söhne starben, der König starb auch und Esther durfte wegen ihres Glaubens an den Gott Israels nicht zu ihrer Grabstätte. Also muss sie sich nachts auf einen christlichen Friedhof schleichen, um dort am Grab ihres Sohnes weinen zu dürfen. Obwohl die wunderbaren Zwillingstöchter erwachsen geworden waren, blieb der Schmerz über den Verlust ihrer Söhne in Esthers Herz. Nur der Tod - die Offenbarung des Messias und das Kommen des davidischen Königreichs - konnte diesen Schmerz aus ihrer Brust vertreiben.

Die Geschichte der polnischen Esther ist, im Gegensatz zur biblischen Esther, von Anfang bis Ende tragisch. Da sie keine freie Wahl hatte, beschloß die Achtzehnjährige (Bronikowski), sich König Kasimir für die Freilassung ihres Großvaters Mordechai aus dem Gefängnis und für das Wohl des jüdischen Volkes hinzugeben. Trotz der Erfüllung ihrer weitreichenden Forderungen durch den König und ihrer scheinbar großen und auf Dauer wechselseitigen Zuneigung zu ihm, wird sie sowohl für ihren Glauben als auch für ihr Handeln verurteilt. Die Folge davon ist zum einen die Untreue des Königs, zum anderen das Verbot, an der Beerdigung des Königs und seines Sohnes teilzunehmen, weil sie als Jüdin den christlichen Friedhof nicht betreten durfte.



ZUSAMMENFASSUNG

Sylwia Burnicka-Kalischewski stellt in ihrem Artikel „Die literarische Grundlage von Carl Loewes Ballade ‚Esther' op. 52 nach einem Text von Ludwig Giesebrecht" die Protagonistin der Ballade vor und erzählt das biblische Gleichnis über Esther. Sie vergleicht sie mit ihrer polnischen Nachfolgerin Esther, der Konkubine von König Kasimir dem Großen, und weist (wie auch andere Forscher bereits festgestellt haben) auf ihre Schlüsselrolle bei der Verbesserung der Existenz des jüdischen Volkes in Krakau hin. Die Autorin vergleicht die biblische, glückliche Erlösung mit dem tragischen Ende der Liebesgeschichte in Ludwig Giesebrechts Ballade „Esther", in der die Titelfigur nicht nur gegen ihren Glauben in die Taufe ihrer Söhne einwilligen muss, sondern diese auch für immer verliert und nur nachts auf den christlichen Friedhof gehen darf. Dazu verliert sie die Gunst des Königs, der sich für eine andere Frau interessiert. Außerdem stellte sich bei der Überprüfung der Materialien heraus, dass die Zeilen aus Giesebrechts Ballade „Esther" auf einem historischen Roman über König Kasimir und Esther von Alexander von Oppeln-Bronikowski beruhen. Bronikowski wiederum stützte sich auf die Chronikaufzeichnungen von Jan Długosz aus dem 15. Jahrhundert. Angesichts der vielen Ungenauigkeiten, die diesem Chronisten unterlaufen sind, zweifeln Experten, ob die Figur der Esther in der polnischen Geschichte wirklich authentisch ist.

SCHLÜSSELWORTE

Esther, Ester, Juden, Krakau, Giesebrecht

ABSTRACT

Sylwia Burnicka-Kalischewska, in her article "The literary basis of Carl Loewe's ballad 'Esther' Op. 52 to a text by Ludwig Giesebrecht," introduces the heroine of the ballad and cites the biblical parable of Esther. She compares to her Polish successor Esther, the betrothed of King Casimir the Great, and points out (as other scholars have also noted earlier) her key role in improving the livelihood of the Jewish people in Krakow. The author compares the happy ending in the Bible and the tragic end of the romance in Ludwig Giesebrecht's ballad "Esther", in which the heroine not only has to agree to her sons' baptism against her faith, but also loses them forever. She is only allowed to come to the Christian cemetery at night. In addition, she loses the favor of the king, who became interested in another woman. Furthermore, by way of checking materials, it turned out that the lines from Giesebrecht's ballad "Esther" are based on Alexander Bronikowski's historical novel about King Casimir and Esther. Bronikowski, on the other hand, relied on chronicler Jan Długosz's notes from the 15th century. In view of the many inaccuracies that happened to this chronicler, experts on the subject are not sure whether the figure of Esther was really authentic in Polish history.

KEYWORDS

Esther, Ester, Jews, Cracow, Giesebrecht

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUR AUTORIN

Siehe nach dem nächsten Artikel.



DR. HABIL.
SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKI,
PROF. DER ADK IN SZCZECIN
AKADEMIE DER KÜNSTE IN SZCZECIN

LUDWIG GIESEBRECHTS GEDICHT IN CARL LOEWES BALLADE „ESTHER“ OP. 52 – VERSUCH EINER UBERSETZUNG DER POESIE OHNE UND MIT UBERTRAGUNG DER FORM INS POLNISCHE

EINFÜHRUNG

In diesem Artikel wird die Frage der Übersetzung der Poesie mit und ohne Form anhand von Carl Loewes Ballade „Esther“ Op. 52 in fünf Gedichten von Ludwig Giesebrecht analysiert, also Begriffe, die theoretisch gleichbedeutend sind, aber in einem bestimmten Kontext ganz unterschiedlich.

Wie man weiß, ist es unmöglich, einen Text in eine Fremdsprache zu übersetzen, indem man perfekte Äquivalente verwendet, d.h. Wörter mit der gleichen Silbenzahl, dem gleichen Akzent und ganze Sätze mit dem gleichen Satzakzent, ganze Phrasen, Sprichwörter, Redewendungen usw. Natürlich muss eine Person, die eine Übersetzung vornimmt, sowohl die Ausgangssprache als auch die Zielsprache fließend beherrschen.

Der Bereich der Übersetzung ist die Übersetzungswissenschaft, die seit Jahrhunderten verfeinert und an die Prozesse jeder Sprache angepasst wurde, wobei die Phänomene der Sprache als lebendiger, sich ständig verändernder Prozess berücksichtigt wurden. Es ist jedoch nicht das Thema dieses Artikels, in die Geheimnisse der Übersetzungswissenschaft einzutauchen. Die Autorin möchte die Unterschiede zwischen Übersetzen mit und ohne Form in Bezug auf Poesie aufzeigen und unternimmt den Versuch, anstelle des deutschen Originals eine gesangstaugliche polnische Übersetzung zu erstellen. Es sollte hinzugefügt werden, dass Carl Loewe‘s Komposition „Esther“ Op. 52 zum Text von Giesebrecht der Verfasserin dieses Artikels gut bekannt ist, daher ist die Absicht dieser Studie, alle prosodischen Beziehungen zwischen dem Text und der Musik in der Übersetzung auf der Grundlage des Originals zu berücksichtigen. Ludwig Giesebrecht schrieb die Ballade „Esther“ in seiner Muttersprache: Deutsch. Da diese Ballade jedoch aufgrund ihrer Thematik neben den Mickiewicz-Balladen von Carl Loewe (komponiert nach der deutschen Übersetzung von Carl

von Blankensee) stets als polnische Ballade angesehen wurde, erscheint der Versuch einer Übersetzung ins Polnische nicht ungewöhnlich. Für dieses Experiment und in Anbetracht der Tatsache, dass es bisher keine Übersetzung von Ludwig Giesebrechts Ballade „Esther" ins Polnische gibt, möchte die Autorin einige ihrer eigenen Neigungen nutzen und betonen, dass es nicht ihr Ziel ist, sich in die Reihe der Übersetzer von Gedichten zu stellen.

ÜBERSETZUNG

Die Bedeutung des Begriffs „Übersetzung" ist allgemein bekannt; er bezieht sich auf die mündliche oder schriftliche Wiedergabe eines in der Ausgangssprache verfassten Textes in einer anderen Sprache (der Zielsprache).[1] Es gibt viele Arten von Übersetzungen, und oft wird die Gleichsetzung von „Übersetzung" und „Übertragung" oder „Translation" vorgebracht, was im Allgemeinen richtig ist, wenn es sich nicht um Lyrik handelt. In Anlehnung an Stanisław Sierotwiński verstehen wir Lyrik hier natürlich als eine literarische Gattung, die „Gefühle und mentale Zustände in einem speziell für diesen Zweck geformten sprachlichen Material ausdrückt".[2]

Nur wenige sind sich bewusst, dass auch die beste Übersetzung nie perfekt ist und dass die Arbeit eines Übersetzers, der nicht in Kontakt mit dem Autor des Textes steht, mit dem Bemühen einhergeht, die Absichten des Autors zu verstehen, was aber oft von kontextueller Unsicherheit und unbeabsichtigten Fehlern aufgrund von sprachlichen Elementen, die schwer oder gar nicht zu übersetzen sind, begleitet wird. So müssen beispielsweise Begriffe, die in der übersetzten Sprache nicht existieren, an dieser Stelle deskriptiv übersetzt werden. Es wird angenommen, dass die Übersetzung die beste Werkstatt für Schriftsteller ist.

ÜBERTRAGUNG MIT FORM

Der Begriff „Übersetzung" wird, wie bereits erwähnt, mit Übersetzung mit oder ohne Form gleichgesetzt. Das ist grundsätzlich richtig, außer im Bereich der Poesie. Dieser Artikel enthält zum Vergleich die Übersetzung der Ballade „Esther" von Ludwig Giesebrecht ins Polnische ohne Form und die nachstehende Übersetzung desselben Gedichts bzw. einer Reihe von fünf Gedichten

[1] Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986, S. 264.

[2] Ibidem, S. 131.

mit der Form der Poesie. Im ersten Fall wurde der Sinn des Originalgedichts in Prosa übertragen, während im zweiten Fall die poetische Ausgangsform auch in der Übersetzung erhalten blieb. Das bedeutet, dass die Klangschicht, die Reime, das poetische Tempo und andere stilistischen Mittel, die für die beschriebene Form charakteristisch sind, berücksichtigt wurden.

Nicht umsonst gilt die Lyrik als die am schwierigsten zu übersetzende Textart. Ein Übersetzer, der sich mit der Übersetzung von Gedichten befasst, hat eine enorme zusätzliche Aufgabe zu bewältigen, wenn er überhaupt „reimen" kann, denn neben dem Inhalt muss er seine Übersetzung in einen bestimmten Rahmen (Poesie) „einpassen". Er versucht also, die richtigen Reime, Klänge, Rhythmen, Takte, Versfuß, Versmaß usw. zu finden. Er wird jedoch niemals Vollkommenheit erreichen und immer nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dem ursprünglichen Dichter spielen, egal wie sehr er sich auch anstrengt. Der renommierte Sprachwissenschaftler Roman Jakobson schrieb bereits 1959: „In der Poesie werden die verbalen Gleichungen zum Strukturprinzip eines Textes. Syntaktische und morphologische Kategorien, Wortstämme und Affixe, Phoneme und ihre Komponenten (Unterscheidungsmerkmale) - mit einem Wort, alle Komponenten des verbalen Codes - werden nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und des Kontrasts gegenübergestellt, nebeneinander gestellt, in eine zusammenhängende Beziehung gebracht und tragen ihre eigene autonome Bedeutung. Die phonemische Ähnlichkeit wird als semantische Beziehung empfunden. Das Wortspiel (Kalambur[3]), oder, um den gelehrteren und vielleicht präziseren Begriff zu verwenden, die Paronomasie, herrscht über der poetischen Kunst, und ob ihre Herrschaft absolut oder begrenzt ist, die Poesie ist per definitionem unübersetzbar."[4]

---

[3] Kalambur – ein Wortspiel, das auf der Doppelbedeutung von Wörtern beruht oder ihre Bedeutung neu zusammensetzt, indem es sie teilt, sinnvolle Teile voneinander trennt und anderweitig kombiniert [...]. Das Wortspiel wird für unvorhersehbare Wortwitze, Paradoxien, humorvolle Rätsel verwendet, aber auch manchmal, um in satirischen Anspielungen (vgl. Paronomasie) Komik höheren Ranges hervorzurufen, [in] Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich,* op. cit., S. 264.

[4] Roman Jacobson, *On linquistic aspects of translation,* [in] *On translation*, edited by Reuben Arthur Brower, Harvard Studies in Comparative Literature, Harvard University Press 1959, S. 238 *(In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. Sintactic and morphological categories, roots, and affixes, phonemes and their components (distinctive features) - in short, any constituens of the verbal code - are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation accirding to the principle of similary and contrast and carry their own autonomous signification. Phonemic similar-*

Ungeachtet der Meinung des Kognitionswissenschaftlers[5] Douglas Richard Hofstadler, dass die Übersetzung von Gedichten eine Ehe von Übersetzung, Inhalt und Form[6] sein sollte, ist anzumerken, dass es im Falle der wissenschaftlichen Beschreibung von Gedichten, die Gegenstand der Forschung in der Musik ist (Vokallyrik), unglücklich wäre, sich auf eine Übersetzung zu beziehen, die von Natur aus verändert ist und nicht immer der Bedeutung der beschriebenen Passage genau entspricht. Daher kann es von entscheidender Bedeutung sein, den Unterschied zwischen Übersetzung und Übersetzen mit Form zu kennen, wenn es sich um fremdsprachige Gedichte handelt. Selbst die getreueste Übersetzung der Poesie mit Form verändert die Reihenfolge der Sätze, die im Polnischen und im Deutschen so unterschiedlich sind. Während, um mit Hofstadlers Worten zu sprechen, Poesie und ihre Übersetzung eine Verbindung von Inhalt und Form darstellen, handelt es sich im Falle der übersetzten Vokalpoesie um eine Verbindung von drei Komponenten: die des Inhalts, die der Form und die der zum Originaltext komponierten Musik (die musikalische Form wird durch den Originaltext bestimmt und bildet eine integrale Beziehung zu ihm).

Dem Leser, dem eine gute Übersetzung in einer angemessenen Form (Poesie) vorgestellt wird, ist es natürlich gleichgültig, ob der Platz bestimmter Bestandteile (wie die Reihenfolge bestimmter Elemente) umgestellt wird oder nicht. Ganz anders verhält es sich bei der Übersetzung von Gedichten, die innerhalb eines bestimmten musikalischen Rahmens geschrieben wurden. Jegliche Ver-

---

ity is sensed as semantic relationship. The pun, or to use the more erudite, and perhaps more erudite, and perhaps more precise term - paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable.).

[5] Die Kognitionswissenschaft ist ein Wissenschaftszweig, der sich mit der Beobachtung und Analyse der Funktionsweise der Sinne, des Gehirns und des Geistes befasst; es handelt sich um eine interdisziplinäre Wissenschaft, die an der Grenze zu vielen anderen Bereichen angesiedelt ist: kognitive Psychologie, Neurowissenschaften, Philosophie des Geistes, künstliche Intelligenz, Linguistik (kognitive Linguistik) sowie Logik und Physik. https://pl.wikipedia.org/wiki/Kognitywistyka (aufgerufen am 2.02.2022).

[6] Douglas Hofstadter, *Le Ton beau de Marot,* Bloomsbury Publishing Plc., London 1997, S. 523.

schiebungen, fehlende Höhepunkte in Phrasen, das Hinzufügen von Notenwerten (sich wiederholende Laute und Töne) an Stellen, an denen in der Übersetzung mehr Silben erscheinen, usw., führen zu einer Verzerrung des Originals. In dem einzigen Fall, in dem die Übersetzung von Poesie kein Ziel an sich ist, sondern nur eine halbe Maßnahme bei der Analyse eines lyrischen musikalischen Werkes, sollte man sich nach Ansicht der Autorin des Artikels bei der Beschreibung eines Werkes (eines Liedes) auf die einfachstmögliche Übersetzung beziehen, die nicht in dem Versuch, die ursprüngliche Form beizubehalten, sekundär verzerrt wird. Eine solche Übersetzung, d.h. der Ausdruck der ursprünglichen Poesie in der übersetzten Prosa der Zielsprache, bildet die Grundlage für eine zuverlässige Analyse des Liedes oder der Ballade in einem musikalischen Kontext. Schließlich geht es bei der Übersetzung poetischer Liedtexte in Prosa zum Zweck ihrer musikalischen Analyse nicht darum, einen Text zu schaffen, der in der Zielsprache gesungen werden soll, sondern lediglich darum, eine Übersetzung zu erstellen, die es ermöglicht, sich dem Gedankengang desjenigen anzunähern, der die Argumentation führt.

So schreibt Stanisław Barańczak über die Übersetzung von Gedichten: „Das Ideal kann, wie wir wissen, von Natur aus nicht erreicht werden. Es geht aber darum, zumindest zu versuchen, ihm so nahe wie möglich zu kommen."[7]

Wenden wir uns also der ersten Übersetzung zu, nämlich der Übertragung des eigentlichen Sinns der gesamten Ballade „Esther" von Giesebrecht, ohne die Form zu bewahren, d.h. der Umwandlung von Poesie in Prosa. Hier hat die Autorin ihre eigene sprachliche Kompetenz genutzt, ohne dass ein Dritter in die Studie einbezogen wurde.

---

[7] Stanisław Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia,* [in] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* Nr. 3, S. 7-66, S. 31, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3-s7-66/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3-s7-66.pdf (dostęp 2.02.2022).

EIN VERSUCH DER ÜBERSETZUNG VON LUDWIG GIESEBRECHTS GEDICHT „ESTHER“ INS POLNISCHE IN PROSA

„WIE FRÜH DAS ENGE PFÖRTCHEN KNARRE“

»Wie früh das enge Pförtchen[8] knarre,
Das in die Judengasse führt,
Schleich ich herein, und harre,
Harre, bis leise sich dein Riegel rührt;

Und ob der Adel mich verhöhne,
Ich meide Hof und Rittersaal,
Dich lieb‘ ich, Esther, Gute, Schöne,
Sei du mein ehliches Gemahl!

Laß mir die Hand! Dir droh‘n Gefahren,
Laß, Judenmädchen, mir die Hand!
Sieh deines Volkes flücht‘ge Scharen
Vertrieben aus dem Ungerland;

Wer weiß, wie bald euch hier zum andern,
Was dort zum ersten, mag geschehn:
Soll ich auch dich ins Elend wandern,
Aus Polen dich verstossen sehn?

Mein Schloß und meiner Diener Haufe,
Ich selber will dein eigen sein.
Komm, meine Esther, komm, nimm die Taufe,
Nimm meinen Ring, und werde mein!«

»Christ, deine Liebesworte brennen
Mir in der Seele heiß und scharf:
Von Israel sollt’ ich mich trennen,
Das Gott erwählt, das Gott verwarf!«

[8] Es handelt sich um eines der Eingangstore zur Stadt Krakau, das so genannte Jüdische Tor (Pforta Judeorum), das sich zwischen den jüdischen Grundstücken und der St.-Annen-Kirche befindet und zur Żydowska-Straße führt. Vgl. Hanna Zaremska, *Żydzi w średniowiecznej Polsce. Gmina Krakowska*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2011, S. 345-347.

„JAK WCZEŚNIE SKRZYPI WĄSKA FURTKA”

„Jakże wcześnie skrzypi wąska furteczka,
Która prowadzi do żydowskiej uliczki,
Zakradam się i wyczekuję,
Czekam, aż twój rygiel delikatnie się poruszy;

A jeśli szlachta mnie wykpi,
Unikam dworu i sali rycerskiej,
Kocham cię, Estero, dobra, piękna,
Bądź moją małżeńską połową!

Daj mi swoją rękę! Niebezpieczeństwa ci grożą,
Podaj mi, żydowska dziewczyno, swoją rękę!
Spójrz na uciekające rzesze twoich ziomków
Wypędzone z Węgier;[9]

Kto wie, jak szybko tu dojdzie do tego,
Co tam się już zdarzyło:
Czy i ciebie zobaczę wędrującą w nędzy,
Wypędzoną z Polski?

Mój zamek z masą moich sług,
Ja sam chcę twoim sługą być.
Przyjdź, moja Estero, przyjdź, przyjmij chrzest,
Weź mój pierścień i bądź moją!”

„Chryste, twoje kochane słowa palą
W mojej duszy gorąco i ostro:
Z Izraelem powinienem się rozstać,
To Bóg wybrał, to Bóg odrzucił!”[10]

---

[9] Die dritte Strophe des ersten Gedichts „Wie früh das enge Pförtchen knarre” bezieht sich auf die Jahre 1349-1526 und 1686-1740, als Polen die aus Ungarn und anderen europäischen Ländern vertriebenen Juden aufnahm.

[10] Dies ist eine Anspielung auf den *Römerbrief* (11,2) des *Neuen Testaments*, in dem es um die vorübergehende Verwerfung der Israeliten durch Gott geht. Übersetzung des Gedichtes - Sylwia Burnicka-Kalischewski.

„DER KÖNIG AUF DEM GOLD'NEN STUHLE"

„Der König auf dem gold'nen Stuhle
Hat dich gesehn, er ist dir hold,
Und er begehrt, als seiner Buhle,
Der schönen Esther Minnesold."

„Fort, Kuppler!" „Jüdin, eins von beiden:
Des Königs Liebe oder Zorn,
Der Deinen Wohlfahrt oder Leiden,
Hart an der Rose wächst der Dorn!"

„Gott Israels, wohin mich kehren?
Weh, soll des Edomiters Glut
Mich, Saron's Lilie, verzehren?
Wag' ich mein Volk an seine Wut?

Wer schützt die Flücht'gen auf der Gasse,
Die Sturm und Winterschnee umsaust,
Und wer euch vor des Königs Hase,
Die ihr bis jetzt in Frieden haust?

Got Abrahams, des Helden Stärke
Schaffst du für Israel zum Heil,
Für Israel und seine Werke
Ward Schönheit deiner Magd zu Teil.

Ich will zur Buhle mich ergeben,
Doch, König, nur um hohes Pfand,
Um der Hebräer Heil und Leben
Und um dein halbes Polenland."

„KRÓL NA ZŁOTYM TRONIE”

„Król na złotym tronie
Ujrzał cię, jest ci przychylny,
I on pożąda, jako jej kochanek,
Miłosnej służby pięknej Estery.”

„Precz, stręczycielu!” „Żydówko, jedno
z dwóch: Miłość lub gniew króla,
Twoje dobro czy cierpienie,
Mocno wyrasta z róży cierń!”

„Boże Izraela, dokąd mam się zwrócić?
Ach, czy żar Edomitów[11]
Ma mnie strawić, lilię Saronu?[12]
Czy ośmielę się przeciwstawić mój lud jego furii?

Kto ochroni uciekinierów na ulicy,
Których wichura i śnieg zimą otacza,
A kto was obroni przed królewskim zającem,
Które dotąd w spokoju trzymaliście?

Boże Abrahama, siło bohatera
Czy poświęcisz dla zbawienia Izraela,
Dla Izraela i jego spraw
Piękno dane twojej służebnicy?

Oddam się służbie miłosnej,
Ale, o królu, za wysoki zastaw,
Dla zbawienia i życia Hebrajczyków
I za połowę twojego Kraju Polskiego”.[13]

---

[11] Die biblische Prophezeiung besagt, dass Edom, das Land der Edomiter, die Israel das Leben schwer machten, in Ruinen verwandelt werden wird, aus denen Teer und Schwefel fließen. [in] *Buch Jesaja, Altes Testament,* Kapitel 34, Zeilen 1-10, [in] https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/jes34.html, (aufgerufen am 19.06.2022).

[12] Lilie von Saron ist die Bezeichnung für die Braut im *Hohelied* des *Alten Testaments,* Kapitel 2, [in] https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/hld2.html (aufgerufen am 19.06..2022).

[13] Übersetzung von Sylwia Burnicka-Kalischewski.

„NUN AUF DEM FREMDEN BODEN MEHRET“

Nun auf dem fremden Boden mehret
Und baut euch, Israels Geschlecht;
Der Pflug allein ist euch verwehret,
Gewerb und Handel euer Recht.

Zu Herr‘n erhöhet die Verlornen
Der Freiheitsbrief in meiner Hand:
Das ist der Preis des Erstgebornen,
Der meinem Schoße sich entwand.

Mein Sohn, mein Sohn, mein Sohn, du mir genommen,
Da ich mich kaum an dir geletzt!
Wohin, wohin? Die Priester kommen,
Die Taufe hat sein Haupt genetzt!

Gestrichen aus dem Buch der Erben,
Entführt dem Volk der GottesWahl!
Mit Magog wird mein Kind verderben,
Wird liegen in dem Haufental.

„TERAZ SIĘ MNÓŻCIE NA OBCEJ ZIEMI”

Teraz się mnóżcie na obcej ziemi
I odbudowujcie się, rasę Izraela;
Tylko pługa wam odmówiono,
Handel i komercja jest waszym prawem.

Zagubionych wynoście do panów
List wolności w mojej dłoni:
Taka jest cena pierworodnego,
Który wyszedł z mego łona.

Mój synu, mój synu, mój synu, zostałeś mi odebrany,
Kiedy nawet cię nie pożegnałam!
Dokąd, dokąd? Nadchodzą księża,
Chrzest zmoczył mu głowę!

Wykreślony z księgi dziedziców,
Wyrwany z ludu Bożego wyboru!
Z Magogiem[14] przepadnie moje dziecko,
Będzie leżeć w dolinie pagórków.[15]

---

[14] Gog und Magog - eine Figur und ein Land oder eine Nation, die in der Bibel in einem apokalyptischen Kontext erscheinen. Am Ende der Welt würden sie in Israel einfallen und es verwüsten, [in] https://pl.wikipedia.org/wiki/Gog_i_Magog (aufgerufen am 21.02.2022).

[15] Übersetzung von Sylwia Burnicka-Kalischewski.

„SPIELT, MÄGDLEIN, UNTER EUER WEIDE“

Spielt, Mägdlein, unter euer Weide,
Sucht Schäfchen, die der Wind verstreut!
Ihr seid mein Trost in meinem Leide,
Mein Schmerz, der täglich sich erneut.

Mit Tränenflut, mit glüh'nder Bitte
Hab' ich die Töchter mir erkauft!
Ihr lebt in der Hebräer Sitte,
Mein Erstgeborner ist getauft.

Wer kommt? Was hast du mir zu sagen?
Dein Blick verkündift bange Not.
„Bist du gefaßt, kannst du es tragen?“
Sprich, Amme, sprich! „Dein Sohn ist tot.“

Gott Abrahams, du hast gegeben,
Was du genommen hast[16], ist dein.
Laß seinen Tod, sein kurzes Leben
Die Tilgung seiner Taufe sein.

„Horch, das Geläut der Schloßkapelle!“
Sie läuten um der Jüdin Sohn.
„Vom Turm zu Turme, Well auf Welle,
Ganz Krakau wogt in Glockenton.“

Was ist? Was hab' ich zu erwarten?
Du, Marschall, selbst? Und dein Gebot?
„Verlaß nun, Jüdin, diesen Garten,
Denn König Kasimir ist tot.“

Ist tot. Und deine Feuerwolke,
Gott Israels, beginnt den Lauf.
Kommt, Kinder, kommt zu unsern Volke,
Die Judengasse nimmt uns auf.

[16] Giesebrecht verweist auf den biblischen Hiob, der alle seine Kinder aber dennoch den Glauben an Gott nicht verlor. Als er vom Tod der Kinder unter den Trümmern seines eingestürzten Hauses erfuhr, sagte er: „Ich bin nackt von meiner Mutter Leibe gekommen, nackt werde ich wieder dahinfahren. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen; der Name des Herrn sei gelobt!“ (Hiob 1, 20f.), [in] *Das Buch Hiob* [in] *Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, [in] https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=431 (aufgerufen am 5.07.2022).

„BAWCIE SIĘ, DZIEWCZĘTA, POD WASZĄ WIERZBĄ"

Bawcie się, dziewczęta, pod waszą wierzbą,
Szukajcie wełny, którą wiatr rozrzuca!
Wy jesteście pociechą w moim cierpieniu,
Mój ból, który codziennie się odnawia.

Powodzią łez, z żarliwymi błaganiami
Okupiłam córki!
Żyjecie w zwyczaju hebrajskim,
Mój pierworodny jest ochrzczony.

Kto przyszedł? Co chcesz mi powiedzieć?
Twój wzrok okropną zdradza wieść.
„Czyś jest gotowa, możesz to znieść?"
Mów, mamko, mów! „Twój syn nie żyje."

Boże Abrahama, Ty dałeś,
To, co wziąłeś, jest twoje.
Niech jego śmierć, jego krótkie życie
Będzie odkupieniem jego chrztu.

„Posłuchaj, dzwonu kaplicy zamkowej!"
Dzwonią dla syna Żydówki.
„Od wieży do wieży, fala po fali,
Cały Kraków bije w dzwony."

Co to jest? Czego mogę się spodziewać?
Ty, marszałku, sam? A twój nakaz?
„Opuść teraz, Żydówko, ten ogród,
Bo król Kazimierz nie żyje."

Jest martwy. I twój obłok ognia,
Bóg Izraela, rozpoczyna swój bieg.[17]
Chodźcie, dzieci, chodźcie do naszych ludzi,
Przyjmie nas żydowska ulica.[18]

---

[17] Eine Anspielung auf die biblische Feuersäule, ein Zeichen der Gegenwart Gottes, der sein Volk führt (Befreiung der Israeliten aus Ägypten): „Und der Herr ging vor ihnen her wie eine Wolkensäule am Tag, um ihren Weg zu leiten, und wie eine Feuersäule in der Nacht, um ihnen zu scheinen, damit sie Tag und Nacht wandeln konnten", [in] *Exodus* [in] *Biblia Tysiąclecia, Stary Testamen*t, Vers 21, S. 13, [in] https://biblia.deon.pl/2010/rozdzial.php?id=63&werset=21#W21 (aufgerufen am 5.07.2022).

[18] Übersetzung von Sylwia Burnicka-Kalischewski.

„WIE WOHNST DU IN DES REICHES STÄDTEN“

Wie wohnst du in des Reiches Städten,
Israel, frei und unbeschwert,
Magst Sabbath halten, feiern, beten,
Wie deine Väter dich gelehrt!

Verarmt sind jetzo deine Treiber,
Dich aber hat Gott reich gemacht,
Du schmückst mit Perlen deine Weiber,
Und deine Jungfraun gehn in Pracht.

Auch meine Zwillingstöchter stehen
Wie Lilien Gottes aufgeblüht.
Doch muß ich still im Leide gehen,
Von heißem Weh die Brust durchglüht.

Muß nach dem Christenkirchhof schleichen,
Spät Abends an dem Fluß hinab.
Das weiße Kreuz, das ist das Zeichen,
Da find‘ ich meines Sohnes Grab.

Hier ist es still, hier möcht‘ ich weinen;
Indeß der Stunden Zahl verrinnt,
Bis der Messias wird erscheinen
Und Davids Königreich beginnt.

„JAK SIĘ MIESZKA W MIASTACH KRÓLESTWA"

Jak się mieszka w miastach królestwa,
Izrael, wolny i nie wnoszący skarg,
Chcesz zachować szabat, ucztować, modlić się,
Tak jak uczyli cię twoi ojcowie!

Zubożali są teraz twoi naganiacze,
Ale Bóg uczynił cię bogatym,
Przyozdabiasz swoje kobiety perłami,
A dziewice otacza wystawność.

Nawet moje córki bliźniaczki
Rozkwitły jak lilie Boże.
Jednak muszę odejść cicho w smutku,
Moja pierś płonie gorącym bólem.

Muszę się skradać na chrześcijański cmentarz,
Późnym wieczorem nad rzeką.
Biały krzyż, to jest znak,
Tam znajdę grób mojego syna.

Tu jest cicho, tu chce mi się płakać;
Tu godziny upływają,
Aż Mesjasz się objawi
I zacznie się Królestwo Dawida.[19]

[19] Übersetzung von Sylwia Burnicka-Kalischewski.

EIN VERSUCH DER ÜBERTRAGUNG IN DIE FORM DER POESIE DER FÜNF GEDICHE DER BALLADE „ESTHER“ VON LUDWIG GIESEBRECHT T INS POLNISCHE

„WIE FRÜH DAS ENGE PFÖRTCHEN KNARRE“

»Wie früh das enge Pförtchen knarre,
Das in die Judengasse führt,
Schleich ich herein, und harre,
Harre, bis leise sich dein Riegel rührt;

Und ob der Adel mich verhöhne,
Ich meide Hof und Rittersaal,
Dich lieb‘ ich, Esther, Gute, Schöne,
Sei du mein ehliches Gemahl!

Laß mir die Hand! Dir droh‘n Gefahren,
Laß, Judenmädchen, mir die Hand!
Sieh deines Volkes flücht‘ge Scharen
Vertrieben aus dem Ungerland;

Wer weiß, wie bald euch hier zum andern,
Was dort zum ersten, mag geschehn:
Soll ich auch dich ins Elend wandern,
Aus Polen dich verstossen sehn?

Mein Schloß und meiner Diener Haufe,
Ich selber will dein eigen sein.
Komm, meine Esther, komm, nimm die Taufe,
Nimm meinen Ring, und werde mein!«

»Christ, deine Liebesworte brennen
Mir in der Seele heiß und scharf:
Von Israel sollt’ ich mich trennen,
Das Gott erwählt, das Gott verwarf!«

„JAK WCZEŚNIE SKRZYPI WĄSKA FURTKA”

„Jak wcześnie wąska furtka brzęka,
Co do Żydowskiej dalej gna,
Zakradam się i czekam, czekam,
Aż ruszysz ryglem, miła ma;

Gdy szlachta wykpi, moja zguba,
Rycerstwo, dwór, niech idą precz,
Kocham cię, Ester, piękna, luba,
Swą damę wielbić męska rzecz!

Daj mi swą dłoń! Tu niebezpiecznie,
Daj Żydóweczko swoją dłoń!
Tłum ziomków twoich w drodze wiecznej
Wygnany z Węgier chyli skroń;

Kto wie, jak szybko tu się zdarzy,
To, co się wówczas stało tam:
Mam widzieć ciebie wśród nędzarzy,
Wygnaną z polskich krain bram?

Ciżba sług w zamku czeka cię,
Ja sam twym sługą pragnę być.
Przyjdź tu Estero, przyjdź, ochrzcij się,
Weź pierścień mój, chciej dla mnie żyć!”

„Jak Chryste, twoje palą słowa
W mej duszy ostry żar jak głóg:
Izrael w sercu mam pochować,
Odrzucił Bóg, co wybrał Bóg!”

„DER KÖNIG AUF DEM GOLD'NEN STUHLE"

„Der König auf dem gold'nen Stuhle
Hat dich gesehn, er ist dir hold,
Und er begehrt, als seiner Buhle,
Der schönen Esther Minnesold."

„Fort, Kuppler!" „Jüdin, eins von beiden:
Des Königs Liebe oder Zorn,
Der Deinen Wohlfahrt oder Leiden,
Hart an der Rose wächst der Dorn!"

„Gott Israels, wohin mich kehren?
Weh, soll des Edomiters Glut
Mich, Saron's Lilie, verzehren?
Wag' ich mein Volk an seine Wut?

Wer schützt die Flücht'gen auf der Gasse,
Die Sturm und Winterschnee umsaust,
Und wer euch vor des Königs Hase,
Die ihr bis jetzt in Frieden haust?

Got Abrahams, des Helden Stärke
Schaffst du für Israel zum Heil,
Für Israel und seine Werke
Ward Schönheit deiner Magd zu Teil.

Ich will zur Buhle mich ergeben,
Doch, König, nur um hohes Pfand,
Um der Hebräer Heil und Leben
Und um dein halbes Polenland."

„KRÓL NA ZŁOTYM TRONIE”

„Król zasiadł na swym złotym tronie
Ujrzawszy cię, uśmiechnął się,
Pożąda cię, miłością płonie,
Piękną Esterę zdobyć chce.”

„Precz, idź stąd!” „Jedno z dwóch Żydówko:
Czy miłość króla chcesz czy gniew,
Czy szczęściem żyć chcesz, czy głodówką?
Cierń róży rani aż po krew!”

„Bóg Izraela tylko wie,
Ach, czy ten Edomitów żar
Mnie Saronową lilię żmie[20]?
Czy naród rzucić w gniewu war[21]?

Kto chroni wygnańców, gdy hula
W zaułku wicher i śnieg,
A kto was kto przed zającem króla,
Choć czas w spokoju biegł?

Boże Abrahama, wielka siło
Ty zbawisz Izraela lud,
Dla Izraela poświęciłam
Piękności i czystości cud.

Tak, będę królewskim natchnieniem,
Lecz królu, zastaw spory miej,
Za Hebrajczyków, życie, zbawienie,
I za połowę Polski twej.

---

[20] Im Sinne, dass es drückt (w znaczeniu – wyciska).

[21] Im Sinne von – kochendes Wasser (w znaczeniu – wrzątek, ukrop).

„NUN AUF DEM FREMDEN BODEN MEHRET“

Nun auf dem fremden Boden mehret
Und baut euch, Israels Geschlecht;
Der Pflug allein ist euch verwehret,
Gewerb und Handel euer Recht.

Zu Herr‘n erhöhet die Verlornen
Der Freiheitsbrief in meiner Hand:
Das ist der Preis des Erstgebornen,
Der meinem Schoße sich entwand.

Mein Sohn, mein Sohn, mein Sohn, du mir genommen,
Da ich mich kaum an dir geletzt!
Wohin, wohin? Die Priester kommen,
Die Taufe hat sein Haupt genetzt!

Gestrichen aus dem Buch der Erben,
Entführt dem Volk der GottesWahl!
Mit Magog wird mein Kind verderben,
Wird liegen in dem Haufental.

„TERAZ SIĘ MNÓŻCIE NA OBCEJ ZIEMI"

Wżdy mnóżcie się na obcej ziemi
Budując Izraela ród;
Pchać pług nie rękami waszemi,
Z zachodu handel aż po wschód.

Niech panem będzie zagubiony
Wolności pakt ma dzierży dłoń:
Za to mój syn tu narodzony,
Wprost z łona pod święconą toń.

Mój syn, mój syn, mój syn, mi odebrany,
Nietknięta w pożegnaniu dłoń!
I dokąd? Gdzie? Kapłani z bramy[22],
Na chrzcie twą woda zlała skroń!

Z dziedziców księgi wykreślony,
Wyrwany z ludu bożych chwał!
Z Magogiem syn mój pogrążony,
Ma leżeć tam gdzie pryzmy zwał.

---

[22] Tor (brama) - wird in einem symbolischen Sinn verwendet, wie das Tor einer Kirche. Mehr zur Symbolik dieses Begriffs: siehe Stefan Szymik, *Motyw bramy w perspektywie biblijno-teologicznej,* [in] *U drzwi Twoich: fidex ex visu*,(Red.) Ryszard Knapiński, Aneta Kramiszewska, KUL, Lublin 2013, (S. 11-24), S. 11-12.

„SPIELT, MÄGDLEIN, UNTER EUER WEIDE“

Spielt, Mägdlein, unter euer Weide,
Sucht Schäfchen, die der Wind verstreut!
Ihr seid mein Trost in meinem Leide,
Mein Schmerz, der täglich sich erneut.

Mit Tränenflut, mit glüh‘nder Bitte
Hab‘ ich die Töchter mir erkauft!
Ihr lebt in der Hebräer Sitte,
Mein Erstgeborner ist getauft.

Wer kommt? Was hast du mir zu sagen?
Dein Blick verkündift bange Not.
„Bist du gefaßt, kannst du es tragen?“
Sprich, Amme, sprich! „Dein Sohn ist tot.“

Gott Abrahams, du hast gegeben,
Was du genommen hast, ist dein.
Laß seinen Tod, sein kurzes Leben
Die Tilgung seiner Taufe sein.

„Horch, das Geläut der Schloßkapelle!“
Sie läuten um der Jüdin Sohn.
„Vom Turm zu Turme, Well auf Welle,
Ganz Krakau wogt in Glockenton.“

Was ist? Was hab‘ ich zu erwarten?
Du, Marschall, selbst? Und dein Gebot?
„Verlaß nun, Jüdin, diesen Garten,
Denn König Kasimir ist tot.“

Ist tot. Und deine Feuerwolke,
Gott Israels, beginnt den Lauf.
Kommt, Kinder, kommt zu unsern Volke,
Die Judengasse nimmt uns auf.

„BAWCIE SIĘ, DZIEWCZĘTA, POD WASZĄ WIERZBĄ"

Wy, panny, grajcie w wierzby cieniu,
Rozrzuca wiatr wam wełny kłos!
Wyście pociechą w mym cierpieniu,
Gdy co dzień bólu słyszę głos.

Powodzią łez i żarem próśb
Dwóch córek okupienie jest!
Żyjcie w Talmudzie i bez gróźb,
Mój pierworodny przyjął chrzest.

Kto tam? Czy chcesz mi coś powiedzieć?
Twój wzrok straszliwe wieści kryje.
„Gotowaś już, do wypowiedzi?"
Mów, mamko, mów! „Twój syn nie żyje."

Boże Abrahama, to co dałeś,
Jest twoje, więc zabrałeś znów.
Niech jego śmierć, to krótkie trwanie
Więc odkupieniem będzie chrztu.

„Dzwon święty na zamkowej skale"
Żydówki syna głosi zgon.
„Z wieży na wieżę, z fali w falę,
Ogarnął Kraków dzwonów ton."

Cóż tam? Co mnie tu jeszcze czeka?
Marszałku, ty? Ze zwojem bull?
„Z ogrodu, Żydówko, uciekaj,
Bo król Kazimierz zmarł, zmarł król."

Zmarł król. I twego ognia chmury,
Bóg Izraela, w przód chce gnać.
Dziewczęta, chodźmy do diaspory,
Żydowska przyjmie nas tam brać.

„WIE WOHNST DU IN DES REICHES STÄDTEN“

Wie wohnst du in des Reiches Städten,
Israel, frei und unbeschwert,
Magst Sabbath halten, feiern, beten,
Wie deine Väter dich gelehrt!

Verarmt sind jetzo deine Treiber,
Dich aber hat Gott reich gemacht,
Du schmückst mit Perlen deine Weiber,
Und deine Jungfraun gehn in Pracht.

Auch meine Zwillingstöchter stehen
Wie Lilien Gottes aufgeblüht.
Doch muß ich still im Leide gehen,
Von heißem Weh die Brust durchglüht.

Muß nach dem Christenkirchhof schleichen,
Spät Abends an dem Fluß hinab.
Das weiße Kreuz, das ist das Zeichen,
Da find‘ ich meines Sohnes Grab.

Hier ist es still, hier möcht‘ ich weinen;
Indeß der Stunden Zahl verrinnt,
Bis der Messias wird erscheinen
Und Davids Königreich beginnt.

„JAK SIĘ MIESZKA W MIASTACH KRÓLESTWA”

Jak mieszka się w miastach królestwa,
Izrael, wolny i nie kwili,
Chcesz szabat, modły od nicestwa,
Uchronić, jak ojcowie uczyli!

Pachołków nieco już mniejszy gwar,
Dla ciebie Bóg łaskawy był,
Ozdabiasz perłą swych kobiet czar,
A wśród twych dziewic zbytku pył.

Nawet moje córki bliźniaczki
Rozkwitły jak lilie Boże.
Jednak muszę odejść cicho w smutku,
Moja pierś płonie gorącym bólem.

Na cmentarz chrześcijan ukradkiem,
Wzdłuż rzeki, późną nocą, lub .
Gdzie biały krzyż, to on jest znakiem,
Tam znajdę syna mego grób.

Tu jest tak cicho, tu mogę płakać;
Tu godziny upływają,
Aż Mesjasz się objawi
I zacznie się Królestwo Dawida.

DISKREPANZEN ZWISCHEN DER PROSAÜBERSETZUNG UND DER POETISCHEN ÜBERSETZUNG DER BALLADE „ESTHER“ VON GIESEBRECHT INS POLNISCHE

Trotz aller Bemühungen konnte die Autorin bei ihrem Versuch einer poetischen Übersetzung der Ballade „Esther“ von Ludwig Giesebrecht ins Polnische gewisse Unstimmigkeiten in der Übersetzung nicht vermeiden, die sich in der Verwendung zusätzlicher Wörter, gezwungen durch die Notwendigkeit, geeignete Reime zu finden (unter Beibehaltung der gleichen Silbenzahl), in der Änderung der Reihenfolge der Sätze, um die richtigen Akzente zu erhalten, im Einklang mit der musikalischen Ebene der Ballade «Esther» von Carl Loewe zu Giesebrechts Text, oder sogar in der Notwendigkeit einer zweideutigen Behandlung eines bestimmten Fragments äußern.

Schon in der letzten Zeile der ersten Strophe des ersten Gedichts der Ballade „Esther“ - „Wie früh das enge Pförtchen knarre“ („Jakże wcześnie skrzypi wąska furtka“) - gibt es eine Diskrepanz zwischen dem Original, in dem sich der Riegel des Tores selbst bewegen soll, und der Übersetzung, in der der Riegel von der Geliebten des Königs bewegt werden soll.

In der zweiten Strophe wird die Befürchtung des Königs, dass die Adligen ihn verspotten könnten, durch das im Original fehlende „mein Verhängnis“ („moja zguba“) verstärkt, das sich aber zwei Zeilen weiter mit „Gute, Schöne“ (ersetzt in der poetischen Übersetzung mit „Schöne, Liebe“ – „piękna, luba“) kreuzreimt.

In der Fassung von Giesebrecht zieht es der König vor, den Hof und den Rittersaal zu meiden, um nicht verspottet zu werden, während er sie in der Übersetzung wegschickt („niech idą precz“). Die Übersetzung ersetzt das Drängen des Königs, Esther zu seiner ehelichen Hälfte (Konkubine) zu machen, durch die Aussage, dass es Sache eines Mannes ist, seine Frau anzubeten. Die letzte Strophe vergleicht die Hitze und Schärfe in der Seele im Original mit der Formulierung „scharfe Hitze wie Wießdorn“ in der Übersetzung. Die Trennung von Israel (als Folge der Taufe) ersetzt in der Übersetzung das Begraben Israels im Herzen. Giesebrechts Bibelzitat „Das Gott erwählt, das Gott verwarf!“ wird in der Übersetzung in der umformulierten Form „Gott verwirft, was Gott erwählt hat!“ verwendet.



„JAK WCZEŚNIE SKRZYPI WĄSKA FURTKA”

„Jakże wcześnie skrzypi wąska furteczka,
Która prowadzi do żydowskiej uliczki,
Zakradam się i wyczekuję,
Czekam, aż twój rygiel delikatnie się poruszy;

A jeśli szlachta mnie wykpi,
Unikam dworu i sali rycerskiej,
Kocham cię, Estero, dobra, piękna,
Bądź moją małżeńską połową!

Daj mi swoją rękę! Niebezpieczeństwa ci grożą,
Podaj mi, żydowska dziewczyno, swoją rękę!
Spójrz na uciekające rzesze twoich ziomków
Wypędzone z Węgier;

Kto wie, jak szybko tu dojdzie do tego,
Co tam się już zdarzyło:
Czy i ciebie zobaczę wędrującą w nędzy,
Wypędzoną z Polski?

Mój zamek z masą moich sług,
Ja sam chcę twoim sługą być.
Przyjdź, moja Estero, przyjdź, przyjmij chrzest,
Weź mój pierścień i bądź moją!”

„Chryste, twoje kochane słowa palą
W mojej duszy gorąco i ostro:
Z Izraelem powinienem się rozstać,
To Bóg wybrał, to Bóg odrzucił!”

„JAK WCZEŚNIE SKRZYPI WĄSKA FURTKA”

„Jak wcześnie wąska furtka brzęka,
Co do Żydowskiej dalej gna,
Zakradam się i czekam, czekam,
Aż ruszysz ryglem, miła ma;

Gdy szlachta wykpi, moja zguba,
Rycerstwo, dwór, niech idą precz,
Kocham cię, Ester, piękna, luba,
Swą damę wielbić męska rzecz!

Daj mi swą dłoń! Tu niebezpiecznie,
Daj Żydóweczko swoją dłoń!
Tłum ziomków twoich w drodze wiecznej
Wygnany z Węgier chyli skroń;

Kto wie, jak szybko tu się zdarzy,
To, co się wówczas stało tam:
Mam widzieć ciebie wśród nędzarzy,
Wygnaną z polskich krain bram?

Ciżba sług w zamku czeka cię,
Ja sam twym sługą pragnę być.
Przyjdź tu Estero, przyjdź, ochrzcij się,
Weź pierścień mój, chciej dla mnie żyć!”

„Jak Chryste, twoje palą słowa
W mej duszy ostry żar jak głóg:
Izrael w sercu mam pochować,
Odrzucił Bóg, co wybrał Bóg!”

Im zweiten Gedicht von Giesebrechts Ballade „Esther“ - „Der König auf dem gold‘nen Stuhle“ („Król na złotym tronie”) - heißt es im zweiten Vers der ersten Strophe, dass der König Esther wohlgesonnen ist. In der Übersetzung heißt es an dieser Stelle, dass der König, als er Esther sah, lächelte. Auf den Boten des Königs, der Esther eindringlich auffordert, sich dem König hinzugeben, antwortet die Protagonistin: „Fort, Kuppler!“ („Precz, stręczycielu!“), was in der Übersetzung durch „Precz, idź stąd!“ ersetzt wurde. Im nächsten Vers stellt der königliche Bote die alternative Frage, ob Esther Wohlfahrt oder Leiden vorzieht, was in der Übersetzung als Wahl zwischen Glück und Hunger formuliert wird („Czy szczęściem żyć chcesz, czy głodówką?“). Die letzte Zeile der zweiten Strophe, „Hart an der Rose wächst der Dorn!“, wurde in der Übersetzung in „Der Dorn der Rose verwundet, bis zum Blut!“ („Cierń róży rani aż po krew!“) geändert. In der dritten Strophe wird Esthers Apostroph (der Ausruf und gleichzeitig die Frage) „Gott Israels, wohin mich kehren?“ in den Indikativsatz „Gott Israels nur weiß“ („Bóg Izraela tylko wie“) umgewandelt. Es war schwierig, in der Übersetzung eine gleiche Anzahl von Gliedern mit dem richtigen Reim zu erreichen und den Sinn zu behalten.

Esthers Frage: „Weh, soll des Edomiters Glut
Mich, Saron's Lilie, verzehren?

wurde durch „Ach, soll die Hitze der Edomiter mich verdauen, die Lilie von Saron?“ („Ach, czy ten Edomitów żar, mnie Saronową lilię żmie?”) ersetzt. Esthers Zweifel betreffen nicht nur ihre Person, sondern das ganze Land. Sie zögert, dem König eine Absage zu erteilen, weil sie weiß, dass das jüdische Volk dann in Ungnade fallen wird („Wag' ich mein Volk an seine Wut?“, in der Übersetzung: „Soll ich das Volk in seinen Zorn werfen?“).

Die fünfte Strophe handelt von der göttlichen Kraft des Helden Abraham (in der Übersetzung „große Kraft“ / „wielka siło”), die die Schönheit seiner Magd für die Rettung der Hebräer opfert, während Esther in der Übersetzung selbst ihre Schönheit und Reinheit opfert.



„KRÓL NA ZŁOTYM TRONIE"

„Król na złotym tronie
Ujrzał cię, jest ci przychylny,
I on pożąda, jako jej kochanek,
Miłosnej służby pięknej Estery."

„Precz, stręczycielu!" „Żydówko, jedno
z dwóch: Miłość lub gniew króla,
Twoje dobro czy cierpienie,
Mocno wyrasta z róży cierń!"

„Boże Izraela, dokąd mam się zwrócić?
Ach, czy żar Edomitów
Ma mnie strawić, lilię Saronu?
Czy ośmielę się przeciwstawić mój lud jego furii?

Kto ochroni uciekinierów na ulicy,
Których wichura i śnieg zimą otacza,
A kto was obroni przed królewskim zającem,
Które dotąd w spokoju trzymaliście?

Boże Abrahama, siło bohatera
Czy poświęcisz dla zbawienia Izraela,
Dla Izraela i jego spraw
Piękno dane twojej służebnicy?

Oddam się służbie miłosnej,
Ale, o królu, za wysoki zastaw,
Dla zbawienia i życia Hebrajczyków
I za połowę twojego Kraju Polskiego".

„KRÓL NA ZŁOTYM TRONIE”

„Król zasiadł na swym złotym tronie
Ujrzawszy cię, uśmiechnął się,
Pożąda cię, miłością płonie,
Piękną Esterę zdobyć chce.”

„Precz, idź stąd!” „Jedno z dwóch Żydówko:
Czy miłość króla chcesz czy gniew,
Czy szczęściem żyć chcesz, czy głodówką?
Cierń róży rani aż po krew!”

„Bóg Izraela tylko wie,
Ach, czy ten Edomitów żar
Mnie Saronową lilię żmie?
Czy naród rzucić w gniewu war?

Kto chroni wygnańców, gdy hula
W zaułku wicher i śnieg,
A kto was kto przed zającem króla,
Choć czas w spokoju biegł?

Boże Abrahama, wielka siło
Ty zbawisz Izraela lud,
Dla Izraela poświęciłam
Piękności i czystości cud.

Tak, będę królewskim natchnieniem,
Lecz królu, zastaw spory miej,
Za Hebrajczyków, życie, zbawienie,
I za połowę Polski twej.

Das dritte Gedicht der Ballade „Esther“ - „Nun auf dem fremden Boden mehret“ („Teraz się mnóżcie na obcej ziemi”) - sorgt zunächst für Entspannung, da wir daraus erfahren, dass die Juden dank Esther Privilegien erlangt haben und wieder Handel treiben können. Dabei nutzen sie ihre weitreichenden Kontakte, weshalb in der Übersetzung anstelle von „Gewerb und Handel euer Recht“ die Formulierung „vom Westen bis zum Osten handeln“ („z zachodu handel aż po wschód”) steht. Dafür muss Esther ihren erstgeborenen Sohn dem König zur Erziehung hergeben (in der Übersetzung: „Direkt aus dem Mutterleib unter den Weihwasser“ / „Wprost z łona pod święconą toń”) und sie weiß, dass er getauft werden wird. Esthers Schmerz darüber, dass sie sich nicht einmal von ihrem Sohn verabschieden konnte („Da ich mich kaum an dir geletzt!“), spiegelt sich in der Übersetzung „Unberührt die Hand des Abschieds“ („Nietknięta w pożegnaniu dłoń!”) wider. Die Passage in der dritten Strophe „Die Priester kommen“ wurde in der Übersetzung durch die Formulierung „Priester aus dem Tor“ (aus dem Tor der Kirche - „Kapłani z bramy”) ersetzt, während in der vierten Strophe die in der Poesie bessere Übersetzung „Haufental“ („pryzmy zwał”) als in der Prosa „Tal der Hügel / „dolina pagórków“) steht.

„TERAZ SIĘ MNÓŻCIE NA OBCEJ ZIEMI”

Teraz się mnóżcie na obcej ziemi
I odbudowujcie się, rasę Izraela;
Tylko pługa wam odmówiono,
Handel i komercja jest waszym prawem.

Zagubionych wynoście do panów
List wolności w mojej dłoni:
Taka jest cena pierworodnego,
Który wyszedł z mego łona.

Mój synu, mój synu, mój synu, zostałeś mi odebrany,
Kiedy nawet cię nie pożegnałam!
Dokąd, dokąd? Nadchodzą księża,
Chrzest zmoczył mu głowę!

Wykreślony z księgi dziedziców,
Wyrwany z ludu Bożego wyboru!
Z Magogiem przepadnie moje dziecko,
Będzie leżeć w dolinie pagórków.



„TERAZ SIĘ MNÓŻCIE NA OBCEJ ZIEMI”

Wżdy mnóżcie się na obcej ziemi
Budując Izraela ród;
Pchać pług nie rękami waszemi,
Z zachodu handel aż po wschód.

Niech panem będzie zagubiony
Wolności pakt ma dzierży dłoń:
Za to mój syn tu narodzony,
Wprost z łona pod święconą toń.

Mój syn, mój syn, mój syn, mi odebrany,
Nietknięta w pożegnaniu dłoń!
I dokąd? Gdzie? Kapłani z bramy,
Na chrzcie twą woda zlała skroń!

Z dziedziców księgi wykreślony,
Wyrwany z ludu bożych chwał!
Z Magogiem syn mój pogrążony,
Ma leżeć tam gdzie pryzmy zwał.

Im vierten Gedicht „Spielt, Mägdlein, unter eurer Weide“ („Bawcie się, dziewczęta, pod waszą wierzbą”) wurde in der ersten Strophe die zweite Bedeutung des Wortes „spielen“ in der Übersetzung verwendet, da das Verb „spielen“ („bawić się”) in der musikalischen Wiedergabe der ersten Strophe des gleichnamigen Liedes von Carl Loewe nicht der Anzahl der Sprachlaute entsprach, die für die Aufrechterhaltung des Satzakzents erforderlich ist. Die Formulierung „unter euer Weide“ wurde durch „im Schatten der Weide“ („w wierzby cieniu”) ersetzt, die Suche nach Wolle, die der Wind verstreut, durch „Der Wind verstreut dir eine Ähre Wolle“ („Rozrzuca wiatr wam wełny kłos”), denn auf diese Weise war es möglich, einen Kreuzreim für die Zeile „Wenn ich jeden Tag Schmerz höre“ („Gdy co dzień bólu słyszę głos”) zu finden, die in der Übersetzung anstelle der Beschreibung von Esthers täglich neuem Schmerz erschien. Um die Anzahl der Silben im zweiten Vers der zweiten Strophe zu vervollständigen, wurde bei der Beschreibung der Töchter die Zahl „zwei“ hinzugefügt, die im Original nicht vorkommt, da bekannt ist, dass sich der Text auf Zwillingstöchter bezieht. „Ihr lebt in der Hebräer Sitte“ wurde in der Übersetzung aufgrund des Reims „próśb/gróźb” („Bitten/

Drohen“) in „Lebe im Talmud und ohne Drohungen“ („Żyjcie w Talmudzie i bez gróźb”) umgewandelt. In der nächsten Strophe wurde der zweite Teil der Frage „Bist du gefaßt, kannst du es tragen?“ in der Übersetzung weggelassen und „Bist du bereit für die Aussage?“ („Gotowaś już do wypowiedzi?”) in der Übersetzung verwendet. Bei der Anrufung „Gott Abrahams“, mit der die vierte Strophe beginnt, muss die Viertelnote auf dem einsilbigen „Gott“ im Auftakt der Loewe‘schen Urfassung dieser Ballade wegen der zweisilbigen polnischen Entsprechung von „Boże“ in zwei Achtelnoten aufgeteilt werden. „Sie läuten um der Jüdin Sohn“ wurde übersetzt mit „Der Jüdin Sohnes verkünden Sterben“ („Żydówki syna głoszą zgon”), „Du, Marschall, selbst? Und dein Gebot?“ wird übersetzt mit „Marschall, du? Mit einer Schriftrolle der Bulle?“ („Marszałku, ty? Ze zwojem bull?”), „Kinder“ im vorletzten Vers des Gedichts wird mit „die Mädchen“ („dziewczęta”) übersetzt, das „Volk“ wird zu „Diaspora“ und die „jüdische Straße“ wird zu „jüdische Gemeinschaft“ („żydowska brać”).

„BAWCIE SIĘ, DZIEWCZĘTA, POD WASZĄ WIERZBĄ”

Bawcie się, dziewczęta, pod waszą wierzbą,
Szukajcie wełny, którą wiatr rozrzuca!
Wy jesteście pociechą w moim cierpieniu,
Mój ból, który codziennie się odnawia.

Powodzią łez z żarliwymi błaganiami
Okupiłam córki!
Żyjecie w zwyczaju hebrajskim,
Mój pierworodny jest ochrzczony.

Kto przyszedł? Co chcesz mi powiedzieć?
Twój wzrok okropną zdradza wieść.
„Czyś jest gotowa, możesz to znieść?”
Mów, mamko, mów! „Twój syn nie żyje.”

Boże Abrahama, Ty dałeś,
To, co wziąłeś, jest twoje.
Niech jego śmierć, jego krótkie życie
Będzie odkupieniem jego chrztu.

„Posłuchaj, dzwonu kaplicy zamkowej!”
Dzwonią dla syna Żydówki.
„Od wieży do wieży, fala po fali,
Cały Kraków bije w dzwony.”

Co to jest? Czego mogę się spodziewać?
Ty, marszałku, sam? A twój nakaz?
„Opuść teraz, Żydówko, ten ogród,
Bo król Kazimierz nie żyje.”

Jest martwy. I twój obłok ognia,
Bóg Izraela, rozpoczyna swój bieg.
Chodźcie, dzieci, chodźcie do naszych ludzi,
Przyjmie nas żydowska ulica.

„BAWCIE SIĘ, DZIEWCZĘTA, POD WASZĄ WIERZBĄ"

Wy, panny, grajcie w wierzby cieniu,
Rozrzuca wiatr wam wełny kłos!
Wyście pociechą w mym cierpieniu,
Gdy co dzień bólu słyszę głos.

Powodzią łez i żarem próśb
Dwóch córek okupienie jest!
Żyjcie w Talmudzie i bez gróźb,
Mój pierworodny przyjął chrzest.

Kto tam? Czy chcesz mi coś powiedzieć?
Twój wzrok straszliwe wieści kryje.
„Gotowaś już, do wypowiedzi?"
Mów, mamko, mów! „Twój syn nie żyje."

Boże Abrahama to co dałeś,
Jest twoje, więc zabrałeś znów.
Niech jego śmierć, to krótkie trwanie
Więc odkupieniem będzie chrztu.

„Dzwon święty na zamkowej skale"
Żydówki syna głosi zgon.
„Z wieży na wieżę, z fali w falę,
Ogarnął Kraków dzwonów ton."

Cóż tam? Co mnie tu jeszcze czeka?
Marszałku, ty? Ze zwojem bull?
„Z ogrodu, Żydówko, uciekaj,
Bo król Kazimierz zmarł, zmarł król."

Zmarł król. I twego ognia chmury,
Bóg Izraela, w przód chce gnać.
Dziewczęta, chodźmy do diaspory,
Żydowska przyjmie nas tam brać.



Das letzte der fünf Gedichte von Giesebrechts Ballade „Esther“, „Wie wohnst du in des Reiches Städten“ („Jak się mieszka w miastach królestwa”), zeigt zu Beginn Israel unbeschwert (in der Übersetzung „weint nicht“ („nie kwili”), das die Traditionen pflegen und vor dem Vergessen bewahren will (in der Übersetzung vor dem „Nichts“ - „od nicestwa“). In einer so kurzen Sequenz war es nicht möglich, alles zu erfassen, daher fehlt das „Feiern“ in der Übersetzung anstelle des Wunsches, die Traditionen zu bewahren. Die Verschlechterung der materiellen Situation der Treiber (vermutlich von Mordechai) spiegelt sich in der Zeile der Übersetzung „Die Lakaien etwas weniger treiben“ wider. Esther stellt

fest, dass Gott gütig zu Mordechai war und ihn reich gemacht hat, womit er Frauen beeindrucken kann. Aufgrund des Ersetzens des zweisilbigen Wortes „durchglüht“ im Original durch das dreisilbige polnische Wort „pomoże” („hilft“) in der Übersetzung, war es notwendig, den letzten Laut des Satzes in der dritten Strophe des Liedes zu wiederholen. Der späte Abend wurde durch „späte Nacht“ („późną nocą”) ersetzt, und anstelle des Beginns des Königreichs Davids heißt es in der poetischen Übersetzung „Und David wird König werden“ („I Dawid Królem stanie się”).



„JAK SIĘ MIESZKA W MIASTACH KRÓLESTWA"

Jak się mieszka w miastach królestwa,
Izrael, wolny i nie wnoszący skarg,
Chcesz zachować szabat, ucztować, modlić się,
Tak jak uczyli cię twoi ojcowie!

Zubożali są teraz twoi naganiacze,
Ale Bóg uczynił cię bogatym,
Przyozdabiasz swoje kobiety perłami,
A dziewice otacza wystawność.

Nawet moje córki bliźniaczki
Rozkwitły jak lilie Boże.
Jednak muszę odejść cicho w smutku,
Moja pierś płonie gorącym bólem.

Muszę się skradać na chrześcijański cmentarz,
Późnym wieczorem nad rzeką.
Biały krzyż, to jest znak,
Tam znajdę grób mojego syna.

Tu jest cicho, tu chce mi się płakać;
Tu godziny upływają,
Aż Mesjasz się objawi
I zacznie się Królestwo Dawida.

„JAK SIĘ MIESZKA W MIASTACH KRÓLESTWA”

Jak mieszka się w miastach królestwa,
Izrael, wolny i nie kwili,
Chcesz szabat, modły od nicestwa,
Uchronić, jak ojcowie uczyli!

Pachołków nieco już mniejszy gwar,
Dla ciebie Bóg łaskawy był,
Ozdabiasz perłą swych kobiet czar,
A wśród twych dziewic zbytku pył.

Nawet moje córki bliźniaczki
Rozkwitły jak lilie Boże.
Jednak muszę odejść cicho w smutku,
Moja pierś płonie gorącym bólem.

Na cmentarz chrześcijan ukradkiem,
Wzdłuż rzeki, późną nocą, lub
Gdzie biały krzyż, to on jest znakiem,
Tam znajdę syna mego grób.

Tu jest tak cicho, tu mogę płakać;
Tu godziny upływają,
Aż Mesjasz się objawi
I zacznie się Królestwo Dawida.

In Anbetracht der Tatsache, dass man den Sinn und nicht einzelne Wörter übersetzt, ist es beachtenswert, dass in vielen Teilen von Loewes Ballade „Esther“ zu Giesebrechts Gedichten, als Ergebnis des durchgeführten Experiments, die Übersetzung vollständig mit dem Original übereinstimmt, was die Äquivalente der übersetzten Wörter in der Zielsprache betrifft. Die Passagen ähneln sich sogar in Bezug auf die Klangschicht des Originals und der Zielsprache in der Übersetzung. Wie zu Beginn vorausgesagt, wurde eine solche Idealsituation in der poetischen Übersetzung nicht durchgängig erreicht, aber trotz dieser Unannehmlichkeit scheint die Übersetzung den Sinn des Originals recht getreu zu vermitteln und interessanterweise ist sie absolut singbar. Bei der Erstellung der Übersetzung von Giesebrechts Ballade „Esther“ hat die Autorin auch mit dem Notenmaterial von Carl Loewes Ballade „Esther“ gearbeitet und versucht, nicht nur den Inhalt und die Form wiederzugeben, sondern auch die Prosodie der Originalsprache und die Sprache der Übersetzung in Einklang zu bringen.

ZUSAMMENFASSUNG

Sylwia Burnicka-Kalischewska zeigt in ihrem Artikel „Ludwig Giesebrechts Gedicht in Carl Loewes Ballade „Esther“ Op. 52 - Versuch einer Übersetzung der Poesie ohne und mit Übertragung der Form ins Polnische“ die Unterschiede zwischen der Übersetzung und der Übertragung einer Lyrik in Bezug auf die Vokallyrik auf. Zu diesem Zweck legt sie eine eigene Übersetzung von Giesebrechts Ballade „Esther“ aus dem Deutschen ins Polnische und eine Übersetzung des Gedichts u.a. nach der Anzahl der anfänglichen Sprachlaute (Deutsch) vor. Gleichzeitig lenkt die Autorin die Aufmerksamkeit auf die Übereinstimmung von Akzenten und Prosodie in der Übersetzung und bringt die für die Erstellung einer solchen Übersetzung wichtigen Nuancen näher. Schließlich geht sie auf das Ergebnis des Experiments ein.

SCHLÜSSELWORTE

Esther, Loewe, Übersetzung, Giesebrecht, poetische Übersetzung

ABSTRACT

Sylwia Burnicka-Kalischewska, in the article "Ludwig Giesebrecht's five-part lyric story 'Esther' inscribed in Carl Loewe's ballad op. 52 of the same title - an attempt at translation and translation into Polish", demonstrates the differences between translations of a lyric in relation to a vocal lyric. To this end, the author includes her own translation of Giesebrecht's ballad "Esther" from German into Polish and, in accordance with the number of words of the original language (German), a translation of the poem. At the same time, the author draws attention to the correspondence of accents and prosody in the translation, and takes a closer look at the nuances important in the creation of such a translation. Eventually, she discusses the result of the experiment.

KEYWORDS

Esther, Carl Loewe, translation, Giesebrecht

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUR AUTORIN

Siehe nach dem folgenden Artikel.



DR. HABIL.
SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKI,
PROF. DER ADK IN SZCZECIN
AKADEMIE DER KÜNSTE IN SZCZECIN

BALLADE „ESTHER“ OP. 52 – EIN VERSUCH, DIE MUSIKALISCHE VISION VON CARL LOEWE ZU VERANSCHAULICHEN

EINFÜHRUNG

Carl Loewe griff auf die Ballade „Ester“ von Ludwig Giesebrecht zurück, um ein Fragment polnischer Geschichte in Musik zu fassen. Die Tragik der Titelfigur von Giesebrechts Ballade „Esther“ muss sich natürlich in Carl Loewes dramatischer Vertonung der gesamten Ballade niedergeschlagen haben, die er am 30. April 1835, wie er selbst im Partiturmanuskript vermerkte, fertigstellte und die ein Jahr später veröffentlicht wurde. Nicht alle Balladen/Lieder verschiedener Nationen von Carl Loewe werden von Kennern als erfolgreich angesehen. Die Ballade „Esther“, obwohl sie als polnische Ballade nur unzureichend bekannt ist, gehört sicher nicht zu dieser Gruppe. Untersuchen wir also alle Lieder der Ballade „Esther“ op. 52 im Hinblick auf die von Loewe verwendeten musikalischen und expressiven Mittel. Carl Loewes Ballade „Esther“ op. 52 besteht aus fünf einzelnen Liedern. Diese sind:

1. „Wie früh das enge Pförtchen knarre“
2. „Der König auf dem gold‘nen Stuhle“
3. „Nun auf dem fremden Boden mehret“
4. „Spielt, Mägdlein, unter euer Weide“
5. „Wie wohnst du in des Reiches Städten“.

„WIE FRÜH DAS ENGE PFÖRTCHEN KNARRE“
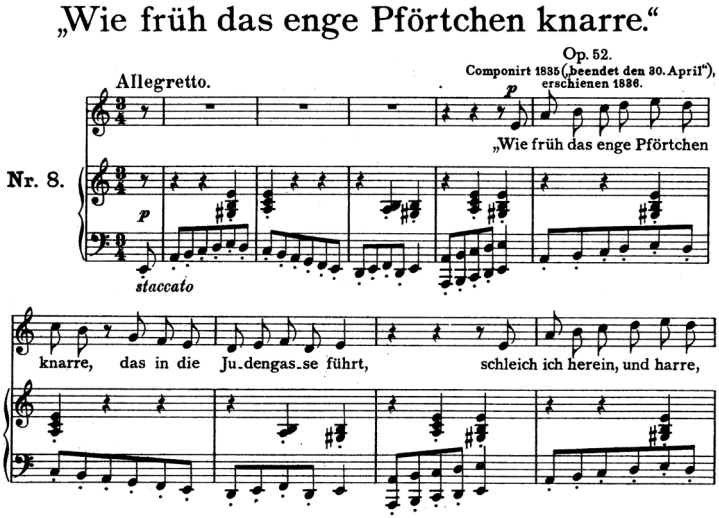
Im ersten Lied der Ballade „Esther“ op. 52 - „Wie früh das enge Pförtchen knarre“ - schildert Carl Loewe im Dreiertakt (3/4), im *Allegretto*-Tempo und mit *staccato*-Begleitung im Klaviersatz der linken Hand die Szene, in der König Kasimir der Große zum ersten Mal verkleidet[1] in Esthers Wohnung schleicht. Die Staccati in der Dynamik *piano*, die im Lied von Anfang an in der Basslinie

[1] Über den König, der in Verkleidung zu Esthers Haus kam, schreibt Aleksander August Ferdynand Bronikowski, *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV,* op. cit., S. 103.

vorhanden sind, verstärken die Vorstellung des Schleichens (vgl. BEISPIEL 1). Die Erzählung ist einfach gehalten. Sie wird von der 1. Person (singular) geführt und setzt sich in Form eines Apostrophes an Esther und am Ende an Christus fort, was der Aussage das gewünschte Pathos verleiht.

Was die Tonart dieses Liedes betrifft, so wird es, wie Runze betont, größtenteils von a-Moll dominiert, mit einem kleinen Abschnitt in C-Dur.[2]

Gleich zu Beginn des Liedes wechselt Loewe zwischen zwei melodischen Mustern, die mit Giesebrechts Reimen a b a b übereinstimmen, so dass sich die Melodie der ersten und dritten Zeile des Gedichts sowie der zweiten und vierten Zeile überschneiden.
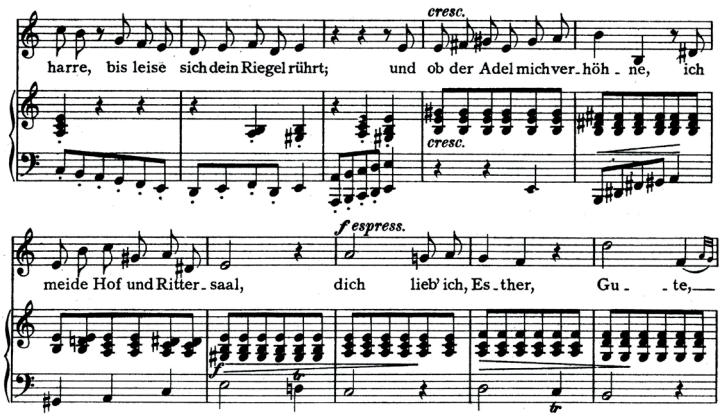


BEISPIEL 1[3]

Die Fortsetzung dieses Gedankens von musikalischer Seite ist eine vokale Erzählung in Achtelnoten, die dem König gleichsam „in den Mund gelegt“ wird, ohne Legato, passend zur Achtelbegleitung. Das Wort „knarre“ soll wahrscheinlich das Knarren der

[2] Max Runze, op. cit., S. 13.

[3] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen amilie herausgegeben von Dr. Max Runze.* Band VII, *Die Polnischen Balladen*, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904, S. 94.

Pforte widerspiegeln. Obwohl im Deutschen keine Doppelkonsonanten ausgesprochen werden, und immer nur ein Konsonant zu hören ist, singt die deutsche Sängerin Ruth Ziesak bei der CPO-Aufnahme[4] deutlich einen Doppelkonsonanten, und zwar so deutlich wie im Italienischen, was im Falle des Konsonanten „r" der deutschen Sprache fremd ist. Diese Form der klanglichen Instrumentierung (Euphonie) soll ein sprachliches Abbild des Geräusches der knarrenden Pforte sein. Doch schon der Eingang „und ob der Adel mich verhöhne..." (vgl. BEISPIEL 2) wird der königliche Stolz in der verzauberten Geliebten wieder wach und Loewe kann, wenn der Adel und der Rittersaal erwähnt werden, keinen anderen Rhythmus als eine stolze Polonaise einführen. Auch die Dynamik nimmt zu, denn der König schämt sich nicht vor dem Adel. Die majestätische Atmosphäre wird durch die absteigende Oktave *h¹-h* auf dem Zischlaut *-höh-ne* des Wortes *verhöhne* noch unterstrichen, die umgekehrt, d. h. aufsteigend gesungen, mit der Polonaise des Weihnachtsliedes „Bóg się rodzi" assoziiert werden kann (vgl. BEISPIEL 2). In der Begleitung treten wiederholte Akkorde in der rechten Hand des Klaviers an die Stelle der früheren Staccati und bleiben auch in der folgenden Phrase, die das leidenschaftliche Liebesgeständnis des Königs an Esther beinhaltet. Das steht in *forte*-Dynamik und ist mit espress. bezeichnet („dich lieb' Esther, Gute, Schöne, sei mein ehliches Gemahl!)".
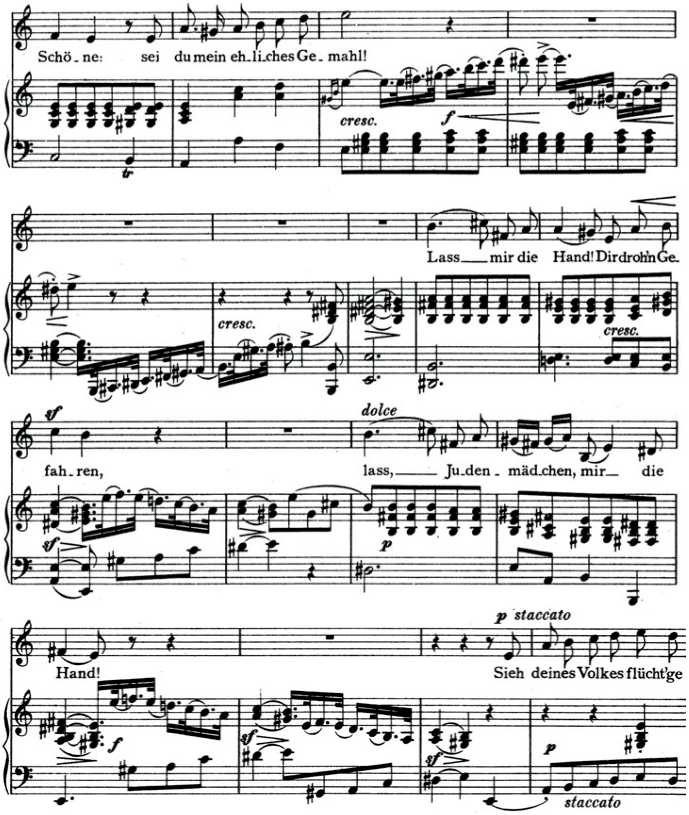


BEISPIEL 2[5]

[4] Carl Loewe, *Lieder und Balladen, Complete Edition,* Vol. 10, Ruth Ziesak, Cord Garben, CPO Nr. 9995432, 2000.

[5] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen,* Band VII, op. cit., S. 94.
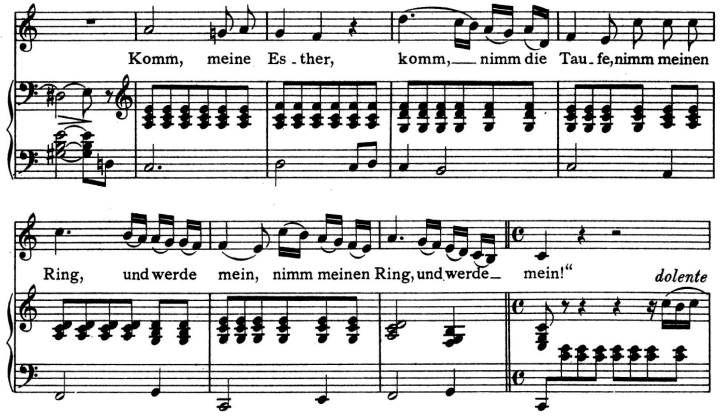
Die Phrase erinnert an eine Belcanto-Phrase von Donizetti, mit dessen Werk Carl Loewe sehr vertraut gewesen sein musste. In den viereinhalb Takten des Instrumentalteils webt Loewe eine klare, synkopierte, lebhafte, punktierte Mazurka (Takte 3-6 von BEISPIEL 3), an die sich eine weitere gesungene Polonaise mit wiederholten Akkorden im Klavier zu den Worten „Lass, Judenmädchen, mir die Hand“ anschließt, wie der König mit Lieblichkeit (*dolce*) zu Ester singt. Es ist bekannt, dass eine Frau, die einem Mann in einer solchen Situation (tête-à-tête) die Hand reicht, ihr Einverständnis zu einem körperlichen Kontakt gibt (wie im berühmten Duett von Don Giovanni und Zerlina „La ci darem la mano“ aus W.A. Mozarts „Don Giovanni“). „Mazurische Stimmung“ ist auch in fast zwei Takten des Klavierintermezzos zu hören (vgl. BEISPIEL 3).



BEISPIEL 3[6]

[6] Ibidem, S. 95.
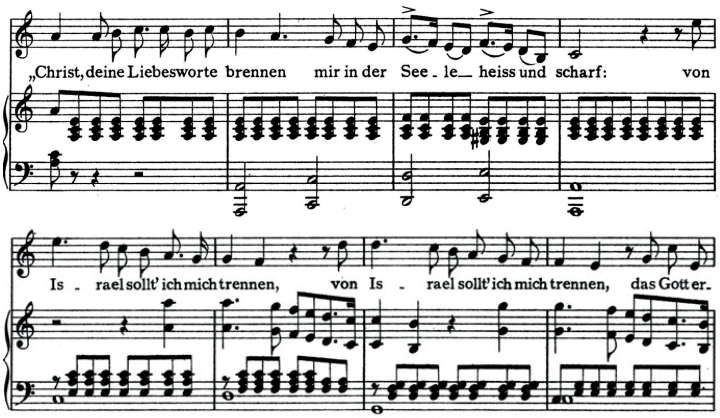
In einer an eine Polonaise erinnernden Atmosphäre warnt der König Esther vor dem Schicksal, das ihr Volk während der Verbannung aus Ungarn erlitten hat. Er deutet an, dass er sie nicht in einer Reihe mit den unterdrückten Juden sehen möchte, die diesmal aus Polen vertrieben wurden, während er, der Herrscher, ihr seine Diener, seinen Palast (in Łobzów) und sich selbst zu Füßen wirft. Loewe setzt hier eine fast identische Melodie wie am Anfang des Liedes ein, die Veränderungen sind kaum wahrnehmbar, man hat den Eindruck eines Stropheneffektes. Der Höhepunkt im Finale der Wiederholung deckt sich thematisch mit der ersten Strophe (1. „sei mein ehliches Gemahl!“ und 2. „ich selbst will dein eigen [Esthers Diener – SBK] sein!“ Nach einem weiteren Mazurka-Zwischenspiel in der Begleitung kehren die Polonaise und das ständige Zureden des Königs, sie möge seine Geliebte werden und sich taufen lassen, wie ein Bumerang zurück. Seltsamerweise scheinen die Überzeugungen des Königs in der Höhle der fleischlichen Sünde für ihn ein geringeres Übel als das Bekenntnis zu einem anderen Glauben zu sein. Anstelle von „Dich lieb‘ ich, Esther“ heißt es nun „Komm, meine Esther“, und weiter, gewissermaßen in der Belcanto-Manier von Bellini und Donizetti, die neu komponierte, wiederholte Passage „Nimm meinen Ring und werde mein!“ (vgl. BEISPIEL 4).
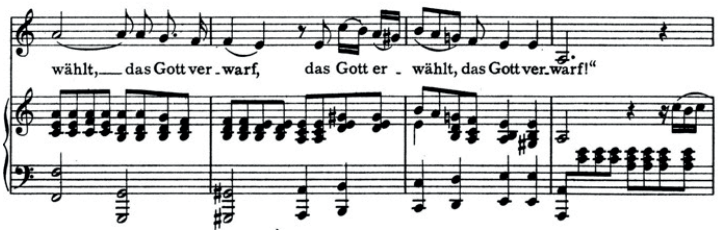


BEISPIEL 4[7]

[7] Ibidem, S. 96.

Der Teil über den Ring (krönend im 3/4-Takt) ist für Esther äußerst wichtig, denn der Besitz des Ringes war die Eintrittskarte zu einer Änderung der Erlasse und Verordnungen und damit zu einer Verbesserung der Lebenssituation der Juden. Vielleicht ist deshalb Loewes Bezug zur aktuellen Opernform der Zeit so ausgeprägt. Auf die Doppelstrichzeile folgt das Liedfinale im 4/4-Takt mit dem Zusatz *dolente (schmerzlich)*. Der letzte Teil des ersten Liedes ist eine Apostrophe an Gott/Christus. Wie eine Klammer ist er von fast identischen Takten der Akkordbegleitung umgeben. Begonnen mit dem Gebet: „Christus, deine Liebesworte brennen mir in der Seele heiss und scharf" wird das innere Dilemma des lyrischen ICHs geschildert. Die allgemein abfallende Tessitura suggeriert Traurigkeit. Die schöne absteigende Progression von e^2 zu den Worten „Von Israel soll ich mich trennen" mit dem sie am Ende noch überlagernden Klavierecho wird bei Loewe von d^2 verdoppelt und erinnert in ihrem Stil an reife postromantische Klavierstücke oder sogar an Filmmelodien. Der König befindet sich in einem Konflikt zwischen Gottes Geboten und seinem eigenen Willen („das Gott erwählt, das Gott verwarf!" - vgl. BEISPIEL 5).
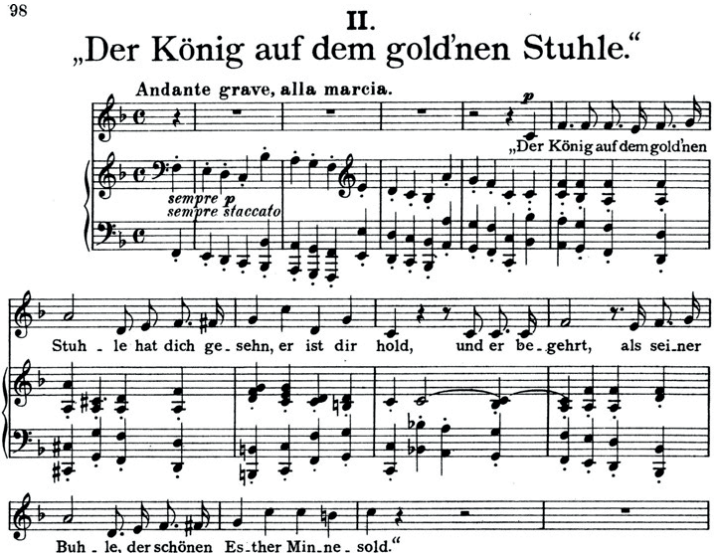




BEISPIEL 5[8]

„DER KÖNIG AUF DEM GOLD‘NEN STUHLE“

Das zweite Lied des Zyklus „Der König auf dem gold‘nen Stuhle“ wurde von Carl Loewe im 4/4-Takt komponiert. Der Komponist gibt das Tempo und den Charakter des Stücks an, indem er die Information *Andante grave, alla marcia* hinzufügt und sofort in den vier Takten der Einleitung schwere Oktavakkorde in der linken Hand des Klaviersatzes einführt, die von denselben Noten in einer höheren Oktave in der rechten Hand verdoppelt werden, wobei es sich um eine einfache F-Dur-Tonleiter handelt, die nach dem ersten Tetrachord absteigend mit einer Oktavverschiebung nach oben gespielt wird. Trotz der *staccato*-Beschriftung sind die Akkorde, die an eine marschierende Armee oder einen stolz schreitenden Herrscher erinnern, zunächst im Bass-Schlüssel und nicht zu kurz. Es geht hier um wirklich schwere und gleichmäßige Akkorde. In dieser majestätischen Atmosphäre führt Loewe eine Gesangslinie ein, die wahrscheinlich dem stolzen Berater des Königs zugeschrieben wird, der Esther in einem langsamen Tempo mitteilt, wie gnädig ihr Herrscher ist und was er von ihr erwartet:

„Der König auf dem gold‘nen Stuhle
Hat dich gesehn, er ist dir hold,
Und er begehrt, als seine Buhle,
Der schönen Esther Minnesold.“
(vgl. BEISPIEL 6).
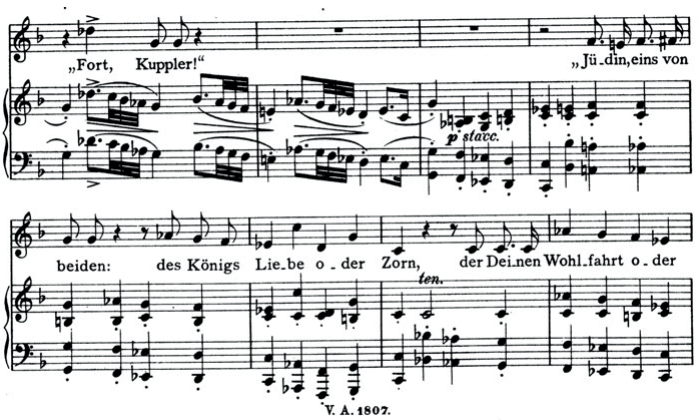
[8] Ibidem, S. 97.



BEISPIEL 6[9]

Zu einem mehrtaktigen, schematischen Klavierzwischenspiel, das unisono in beiden Händen absteigend gespielt wird (Achtel mit Punkt, drei Zweiunddreißigstel und eine Viertelnote), bei dem man sich vorstellen kann, wie Esther von dem Vorschlag, den sie erhalten hat, schockiert ist, gibt es ein unerwartetes Rezitativ mit dem Ausruf des Mädchens: „Fort, Kuppler!" Das Mädchen befindet sich in einer Patt-Situation; so hat sie sich ihren Eintritt ins Erwachsenenleben nicht vorgestellt. Der „Kuppler" hört jedoch nicht auf, ihre missliche Lage zu verdeutlichen, wobei die gleichmäßigen Viertelnotenakkorde in der Begleitung wie ein Leitmotiv wiederkehren. Er erniedrigt das Mädchen, indem er sie als Jüdin bezeichnet. Esther muss sich für die Liebe oder den Zorn des Königs entscheiden, was Loewe durch große Intervallsprünge in der Melodie verdeutlicht (vgl. BEISPIEL 7).

[9] Ibidem, S. 98.
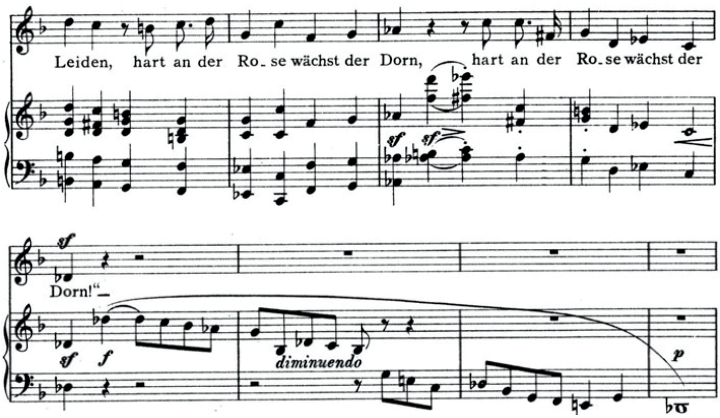


BEISPIEL 7[10]

Giesebrecht, der als Literaturkenner zur Zeit der Dichtung der Ballade „Esther“ mit dem mehr als dreißig Jahre zuvor entstandenen „Heidenröslein“ vertraut gewesen sein musste, webt eine Anspielung auf Johann Wolfgang von Goethe und sein „Heidenröslein“[11] ein, das zwar schön, aber nicht ganz wehrlos ist, weil es auch stechen kann: „Hart an der Rose wächst der Dorn!“ Die oben erwähnte Metapher bezieht sich auf Esthers Schönheit im Vergleich zur Schönheit der Rose und ihre opportunistische Haltung (die Dornen der Rose). Loewe verwendet hier Quart- und Quintsprünge (vgl. BEISPIEL 8).

---

[10] Ibidem.
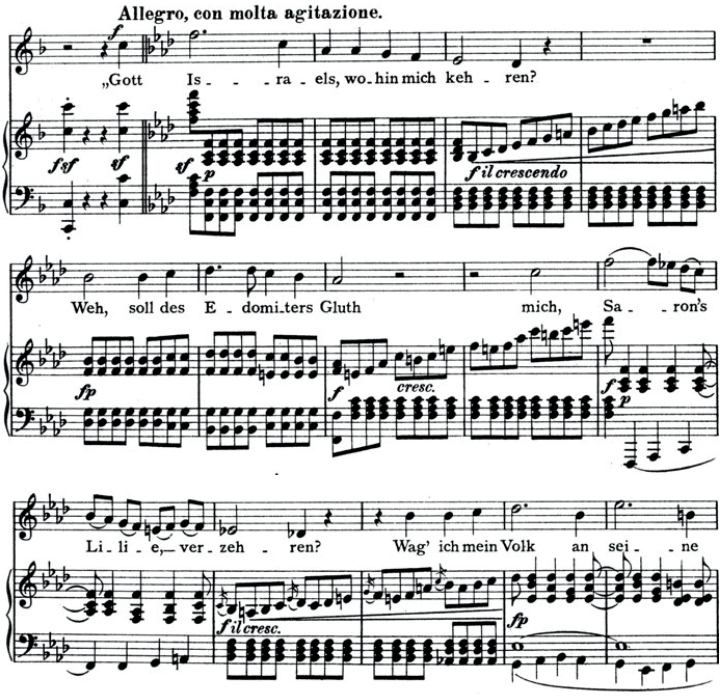
[11] Die erste Veröffentlichung des Liedes “Das Heidenröslein” fand im Jahre 1789 statt, [in] https://de.wikipedia.org/wiki/Heidenr%C3%B6slein (aufgerufen am 30.01.2022).



BEISPIEL 8[12]

Im weiteren Verlauf wird der Charakter des Liedes bereits vor dem Doppeltaktstrich (und weiter) auf den sforzatischen Oktavakkorden (auf dem Ton *c* in verschiedenen Oktaven) und dem Wechsel der Tonart von F-Dur nach f-Moll besonders dramatisch. Die akkordisch wiederholte Begleitung mit *crescendi* in den Takten im *allegro*-Tempo, *con molta agitazione*, unterstreicht Esthers verzweifelten Schrei zum Gott Israels und ihre Frage: „Gott Israels, wohin mich kehren?" Verstärkt wird die Wirkung durch geschickte Quarten zu Beginn der beiden Hauptphrasen („Gott Israels" und „mich Sarons") und durch ein *crescendo* in den Klavieransätzen (rechte Hand) während der Gesangspausen (vgl. BEISPIEL 9).
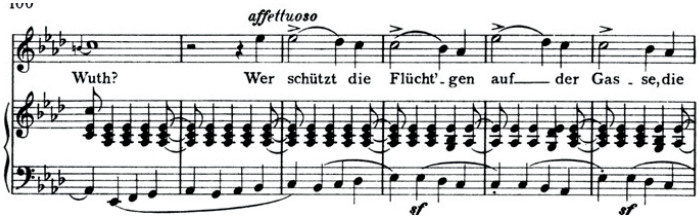
[12] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen,* Band VII, op. cit., S. 99.



BEISPIEL 9[13]
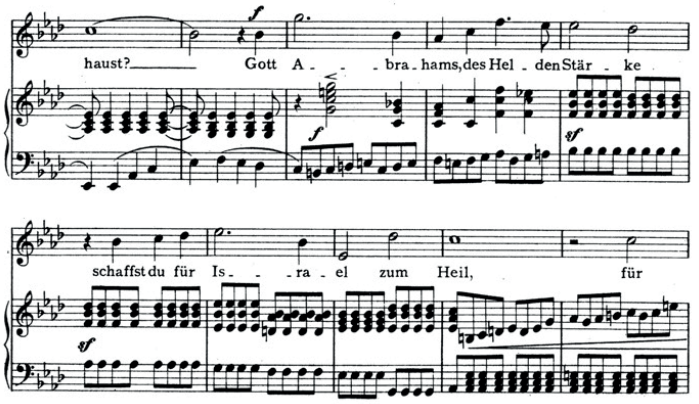
Schnell gehen Esther Gedanken über das Volk Israel und sein Schicksal durch den Kopf und Loewe rüstet hier das Schema mit einer Viertelnote im Auftakt, einer akzentuierten Halben und einer Viertelnote, verbunden mit einem Legatobogen aus, das er insgesamt sechzehn Takte lang mit einer synkopischen akkordischen Klavierbegleitung wiederholt („Wer schützt die Flücht'gen auf der Gasse"). - vgl. BEISPIEL 10).

[13] Ibidem, S. 100.



BEISPIEL 10[14]

Als Esther den Entschluss fasst, sich für das Volk zu opfern und König Kasimir ihren liebevollen Dienst zu erweisen, wendet sie sich erneut an ihren Gott: „Gott Abrahams...“, und mit dieser Passage beginnt Loewe das große Finale des zweiten Liedes des Zyklus „Esther“ op. 52. Er erhöht das anfängliche Intervall in der Vokallinie auf eine große Sexte und verwendet generell große Intervallsprünge, was das Gefühl der Erregung der Protagonistin vermittelt, das durch wiederholte Achtelakkorde im Klavier noch ergänzt wird (vgl. BEISPIEL 11).
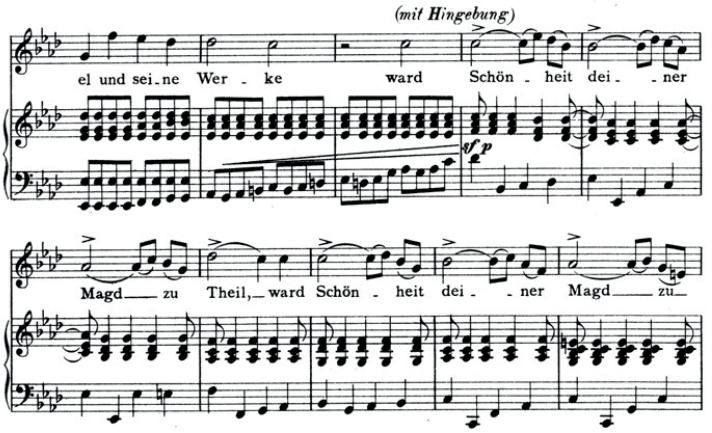


BEISPIEL 11[15]

In den nächsten fast acht Takten taucht ein anderes Muster bei Loewe auf - eine akzentuierte halbe Note, die durch einen Achtelbogen und drei Achtel erweitert wird. Dies symbolisiert Hingabe, wie die Anweisung „mit Hingebung“ verrät, von den Worten „ward Schönheit“ bis zum Wort „Theil“ in der Wiederholung des Satzes. Dies wird durch Loewes synkopische Begleitung unterstrichen (vgl. BEISPIEL 12)

[14] Ibidem.
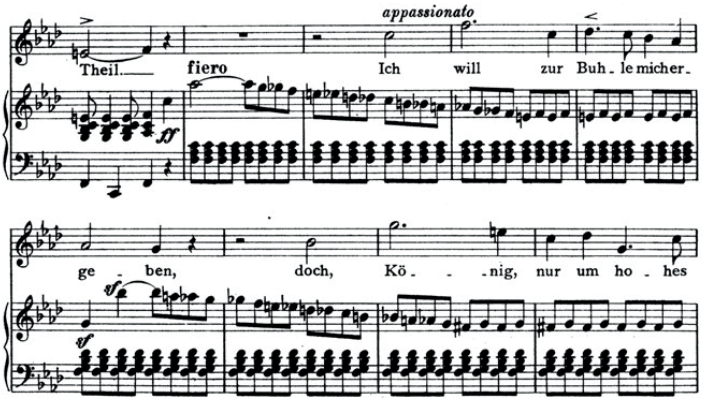
[15] Ibidem.



BEISPIEL 12[16]

Das große Finale beginnt Loewe mit einem Sextsprung *c²-a²* und einem chromatischen Abstieg in der rechten Hand der Klavierlinie nach *e¹*, während die Stimme („Ich will zur Buhle mich ergeben") mit einem Quartsprung nach oben *c²-f²* und dem anfänglichen Stichwort für das Klavier *fiero* (wild) einsteigt, wobei in der Stimme *apassionato* steht. Begleitet wird das Ganze von wiederholten Achtelakkorden in f-Moll in *ff*-Dynamik. Dies ist der Moment, in dem Esther zustimmt, die Konkubine des Königs zu werden, aber, wie wir aus dem folgenden Satz schließen können, zu einem hohen Preis („doch, König, nur um hohes Phand" - Tonhöhe *b¹–g²*). Die Begleitung geht wiederum der Stimme voraus, wobei der chromatische Abstieg von *b²* auf *sf* nach *fis¹* im Klavier am Ende der vorherigen Phrase beginnt (vgl. BEISPIEL 13).

[16] Ibidem, S. 101.
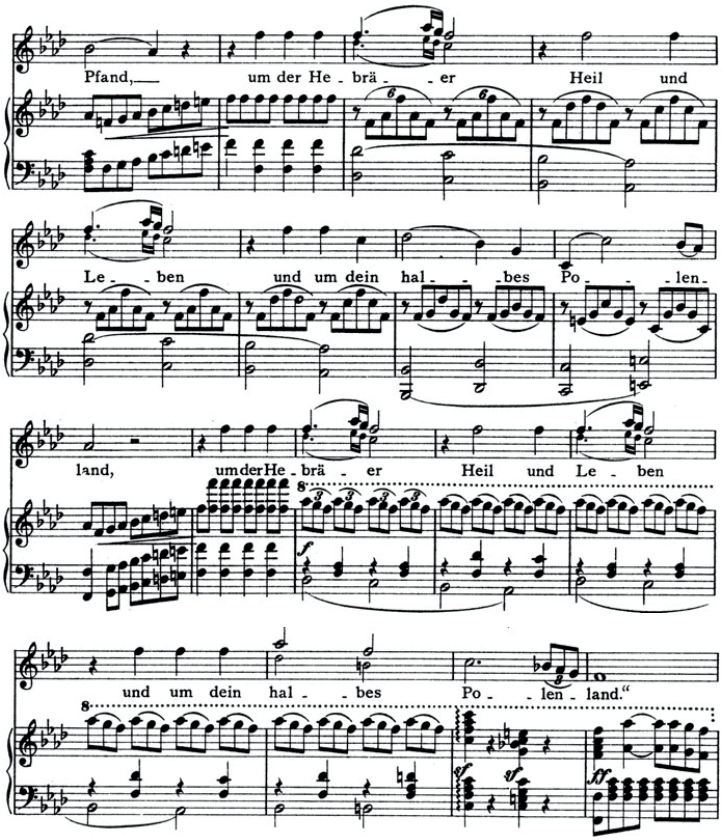


BEISPIEL 13[17]

Trotz ihres jungen Alters gelingt es Esther, einen hohen Preis für ihr Opfer auszuhandeln. Sie stellt Bedingungen für die Verbesserung der Existenz der Hebräer („um der Hebräer Heil und Leben"). Loewe stellt diese Anforderungen in einer hohen Tessitura auf die Töne *f*², *as*², *g*². Aber das ist noch nicht alles: Das Mädchen wird sich dem König für sein halbes Polenland hingeben („und um dein halbes Polenland"). Hier, auf der Silbe *Po-* im Wort *Polenland*, verwendet Loewe scheinbar zufällig die Oktave *c*¹-*c*², die täuschend an den Anfang des polnischen Weihnachtsliedes „Gott ist geboren" („Bóg się rodzi"[18]) erinnert. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Carl Loewe dieses Weihnachtslied kannte, das 1792 (ein Jahr nach der Verabschiedung der Verfassung vom 3. Mai) geschrieben wurde, also zu einer Zeit, als Polen unter der Teilung litt und versuchte, Kräfte für den Kampf um die Unabhängigkeit zu sammeln. Der Autor des Textes, Franciszek Karpinski, hat in dieses Lied eine patriotische Botschaft eingewoben (vgl. BEISPIEL 14). Dieser Abschnitt von Carl Loewes Ballade Esther op. 52 mit dem Titel „Der König auf dem gold'nen Stuhle" scheint einer der dramatischsten Teile zu sein. Es ist bemerkenswert, dass Esther, obwohl sie vor einer sehr schwierigen Wahl stand, die Entscheidung, sich an König Kasimir „zu binden", nicht nur zum Wohle

[17] Ibidem, S. 102.

[18] Der Komponist des Liedes „Gott ist geboren" ist unbekannt. Es war wahrscheinlich eine Krönungspolonaise polnischer Könige noch in der Regierungszeit von Stefan Batory (16. Jahrhundert), [in] https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%B3g_si%C4%99_rodzi (aufgerufen am 31.01.2022).

ihrer Landsleute traf. Laut Broniszewski hatte der König schon bei ihrer ersten Begegnung Esthers Zuneigung geweckt, weil er ein gut aussehender junger Mann war.
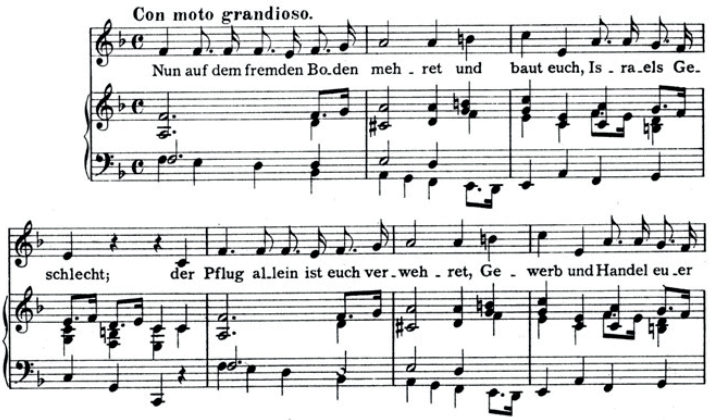


BEISPIEL 14[19]

[19] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., s. 102.

„NUN AUF DEM FREMDEN BODEN MEHRET“

In einer stolzen Marschbotschaft im 4/4-Takt und in der Tonart F-Dur, in einem majestätischen, erhabenen Charakter *(Con moto grandioso)*, platziert Loewe eine Auflockerung, d.h. Giesebrechts Apostrophe (eine direkte Ansprache an das jüdische Volk), ausgedrückt in Form von geraden Viertelnoten in der Basslinie und ruhigen punktierten Rhythmen, die in der rechten Hand des Klaviers. Es ist eine Art Verkündigung an das Volk, eine Verkündigung mit positivem Inhalt, denn siehe da, König Kasimir der Große hat die von Esther gestellten Forderungen zur Verbesserung der Existenz der Juden erfüllt. Jetzt ist ihre Rechtslage geklärt, sie dürfen Geschäfte machen, Handel treiben, in Sicherheit leben und für ihre Familien sorgen (vgl. BEISPIEL 15).
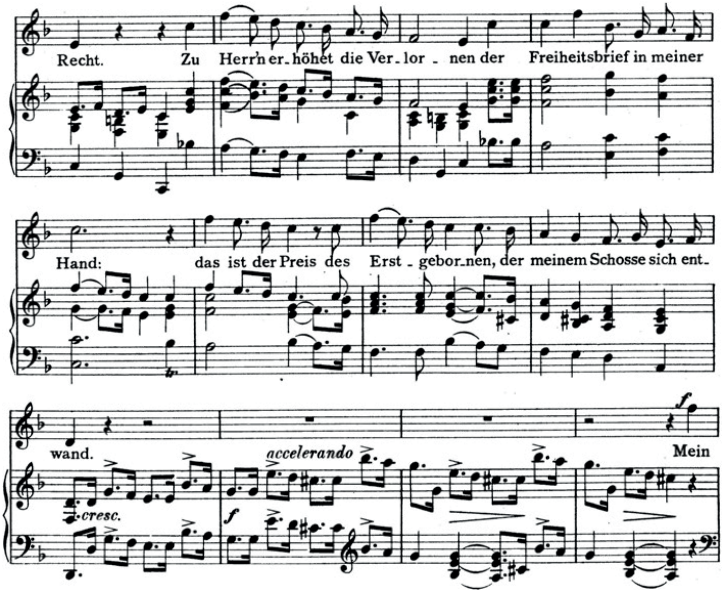


BEISPIEL 15[20]

All dies verdankt die Krakauer Diaspora Esther, die Giesebrecht nun mit Marianne vergleicht, dem Symbol der französischen Freiheit auf dem Gemälde „Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden“ von Eugène Delacroix. In der Tat fällt es schwer, die Ansicht von Esther (vgl. BEISPIEL 16) mit dem Freiheitsbrief in der Hand („der Freiheitsbrief in meiner Hand”), der die Rechte und Interessen der Juden schützt, nicht mit ihr in Verbindung zu bringen, zumal das Thema der Französischen Revolution (1830) noch sehr frisch ist, als Giesebrecht die Ballade „Esther“ schreibt.

[20] Ibidem, S. 103.

Carl Loewe verwendet an dieser Stelle gerne Quarten (früher „der Pflug“ - c^1-f^1 und später „zu Herrn“ und „der Freiheitsbrief“ - jeweils c^2-f^2).

Weiterhin geht Loewe in den stärksten Momenten der Gesangslinie („**das** ist der Preis” und „des **Erst**gebornen”), nicht unter f^2 und setzt sozusagen ein Gleichheitszeichen zwischen die für Juden ausgehandelten Privilegien und den Preis, den die Protagonistin mit der Erfüllung ihrer Forderungen zu zahlen hat. Nun, gemäß der Vereinbarung muss sie ihren erstgeborenen Sohn (den Sohn des Königs) der Konversion[21] unterwerfen und ihn zur christlichen Erziehung freigeben. Loewe beginnt die Phrase in einer hohen Tonlage in f^2, auf einem starken Teil des Taktes (auf eins), was zeigt, dass Esthers Emotionen aufsteigen und sie darum kämpft, sie zu beherrschen, aber ihr Ausbruch kommt nach einem Klavierfragment, das täuschend an Chopins Stil erinnert, besonders durch das *accelerando* und das akzentuierte *h* in der ein- und zweigestrichenen Oktave (vgl. BEISPIEL 16).
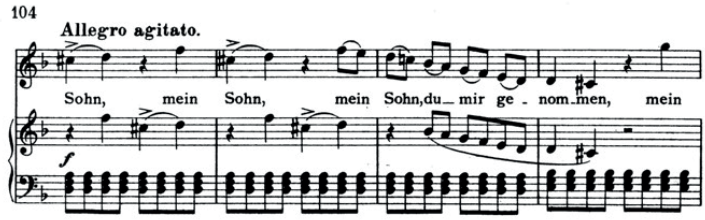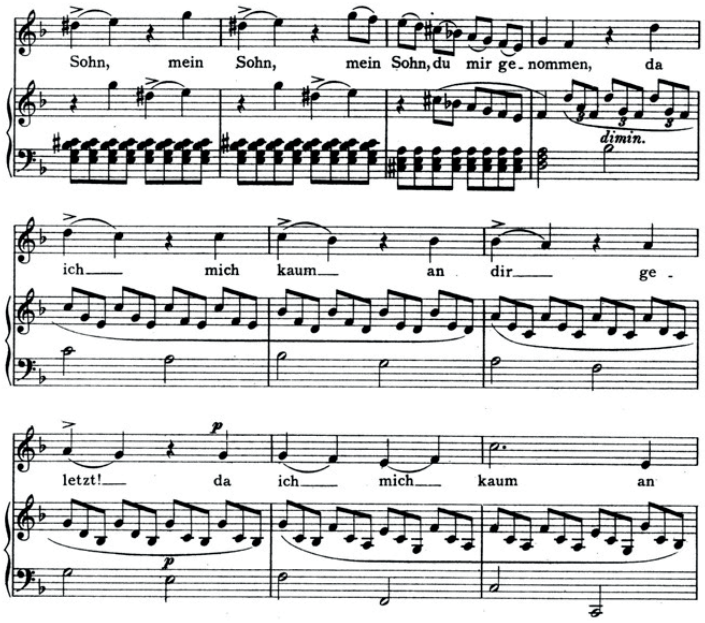


BEISPIEL 16[22]

[21] Konversion - von lateinisch conversio - die Religion wechseln, zum Katholizismus übertreten, nach: Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem,* Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007, S. 311.
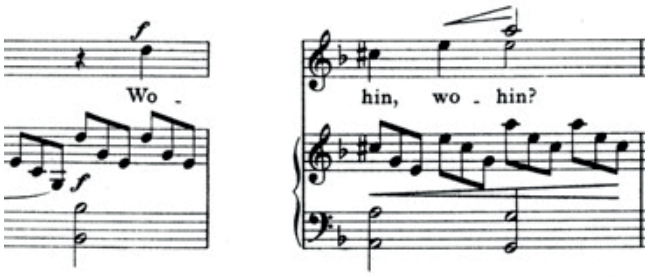
[22] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen,* Band VII, op. cit., S. 103.

Auf das *allegro agitato* folgt die Schilderung des Schmerzes einer Mutter, der ihr Kind unmittelbar nach der Geburt weggenommen wurde, bevor sie sich von ihm verabschieden konnte. Es ist fraglich, ob es für die Mutter jemals eine Form des schmerzlosen Abschieds vom Säugling geben würde, selbst wenn sie Zeit hätte, das Kind in aller Ruhe zu übergeben. In BEISPIEL 16, das im letzten Takt (letzte Note von f^2) seinen Anfang nimmt, findet eine Visualisierung der aus Verzweiflung ohnmächtigen Esther („Mein Sohn...") in einer *forte*-Dynamik statt. Die ständige Wiederholung des Satzes „mein Sohn" (Giesebrecht) dient der Bekräftigung des Ausdrucks, den Loewe durch die Pausen, die alle drei Töne nach dem Ruf der Mutter erscheinen und die Betonung des Wortes „**So**hn" mit einem schluchzenden Effekt verstärkt. Nur die größten Emotionen, die nicht kontrolliert werden können, verursachen eine solch drastische Verkürzung des Atems. Die Tessitura von Esthers Schrei wird von den Tönen der zweigestrichenen Oktave *f, cis, d* und *g, dis, e* getragen. Die Bitterkeit der Wegnahme ihres Sohnes wird durch einen ausdrucksstarken Achtelübergang in der Gesangslinie von f^2 zu cis^1 und anschließend bei der Wiederholung von g^2 zu f^1 („mein Sohn, du mir genommen") sehr deutlich empfunden. Begleitet wird dies von wiederholten Achtelakkorden in der linken Hand des Klaviers, diesmal im Schubert-Stil. In einem Muster aus Viertelnoten und einer Viertelpause, das auf den Text von „mein Sohn" folgt, leitet Loewe zu den Worten „da **ich** 𝄽 mich **kaum** 𝄽 an **dir** 𝄽 ge**letzt** 𝄽 " den weinerlichen Monolog Esthers (Apostrophe an ihren Sohn) ein, wobei er die zusätzlich fettgedruckten Silben (vgl. BEISPIEL 17) hervorhebt. Die emotionale Unvorhersehbarkeit dieses Abschnitts spiegelt sich in Loewes triolisch und mit Achtelnoten absteigenden melodischen Akkorden der rechten Hand wider, mit einem bescheidenen, in Halbtönen komponierten Bass.





BEISPIEL 17[23]
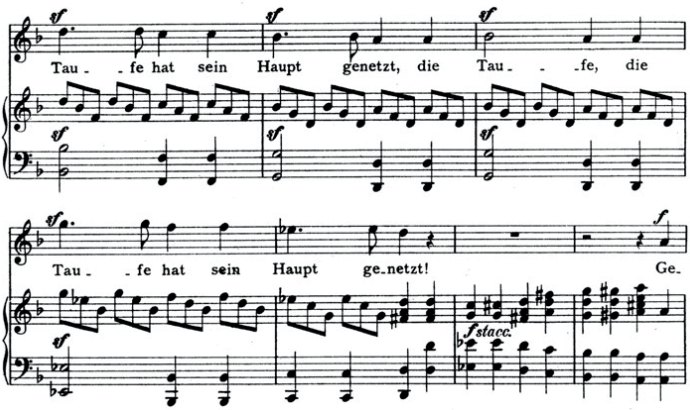


BEISPIEL 18[24]

In der höchsten Tessitura (nach *a*²) in *forte*-Dynamik und mit der Anweisung *cresc.* auf die Frage „Wohin, wohin?" schildert Loewe die panische Reaktion Esthers, die, als sie die christlichen Priester kommen sieht, weiß, dass die Taufe ihres erstgeborenen Sohnes bevorsteht (vgl. BEISPIEL 18). Durch das dreimalige *sforzato* auf

[23] Ibidem, S. 104.

[24] Ibidem, S. 104-105.
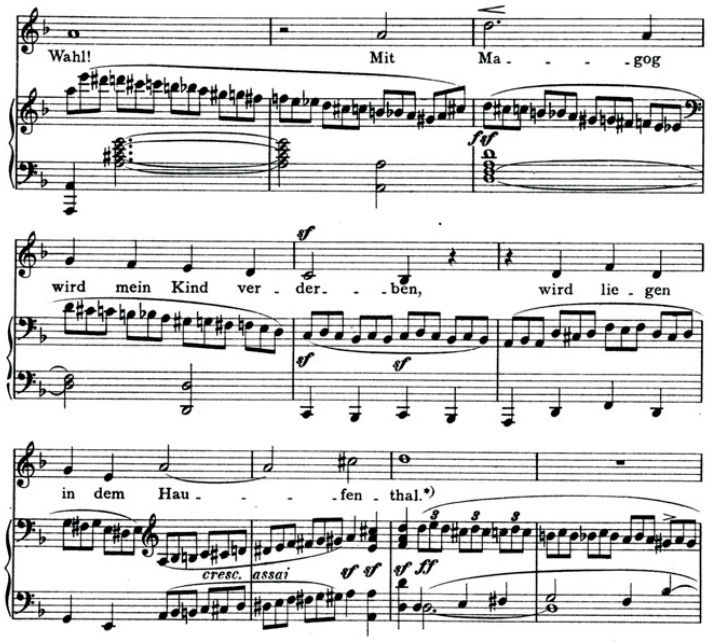
dem Wort „Taufe“ zeigt Loewe, dass für Esther die an ihrem Sohn „vollzogene“ Taufe eine schlimmere Erfahrung als die Wegnahme ihres Kindes ist (vgl. BEISPIEL 19).



BEISPIEL 19[25]

Bis zum Ende des Liedes wird das Drama Esthers von triolischen entfalteten Akkorden in der rechten Hand des Klaviers begleitet. Die Ausweglosigkeit ihrer Lage wird zusätzlich durch den eindrucksvollen chromatischen Marsch symbolisiert, der in das erwähnte Triolenmuster eingeschrieben ist. In dem Gedicht „Nun auf dem fremden Boden“ beschreibt Giesebrecht die Geburt und - durch Esthers bittere Vision - den Moment des „bösen Endes“ mit Magog (das Wort „verderben“ bei *sforzato*), ihres ersten Sohnes. Zum Text über den Ort, an dem Esthers Sohn begraben wird, werden (durch die Konversion zur unausweichlichen Verdammnis verurteilt, wie die Protagonistin vorhersagt) die chromatischen Passagen Loewes eingeführt. Das Motiv des verschwendeten Lebens des Sohnes, der aus der Gemeinschaft der aus freier Wahl an Gott Glaubenden herausgerissen wurde, wird durch die Verwendung einer Metapher für den biblischen Magog auf das „Ende der Welt“ zurückgeführt (vgl. BEISPIEL 20).

[25] Ibidem, S. 105.
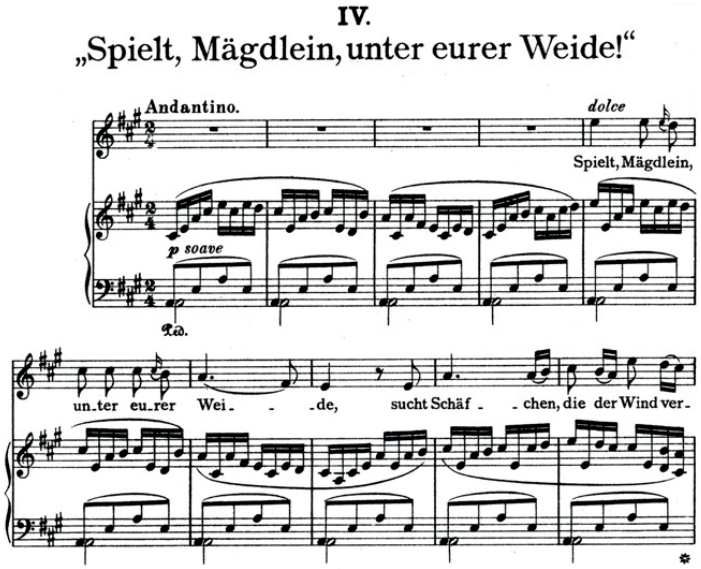


BEISPIEL 20[26]

[26] Ibidem, S. 106.

„SPIELT, MÄGDLEIN, UNTER EUER WEIDE“

Die instrumentale, ruhige Einleitung des vierten Liedes im 2/4-Takt in der Ballade „Esther“ op. 52, die eine idyllische Stimmung in einem *Andantino*-Tempo einleitet, wird mit der sehr ähnlichen Mozartschen Einleitung des Liedes „Abendempfindung“ in Verbindung gebracht. In dem gegebenen Charakter des *dolce* beobachtet Esther ihre Töchter beim Spielen unter dem Weidenbaum, ihr einziger Trost, nachdem sie ihren Sohn aufgegeben hat. Die melodische Sechzehntel-Begleitung in der Tonart A-Dur suggeriert eine Resignation vor dem Schicksal und den Versuch, sich an dem zu freuen, was bleibt (vgl. BEISPIEL 21).
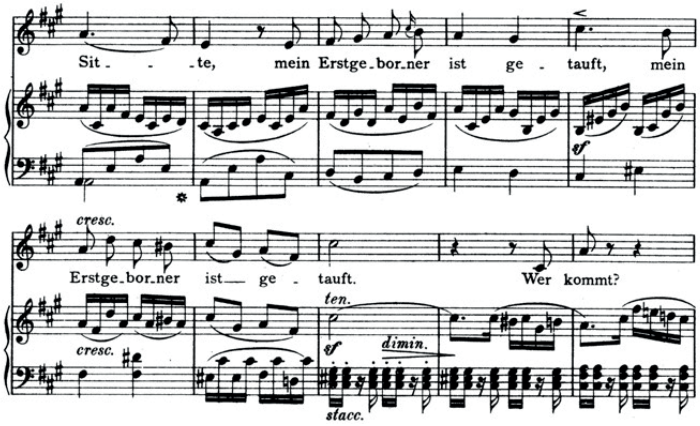


BEISPIEL 21[27]
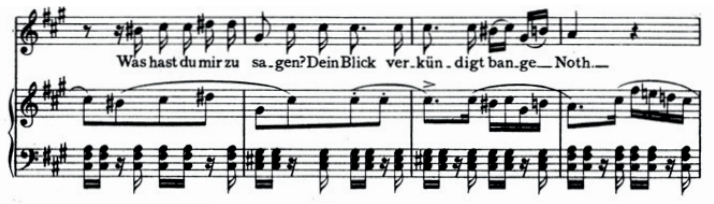
Schließlich wurde Esthers Chance, ihre Töchter im jüdischen Glauben zu erziehen, mit einem Meer von Tränen erkauft. Der Satz wiederholt sich musikalisch und Esther empfindet eine Bitterkeit, die sie nie vergessen kann. Der erstgeborene Sohn wurde getauft: Den Unmut der Mutter unterstreicht Loewe durch die Betonung des Wortes „ge-**tauft**“ und die Wiederholung des ganzen Satzes „mein Erstgeborner ist getauft“ (BEISPIEL 22). Diesmal jedoch liegt der Akzent nicht mehr auf der zweiten Silbe des

[27] Ibidem, S. 107.

Wortes „ge-tauft“, sondern Loewe führt gleich im ersten Takt auf der Silbe „-tauft“ in der Klavierbegleitung der linken Hand ein musikalisches Schema aus Sechzehntel- Akkordwiederholungen und Sechzehntel-Pausen ein, das irreführend an den Herzschlag erinnert, dessen Puls in den tragischsten Momenten des Lebens sehr deutlich zu spüren ist (vgl. die letzten 3 Takte im BEISPIEL 22 und BEISPIEL 23).



BEISPIEL 22[28]
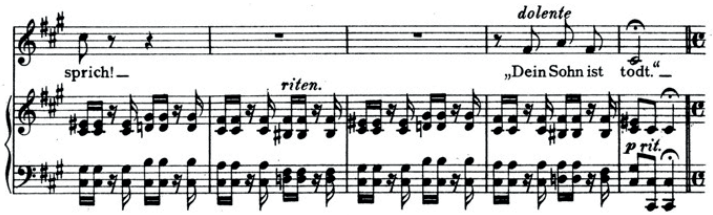


BEISPIEL 23[29]

Esther ahnt das Unglück und fragt die Hofpflegerin, warum sie zu ihr gekommen ist. Das Warten auf eine Antwort wird unerträglich und die pochenden Akkorde werden noch dadurch verstärkt, dass die rechte Hand in der Klavierlinie gleichzeitig mit der linken Hand im selben Takt angeschlagen wird. Die Akkorde verlangsamen sich über vier *Ritenuto*-Takte, in denen das Kindermädchen mit sterbender Stimme (*dolente*) verkündet, dass Esthers Sohn tot ist („Dein Sohn ist todt”[30] - BEISPIEL 24).

[28] Ibidem, S. 108.
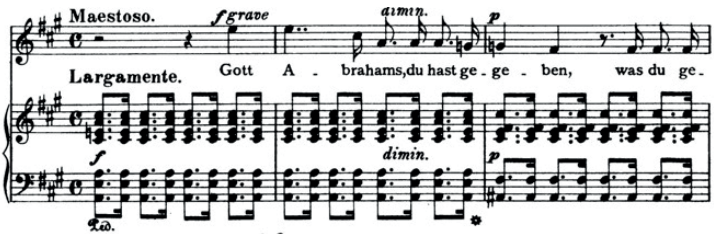
[29] Ibidem.

[30] Die Schreibweise stammt aus Loewes Originalausgabe des Liedes.
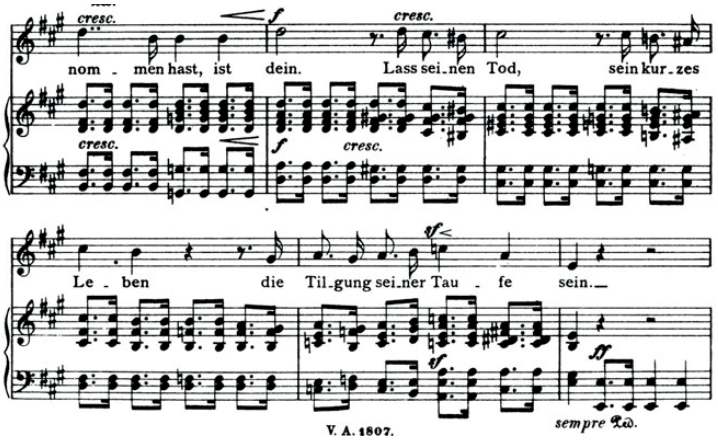


BEISPIEL 24[31]

Carl Loewe bricht das Lied nach der Fermate auf einem Doppelstrich ab, als wolle er damit den Herzstillstand von Esthers Sohn und fast ihr mütterliches Herz illustrieren. Das Metrum wechselt von 2/4 auf 4/4. In einem ernsthaften *maestoso* und *largamente* im Klavier, nach drei Takten Pause im ersten Takt in der Vokallinie dieses Abschnitts, wie von einer mütterlichen Seele, die sich der Verzweiflung nicht bewusst ist, bringt Esther im vierten Takt einen Schrei zu Gott hervor und zitiert im Zusammenhang mit dem Verlust ihres Kindes den biblischen Hiob: „Du hast gegeben, was du genommen hast“. In der Klavierbegleitung verwendet Loewe nun ausschließlich punktierte Achtel und Sechzehntel, was den erhabenen Charakter der Apostrophe an Gott („Gott Abrahams...“) unterstreicht. Eine wirkungsvolle Phrase, die im *forte* und mit schwerem Herzen (*grave)* beginnt. Sie zeigt mit der absteigenden Melodie den verzweifelten Ausruf der Mutter und das Nachlassen ihrer Kräfte (*diminuendo* bis *piano*). Esther glaubt, dass es so sein musste; sie bittet Gott nur darum, dass das kurze Leben ihres Sohnes, die Sünde der Taufe wegnehmen möge. Loewe akzentuiert das Wort „**Tau**fe“ wiederum nicht nur durch die Setzung des musikalischen Akzentzeichens über der Silbe „Tau-“, sondern auch durch ein *sforzato* in der Gesangslinie sowie im Klavierpart (vgl. BEISPIEL 25 - letzte Linie). Damit verdeutlicht Esther, dass die Bekehrung ihres Sohnes, die durch das Sakrament der Taufe symbolisiert wird, für die Jüdin ebenso schockierend ist und im Gegensatz zu allen Stereotypen steht, an die sie sich bisher gehalten hat, wie der Tod selbst. Dies zieht sich durch die gesamte Ballade.



[31] Ibidem, S. 109.



BEISPIEL 25[32]
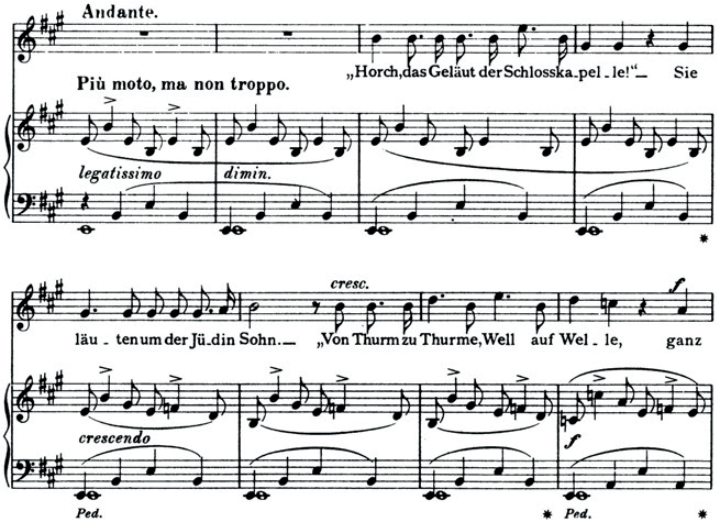
Laura Tunbridge schreibt, dass: „[...] Momente - wie im vierten Lied, in dem die Protagonistin Esther vom Tod ihres Sohnes erfährt - werden rezitativisch vorgetragen, ähnlich wie in der Oper. Auch ihr anschließender Appell an Gott wäre auf der Bühne nicht fehl am Platz. Die Begleitung ist ähnlich konzipiert, um dramatische Spannung zu vermitteln; während wir auf Neuigkeiten von ihrem Sohn warten, wiederholt das Klavier eine zweitaktige Figur, die wie Esther auf die Auflösung wartet. [...] Am Ende des vierten Liedes kehrt ein aufsteigendes Achtelmotiv zurück, das am Anfang des Zyklus gestanden hatte und das sowohl dazu dient, die ursprüngliche Tonika von a-Moll zu sichern als auch die dramatische Auflösung der Geschichte zu signalisieren".[33] Der von Tunbridge im vierten Lied erwähnte Ruf zu Gott der Esther, erfüllt auch im früheren Lied „Der König auf dem gold'nen Stuhle" voll und ganz die Anforderungen an eine Oper. Nicht nur das, er spielt sogar auf den im englischsprachigen Musiktheater vor und nach 1730 beliebten Stil der *Ballad Opera* (von dem. Engl. Opera der

[32] Ibidem.

[33] Laura Tunbridge, *The Song Cycle, Cambridge Introductions to Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, S. 28. (*(…) moments – such as in the fourth song, when the protagonist Esther is told of the death of her son – adopt a recitative-like delivery akin to opera. Either would her subsequent exhortation to God be out of place on stage. The accompaniment is similarly conceived to convey dramatic tension; as we wait for news of her son, the piano repeats a two-bar figure that, like Esther, awaits resolution* [...]; *at the and of the fourth song an ascending quaver motive that had been at the opening of the cycle returns, which serves both to secure the original tonic of A minor and to signify the dramatic resolution of the tale.*)

Lieder) an, deren berühmtestes Beispiel die 1728 entstandene „Bettleroper“ ” („The Beggar’s Opera”) von John Gay und Johann Christoph Pepusch ist. Die *Ballad Opera* folgte dem Schema der italienischen Oper, mit dem Unterschied, dass anstelle von Arien einfache Volksmelodien oder zeitgenössische Opernmelodien gesungen und die Rezitative durch gesprochene Dialoge ersetzt wurden.[34]

Ganz Krakau läutet die Glocken. Esther glaubt, dass es an dem Tod ihres Sohnes liegt. Im *andante, piú molto, ma non troppo*-Tempo im synkopierten 4/4-Rhythmus auf *e*- und *h*-Tönen in verschiedenen Oktaven, mit Akzenten auf ‚1 und‘ und ‚3 und‘, stellt Loewe das Läuten der Glocken der Schlosskapelle dar (vgl. BEISPIEL 26).
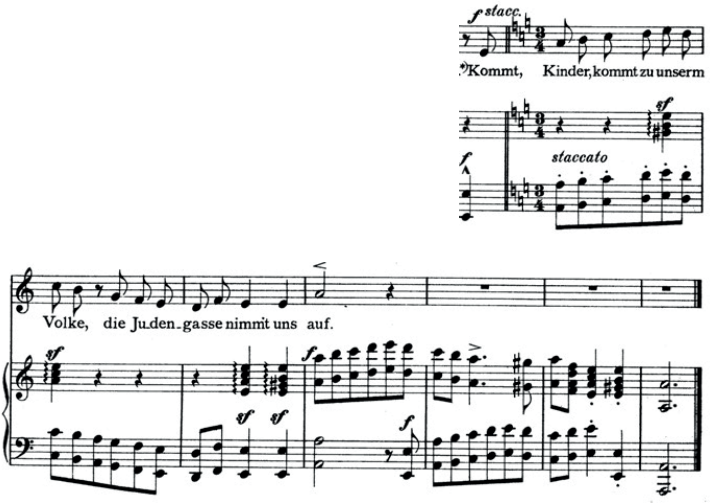


BEISPIEL 26[35]

Zu Esthers Überraschung überbringt der Marschall ihr die Nachricht vom Tod des Königs und teilt ihr mit, dass sie nicht mehr in den königlichen Gärten des Palastes sein darf. Wie eine Klammer, die zwischen den Liedern eins und vier gespannt ist, kehrt das

[34] Artikel *Ballad Opera* [in] *Riemann-Musiklexikon. Sachteil*, Hanns Heinrich Eggebrecht (Red.), Schott’s Söhne, Mainz 1967, S. 74.

[35] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen,* Band VII, op. cit., S. 110.

musikalische Motiv, mit dem der Zyklus beginnt, am Ende wieder, aber auch das Motiv des Zuhauses, eines Ortes, an dem sich alle wohl und sicher fühlen. In diesem Fall beschwört Esther die jüdische Straße („Kommt, Kinder, kommt zu unserem Volke, die Judengasse nimmt uns auf." – vgl. BEISPIEL 27).
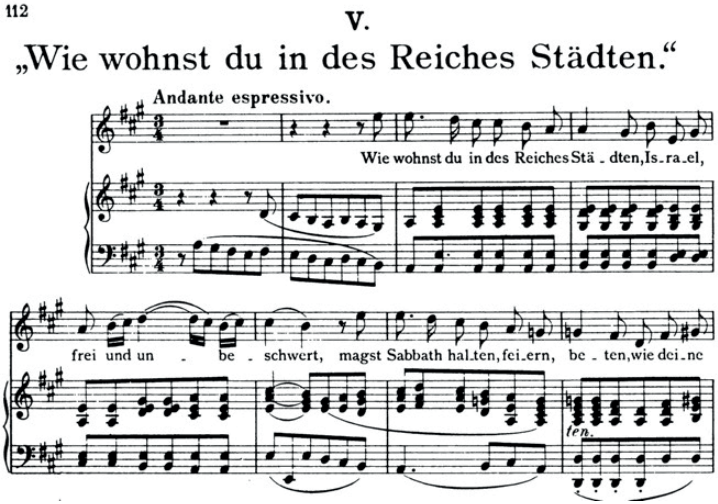


BEISPIEL 27[36]

[36] Ibidem, S. 111.

„WIE WOHNST DU IN DES REICHES STÄDTEN“

Das fünfte Lied „Wie wohnst du in des Reiches Städten“, den letzten Teil der Ballade „Esther“, komponierte Loewe in der ersten Hälfte in der Tonart A-Dur, Metrum ¾ mit der Tempobezeichnung *andante espressivo*. Eine absteigende A-Dur-Tonleiter im Klaviersatz gleich zu Beginn des Werkes stellt der Komponist dem Einsetzen der Stimme voraus.

Esthers Opfer hat sich gelohnt, Israel ist frei, kann die Tradition pflegen und normal funktionieren, wie es seine Väter gelehrt haben (vgl. BEISPIEL 28).
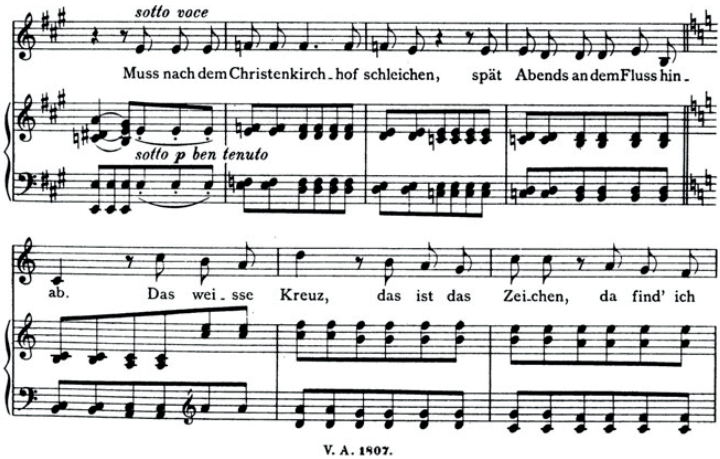


BEISPIEL 28[37]

Auch Esthers Töchter entfalteten sich wie göttliche Lilien, aber in ihrer Brust hörte der brennende Schmerz nicht auf. In der Dynamik piano, mit gedämpfter Stimme (*sotto voce*), erzählt Esther, wie sie sich nachts heimlich auf einen christlichen Friedhof schleichen muss, um dort in aller Stille den Tod ihres Sohnes an seinem Grab zu betrauern. Schließlich darf sie als Jüdin tagsüber nicht offiziell am Grab ihres Sohnes auf dem christlichen Friedhof erscheinen. Die wiederholten Noten in der Sprechstimme („Muss nach dem Christenkirchhof schleichen, spät Abends an dem Fluss hinab.“) sind ein Vorspiel für den Tonartwechsel nach a-Moll. Von diesem

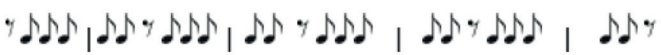
[37] Ibidem, S. 112.

Punkt an „brechen die Phrasen ab“, d. h. sie werden nach nur vier oder fünf Noten von Pausen unterbrochen. Loewe schildert so das Schluchzen einer Mutter mit gebrochenem Herzen, die versucht, in ihrer unendlich traurigen Tragödie die Reste des rationalen Denkens zu bewahren. Trotz der Dunkelheit gelingt es ihr, sich an den Weg zum Grab ihres Sohnes zu erinnern. Er führt am weißen Kreuz vorbei, entlang des Flusses (vgl. BEISPIELE 29-30). Warme Tränen laufen Esther über die Wangen. Loewe schildert diese Szene in vier Instrumentaltakten einer akkordisch geführten Begleitung mit Tönen der rechten Hand in einer dreigestrichenen Oktave mit der Bezeichnung *sempre pp e tenuto*. Die Sekundenakkorde e^3-f^3, e^3-d^3, c^3-d^3, c^3-h^2, die am Anfang der Takte stehen, werden mit Esthers Tränen, die herunterfließen, assoziiert, während Dissonanzen in den folgenden Terzakkorden zu vernehmen sind (por. BEISPIEL 30).



BEISPIEL 29[38]

Der Charakter des Liedes ändert sich bis zum Ende nicht: Die akkordische Begleitung wird durchgehend beibehalten, auch in dem Moment, in dem Esther gesteht, dass sie endlich über das Grab ihres Sohnes weinen kann. Loewe webt ein wiederkehrendes Muster des Weinens („Hier ist es still, hier möcht‘ ich weinen, hier ist es still, hier möcht‘ ich weinen“ - BEISPIEL 30, mittlere Linie):
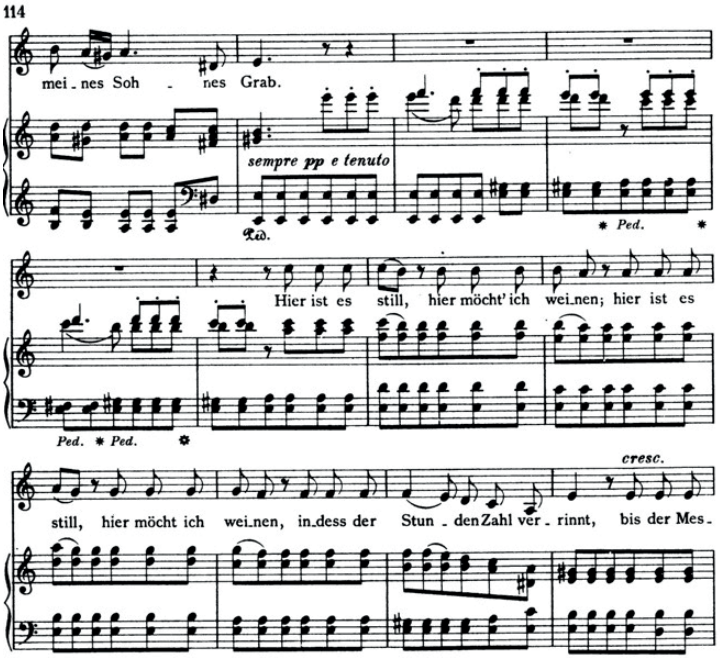


Sie kann so weinen, bis der Messias offenbart wird und das Königreich Davids kommt. Dies zeigt, dass die Titelheldin den Sinn des

[38] Ibidem, S. 113.

Lebens nicht mehr sieht und glaubt, dass sie ihre Pflicht gegenüber ihrer Nation und ihren Töchtern erfüllt hat und nun in Frieden gehen kann, um ihren Sohn zu treffen.

Die letzten Takte des Liedes ähneln den oben erwähnten Instrumentaltakten im Klavier. Es endet mit absteigenden Akkorden mit einer unveränderten Oktave von A-A in der linken Hand.



BEISPIEL 30[39]

[39] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., S. 114.

FAZIT

Die Ballade „Esther" op. 52 von Carl Loewe ist, so scheint es, ein musikalischer 5-teiliger „Film", den wir in unserer Phantasie erschaffen, während wir dieses Stück hören. Dank der Ausdruckskraft der vom Komponisten verwendeten Mittel und der musikalischen Wendungen der Handlung, kann der Zuhörer die Gefühle der Hauptfigur nachempfinden und verfolgt ihr Schicksal mit großer Aufmerksamkeit.
Eine Ballade als literarisches Werk, das eine unglaubliche Begebenheit beschreibt, basiert auf einem Monolog oder Dialog und betont die eigenständige Rede, d. h. das wörtliche Zitat, *expressis verbis*[40], weshalb es, wie Tunbridge, die sich mit dem Problem der Liederzyklen befasst, feststellt, in Carl Loewes Zyklus „Esther" op. 52, ständige Wechsel der Narration gibt. Tunbridge beschreibt diese Ballade wie folgt: "'Esther' besteht aus fünf separaten Liedern, die in balladenartiger Weise in Abschnitte unterteilt sind (Abschnitte sind durch Wechsel des Sprechers oder des Themas gekennzeichnet; sie spiegeln sich musikalisch durch Modulationen, Änderungen der Taktart und des Tempos sowie durch neues thematisches Material wider). Sie enthalten auch eine direkte Rede, die dem Liederzyklus fremd ist."[41]

Diese Beobachtungen stellen Carl Loewes Stück „Esther" eindeutig in die Reihe der musikalischen Balladen. Loewes Kompositionstechnik, die einzelnen Teile einer Ballade, die als differenzierte Motive erkennbar sind, miteinander zu verbinden, hat vermutlich ihre Wurzeln im Klassizismus. Ruth O. Bingham stellt fest, dass: „Loewe behielt klare, durch eindeutige Kadenzen gekennzeichnete Pausen zwischen den Liedern bei, verknüpfte aber die oft kontrastierenden dramatischen Abschnitte der Balladen mit denselben Techniken wie Beethoven - harmonischen Verbindungen und wiederkehrenden Motiven."[42]

---

[40] Expressis verbis – aus dem Lateinischen – empatisch, ohne Gehäuse, [in] *Słownik języka polskiego* PWN, https://sjp.pwn.pl/sjp/expressis-verbis;2458202.html (aufgerufen am 31.01.2022).

41 Laura Tunbridge, *The Song Cycle,* op. cit. (*'Esther' consists of five separate songs, which are divided into sections in a ballad-like manner (sections are marked by changes of speaker or subject; they are reflected musically by modulations, changes in time signature and tempo, and new thematic material). They also feature direct speech alien to the song cycle).*

42 Ruth O. Bingham, *The early nineteenth century song cycle,* [in] *The Cambridge Companion to the LIED*, Cambridge University Press edited by James Parson, Cambridge 2004, S. 118

Indem Carl Loewe polnische Balladen zu übersetzten Texten von Mickiewicz und Originaltexten von Giesebrecht komponierte, zeigte er, dass ihm die Geschichte der polnischen Nation nicht gleichgültig war. Carl Loewes musikalische Ballade „Esther" op. 52, wurde nach einem deutschen Text von Ludwig Giesebrecht komponiert und stand lange Zeit im Schatten von Mickiewiczs Balladen, was wahrscheinlich auf die Sprachbarriere zurückzuführen war.

Es war die Absicht der Autorin dieser Arbeit, den polnischen Kontext dieser Ballade näher zu beleuchten, sowohl in Bezug auf die Geschichte, die sie darstellt, als auch in Bezug auf die musikalischen Mittel, die Loewe verwendete, um ihren polnischen Charakter zu betonen.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Artikel „Ballade „Esther" op. 52 - ein Versuch, Carl Loewes musikalische Vision zu veranschaulichen" von Sylwia Burnicka-Kalischewski ist ein Versuch, die musikalischen und expressiven Mittel zu analysieren, die Carl Loewe zur Darstellung der Ballade in den fünf gleichnamigen Gedichten von Ludwig Giesebrecht verwendete. Loewe behandelt wie Giesebrecht jedes Lied separat, betont die Stimmung, die Wendungen der Handlung in den einzelnen Teilen, führt eine eigenständige Sprache ein, verwendet typisch polnische Tänze, die in der polnischen Vokalliteratur allgegenwärtig sind, harmonische Wechsel und wiederkehrende Motive. Die Ballade „Esther" ist die Geschichte des polnischen Königs Kasimir des Großen (14. Jahrhundert) und seiner Konkubine Esther.

SCHLÜSSELWORTE

Carl Loewe, Esther, Kasimir der Große

(Loewe retained clear breaks marked by unambiguous cadences between songs, but he linked the ballads' often contrasting dramatic sections using the same techniques as Beethoven – harmonic connections and recurring motives.)

ABSTRACT

The article "Ballad "Esther" Op. 52 - an attempt to exemplify Carl Loewe's musical vision" by Sylwia Burnicka-Kalischewska is an attempt to analyze the musical and expressive means used by Carl Loewe to depict the ballad in Ludwig Giesebrecht's five poems of the same title. Loewe, like Giesebrecht, treats each song separately, emphasizes mood, plot twists in the individual parts, introduces independent speech, uses typically Polish dances, ubiquitous in Polish vocal literature, harmonic changes, and recurring motifs. The ballad "Esther" is a story about the Polish King Casimir the Great (14th century) and his concubine Esther.

KEYWORDS

Carl Loewe, Esther, Esther, Casimir the Great

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUR AUTORIN

Sylwia Burnicka-Kalischewski ist eine erfahrene Opernsängerin, Absolventin der Fryderyk-Chopin-Hochschule für Musik in Warschau (Diplom mit Auszeichnung), die zahlreiche Konzerte und Opern- und Operettenrollen gesungen hat. Die Künstlerin ist auf den Bühnen polnischer und deutscher Musiktheater sowie in Österreich, der Schweiz, Italien, Dänemark, Frankreich und den USA aufgetreten. Sie promovierte in allgemeiner Linguistik (Universität Warschau) und in der künstlerischen Disziplin des Gesangs (Grażyna und Kiejstut Bacewicz Musikakademie in Łódź). Viele Jahre lang war sie Solistin der Nationalen Philharmonie in Warschau. Sie arbeitet als Professorin an der Akademie der Künste in Szczecin, wo sie seit 2013 eine Klasse für Sologesang leitet. Für ihr herausragendes kulturelles Engagement wurde sie mit der KULTUR-UECKERICH-Statuette 2013 in Gold, dem so genannten Oscar von Ueckermünde, ausgezeichnet. Sylwia Burnicka-Kalischewski ist die Initiatorin und künstlerische Leiterin des Internationalen Gesangswettbewerbs BEL CANTO Online, des Internationalen Gesangswettbewerbs Giulio Perotti in Ueckermünde (Deutschland), dessen künstlerische Leitung sie seit 2010 innehat. Der Namensgeber des Wettbewerbs ist der Protagonist der weltweit ersten Monografie von Sylwia Burnicka-Kalischewski *Von Ueckermünde nach New York. Giulio Perotti - Startenor*

des 19. Jahrhunderts erschien 2016 auf Deutsch. Neben zahlreichen Artikeln in Sprach-, Musik- und Gesangswissenschaften erschien 2017 eine zweisprachige (Polnisch, Deutsch) Monografie *Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka vokalna / Stettiner Komponist Carl Loewe und seine vokale Lyrik*, unter der Redaktion von Sylwia Burnicka-Kalischewski. Als Halbredakteurin hat sie an der Veröffentlichung der Monografien *Wokół muzyki Feliksa Nowowiejskiego* (2018), *Musikkultur in Stettin 1884-2014* (2018) und der polnischen Fassung dieses Werkes *Kultura muzyczna Szczecina 1884-2014* (2018) mitgewirkt. Sie ist außerdem Autorin der interdisziplinären Monographie *Intonacja mowy rosyjskiej a intonacja muzyczna w operze Piotra Czajkowskiego „Dama Pikowa" w ujęciu psycholingwistycznym* (2018) und der deutsch-polnischen Monographie *Muzyczno-literacka przestrzeń cyklu pieśni „Myrten" op. 25 Roberta Schumana i jej znaczenie dla jakości wykonawstwa artystycznego / Die Verbindung der musikalisch-literarischen Dimensionen innerhalb des Liederzyklus »Myrten« op. 25 von Robert Schumann und ihre Bedeutung für die künstlerische Praxis* (2019). Diese Ausgabe wurde durch die CD *Robert Schumann - Myrten op. 25* (Acte Préalable 2019) ergänzt. Sylwia Burnicka-Kalischewski ist auch eine engagierte Pädagogin; ihre Studenten und Schüler sind Preisträger von zahlreichen internationalen Wettbewerben in aller Welt.

PROF. DR. HABIL.
URSZULA KRYGER
„GRAŻYNA UND KIEJSTUT BACEWICZ"
MUSIKHOCHSCHULE IN LODZ

LOEWE — MICKIEWICZ — POLNISCHE BALLADEN ODER DEUTSCHE LIEDER?

EINFÜHRUNG

Carl Loewe war ein deutscher Komponist und Künstler, der 1796 geboren wurde und über 45 Jahre seines Lebens in Stettin verbrachte. Er war Komponist, Dirigent, ein ausgezeichneter Sänger und ein Pädagoge. Ausgestattet mit einer großartigen Stimme, guten Bühnenvoraussetzungen und einem schauspielerischen Talent, gehörte Loewe zu den ersten Virtuosen des XIX. Jahrhunderts, die in Europa konzertierten. Obwohl sein Werk symphonische Kompositionen, Klavierkonzerte, Oratorien und Bühnenstücke umfasst, ging er als Komponist von Balladen und Liedern für Stimme und Klavier in die Musikgeschichte ein. Er wird als „Balladenfürst" oder „Schubert des Nordens" bezeichnet und hat eine äußerst reiche und wertvolle Sammlung von Vokallyrik hinterlassen.

AUSWAHL DER POETISCHEN TEXTE

Der Komponist wählte die Texte der von ihm vertonten Werke mit großer Sorgfalt aus. Unter den zahlreichen Dichtern, deren Gedichte er verwendete, finden sich die bedeutendsten Autoren der klassischen und romantischen Poesie, wie Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Ludwig Uhland oder Johann Gottfried Herder. Zu ihnen gehörte auch der vielleicht größte polnische Dichter, der Barde Adam Mickiewicz. Carl Loewes Balladen nach Texten von Adam Mickiewicz, übersetzt von Carl von Blankensee, wurden als op. 49, op. 50 und op. 51 veröffentlicht. Warum interessierte sich der Komponist für diese polnische Poesie? Höchstwahrscheinlich ist dies auf die damalige politische Situation in Polen zurückzuführen, auf die Freiheitsbewegungen in diesem Land. „Der Verlust einer unabhängigen staatlichen Existenz, die Einschränkung des Rechts, die polnische Sprache zu verwenden, rief in Europa aufrichtiges Mitgefühl hervor".[1] Auch Carl Loewe gab sich diesem Gefühl hin. Es muss dabei angemerkt werden,

[1] Mikołaj Szczęsny, *Carl Loewe*, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2007, S. 144.

dass die Gedichte von Mickiewicz in Carl von Blankensee einen hervorragenden Übersetzer gefunden hatten, so dass es nicht verwunderlich ist, dass der Komponist sie zu schätzen wusste.

Diese Polnischen Balladen wurden 1835 geschrieben. Es gibt sieben von ihnen:

„Die Lauer" („Der Woywode")	„Czaty" („Pan Wojewoda")
„Die Schlüßelblume"	„Pierwiosnek"
„Die drei Budrisse"	„Trzech Budrysów"
„Wilia und das Mädchen"	„Wilija i dziewica"
„Der junge Herr und das Mädchen"	„Panicz i dziewczyna"
„Das Switesmädchen"	„Świtezianka"
„Frau Twardowska"	„Pani Twardowska"

AUFZEICHNUNGEN

Zum ersten Mal stieß ich 1997 auf diese Lieder, als man mir anbot, sie für den deutschen Rundfunk in Berlin aufzunehmen. Dieses Material wurde später auf einem Album des Labels CPO[2] veröffentlicht. Ich kann nicht erklären, warum ich von Anfang an beschlossen hatte, sie auf Polnisch zu singen. Es war gegen die Regel, diese Lieder nicht in der Sprache, in der sie geschrieben wurden, zu singen, sondern im polnischen Original. Andererseits erwartete niemand in Berlin von mir, dass ich diese Lieder in der Übersetzung von Carl von Blankensee singen würde.

Eine der Balladen – „Die Lauer / Czaty" - habe ich auf dem Album „Musik und Mickiewicz"[3] auf Deutsch aufgenommen. Es klingt für mich aber immer noch fremd und seltsam.

---

[2] Carl Loewe (1796-1869), *Lieder & Balladen. Complete Edition,* CD Nr. 15 (Kryger, Mohr, Garben), cpo 777 355-2 & Radio Berlin Brandenburg, 1994-2003.

[3] *Muzyka i Mickiewicz,* Urszula Kryger, Engram 1998, EG 443601.

MICKIEWICZS POESIE ALS INSPIRATION FÜR KOMPONISTEN NICHT NUR POLNISCHER HERKUNFT

Sicherlich muss es in Mickiewiczs Poesie etwas „Musikalisches" geben. Professor Mieczysław Tomaszewski schreibt: „Die Musik stand Mickiewicz in vielfältiger Weise nahe und war unmittelbar organisch mit seiner Lyrik verbunden...".[4] So fühle ich mich auch als Interpretin - die Poesie ist mit der Musik verbunden, unabhängig davon, welcher Komponist sie aufgreift, unabhängig davon, ob der Autor der Musik sich mit dem Original oder seiner Übersetzung beschäftigt. Es ist unmöglich, andere Komponisten nicht zu erwähnen, die Musik zu Mickiewiczs Texten geschrieben haben. Es gibt viele von ihnen, vor allem russische Komponisten: Pjotr Tschaikowski, Michail Glinka, Cesar Cui, Aleksandr Dargomyzhsky sowie eine ganze Reihe von polnischen Komponisten, darunter Stanislaw Moniuszko, Maria Szymanowska, Ignacy Jan Paderewski, Wladyslaw Żeleński oder Stanislaw Niewiadomski. Stanisław Moniuszko bleibt jedoch derjenige, der am meisten mit Mickiewiczs Poesie „in Verbindung" gebracht wird. In seinem überbordenden Liedschaffen sind die Werke nach Texten von Mickiewicz von höchster musikalischer Qualität. Es mag sein, dass Mickiewiczs Gedichte eine besondere „musikalische Kraft" bei ihm freisetzten und den Komponisten zu einer besonders sorgfältigen Bearbeitung inspirierten. Einige von Moniuszkos Balladen basieren auf Texten, die auch Carl Loewe vertonte: „Die Lauer", „Die drei Budrisse", „Das Switesmädchen" und „Frau Twardowska". Moniuszkos musikalisch entwickelte Balladen entstanden einige Jahre nach den Vertonungen dieser Gedichte von Loewe. Es ist unmöglich, diese Werke zu vergleichen. Bei beiden Komponisten ist die musikalische Kunst gleichwertig mit dem Wert der Poesie von Mickiewicz.

---

[4] Mieczysław Tomaszewski, *Mickiewicz w żywiole muzyki*, Engram 1998, EG 443601.

Professor Mieczysław Tomaszewski stellt die Hypothese auf, dass „die Wurzel von Mickiewiczs dichterischem Schaffen die Kunst der Improvisation war".[5] Vielleicht hat dieses Element den Mut und die Fantasie der Komponisten beim Komponieren musikalischer Phrasen beflügelt. In dieser Hinsicht trägt die Musik von Loewes Balladen ein signifikantes polnisches Merkmal. Die Melodie und der Rhythmus stehen uns nahe, obwohl sie nicht die Merkmale polnischer Volksmusik oder polnischer Tänze tragen. Zdzisław Jachimecki schreibt sehr treffend über Loewes Balladen: „Blankensees Übersetzung ist größtenteils ausgezeichnet; sie ist getreu und entspricht allen Schönheiten des Originals, unter denen die Musikalität, die sich im Rhythmus der Worte manifestiert, die Hauptbedingung ist. Wir wissen, wie musikalisch die deutsche Sprache ist, was vor allem an der großen Zahl einstimmiger Wörter liegt. Blankensee hat den Rhythmus von Mickiewiczs Gedicht am genauesten eingehalten, weshalb der polnische Akzent fast vollstän-

[5] Ibidem.

dig mit dem der deutschen Deklamation übereinstimmt. Nur in ‚Die Schlüßelblume' stimmt der Rhythmus der Spondeen selbst nicht mit dem Takt der polnischen Worte überein, in denen die Daktylen oft verschlungen sind - und Mickiewiczs Original geht nicht in Loewes musikalische Konzeption ein. Aber ‚Die Schlüßelblume' hat keinen scharf gezeichneten Rhythmus, so dass die Übersetzung ihn auch nicht in den Vordergrund stellt, wie es bei „Die Lauer", ‚Die drei Budrisse' oder ‚Frau Twardowska' der Fall ist."[6].

Ich stelle der Besprechung der folgenden Balladen den Originaltext von Adam Mickiewicz und die Übersetzung von Carl von Blankensee voran, um sie vergleichen zu können und auch um eine Vorstellung von der Fassung zu vermitteln, die Carl Loewe vertont hat.

---

[6] Zdzisław Jachimecki, *Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad A.Mickiewicza*, [in] „Pamiętnik literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej" 6/1/4, S. 78.

„DIE LAUER“ („DER WOYWODE“) OP. 49 NR. 1 /
„CZATY“ OP. 49 NR 1

„DIE LAUER“ („DER WOYWODE“) OP. 49 NR. 1

Von dem Gartenaltan
keucht zum Schloße heran
Der Woywode, voll Wut und voll Schrecken,
Reißt die Vorhänge fort
Von dem Ruheort
Seines Weibs, leer liegen die Decken!

Auf den Boden er starrt,
In den greisigen Bart
Seine Hände, die bebenden, packen.
Wild hebt er den Blick,
Wirft die Ärmel zurück,
Rufet Naum, den treuen Kosacken.

„Ha! elender Wicht,
Warum waren mir nicht
Heute Nacht in dem Garten die Hunde?
Die Jantscharke nimm dir,
Und reiche auch mir
Die gezogene Büchse zur Stunde!“

Als vollbracht die Geheiß,
Schlichen beide sich leis
Zum Altan an der Mauer Rande.
An dem traulichen Ort
Was leuchtete dort
Ein Weib ist‘s in weißem Gewande.

Eine Hand läßt vom Haar
Ihrer Augen Paar,
Läßt die Brust von Linnen umschliessen;
Mit der anderen Hand
Hät sie von sich gewandt
Einen Jüngling zu ihren Füssen.

„CZATY" OP. 49 NR 1

Z ogrodowej altany,
Wojewoda zdyszany,
Bieży w zamek z wściekłością i trwogą;
Odchyliwszy zasłony,
Spojrzał w łoże swej żony,
Pojrzał, zadrżał, nie znalazł nikogo!

Wzrok opuścił ku ziemi,
I rękami drżącemi
Siwe wąsy pokręca i duma.
Wzrok od łoża odwrócił,
W tył wyloty zarzucił,
I zawołał kozaka Nauma.

„Hej kozaku, ty chamie,
czemu w sadzie przy bramie
Nie ma nocą ni psa, ni pachołka?
Weź mi torbę borsuczą
I janczarkę hajduczą
I mą strzelbę gwintówkę zdejm z kołka."

Wzięli bronie, wypadli,
Do ogrodu się wkradli,
Kędy szpaler altanę obrasta.
Na darniowym siedzeniu,
Coś bieleje się w cieniu,
To siedziała w bieliźnie niewiasta.

Jedną ręką swe oczy,
Kryła w puklach warkoczy,
I pierś kryła pod rąbek bielizny;
Drugą ręką od łona
Odpychała ramiona
Klęczącego u kolan mężczyzny.

Und umfangend ihr Knie,
Beschwöret er sie:
„Hab ich alles denn, alles verloren?
Hat den Händedruck auch
Und der Seufzer Hauch
Der Woywod sich zu eigen erkoren?

Ich, der ich manch Jahr
Treu-eigen dir war,
Soll dich meiden und sehen dich nimmer?
Er liebte dich nicht;
Doch das Gold hat Gewicht:
Du verkauftest ihm alles auf immer!

Ich eilte zu dir,
Von dem treuen Tier
Durch Sturm und Wetter getragen!
Um mit Seufzer und Kuß
Dir zum Abschiedsgruß
Gute Nacht auf immer zu sagen!“

Sie widersteht,
Wie er klagend auch fleht,
Daß sie seines Leids sich erbarme:
Bis die Kraft ihr entschwand
In der wehrenden Hand,
Und sie hinsank in seine Arme!

Vom Gesträuche versteckt,
Auf den Boden gestreckt,
Der Woywod und der Diener liegen,
Ziehn die Ladung hervor
Und lassen ins Rohr,
Vom Ladstock getrieben, sie fliegen.

Ten ściskając kolana,
Mówił do niej: „Kochana!
Więc już wszystko, jam wszystko utracił?
Nawet twoje westchnienia,
Nawet ręki ściśnienia
Wojewoda już z góry zapłacił?

Ja choć z takim zapałem,
Tyle lat cię kochałem,
Będę kochał i jęczał daleki,
On nie kochał, nie jęczał,
Tylko trzosem zabrzęczał,
Tyś mu wszystko przedała na wieki!

Ja na wiernym koniku,
Przy księżyca promyku,
Biegę tutaj przez chłody i słoty;
Bym cię witał westchnieniem,
I pożegnał życzeniem
Dobrej nocy i długiej pieszczoty."

Ona jeszcze nie słucha,
On jej szepce do ucha
Nowe skargi czy nowe zaklęcia:
Aż wzruszona, zemdlona,
Opuściła ramiona,
I schyliła się w jego objęcia.

Wojewoda z kozakiem,
Przyklęknęli za krzakiem,
I dobyli z zapasa naboje,
I odcięli zębami
I przybili sztęflami,
Prochu garść i grankulek we dwoje.



„Herr!“ flüstert es sacht,
„Mich hemmt eine Macht:
Ich kann auf das Mädchen nicht schiessen;
Als den Hahn ich zog,
Mich ein Schauer durchflog,
Und zur Pfanne sah Tränen ich fliessen.“

„Still, Heiduckensohn!
Lehre weinen dich schon!
Nimm hier Lissaer Pulver zum Zünden!
Mache schnell den Stein
Mit dem Nagel rein,
Dann ihr Ziel laß die Kugel sich finden!

Höher!... Rechts!... Halt’ still!
Ich selber erst will
Den Brätigam strecken zu Boden!”
Der Kosack legt an,
Zielet fest, spannt den Hahn,
Und trifft ins Herz den Woywoden.

„Panie! - kozak powiada,
Jakiś bies mię napada,
Ja nie mogę zastrzelić tej dziewki;
Gdym półkurcze odwodził,
Zimny dreszcz mię przechodził,
I stoczyła się łza do panewki."

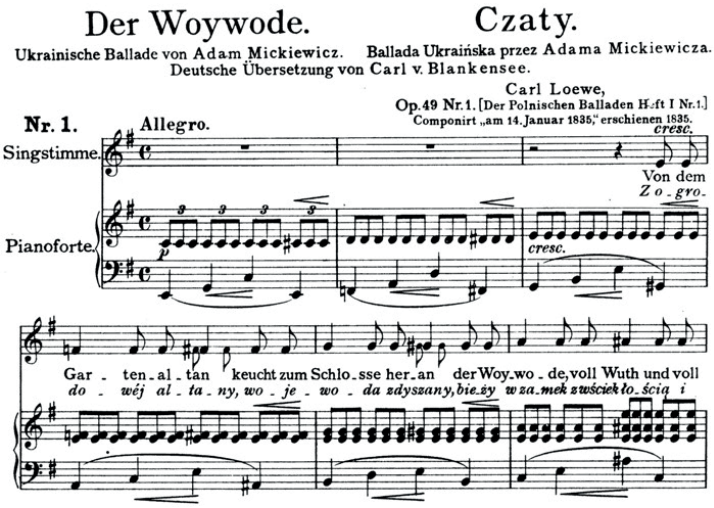
Ciszej, plemię hajducze,
Ja cię płakać nauczę,
Masz tu z prochem leszczyńskim sakiewkę:
Podsyp zapał, a żywo,
Sczyść paznokciem krzesiwo,
Potem palnij w twój łeb, lub w tę dziewkę.

Wyżej...w prawo...pomału...
Czekaj mego wystrzału,
Pierwej musi w łeb dostać Pan młody."
Kozak odwiódł, wycelił,
Nie czekając wystrzelił,
I ugodził w sam łeb wojewody.[7]

---

[7] Carl Loewe, *Der Woywode (Czaty)* op. 49, Nr. 1, [in] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., S. 2-11.
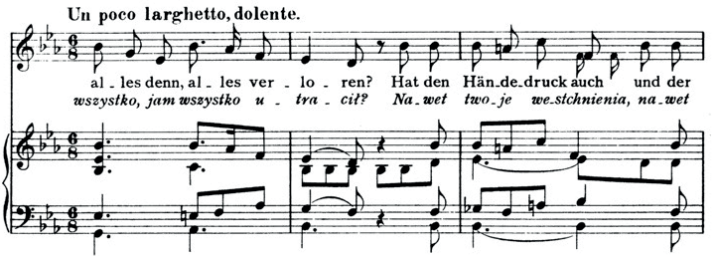
Loewes Musik gibt die Stimmung der Szene perfekt wieder - Triolen in *piano* Dynamik im Klavierpart, ständige *crescendi*, steigern die Spannung, schaffen eine Atmosphäre der Angst, der Eile. Die Gesangsstimme ist perfekt geführt und steigt im *crescendo* bedrohlich in chromatische Bereiche auf (vgl. BEISPIEL 1).



BEISPIEL 1[8]

Nachfolgende Themen werden durch instrumentale Verbindungen eingeführt, die den neuen Inhalt musikalisch „ankündigen". Der Übergang zum lyrischen Teil *Un poco larghetto, dolente* ist interessant gestaltet. Hier wird die Phrasierung durch die Einführung eines neuen 6/8-Taktes erleichtert, in dem sich die amouröse Stimmung des Satzes leicht ausdrücken lässt (vgl. BEISPIEL 2).

[8] Ibidem, S. 2.



BEISPIEL 2[9]

Und wieder kehrt das dramatische Ende der Ballade zurück.

Małgorzata Sułek zufolge „zeichnet sich Loewes Ballade durch die meisterhafte Umsetzung einer regelmäßigen poetischen Struktur in eine kohärente und abwechslungsreiche dreiteilige musikalische Konstruktion aus:"[10]

---

[9] Ibidem.

[10] Małgorzata Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*, Musica Iagellonica, Kraków 2016, S. 524.

„DIE SCHLÜSSELBLUME“ OP. 49 NR. 2 / „PIERWIOSNEK“ OP. 49 NR 2

„DIE SCHLÜSSELBLUME“ OP. 49 NR. 2

Lerche zu des Frühlings Ruhme
Hat ihr Erstlingslied gesungen,
Blumenerstling Schlüsselblume
Hat sich goldnem Kelch entrungen.

Blümchen, bist zu früh gekommen!
Mitternacht haucht noch so kalt.
Hast den Schnee nicht wahrgenommen?
Feucht ist noch der Eichenwald.

Schließ die goldnen Äuglein wieder,
Birg dich in der Mutter Schoß,
Eh‘ der Reif dir mitleidslos
Starren macht die zarten Glieder.

Unsre Tage Falterstage,
Morgen Leben, Mittag Sterben.
Ganzem Herbst ich gern entsage,
Einen Lenztag zu erwerben.

Willst den Freunden Kränze bringen,
Oder der Geliebten dein?
Wirst aus meiner Blüt; ihn schlingen,
Soll‘s der Kranz der Kränze sein.

Unterm Gras, in wildem Hain
Keimtest du, geliebte Blume,
Klein an Wuchs, an Glanze klein,
Darfst du späh‘n nach solchem Ruhme?

Wo sind deiner Schönheit Pfänder,
Wo der Tulpe stolzer Bund?
Wo der Lilie Lichtgewänder,
Wo der Rose Brust so rund?

Will zum Kranze dich verflechten,
Doch woher so viel Vertraum?
Freunde und Geliebte, möchten
Sie auch huldvoll auf dich schaun?

„PIERWIOSNEK" OP. 49 NR 2

Z niebieskich najrańszą piosnek
Ledwie zadzwonił skowronek,
Najrańszy kwiatek pierwiosnek
Błysnął ze złotych obsłonek.

Za wcześnie, kwiatku, za wcześnie,
Jeszcze północ mrozem dmucha,
Z gór białe nie zeszły pleśnie,
Dąbrowa jeszcze nie sucha.

Przymruż złociste światełka,
Ukryj się pod matki rąbek;
Nim cię zgubi śronu ząbek,
Lub chłodnej rosy perełka.

Dni nasze jak dni motylka,
Życiem wschód, śmiercią południe;
Lepsza w kwietniu jedna chwilka,
Jak w jesieni całe grudnie.

Czy dla bogów szukasz datku,
Czy dla druha lub kochanki,
Upleć wianek z mego kwiatku,
Wianek to będzie nad wianki.

W podłej trawce, w dzikim lasku
Urosłeś, o kwiatku luby!
Mało wzrostu, mało blasku,
Cóż ci daje tyle chluby?

Ni to kolory jutrzenki,
Ni zawoje tulipana,
Ni lilijowe sukienki,
Ni róży pierś malowana.

Uplatam ciebie do wianka;
Lecz skądże ufności tyle!
Przyjaciele i kochanka
Czy cię powitają mile?
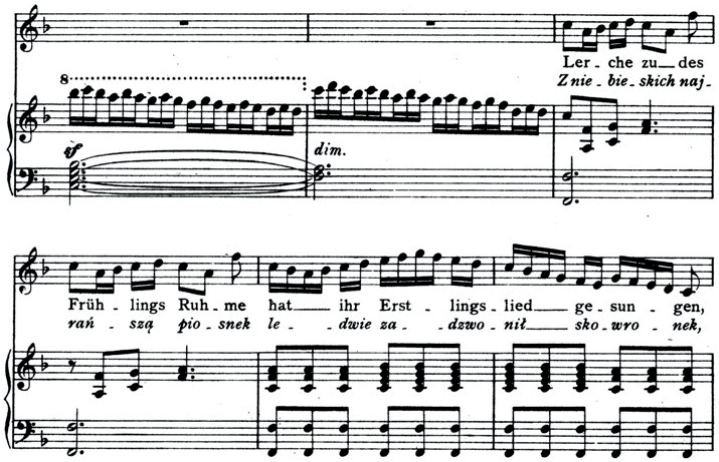
Glaub's, der Freund heißt mich willkommen,
Mich, des jungen Frühlings Engel,
Glanz nicht mag der Freundschaft frommen,
Schatten liebt sie wie mein Stengel.

Ob ich wert der Liebsten Hände,
Sag's, Marie, du himmlisch hehre!
Für der Erstlingsknospe Spende
Wird mir, ach! nur eine Zähre.

Das Lied „Die Schlüßelblume" ragt aus dem gesamten Zyklus heraus. Es ist fast eine Koloraturminiatur, die nur scheinbar eine musikalische Bagatelle ist. Am meisten spürt man bei dieser Ballade die Unbeholfenheit, den polnischen Text mit Loewes Musik zu verbinden. An vielen Stellen stimmt der musikalische Akzent nicht mit dem Akzent der Worte überein. In der Tat ist das ganze Stück ein Balanceakt bezüglich der richtigen Betonung der Worte. Schon der Anfang, wenn wir hier den musikalischen Akzent - z nie-bie-skich naj-rań-szą pios-nek, le-dwie za-dzwo-nił sko-wronek - haben, gibt eine Vorstellung von der Arbeit, die der Sänger leisten muss, um den Text verständlich und in der kohärentesten Weise mit der Musik zu geben (vgl. BEISPIEL 3).

Powitają przyjaciele
Mnie wiosny młodej aniołka;
Przyjaźń ma blasku nie wiele,
Cienie lubi, jak me ziółka.

Czym kochanki godzien rączek,
Powiedz niebieska Marylko!
Za pierwszy młodości pączek,
Zyskam pierwszą... ach! łzę tylko.[11]



BEISPIEL 3[12]

Durch die ständige Umstellung der Akzente und durch die Anordnung des Textes in dieser Weise, ergibt sich ein völlig anderes Bild des Satzes als in der deutschen Fassung. Das gibt die Möglichkeit, die Phrase anders zu gestalten, sie flexibler zu machen, was letztlich dem musikalischen Bild dieses Liedes zugute kommt.

[11] Carl Loewe, *Die Schlüßelblume (Pierwiosnek)* op. 49, Nr. 2, [in] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., S. 12-19.

[12] Ibidem.

„DIE DREI BUDRISSE“ OP. 49 NR. 3 /
„TRZECH BUDRYSÓW” OP. 49 NR 3

„DIE DREI BUDRISSE“ OP. 49 NR. 3

In den Schloßhof hernieder
Rief Held Budris die Brüder,
seine Söhne, und also begann er:
“Führt hervor eure Rosse,
Und macht scharf die Geschoße,
In den Krieg schon wehen die Banner.

Hab‘s in Wilno erfahren,
Daß alsbald unsre Scharen
Nach der Welt drei Seiten sich kehren:
Olgierd wird Reussens Gauen,
Skirgiel Lachias Auen
Und Fürst Kieystut Teutonien verheeren.

Ihr seid kräftig und munter,
Steigt zum Kampf denn hinunter,
Von der Littauer Göttern geleitet.
Nicht mehr tauge zur Tat ich,
Doch den Ziehenden rat‘ ich:
Ihr seid drei, drei Wege dann schreitet!

Einer mag sich bereiten,
Unter Olgierd zu streiten
Längs dem Ilmen in Nowogrods Feldern.
Dort giebt‘s Zobelbesätz‘
Und viel andere Schätz’,
Und der Kaufmann dort strotzet von Geldern.

In dem Kampf zieh‘ der Zweit‘
In Fürst Kieystuts Geleit,
In dem Blut er der Kreuzritter wate!
Dort giebt‘s Bernstein wie Sand
Und manch köstlich Gewand
Und brillantengeschmückte Ornate.

„TRZECH BUDRYSÓW" OP. 49 NR 3

Stary Budrys trzech synów,
Tęgich jak sam Litwinów
Na dziedziniec przyzywa i rzecze:
„Wyprowadźcie rumaki,
I narządźcie kulbaki,
A wyostrzcie i groty i miecze.

Bo mówiono mi w Wilnie,
Że otrąbią niemylnie,
Trzy wyprawy na świata trzy strony:
Olgierd ruskie posady,
Skirgieł Lachy sąsiady,
A ksiądz Kiejstut napadnie Teutony.

Wyście krzepcy i zdrowi,
Jedźcie służyć krajowi,
Niech Litewskie prowadzą was Bogi.
Tego roku nie jadę;
Lecz jadącym dam radę:
Jest was trzech, trzy macie więc drogi.

Jeden z waszych biec musi
Za Olgierdem ku Rusi,
Po nad Ilmen, pod mur Nowogrodu,
Tam sobole ogony
I srebrzyste zasłony,
I u kupców tam dzięgi jak lodu.

Niech zaciągnie się drugi
W księdza Kiejstuta cugi,
Niechaj tępi Krzyżaki psubraty,
Tam bursztynów jak piasku,
Sukna cudnego blasku,
I kapłańskie w brylantach ornaty.

Dring‘ mit Skirgiel der Dritte
Bis in Lachias Mitte;
Wohl an Prunk gerät dort nicht zu denken.
Doch statt dess mag er bringen
Gute Schilde und Klingen
Und von dort eine Tochter mir schenken.

Denn die schönste der Frauen
Ist die Lachin zu schauen,
Wie‘s Kätzelein tändelt sie gerne,
Weiß wie Milch sind die Wangen,
Schwarze Wimpern umfangen
Ihrer Augen helleuchtende Sterne!

Dorther hab‘ ich vor lange
In der Jugendlust Drange
Eine Lachin zum Weib mir erkoren;
Und lebt jene gleich nimmer,
Denk‘ ich ihrer doch immer,
Wenn mein Auge dorthin sich verloren.“

Also mahnt er sie weise,
Segnet dann sie zur Reise;
Sie ziehn hin auf verschiedenen Wegen.
Herbst und Winter erscheinen,
Und noch siehet er keinen:
Budris glaubt im Kampf sie erlegen.

Auf der Schneebahn zum Schloße
Eilt ein Mann hoch zu Roße;
Unterm Mantel was bergen wohl mocht er?
„Ei! ein Kubel! im Kubel
Nowogrodische Rubel?“
„Nein, mein Vater! die lachische Tochter.“

Auf der Schneebahn zum Schloße
Eilt ein Mann hoch zu Roße;
Unterm Mantel was bergen wohl mocht er?
„Bringst wohl! Bernstein, mein Zweiter?
Warst in Deutschland ja Streiter!“
„Nein, mein Vater! die lachische Tochter.“

Za Skirgiełłem niech trzeci,
Poza Niemen przeleci,
Nędzne znajdzie tam sprzęty domowe,
Ale za to wybierze
Dobre szable, puklerze,
I mnie stamtąd przywiezie synowę.

Bo nad wszystkich ziem branki,
Milsze Laszki kochanki,
Wesolutkie jak młode koteczki,
Lice bielsze od mleka,
Z czarną rzęsą powieka,
Oczy błyszczą się jak dwie gwiazdeczki.

Stamtąd ja przed półwiekiem,
Gdym był młodym człowiekiem,
Laszkę sobie przywiozłem za żonę,
A choć ona już w grobie,
Jeszcze dotąd ją sobie
Przypominam, gdy spojrzę w tę stronę."
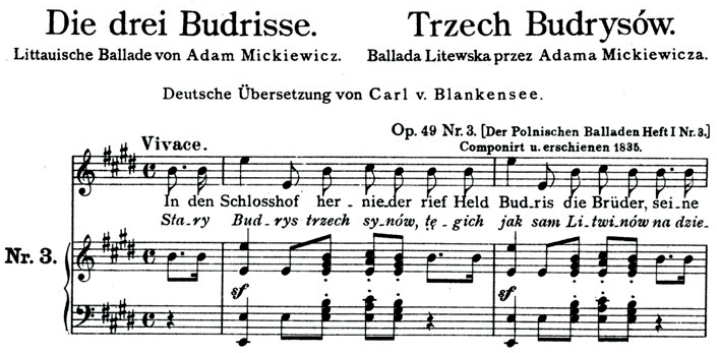
Taką dawszy przestrogę,
Błogosławił na drogę;
Oni wsiedli, broń wzięli, pobiegli.
Idzie jesień i zima,
Synów nie ma i nie ma:
Budrys myślał, że w boju polegli.

Po śnieżystej zamieci,
Do wsi zbrojny mąż leci,
A pod burką wielkiego coś chowa.
„Ej to kubeł, w tym kuble
Nowogrodzkie są ruble?"
"Nie, mój ojcze, to Laszka synowa."

Po śnieżystej zamieci,
Do wsi zbrojny mąż leci,
A pod burką wielkiego coś chowa.
„Pewnie z Niemiec, mój synu,
Wieziesz kubeł bursztynu?"
"Nie, mój ojcze, to Laszka synowa."

Auf der Schneebahn zum Schloße
Eilt ein Mann hoch zu Roße;
Voll von Beut' ist der Mantel des Dritten.
Doch noch eh' sie geteilet,
Held Budris schon eilet,
Zu der dritten Hochzeit zu bitten.

Nach „Die Lauer" ist dies eine weitere Ballade, die sich in Loewes Ansatz perfekt mit dem Rhythmus und der Melodie von Mickiewiczs Poesie verbindet. Die Form des Stücks ist perfekt eingefangen. Der marschartige, militärische Beginn im 4/4-Takt (vgl. BEISPIEL 4) kontrastiert perfekt mit dem zweiten Teil im dreigliedrigen Rhythmus, in dem der Vater seinen Söhnen Anweisungen gibt, die sie befolgen sollen (vgl. BEISPIEL 5). Der Schlusssatz - die Rückkehr der Söhne mit ihren Frauen - wird mit einer Fanfareneinleitung eingeleitet (vgl. BEISPIEL 6), und die Nachricht von den nächsten Söhnen wird in der Klavierstimme im Dreierrhythmus sanft kommentiert. Gekrönt wird das Ganze durch einen fröhlichen, feierlichen Abschluss.
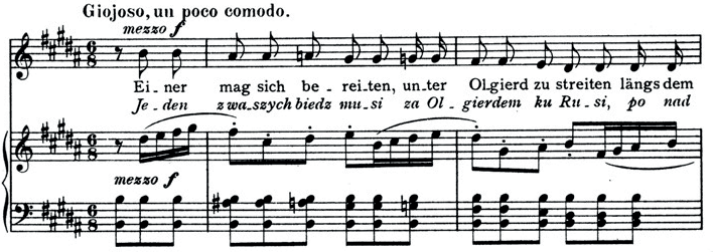


BEISPIEL 4[14]
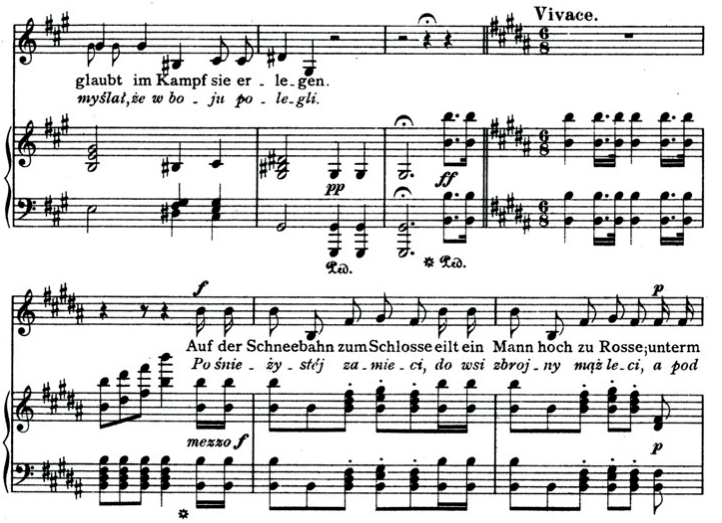
[13] Carl Loewe, *Die drei Budrisse* (Trzech Budrysów) op. 49, Nr. 3, [in] Polnische Balladen, Band VII, op. cit., S. 20-21.

[14] Ibidem, S. 20.

Po śnieżystej zamieci,
Do wsi jedzie mąż trzeci,
Burka pełna, zdobyczy tam wiele.
Lecz nim zdobycz pokazał,
Stary Budrys już kazał
Prosić gości na trzecie wesele.[13]



BEISPIEL 5[15]



BEISPIEL 6[16]

[15] Ibidem, S. 23.

[16] Ibidem, S. 28.

„WILIA UND DAS MÄDCHEN“ OP. 50 NR. 1 / „WILIJA I DZIEWICA“ OP. 50 NR 1

„WILIA UND DAS MÄDCHEN“ OP. 50 NR. 1

Wilia, sie, der unsre Ström‘ entsprangen,
Hat gold‘gen Grund und himmelblaue Wangen;
Litwinin schön, die schöpft ihr Wasser klar,
Hat rein‘res Herz und schön’rer Wangen Paar.

Wilia in dem holden Thral von Kauen,
Fließt hin durch Tulpen- und Narcissenauen;
Der Jünglingsflor, Litwinin, dir zu Füßen,
Blüht schöner noch als Ros‘ und Tulpen sprießen.

Wilia nach den Blumen nicht verlanget,
Den Niemen, den Geliebten, sucht ihr Blick;
Litwinin unter den Litwinen banget,
Des fremden Jünglings Liebe ist ihr Glück.

Der Niemen hat die Braut sich kühn errungen,
Er trägt sie fort durch Fels und wilden Grund;
Er hält sein Lieb mit kaltem Arm umschlungen,
Und beide stürzen in des Meeres Schlund.

Auch dich, Litwinin, hat es nachgezogen
Dem fremden Mann aus der Gespielin Reihn,
Auch du versinkst in des Vergessens Wogen,
Doch trauriger, doch einsam und allein!

Das Herz, der Fluß, sie lassen sich nicht hemmen,
Das Mädchen liebt, Wilia eilt mit Macht:
Wilia schwand in dem geliebten Niemen,
Das Mädchen weinet in des Turmes Nacht.

„WILIJA I DZIEWICA" OP. 50 NR 1

Wilija, naszych strumieni rodzica,
Dno ma złociste i niebieskie lica;
Piękna Litwinka, co jej czerpa wody,
Czystsze ma serce, śliczniejsze jagody.

Wilija w miłej kowieńskiej dolinie,
Śród tulipanów i narcyzów płynie;
U nóg Litwinki naszych kwiat młodzianów,
Od róż kraśniejszy i od tulipanów.

Wilija gardzi doliny kwiatami,
Bo szuka Niemna swego oblubieńca;
Litwince nudno między Litwinami,
Bo ukochała cudzego młodzieńca.
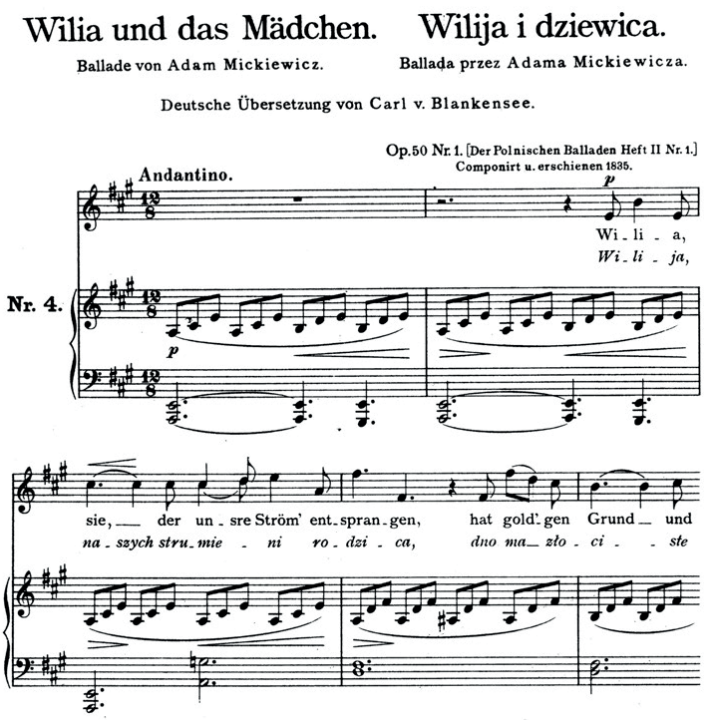
Niemen w gwałtowne pochwyci ramiona,
Niesie na skały i dzikie przestworza,
Tuli kochankę do zimnego łona,
I giną razem w głębokościach morza.

I ciebie również przychodzień oddali
Z ojczystych dolin, o Litwinko biedna,
I ty utoniesz w zapomnienia fali,
Ale smutniejsza, ale sama jedna.

Serce i potok ostrzegać daremnie
Dziewica kocha i Wilija bieży:
Wilija znikła w ukochanym Niemnie,
Dziewica płacze w pustelniczej wieży.[17]
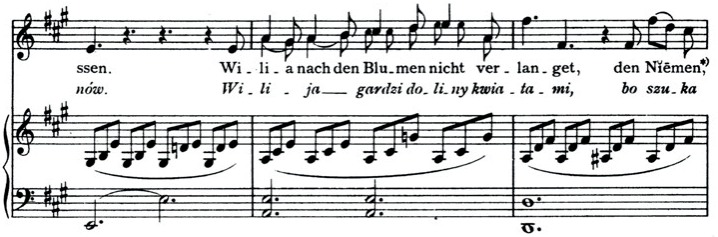
[17] Carl Loewe, *Wilia und das Mädchen (Wilija i dziewica)* op. 50 Nr. 1, [in] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., S. 32-37.

„Wilia und das Mädchen“ ist eine epische Ballade. In Loewes Musik wird die Stimmung des Liedes perfekt wiedergegeben. In der Klavierstimme spiegeln sich die Strömung des Flusses, und der Lauf des Wassers wider. Vor diesem Hintergrund führt die Stimme die lyrische Phrase (vgl. BEISPIEL 7). Auch hier gibt es Probleme mit der korrekten Anordnung des polnischen Textes. Um den richtigen Klang der Sprache beizubehalten, muss der Text anders unterlegt werden als in der Partitur - dies wird besonders bei zwei Sätzen deutlich: „Wilija gardzi doliny kwiatami” (vgl. BEISPIEL 8), ebenso wie „Niemen w gwałtowne pochwyci ramiona” (vgl. BEISPIEL 9) und das analoge „tuli kochankę do zimnego łona” (vgl. BEISPIEL 10). Während der Aufnahme habe ich hier einen Auftakt verwendet, der es dem Text ermöglichte, sich in der Phrase ruhig zu entfalten, entsprechend seiner Prosodie.
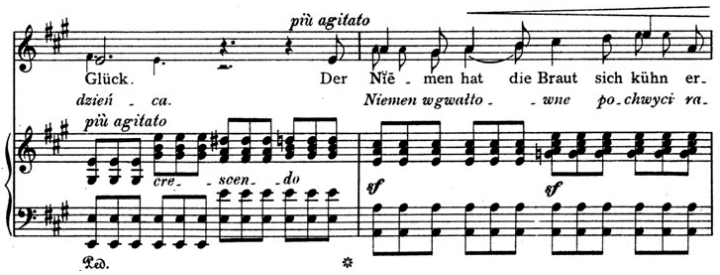


BEISPIEL 7[18]
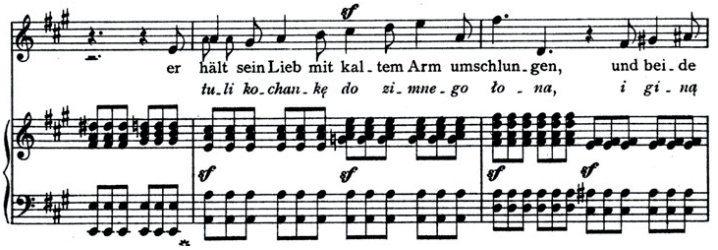
[18] Ibidem, S. 32.



BEISPIEL 8[19]



BEISPIEL 9[20]



BEISPIEL 10[21]

[19] Ibidem, S. 34.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem, S. 35.

„DER JUNGE HERR UND DAS MÄDCHEN“ OP. 50 NR. 2 / „PANICZ I DZIEWCZYNA“ OP. 50 NR 2

„DER JUNGE HERR UND DAS MÄDCHEN“ OP. 50 NR. 2

1.
Mägdlein pflücket Beeren in des Waldes Mitten;
Kommt auf schwarzem Roße junger Herr geritten
Und neiget sich artig und springet vom Pferde;
Die Maid schlägt errötend das Auge zur Erde.

„Höre, liebes Mädchen! heut in diesen Hagen
Kam ich mit den Freunden, um das Wild zu jagen,
Und kann nun nicht finden zum Städtchen die Wege.
Zeig, liebliche Hirtin, dahin mir die Stege!

Führet dieser Pfad mich bald zum Wald hinaus?“
„Wohl bei guter Zeit noch kommt der Herr nach Haus.
Gleich vorn auf dem Felde sind Birken zu sehen,
Da müßet links ab ihr ums Dorf herum gehen.

Oben durch die Schonung rechts am Fluß der Pfad,
Dort ist Brück und Mühle und zu sehn die Stadt.“
Das Herrlein bedankt sich, die Hand drückt er ihr,
Er küßt ihre Wange, pfeift dann seinem Tier;
Sitzet auf und spornt es, er jaget verwegen,
Mägdlein seufzet bange, ich weiß nicht weswegen.

2.
Mägdlein pflücket Beeren in des Waldes Mitten;
Kommt auf schwarzem Roße junger Herr geritten
Und rufet von ferne: „Zeig anderen Weg,
Nicht finde durchs Wasser beim Dorf ich den Steg;
Keine Brücke kann ich, keine Furth erspähen;
Willst mich armen Jungen denn ertrinken sehn?“
„So reite der Herr denn am Kirchhof den Pfad.“
„Gott lohn‘ es dir, Mädchen!“ „Ich danke der Gnad.“
In den Wald den Weg hin er jaget verwegen:
Mägdlein seufzet bange, Ei! ich weiß weswegen.

„PANICZ I DZIEWCZYNA" OP. 50 NR 2

1.
W gaiku zielonym dziewczę rwie jagody;
Na koniku wronym jedzie panicz młody.
I grzecznie się skłoni, i z konia zeskoczy:
Dziewczę się zapłoni, na dół spuści oczy.

„Dziewczyno kochana, dziś na te dąbrowy
Z kolegami z rana przybyłem na łowy,
I trafić nie mogę, gdzie leży miasteczko.
Wskaż, proszę, mi drogę, piękna pastereczko!

Czy prędko już z lasu ta ścieżka wywiedzie?"
„Jeszcze pan zawczasu do domu zajedzie.
Na polu wnet drzewo, koło drzewa brzózki,
Stąd droga na lewo, tam około wioski.

W górę przez zarostek, w prawo ponad rzeczką:
Tam młynek i mostek, i widać miasteczko.»
Panicz podziękował, czule rączkę ścisnął,
W usta pocałował, na konika świsnął;
Siadł, ostrogą spina, nie widać młodego;
Westchnęła dziewczyna, ja nie wiem dlaczego.

2.
W gaiku zielonym dziewczę rwie jagody;
Na koniku wronym jedzie panicz młody.
I woła z daleka: „Pokaż inną drogę;
Za wioską jest rzeka, przejechać nie mogę;
Ni mostu żadnego, ni brodu wytropić:
Chciałażbyś młodego chłopczyka utopić?"
To jedź Pan drożyną na prawo kurhanu.»
„Bóg zapłać dziewczyno!" „Dziękuję waćpanu."
W las poszła drożyna, nie widać młodego:
Westchnęła dziewczyna, Oj! wiem ja dlaczego.
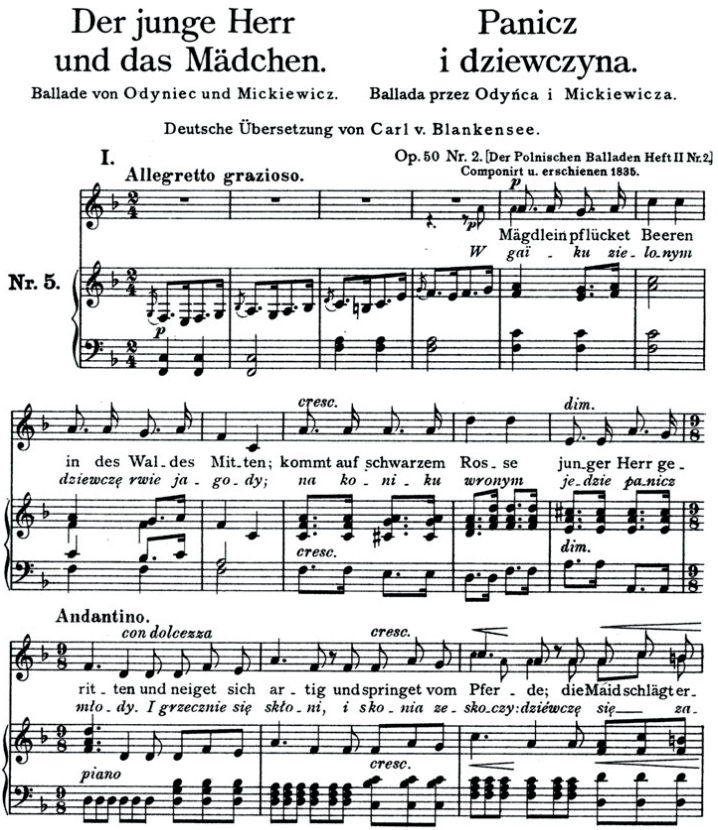
3.

Mägdlein pflücket Beeren in des Waldes Mitten;
Kommt auf schwarzem Roße junger Herr geritten
Und rufet von neuem: „Zeigst so du, o Mädchen,
Durch weglose Graben den Pfad mir zum Städtchen?
Ist auf diesem Weg doch wohl seit langen Jahren
Kaum nach Holz ein Bauer in den Wald gefahren!
Den ganzen Tag jag ich, nicht futternd mein Roß.
Der Reiter ist müde, sein Tier atemlos.
Nieder sitz ich, will mich aus dem Quell erquicken,
Will mein Roß entzäumen, auf die Weid‘ es schicken.“
Er neiget sich artig und springet vom Pferde;
Die Maid schlägt errötend die Äuglein zur Erde.
Er ist still, sie seufzet. Doch nicht lang‘ es währet,
Daß ihn laut, sie leise, man sie sprechen höret.
Doch weil grad ein Luftzug das Wäldchen durchwehte,
Die Worte des Herrlein nicht recht ich erspähte.
Doch aus Wort und Mienen hab ich das gelesen,
Daß nicht mehr vom Wege das Gespräch gewesen.

3.
W gaiku zielonym dziewczę rwie jagody;
Na koniku wronym jedzie panicz młody.
I zawoła znowu: „Dziewczyno, dla Boga!
Wjechałem do rowu jakaż twoja droga?
Nie jeździł w te szlaki nikt z dawnego czasu;
Chyba wieśniak jaki po drzewo do lasu.
Poluję dzień cały, koniam nie popasał,
Jeździec zadyszały, konik się zahasał.
Siędę i z ponika pragnienie ugaszę;
Odkiełznam konika i puszczę na paszę"
I grzecznie się skłoni i z konia zeskoczy;
Dziewczę się zapłoni, na dół spuści oczy.
Ten milczy, ta wzdycha. Po niedługiej chwili,
Ten głośno, ta z cicha coś z sobą mówili.
Lecz że wietrzyk dmuchał w tę stronę dąbrowy,
Przetom nie dosłuchał panicza rozmowy.
Lecz z oczu i z miny tom pewnie wyczytał,
Że więcej dziewczyny o drogę nie pytał.[22]

[22] Carl Loewe, *Der junge Herr und das Mädchen (Panicz i dziewczyna)* op. 50 Nr. 2, [in] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., S. 38-46.

„Der junge Herr und das Mädchen“ ist eine Genreszene und die Dialoge zwischen den Figuren sind hier brillant wiedergegeben. Die Musik soll den Charakter der beiden auftretenden Personen genau widerspiegeln. Sehr interessant ist die Darstellung des Reitens in einem zweistimmigen Metrum, das ein gemächliches und scheinbar gleichgültiges Reiten suggeriert, welches sich beschleunigt und in ein dreistimmiges Metrum übergeht, wenn sich der junge Mann und das Mädchen unterhalten (vgl. BEISPIEL 11). Auch hier wird die Form des Stücks perfekt erfasst, wobei der Komponist Arpeggien, Vorahnungen, zusätzliche Oktaven oder eine lyrische Begleitung in der Klavierstimme einsetzt, um den Charakter der einzelnen Themen hervorzuheben.



BEISPIEL 11[23]

[23] Ibidem, S. 38.

„DAS SWITESMÄDCHEN“ OP. 51 NR. 1 /
„ŚWITEZIANKA“ OP. 51 NR 1

„DAS SWITESMÄDCHEN“ OP. 51 NR. 1

Wer ist der Jüngling, lieblich zu schauen?
Wer ist daneben die Dirne?
Dort an des Swites Wassern, den blauen,
Gehn sie beim Glanz der Gestirne.

Sie aus dem Korbe reichet ihm Beeren,
Er zu dem Kranz ihr die Blüten.
Leichtlich aus Allem läßt sich erklären,
Daß für einander sie glühten.
Jegliche Nacht schon sehen sich Beide,
Dort, wo der Lärchenbaum raget.
Er ist ein Schütze hier in der Haide.
Wer ist das Mädchen? Nicht fraget!

Nie, wo sie herkam, ließ sich erspähen,
Nie, wo sie hinging, ergründen,
Kommt, wie die Lilie taucht aus den Seen,
Gehet, wie Irrlichter schwinden.

„Sprich, das Geheimnis, was soll es frommen?
Liebliche Maid aus den Hainen,
Sprich, welche Pfade bist du gekommen?
Wo ist dein Haus, wo die Deinen?

Sommer entschwindet, Blätter erstarren,
Regnichter Herbst kommt gezogen;
Soll ich dein Nahen immer erharren
Hier an dem Strande der Wogen?

Wirst du denn immer, scheu gleich dem Rehe,
Dich in die Waldnacht entrücken?
Ihn, der dich liebet, laß deine Nähe,
Mich laß sie, Teure, beglücken!

Nah‘ ist mein Hüttchen, klein zwar und enge,
Hinter des Haselstrauchs Hülle;
Milch dort und Früchte hab‘ ich die Menge,
Habe dort Wildpret die Fülle.”

„ŚWITEZIANKA" OP. 51 NR 1

Jakiż to chłopiec piękny i młody?
Jaka to obok dziewica?
Brzegami sinej Świtezi wody
Idą przy świetle księżyca.

Ona mu z kosza daje maliny,
A on jej kwiatki do wianka;
Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny,
Pewnie to jego kochanka.
Każdą noc prawie, o jednej porze
Pod tym się widzą modrzewiem;
Młody jest strzelcem w tutejszym borze:
Kto jest dziewczyna? Ja nie wiem.

Skąd przyszła? darmo śledzić kto pragnie;
Gdzie uszła? nikt jej nie zbada.
Jak mokry jaskier w schodzi na bagnie
Jak ognik nocny przepada.

„Powiedz mi piękna, luba dziewczyno;
Na co nam te tajemnice,
Jaką przybiegłaś do mnie drożyną?
Gdzie dom twój, gdzie są rodzice?

Minęło lato, zżółkniały liścia,
I dżdżysta nadchodzi pora;
Zawsze mam czekać twojego przyścia
Na dzikich brzegach jeziora?

Zawszeż po kniejach jak sarna płocha,
Jak upiór błądzisz w noc ciemną?
Zostań się lepiej z tym, kto cię kocha,
Zostań się, o luba, ze mną.

Chateczka moja stąd niedaleka
Pośrodku gęstej leszczyny;
Jest tam dostatkiem owoców, mleka,
Jest tam dostatkiem źwierzyny."

„Schweige, Verwegner!“ rufet die Schöne,
„Weiß, wie der Vater mich warnte:
Männermund hauchet Nachtigalltöne,
Flieh‘, eh‘ der Fuchs dich umgarnte.

Mehr ist zu fürchten euer Betören,
Als euren Gluten zu trauen.
Möchte vielleicht dein Flehen erhören,
Doch kann ich auch auf dich blauen?“

Nieder da kniet er, greift mit der Linken
Sand, ruft der Hölle Gewalten,
Schwört bei der Sterne heiligem Blinken,
Doch wird den Eidschwurer halten?

“Halt’ ihn, o Schütze, höre mein Mahnen:
Denn wer den Eidschwur gebrochen,
Hier schon im Leben wird es sich ahnen,
Jenseit wird einst es gerochen!“

Sprach es das Mädchen, länger nicht weilend,
Schmückte die Stirn mit dem Kranze,
Grüßt noch den Schützen, weit, schon enteilend,
Schwebet dahin wie im Tanze.

Fruchtlos der Schütze hinter sie strebet,
Konnte die Flücht‘ge nicht fassen,
Leicht, wie ein Windhauch, war sie entschwebet,
Er bleibt allein und verlassen;

Bleibet verlassen; durch die Moräste
Kehrt er auf schwankenden Stegen,
Rings ist es stille, raschelnde Äste
Nur unterm Fuß sich ihm regen.

Ufer hinschweift er, irrend die Schritte,
Irrend die Augen ihm flogen:
Da in der Forst braust‘s, tief in der Mitte,
Tosender schwellen die Wogen;

Tosender schwell‘n sie, öffnen die Schlünde,
Wunder, o nimmer erlebet!
Über des Swites silberne Gründe
Hold eine Maid sich erhebet!

„Stój, stój," odpowie,
„Hardy młokosie, pomnę, co ojciec rzekł stary:
Słowicze wdzięki w mężczyzny głosie,
A w sercu lisie zamiary.

Więcej się waszej obłudy boję,
Niż w zmienne ufam zapały;
Możebym prośby przyjęła twoje;
Ale, czy bedziesz mnie stały?"

Chłopiec przyklęknął, chwycił w dłoń piasku,
Piekielne wzywał potęgi,
Klął się przy świętym księżyca blasku,
Lecz czy dochowa przysięgi?

„Dochowaj, strzelcze, to moja rada:
Bo kto przysięgę naruszy,
Ach biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!"

To mówiąc dziewka więcej nie czeka,
Wieniec włożyła na skronie,
I pożegnawszy strzelca z daleka,
Na zwykłe uchodzi błonie.

Próżno się za nią strzelec pomyka,
Rączym wybiegom nie sprostał,
Znikła jak lekki powiew wietrzyka,
A on sam jeden pozostał.

Sam został, dziką powraca drogą,
Ziemia uchyla się grząska,
Cisza wokoło, tylko pod nogą
Zwiędła szeleszcze gałązka.

Idzie nad wodą, błędny krok niesie,
Błędnemi strzela oczyma:
Wtem wiatr zaszumiał po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma, pękają tonie,
O niesłychane zjawiska!
Po nad srebrzyste Świtezi błonie
Dziewicza piękność wytryska.

Feucht, wie von Morgens Tränen die Rosen,
Strahlet ihr Antlitz hernieder,
Leicht, wie ein Nebel, also umkosen
Weh'nde Gewand' ihr die Glieder.

"Sag mir, o Jüngling, lieblich zu schauen,
Sag's deiner liebenden Dirne,
Was an des Swites Wassern, den blauen,
Schweifst du beim Glanz der Gestirne?

Was um den Wildfang kannst du so bangen,
Der dich verlockt in die Haiden,
Stets dann entweichet deinem Verlangen
Und wohl noch lacht deiner Leiden?

Mein Flehen höre, treu ist's gemeinet,
Laße die Seufzer verhallen!
Hierher! zu mir her! daß wir vereinet
Gaukeln auf feuchten Krystallen!

Bald, wie die flücht'gen Schwalben, das frische
Antlitz der Welle nur streifen,
Bald, so gesund und froh wie die Fische,
Plätschernd die Tiefen durchschweifen;

Nachts dann in Abgrunds silbernem Schoße,
Unter den Zelten, den lichten,
Sanft auf der Wasserlilien Moose
Träumen von Himmelsgesichten."

Da aus den Hüllen schimmern die Brüste,
Schamhaft zum Boden hin schaut er.
Siehe, sie naht sich schwebend der Küste:
„Zu mir, komm zu mir, mein Trauter!"

Und wie der Regenbogen erglühend,
Schwingt sie den Fuß durch die Lüfte;
Tröpfchen dann wieder silberne sprühend,
Teilt sie die wallenden Klüfte.

Hin eilt der Schütze, stehet dann säumend,
Möcht' in die Fluten, und stocket,
Bis eine Welle, rückwärts entschäumend,
Sacht in ihr Gleis ihn verlocket,

Jej twarz, jak róży bladej zawoje,
Skropione jutrzenki łezką;
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiały postać niebieską.

„Chłopcze mój piękny, chłopcze mój młody,
Zanuci czule dziewica;
Po co w około Świteziu wody
Błądzisz przy świetle księżyca?

Po co żałujesz dzikiej wietrznicy,
Która cię zwabia w te knieje,
Zawraca głowę, rzuca w tęsknicy,
I może jeszcze się śmieje.

Daj się namówić czułym wyrazem,
Porzuć wzdychania i żale,
Do mnie tu, do mnie, tu będziem razem
Po wodnym pląsać krysztale.

Czy zechcesz, jako jaskółka chybka,
Oblicze tylko wód muskać,
Czy zdrów jak rybka, wesół jak rybka,
Cały dzień ze mną się pluskać.

A na noc w łożu srebrnej topieli
Pod namiotami źwierciadeł,
Na miękkiéj wodnych lilijek bieli,
Śród boskich usnąć widziadeł."

Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie,
Strzelec w ziemię patrzy skromnie,
Dziewica w lekkim zbliża się pędzie,
I – „do mnie, woła, pójdź do mnie!"

I na wiatr lotne rzuciwszy stopy,
Jak tęcza śmiga w krąg wielki,
To znowu siekąc wodne zatopy,
Srebrnemi pryska kropelki.

Podbiega strzelec i staje w biegu,
I chciałby skoczyć i nie chce;
Wtem modra fala, prysnąwszy z brzegu,
Z lekka mu w stopy załechce.

So ihn verlocket, so ihn berauschet,
Also das Herz ihm berücket,
Wie wenn des Jünglings Hand unbelauschet
Schamhaft die Liebende drücket.

Da hat der Schütze Liebchen vergessen,
Achtet nicht Eidschwur und Warnung;
Blind in die Tiefen eilt er vermessen,
Folgend der neuen Umgarnung,

Eilet und schauet, schauet und eilet;
Fort hat die Flut ihn gezogen.
Ferne dem trocknen Strand er schon weilet,
Koset in mitten der Wogen;

Hält schon die schneeige Hand ihr gefangen,
Kann von dem Antlitz nicht lassen,
Will an den ros'gen Lippen ihr hangen,
Brünstig den Leib ihr umfassen.

Da weht ein Lüftchen, Nebel entschwinden;
Frei von dem täuschenden Scheine
Sieht er die Maid nun, glaubt zu erblinden:
Ach!'s ist die Maid aus dem Haine!

„Wo ist der Eidschwur? wo ist mein Mahnen?
Ja, wer den Eidschwur gebrochen,
Hier schon im Leben wird es sich ahnen,
Jenseit wird einst es gerochen!

Nie wirst im See du tändeln dich laben;
Nie in die Tiefen du tauchen:
Rächend den Leib wird Erde begraben,
Kies dir verlöschen die Augen!

Aber die Seele, dort an dem Stamme
Soll sie Jahrtausende schmachten,
Ewig erdulden höllische Flamme,
Fruchtlos zu löschen sie trachten."

Schütze vernimmt es; irrend die Schritte,
Irrend die Augen ihm flogen.
Da in der Forst braust's tief in der Mitte,
Tosender schwellen die Wogen,

I tak go łechce i tak go znęca,
Tak się w nim serce rozpływa;
Jak gdy tajemnie rękę młodzieńca
Ściśnie kochanka wstydliwa.

Zapomniał strzelec o swej dziewczynie,
Przysięgą pogardził świętą,
Na zgubę oślep bieży w głębinie,
Nową zwabiony ponętą.

Bieży i patrzy, patrzy i bieży;
Niesie go wodne przestworze,
Już z dala suchych odbiegł wybrzeży,
Na średnim igra jeziorze.

I już dłoń śnieżną w swej ciśnie dłoni,
W pięknych licach topi oczy,
Ustami usta różane goni,
I skoczne okręgi toczy.

Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska,
Co ją w łudzącym krył blasku,
Poznaje strzelec dziewczynę z bliska:
Ach to dziewczyna spod lasku!

„Gdzie jest przysięga? gdzie moja rada?
Wszak kto przysięgę naruszy,
Ach biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!

Nie tobie igrać przez srebrne tonie
Lub nurkiem pluskać w głąb jasną;
Surowa ziemia ciało pochłonie,
Oczy twe żwirem zagasną!

A du sza przy tém świadomem drzewie
Niech lat doczeka tysiąca,
Wiecznie piekielne cierpiąc żarzewie,
Nie ma czem zgasić gorąca."

Słyszy to strzelec, błędny krok niesie,
Błędnemi strzela oczyma.
A wicher szumi po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Tosender schwell'n sie, wall'n bis zum Grunde,
Netzen dem Jüngling die Stirne;
Auf tut der See sich, nieder zum Schlunde,
Sinkt mit dem Jüngling die Dirne.

Tosend die Wogen heut noch sich heben,
Heut noch beim Glanz der Gestirne
Sieht man zwei nicht'ge Schatten dort schweben:
,s ist mit dem Jüngling die Dirne.

Sie auf den Fluten lacht seinem Leide,
Er unterm Lärchenbaum klaget.
Wer ist der Jüngling? Schütz' aus der Haide.
Wer ist das Mädchen? Nicht fraget!

Burzy się, wzdyma i wre aż do dna,
Kręconym nurtem pochwyca,
Roztwiera paszczę otchłań podwodna,
Ginie z młodzieńcem dziewica.

Woda się dotąd burzy i pieni,
Dotąd przy świetle księżyca
Snuje się para znikomych cieni;
Jest to z młodzieńcem dziewica.

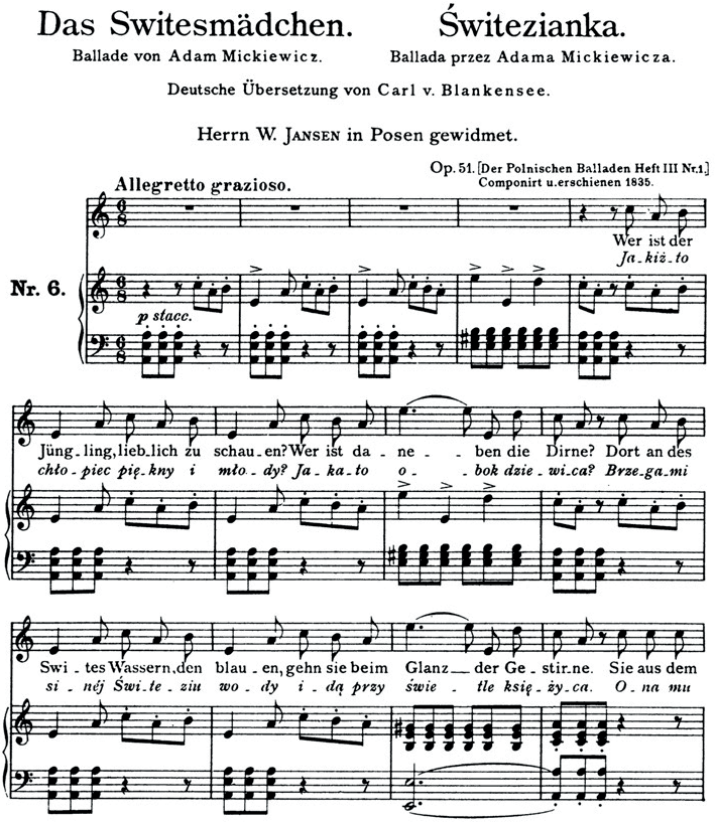
Ona po srebrnym pląsa jeziorze,
On pod tym jęczy modrzewiem.
Któż jest młodzieniec? strzelcem był w borze.
A kto dziewczyna? Ja nie wiem.[24]

---

[24] Carl Loewe, *Das Switesmädchen (Świtezianka)* op. 51 Nr. 1, [in] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit, S. 47-76.

„Das Switesmädchen“ ist die stärkste Ballade in Carl Loewes Sammlung. Sie ist mit 15 Minuten die längste von allen und sie ist äußerst dramatisch. In interpretatorischer Hinsicht erfordert sie einen konsequenten Aufbau der Form und die Beibehaltung eines angemessenen Ausdrucks. Dieses Stück ist sicherlich eine der schwierigsten Balladen von Loewe. Eine schwierige, aber auch meisterhaft konstruierte Ballade. Bewertungen von Musikwissenschaftlern, die Vertonungen verschiedener Komponisten nach einem Text von Mickiewicz vergleichen, gehen oft weit auseinander. Dies ist auch bei „Das Switesmädchen“ der Fall. Einige verkünden die Überlegenheit von Moniuszkos Komposition gegenüber der von Loewe, andere behaupten, dass Loewes Ballade die anderen überragt, jemand stellt Loewes Epik der Lyrik von Moniuszko gegenüber und eine neuere Studie setzt Loewes Version in Bezug zur Affekttheorie des XVIII. Jahrhunderts und behauptet, dass „ein solch erfolgreicher Versuch, ein klangliches Äquivalent zu einer literarischen Ballade zu schaffen, nur dank der engen Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Autor der deutschen Übersetzung möglich war, was den zusätzlichen Effekt hatte, dass ein musikalisches Werk entstand, das sowohl mit dem polnischen Originaltext als auch mit der deutschen Übersetzung der Ballade im Einklang steht”[25] (vgl. BEISPIEL 12). Meiner Meinung nach handelt es sich um eine musikalisch und dramaturgisch perfekt konstruierte Ballade, die dem Interpreten großen Spielraum lässt, um die Stimmung und den Ausdruck des Stücks zu vermitteln.

[25] Aleksandra Wojda, *„Świtezianka”: ballada literacka Mickiewicza i ballada muzyczna Loewego,* [in] *Retoryka a tekst literacki 2*, (Red.) M. Hanczakowski i J. Niedźwiedź, Kraków 2003, S. 135-151, [in] M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*, Musica Iagellonica, Kraków 2016, S. 453.



BEISPIEL 12[26]

[26] Carl Loewe, *Das Switesmädchen (*Świtezianka) op. 51 Nr. 1, [in] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit, S. 47.

„FRAU TWARDOWSKA" OP. 51 NR. 2 /
„PANI TWARDOWSKA" OP. 51 NR 2

„FRAU TWARDOWSKA" OP. 51 NR. 2

Ei, das tanzt, das lärmt und trinket!
Ei, das Völkchen, das versteht es!
Wie die Schenke um nicht sinket!
Heisa! hopsa! heisa! geht es.

Twardowski sitzt hinten weiter,
Stürzt die Seiten mit dem Armen:
»Lustig, Leute, lustig!« schreit er,
Neckt und höhnt und schreckt die Armen.

Einem Kriegsknecht, der die Fabel
Seines Muts erzählt beim Glase,
Pfiff ums Ohr er mit dem Sabel:
Sieh', der Kriegsknecht ward ein Hase.

Vom Gericht dem Advokaten,
Welcher still die Schüßel leerte,
Klappert sacht er mit Dukaten:
Windhund ward der Rechtsgelehrte.

Schuster kriegt drei Nasenstüber
Und drei Röhrchen in die Löcher;
Ein Faß Danziger und drüber
Zapft er aus dem Kopf dem Zecher.

Aus dem Glas schlürft das Getränk er,
Horch! da hört er drin Geknatter;
Schaut hinein drum: „Ei, was Henker!
Was wollt Ihr denn hier, Gevatter?"

Teufelchen saß auf dem Boden,
Steifgekleidet zierlich Jüngchen,
Grüßte nach der neusten Moden,
Zieht den Hut und macht ein Sprüngchen,

„PANI TWARDOWSKA" OP. 51 NR 2

Jedzą, piją, lulki palą,
Tańce, hulanka, swawola!
Ledwie karczmy nie rozwalą,
Chacha! chi chi! hejże! hola!

Twardowski siadł w końcu stoła,
Podparł się w boki jak basza;
Hulaj dusza! hulaj! woła;
Śmieszy, tumani, przestrasza.

Żołnierzowi, co grał zucha,
Wszystkich łaje i potrąca;
Świsnął szablą koło ucha,
Już z żołnierza masz zająca.

Na patrona z trybunału,
Co milczkiem wypróżniał rondel,
Zadzwonił kieską pomału,
Z patrona robi się kondel.

Szewcu w nos wyciął trzy szczutki,
Do łba przymknął trzy rureczki,
Cmoknął, cmok, i gdańskiéj wódki,
Wytoczył ze łba pół beczki.

Wtem gdy wódkę pił z kielicha,
Kielich zaświstał, zazgrzytał;
Patrzy na dno: „Co u licha?
Po coś tu, kumie, zawitał?"

Diablik to był w wódce na dnie,
Istny Niemiec, sztuczka kusa;
Skłonił się gościom układnie,
Zdjął kapelusz i dał susa.

Wuchs zwei Ellen, eh‘ vom Glase
Auf den Boden er gefallen;
Hahnenfuß und krumme Nase,
An den Fingern Sperberkrallen.
“Ah... Twardowski! nun, ich grüß‘ dich!”
Sprach‘s und rückte ihm zu Kleide.
„Dein Gedächtnis, scheints verließ dich:
Dächte doch, wir kenn‘n uns Beide!

Hast du nicht in den Karpaten
Deine Seele mir verhandelt?
Haben wir nicht die Traktaten,
Du geschrieben, ich gesandelt?

Ich gab mich dir zum Gesellen,
Du versprachst, nach dreien Jahren
Dich in Rom mir zu gestellen,
Um mit mir zur Höll zu fahren.

Sieben Jahre schon verliefen,
Deine Handschrift ist verfallen:
Du, ein Schreck der Hölle Tiefen,
Denkst nicht dran, nach Rom zu wallen.

Doch die Rache, wie sie lahme,
Lockte dich uns ins Gehege;
Dieser Krug: Rom ist sein Name;
Mit Arrest ich Euch belege!“

Twardowski will aus dem Hause
Auf ein solch dictum acerbum:
Teufel packt ihn bei der Krause:
“At ubi nobile verbum?”

Ja, die Sache scheint verteufelt:
Hier heißt‘s sich zum Tod bereiten;
Doch Twardowski nicht verzweifelt,
Macht schon neue Schwierigkeiten:

„Schau in den Kontrakt, mein Lieber,
Dort, merk auf, giebt‘s eine Stelle:
Wenn nun meine Zeit vorüber,
Und ich mit dir soll zur Hölle,

Z kielicha aż na podłogę,
Pada rośnie na dwa łokcie,
Nos jak haczyk, kurzą nogę,
I krogulcze ma paznokcie.
„A... Twardowski, witam bracie!”
To mówiąc bieży obcesem!
„Cóż to! Czyliż mię nie znacie?
Jestem Mefistofelesem!

Wszak ze mnąś na Łysej Górze
Robił o duszę zapisy?
Cyrograf na byczej skórze
Podpisałeś ty i bisy.

Miały słuchać twego rymu;
Ty, jak dwa lata przebiegą,
Miałeś pojechać do Rzymu,
By cię tam porwać jak swego.

Już i siedem lat uciekło,
Cyrograf nadal nie służy:
Ty, czarami dręcząc piekło,
Ani myślisz o podróży.

Ale zemsta choć leniwa,
Nagnała cię w nasze sieci;
Ta karczma Rzym się nazywa;
Kładę areszt na waszeci!”

Ku drzwiom Twardowski się kwapił,
Na takie dictum acerbum;
Djabeł za kuntusz ułapił:
„A gdzie jest nobile verbum?”

Co tu począć, kusa rada:
Przyjdzie już nałożyć głową.
Twardowski na koncept wpada,
I zadaje trudność nową.

„Patrz w kontrakt Mefistofilu,
Tam warunki takie stoją:
Po latach tylu a tylu,
Gdy przyjdziesz brać duszę moją,

Darf ich noch zu dreien Malen
Dich als Herr zur Arbeit zwingen,
Und du mußt, was wir befahlen,
Bis aufs Jota uns vollbringen.

Schau, dort hängt der Schenke Zeichen,
Schmuckes Pferd, gemalt auf Linnen,
Ich begehr es zu besteigen,
Und das Pferd trag mich von hinnen.

Dreh mir eine Peitsch‘ aus Sande,
Daß ich›s auch womit kann treiben,
Und ein Wirtshaus bring zu Stande,
Wo zur Fütt‘rung ich kann bleiben.

Aus Nußkern das Wirtshaus mache,
Höher nicht als die Karpaten
Judenbärte nimm zum Dache,
Und Mohnkörnchen brauch als Latten.

Schau dies Zweckchen, ein Zoll Dicke,
Drei Zoll lang, das nimm zum Masse,
In die Körner, Stück bei Stücke,
Drei mir solcher Nägel passe!”

Mephistophel, sausend springt er,
Putzt das Rößlein, füttert, tränket,
Drauf die Peitsch‘ aus Sande schlingt er,
Und ist fertig, eh‘ man‘s denket.

Auf den Renner steigt Twardowski
Reitet Schritt und galoppiret,
Prüft in Allem ihn als Kenner. Sieh!
Das Haus ist auch vollführet.

“Nun, gewonnen, Euer Gnaden!
Doch das Zweit‘ ist zu beginnen:
Hier im Napf mußt du duch baden,
Und Weihwasser, wiss‘ ist drinnen.“

Teufel würgt sich, er kriegt Zucken,
Sein Gesicht wird immer blasser;
Doch Knecht ist er, darf nicht mucken,
Köpflings stürzt er sich ins Wasser;

Będę miał prawo trzy razy
Zaprząc ciebie do roboty,
A ty najtwardsze rozkazy,
Musisz spełnić co do joty.

Patrz, oto jest karczmy godło,
Koń malowany na płótnie;
Ja chcę mu wskoczyć na siodło,
A koń niech z kopyta utnie.

Skręć mi przy tym biczyk z piasku,
Żebym miał czym konia chłostać,
I wymuruj gmach w tym lasku,
Bym miał gdzie na popas zostać.

Gmach będzie z ziarnek orzecha,
Wysoki pod szczyt Krępaku,
Z bród żydowskich ma być strzecha,
Pobita nasieniem z maku.

Patrz, oto na miarę ćwieczek,
Cal gruby, długi trzy cale,
W każde z makowych ziarneczek
Wbij mi takie trzy bretnale."

Mefistofil duchem skoczy,
Konia czyści, karmi, poi,
Potem bicz z piasku utoczy,
I już w gotowości stoi.

Twardowski dosiadł biegusa,
Próbuje podskoków, zwrotów,
Stępa, galopuje, kłusa;
Patrzy, aż i gmach już gotów.

„No! wygrałeś, panie bisie;
Lecz druga rzecz nie skończona,
Trzeba skąpać się w tej misie;
I to jest woda święcona."

Djabeł kurczy się i krztusi,
Aż zimny pot na nim bije;
Lecz pan każe, sługa musi;
Skąpał się biedak po szyję.

Fliegt heraus mit Blitzesschnelle,
Schüttelt sich und prustet grimmig:
„Jetzt bist unser du, Geselle!
Nie ein heißer Bad durchschwimm‘ ich.“

„Eins nur fehlt noch, nichts dann drüber,
Nun das letzte Zeitvertreibchen!
Schau die dort, uns gegenüber,
Frau Twardowska ist‘s, mein Weibchen.

Ich will auf ein Jahr statt deiner
Bei Beelzebub logiren,
Auf das Jahr magst du statt meiner
Dich bei meinem Schatz quartiren.

Lieb und Treue ihr gelobe,
Zum Gehorsam dich verpflichte.
Wenn du nicht bestehst die Probe,
Ist der ganze Pakt zu nichte.“

Halb nach ihm nur hört der Teufel,
Halb er nach dem Schätzen sahe;
Ob er hört und sah, litt Zweifel,
Denn schon war der Klink‘ er nahe.

Als Twardowski, ihn bedrängend,
Ihn von Tür und Fenster scheuchet,
Da, durchs Schlüßelloch sich zwängend,
Nimmt Reiß aus er und entfleuchtet.

Wyleciał potem jak z procy,
Otrząsł się i parsknął raźnie:
„Teraz jużeś w naszej mocy,
Najgorętszam odbył łaźnię!"

„Jeszcze jedno, będzie kwita,
Zaraz pęknie moc czartowska.
Oto jest, patrzaj kobieta,
Moja żoneczka Twardowska.

Ja na rok u Belzebuba
Przyjmę za ciebie mieszkanie,
Niech przez ten rok moja luba
Z tobą, jak z mężem zostanie.

Przysiąż jej miłość, szacunek,
I posłuszeństwo bez granic;
Złamiesz choć jeden warunek,
To cała ugoda za nic."
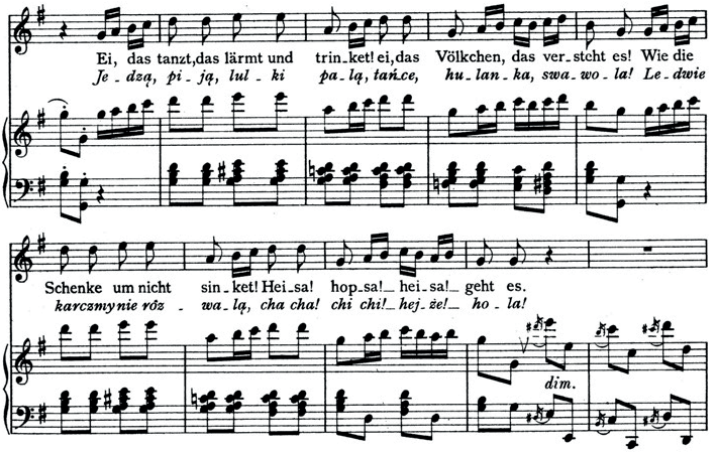
Diabeł do niego pół ucha,
Pół oka zwrócił do samki;
Niby patrzy, niby słucha;
Już tymczasem blisko klamki.

Gdy Twardowski mu dokucza,
Od drzwi, od okien odpycha,
Czmychnąwszy dziurką od klucza,
Dotąd jak czmycha tak czmycha.[27]

„Frau Twardowska" ist eine rasende Kampfszene um die Seele, die auch als „slawischer Faust" bezeichnet wird. Rhythmisch, melodisch und in Bezug auf den Aufbau der Handlung ist sie äußerst reichhaltig. Loewe setzt hier alle Mittel ein, damit die Geschichte vor Humor sprüht, zügig verläuft und die Wendungen der Handlung überraschen. So haben wir in dieser Ballade Figurationen, Verzierungen, Vorahnungen, heftige dynamische Wechsel, punktierte Rhythmen, schnelle Auf- und Abwärtsparaden und alles in einem frenetischen Tempo, das den Interpreten und den Zuhörer zum Finale dieser bekannten Geschichte bringt

[27] Carl Loewe, *Frau Twardowska (Pani Twardowska)* op. 51 Nr. 2, [in] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., S. 77-93.

(vgl. BEISPIEL 13). Auch hier beweist der Komponist ein bemerkenswertes Geschick im Umgang mit dem musikalischen Material, um den Charakter des Stücks und die phänomenale Melodie von Mickiewiczs Poesie perfekt zu vermitteln.



BEISPIEL 13[28]

Kehren wir zu der im Titel des Beitrags gestellten Frage zurück: Handelt es sich bei Loewes Balladen nach Texten von Mickiewicz um deutsche Lieder oder können wir von polnischen Liedern sprechen? Es scheint, dass die Frage nach der „Polnizität der Musik" hier nicht zu beantworten ist.

Loewe komponierte diese Balladen „auf seine Art", er suchte nicht nach einfachen Assoziationen, Stilisierungen oder Volksbezügen. Er schrieb Musik zu Gedichten, die ihn begeisterten und die er perfekt lesen konnte. Die von ihm vertonten Gedichte klingen edel und ausdrucksstark. Ob in polnischer oder deutscher Sprache vorgetragen, Carl Loewes „Polnische Balladen" sind ein wichtiger und wertvoller Bestandteil der Vokallyrik des XIX. Jahrhunderts und sollten endgültig in das Repertoire polnischer Sänger aufgenommen werden.

[28] Ibidem, S. 77.

ZUSAMMENFASSUNG

Urszula Kryger versucht in ihrem Artikel die Frage zu beantworten, ob die Balladen nach Mickiewiczs Texten, die Carl Loewe zu Carl von Blankensees Übersetzung komponierte, als polnische oder deutsche Werke zu betrachten sind. Zu diesem Zweck schildert sie ihre Erfahrungen, die sie bei der Aufnahme von sieben Balladen in polnischer Sprache für CPO und Radio Berlin Brandenburg zwischen 1997 und 2000 gemacht hat. Die Autorin nennt prosodische Diskrepanzen zwischen den beiden Sprachfassungen (Polnisch und Deutsch) und zeigt, wie sie diese Unannehmlichkeiten mit Loewes Mickiewicz-Balladen überwunden hat.

SCHLÖSSELWORTE

Balladen, Carl Loewe, Mickiewicz, Kryger

ABSTRACT

In her article, Urszula Kryger seeks an answer to the question of whether the ballads to Mickiewicz's words, composed to Carl von Blankensee's translation, should be considered as Polish or German works. To this end, she describes her experience gained during the recording of seven ballads in Polish for CPO and Radio Berlin Brandenburg in 1997-2000. The author cites prosodic discrepancies of the two language versions (Polish and German) and reveals how she overcame these inconveniences of Loewe's Mickiewicz ballads.

KEYWORDS

Ballads, Carl Loewe, Mickiewicz, Kryger

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUR AUTORIN

Urszula Kryger - Sängerin – Mezzosopranistin ist Absolventin zweier Fakultäten der Musikakademie in Łódź: Instrumentalunterricht in der Klavierklasse (1988) und Gesangs- und Schauspielunterricht in der Klasse von Jadwiga Pietraszkiewicz (1992), Professorin für Kunst. Sie setzte ihr Gesangsstudium bei Andrzej Orłowicz in Kopenhagen fort. Sie hat an vielen internationalen

Musikwettbewerben teilgenommen und hohe Auszeichnungen erhalten. Zu ihren größten Erfolgen zählen die Siege beim 1. Internationalen St. Moniuszko-Wettbewerb für junge Vokalisten in Warschau (1992), beim 6. Internationalen J. Brahms-Gesangswettbewerb in Hamburg (1994) und beim 43. Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München (1994). Seitdem wird ihre Karriere von einem ungebrochenen Interesse von Musikliebhabern und Kritikern begleitet.

1995 gab sie in der Scala einen Liederabend mit Liedern von Frédéric Chopin. Ein Jahr später debütierte sie mit großem Erfolg auf der Bühne der Semperoper in Dresden in der Oper "Cinderella" von G. Rossini in der Rolle der Angelina. Das polnische und ausländische Publikum hat oft die Gelegenheit, ihr Schaffen in Oratorien zu bewundern, die unter der Leitung von großen Meistern wie Jan Krenz, Jerzy Semkow, Rafael Frühbeck de Burgos, Sir Colin Davis und Armin Jordan aufgeführt werden.

Urszula Kryger hat zahlreiche Aufnahmen für Radiosender in Polen, Frankreich, Deutschland und der Schweiz gemacht. Ihre Diskografie wächst von Jahr zu Jahr. Sie hat Aufnahmen für die englischen Labels Decca (*Poulencs Polnische Lieder*) und Hyperion (*Chopins Lieder*), das deutsche CPO (*Loewes Balladen*), das polnische DUX (*Russische Duette* - eine mit dem Fryderyk 2001 ausgezeichnete Aufnahme, *Moniuszkos Lieder* und *Lieder von Karłowicz und Szymanowski* - eine mit dem Fryderyk 2002 ausgezeichnete Aufnahme) gemacht. Im Jahr 2003 erschien eine CD mit Beethoven-Arien (BNL) und 2004 eine Gesamtausgabe der Lieder von K. Szymanowski für Channel Classics, die mit dem Fryderyk-Preis 2004 für die beste Aufnahme polnischer Musik ausgezeichnet wurde.

Im Jahr 2012 wurde das Album Żeleński - Pieśni (DUX) mit dem Fryderyk ausgezeichnet. Im Jahr 2006 wurde sie mit dem Preis der K. Szymanowski-Stiftung für ihre durchdachten und künstlerisch anspruchsvollen Interpretationen der Lieder des Komponisten ausgezeichnet. Urszula Kryger ist auch als Pädagogin tätig, leitet zahlreiche Meisterkurse in Polen und im Ausland und sitzt in Jurys von Musikwettbewerben. Seit 2002 leitet sie eine Gesangsklasse an der Musikakademie in Łódź. Von 2008 bis 2012 war sie Leiterin der Abteilung für Gesangsstudien und ist derzeit Dekanin der Fakultät für Gesang und Schauspiel an der G. und K. Bacewicz Musikakademie in Łódź. Bacewicz in Łódź.

DR. FRIEDERIKE MEINEL
AKADEMIE DER KÜNSTE IN SZCZECIN

„DER ZAUBER STECKT IMMER IM DETAIL“ (THEODOR FONTANE) CARL LOEWE UND THEODOR FONTANE SOWIE LOEWES VERTONUNGEN DER GEDICHTE FONTANES

FONTANE VERTONUNGEN

Wenn man als Sänger oder Sängerin auf der Suche nach berühmten Liedern oder Balladen nach Texten von Theodor Fontane ist, fallen einem spontan nur „Archibald Douglas“ und „Tom der Reimer“ von Carl Loewe ein. Man hat den Eindruck, dass es nur wenige Vertonungen von Fontanes Gedichten oder Balladen gibt. Dieser Eindruck täuscht aber sehr! Recherchiert man genau, findet man zahlreiche Kompositionen mehr oder weniger bekannter Komponisten. Damit man sich den Umfang vorstellen kann, möchte ich an dieser Stelle nur einige Namen der Komponisten und Komponistinnen (Nachnamen in alphabetischer Reihenfolge) nennen, die Texte von Theodor Fontane vertont haben. Es sind Ernst Baeker, Richard Barth, Johannes Bartz, Wilhelm von Baselli, Max Battke, Albert Becker, Fritz Behrend, Wilhelm Berger, Franz Biebl, Adolf Blomberg, Alfred Böckmann, Ernst Böhm, Georg Böttcher, Henriette van Heukelom-van den Brandeler, Monika Breit, Rudolf Buck, Ferrucio Busoni, Paul Cadow, Mary Clement, Bert Augustin Dahmen, Fritz Dettmann, Heinrich Diehl, Johannes Dittberner, Paul Heinz Dittrich, Max Ettinger, Günter Fork, Richard Fricke, Fritz Gambke, Josef Gersbach, Hermann Goetz, Konrad Gretscher, Rudolf Gritzner, Gustav Grote, Eugen Gura, Max J.L.Gus, Wilhelm Handwerg, Franz Hardt, Max Haselbach, Gustav Haug, Hans Hermann, Hugo Herold, Camillo Hildebrand, Friedrich Hinrichs, Walter Hirschberg, Theodor Huber-Andernach, Otto R. Hübner, Herman Hutter, Robert Kahn, Hugo Kaun, Wilhelm Ketschau, Wilhelm Kienzl, Fritz Kögel, Anton Krause, Franz Krause, Goerg Krietsch, Bernhard Krol, Ernst Kutzer, Walter Lang, Albert Béla Laszky, Hugo Leichtentritt, Kurt Lißmann, Freiherr von Manteuffel, Joseph Marx, Emil Mattiesen, Piere Maurice, Hans Franco Mendes, Ernst Hermann Meyer, Franz Meyer-Ambros, Wilhelm Meyer-Stolzenau, Ernst Mielck, Willy von Moellendorff, Erich Näscher, Wilhelm Nagel, Franciscus Nagler, Mathieu Neumann, Rudolf Peters, Helene M. Petersen-Vietor, Emil Petschnig, August Püringer, Bruno Ramann, Johannes Reichert, Paul Richter,

Erich Riede, August Riedel, Emil Rödger, August Schäffer, Gerhard Schielderup, Alexander Maria Schnabel, Hermann Seeliger, Otto Siegl, James Simon, Adolf Spies, Franz Srbik, Kurt Stiebitz, Georg Striegler, Bruno Stürmer, Gustav Wilhelm Teschner, Herbert Thienemann, Richard Trunk, Rudolf Wagner-Régeny, Max von Weinzierl, Julius Weismann, Paul Weisz, Fritz Weber, Friedrich Welter, Wilhelm Wenigmann, Richard Wetz, Oskar Wermann, Asbjörn Wieth-Knudsen, Carl Wittig, Erich J. Wolff, Bogumil Zepler und Friedrich Zipp.

Man fragt sich natürlich, warum bei einer solchen Vielzahl von Kompositionen nicht mehr Lieder bzw. Balladen im direkten Bewusstsein des Publikums geblieben sind. Sogar bekannte Komponisten wie Ferrucio Busoni, der Fontanes „Lied des Monmouth" vertonte oder Rudolf Wagner-Régeny, der sich mit dem Zyklus „Drei Fontane Lieder" dem Dichter widmete, konnten mit diesen Kompositionen keine große Berühmtheit erlangen.

DER FONTANE-TON UND LOEWES HERANGEHENSWEISE AN EINE BALLADENKOMPOSITION

Warum also ist die von Carl Loewe 1857 komponierte Ballade „Archibald Douglas" op. 128 bis heute eines seiner bekanntesten Werke und hat einen dauerhaften Platz in der Musikgeschichte? Und warum hört man seine 1867 entstandene Ballade „Tom der Reimer" op.135 bis zum heutigen Tag in vielen Konzertsälen rund um die Welt? Warum haben beide Balladen einen festen Platz in den Herzen von Liebhabern großer Liedkunst? Liegt es daran, dass Carl Loewe in einer unnachahmlichen Art die Gedichte Fontanes verstand, nachvollzog und musikalisch ausdeutete? Verstand und traf er den sogenannten Fontane-Ton? „Der kanonische Status Fontanes gründet sich auf einen eigentümlichen Erzählstil, der schon den Zeitgenossen als Markenzeichen seines Werkes galt. Dazu gehörte Fontanes Vorliebe für den humorvoll zugespitzten Satz, seine Lust am Umgangssprachlichen, seine Abneigung gegenüber dem Pathetischen und überspitzt Dramatischen und sein Hang zu einer ironisch-distanzierten Erzählhaltung. Der „Fontane-Ton" hat sich früh als alles umschließende Beschreibung dessen, was der Leser als die Eigenart Fontanes erlebt, durchsetzen können..." [1] Carl Loewes Schilderung von 1831 bezüglich einer Balladenimprovisation,

[1] Andrew Cusack, Michael White, *Der Fontane-Ton: Stil im Werk Theodor Fontanes* (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Band 13), Walter de Gruyter-Verlag, Berlin 2019, https://www.degruyter.com/view/product/487229 (aufgerufen am 15.11.2019).

gibt vielleicht Aufklärung über seine Herangehensweise an die Vertonung eines Balladentextes: „Ich erfand mir eine Melodie, die ich mit steigendem Affect des Vortrags auf alle Strophen zugleich anwenden konnte, sowie eine obligate Figur im Accompagenement und ging frisch auf den Lindwurm los, den ich früher wohl schon in effigie besiegt hatte."[2] Seine musikalische Ausdeutung des Balladen-"Lindwurms" in genauem Detail, die Vereinheitlichung der Melodie sowie auch in der Begleitung und eine sich in einem „steigenden Affect" entwickelnde Charakteristik sind die wesentlichen Merkmale von Loewes späteren Balladen, zu denen auch „Archibald Douglas" und „Tom der Reimer" gehören.

Betrachten wir die Lebenswege und die Wirkungskreise der beiden Männer. Vielleicht kann uns das Aufschluss darüber geben, warum der 46 Jahre seines Lebens in Stettin wirkende und lebende Carl Loewe, den in Neuruppin geborenen und viele Jahre in Berlin lebenden Theodor Fontane so gut zu vertonen verstand und warum das Zusammenwirken der Beiden nachhaltig so erfolgreich war.

DER PHANTASIEVOLLE MEISTER CARL LOEWE

Beginnen wir mit dem erstgeborenen Johann Carl Gottfried Loewe. Er wurde am 30. November 1796 als 12. Kind des Kirchenmusikers Andreas Loewe und seiner Frau Marie in Löbejün im preußischen Herzogtum Magdeburg geboren. Er wurde lutherisch-protestantisch im Kreis einer Musikerfamilie erzogen. Seine Familie weckte in ihm die Liebe zur Musik, zum Singen, zur Religion, zur Poesie und Sprache aber auch ein grosses Interesse an der Natur, an volkstümlichen Bräuchen, an der Weltgeschichte sowie an den Traditionen unterschiedlichster Länder. Seine Mutter brachte im das Violinenspiel, die Volksmusik und die Liebe zu Pflanzen und Tieren nahe und sein Vater, der Kantor und Organist, lehrte ihn den Choralsatz, Notenlehre, Latein, das Orgelspiel und das Singen. Seine poesieliebende Schwester Marie Luise weckte Carls Leidenschaft für Balladen, Gedichte und die Poesie an sich. So bekam Carl Loewe eine grundlegende fundiert-sachliche musikalische Ausbildung ohne „Schnörkel" und Pathetik, da sie auf der kirchenmusikalischen Tradition basierte. Später schrieb er auch mehrere musiktheoretische Lehrbücher, wie beispielsweise die *Practisch-Theoretische Klavier und Generalbass-Schule*, die von dieser grundlegenden musikalisch-sachlichen Schule zeugen.

---

[2] kb: *Erläuterungen zu Carl Loewes „Erlkönig" op. 1,3,* 1996, [in] https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1102 (aufgerufen am 15.11.2019).

Ein großes Opern- und Oratoriumsrepertoire sowie einige Bühnenerfahrungen erwarb er sich in seiner Ausbildung in Köthen. Ein wichtiger Einfluss, der Loewes späteren Kompositionsstil mit beeinflusste war sein Meister Daniel Gottlob Türk in Halle. Er unterrichtete ihn in Stimmtechnik und Vokalinterpretation, im Klavierspiel, in allgemeiner Musikgeschichte und er verbesserte seine Technik und seine Interpretation bezüglich des Orgelspiels. Er lehrte ihn musikalische Formen und er brachte ihm bei, sich selbst auf dem Klavier beim Singen zu begleiten. In Halle war der sehr begabte Student Carl Loewe ein gefragter Musiker und Gast in verschiedenen Kunstsalons. Hier verkehrten zu dieser Zeit Dichter und Komponisten aus aller Welt. Hier lernte er u.a. Johann Wolfgang Goethe, Johann Ludwig Tieck oder auch Carl Maria von Weber, mit dem ihn dann eine inspirierende Freundschaft verband und der ebenfalls einen wichtigen Einfluss auf Loewes späteren Kompositionsstil hatte, kennen. In diesen Kunstsalons lernte er interessante Persönlichkeiten und deren Geschichten aus England, Russland, Frankreich, Holland und auch von Übersee kennen. Da der junge Mann sehr gute Sprachkenntnisse in Englisch, Latein und Griechisch hatte, war es im ein Leichtes, sich mit ihnen zu verständigen und deren Sicht auf die Welt kennenzulernen. Als er 1820 dann die Stelle des Kantors und Organisten in der Jakobikirche in Stettin antrat, kam er in die wunderbare Situation, wieder mit sehr bedeutenden internationalen Persönlichkeiten dieser Zeit zusammenarbeiten zu können. Er konnte in den 46 Jahren seines dortigen Wirkens, Stettin zu einem sehr wichtigen kulturellen Ort innerhalb Europas entwickeln.

Der Komponist Carl Loewe schuf insgesamt über 550 Kompositionen. Sein kompositorisches Können und sein fundiertes Wissen über Musik, Instrumente, die Stimme und Interpretation sowie seine Neugier und seine Phantasie, erlaubten es ihm außerordentlich experimentierfreudig zu sein: Er schrieb über 200 Balladen und Lieder, Oratorien, Kantaten, Opern, Sinfonien, Klavierkonzerte, Streichquartette, Sonaten, Klavierstücke, usw.

Seine vielfältigen Reisen als Sänger und Pianist in alle Welt sowie sein großes Interesse an der Natur, an Tieren und Pflanzen, aber auch an Geschichten und Traditionen aus anderen Ländern sowie an historischen Figuren, wie Könige oder Helden, ließen ihn „solche phantasievolle Bilder mit so reißender Kraft und Symbolik“[3] entwickeln, dass es kaum einen Komponisten gibt, der in solch

[3] Werner Oehlmann, *Reclams Liedführer.* Reclam, Philipp. jun. GmbH-Verlag, Stuttgart 2008, S. 62.

großartigen Weise den Text mit Melodien illustrieren kann. Er behielt sich bis ins hohe Alter eine natürlich nachempfundene Sicht auf die Dinge kombiniert mit einer fast kindlich-naiven Faszination, die ihm auch von so manchem Kritiker vorgeworfen wurde. „Ein großer Mensch ist der, der sein Kinderherz nicht verloren hat“[4] sagt eine alte chinesische Weisheit. Diese Offenheit, die Loewe besaß, kombiniert mit einem enormen internationalen Wissen auf dem Gebiet der Musik, der Literatur, der Religion, der Weltgeschichte und der regionalen Volkstraditionen und -helden sowie mit einem sehr feinen Empathievermögen, ließen ihn zu dem großen Meister werden, der er nachhaltig ist.

DER KOSMOPOLIT THEODOR FONTANE

Richten wir nun unseren Blick auf Heinrich Theodor Fontane:

Heutzutage ist Fontanes Bild oft das eines konservativen, gemütlichen Erzählers. Wir sehen ihn auf bekannten Gemälden und Denkmälern als älteren gemütlichen Herren mit Schnauzbart.[5]

Das stimmt aber ganz und gar nicht. Der am 30. Dezember 1819 in Neuruppin geborene und 1898 in Berlin gestorbene Apotheker, Kriegsberichterstatter, Auslandskorrespondent, Übersetzer Sheakespeares, Kritiker und natürlich Dichter und Schriftsteller großartiger Romane und von den berühmten *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* publizierte seine großen Werke erst im Alter von knapp 60 Jahren. Daran liegt es vielleicht, dass er nicht als der moderne, progressive, experimentierfreudige Kosmopolitan und Internationalist wahrgenommen wird, der er eigentlich war. Theodor Fontanes Menschenbild war modern. Während seiner Zeit in England war er mit extremem technischen Fortschritt, industrieller Revolution, räumlicher Vernetzung und sozialdemokratischen Gedanken konfrontiert worden. In seinen Texten malte er liberale, globale und demokratische Zukunftsbilder. Kritik am Adel (Fontane brachte dieser Schicht durchaus auch Sympathien entgegen) sowie feministische Gedanken (Fontane wollte in seinen Romanen gesellschaftlich stigmatisierten Frauen Gerechtigkeit widerfahren lassen) sind in seinen Werken allgegenwärtig. Er wollte die Realität so naturalistisch abbilden, wie sie war. Viele seiner Werke sind von einer bemerkenswerten Offenheit. Fontanes Prosa steht der Poesie sehr nahe. Darauf wies schon Thomas

[4] Ernst Schwarz, *Altchinesische Lebensweisheiten*. Kösel-Verlag, München 1994, S. 114.

[5] Das liegt daran, dass Fontane erst mit fast 60 Jahren Berühmtheit als Schriftsteller erlangte und die Gemälde von ihm erst in dieser Zeit entstanden.

Mann hin: Fontane ginge es nicht um das „nackte, prosaische", sondern seine Forderung war eine „künstlerische Verklärung".[6] Man kann ihn zweifellos als den bedeutendsten deutschsprachigen Vertreter des poetischen Realismus bezeichnen.

Fontane wollte in seiner Dichtung alles Überschwängliche und alles „schwülstig" Romantische vermeiden, „denn der Realismus ist der geschworene Feind aller Phrase und Überschwenglichkeit"[7]

Da sein Vater Louis Henri Fontane und seine Frau Emilie (geb. Labry) hugenottischer Herkunft waren, wurde Theodor von ihnen protestantisch mit einem fundiert-bürgerlichen Wissen erzogen. Sein Vater war Apotheker und so trat auch Theodor zunächst nach dem Gymnasialabschluss die Apothekerlaufbahn in Berlin an.

Der wissenshungrige, vielseitig interessierte und sprachbegabte junge Mann veröffentlichte schon mit 20 Jahren erste Gedichte und Erzählungen in der Berliner Tageszeitung „Berliner Figaro". Kurze Zeit später trieb ihn seine Sehnsucht nach historischen Plätzen und Stätten in die Welt hinaus: Er unternahm mit einem Schulfreund seine erste große Reise nach London, die ihn sehr beeindruckte. Hier sei hinzugefügt, dass auch Carl Loewe in dieser Zeit nach London reiste. Er sang und spielte vor Königin Victoria. Loewe hatte großes Interesse an England und an Schottland: Er interessierte sich für die Geschichte, die Sprache, die Traditionen und die wunderschöne Natur. Familiär war er ebenfalls mit der Insel verbunden: Seine älteste Tochter Julie heiratete den Schotten James Arthur Hepburn von Bothwell.

Nachdem Fontane 1847 „Apotheker erster Klasse" geworden war, arbeitete er als Apotheker in Berlin. Die Barrikadenkämpfe der Märzrevolution 1848 zogen ihn allerdings in ihren Bann: Er veröffentlichte provokative Artikel und Gedichte in der Zeitschrift „Berliner Zeitungshalle". Diese revolutionären Gedanken legten bei ihm den Grundstein dafür, dass er ein Jahr später beschloss, „sein Leben auf den Vers zu stellen"[8] und den Apothekerberuf

---

[6] Tobias Schwartz, *Modern, nicht märkisch,* [in] „Der Tagesspiegel", 2019, https://amp.tagesspiegel.de/kultur/theodor-fontane-und-seine-zeit-modern-nicht-maerkisch/24139200.html (aufgerufen am 17.11.2019).

[7] Theodor Fontane, *Literarische Essay und Studien.* Erster Teil, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1963, S. 11.

[8] Dorlis Blume, *Theodor Fontane.*Lemo-20 Jahre Lebendiges Museum Online, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2014, [in] https://www.dhm.de/lemo/biografie/theodor-fontane (aufgerufen am 15.11.2019).

endgültig aufzugeben. Er schrieb politische Artikel, in denen er „Freiheit um jeden Preis“ und eine republikanische Staatsform forderte, aber auch die anekdotische Balladendichtung *Männer und Helden. Acht Preußenlieder*, die die brandenburgisch-preußische Geschichte darstellt. Darüber hinaus veröffentlichte er in dieser Zeit Geschichten, die auf der englischen Historie basieren. Nach schwierigen Jahren in Berlin reiste Fontane als „ministerieller Journalist“, also quasi als Auslandsreporter, nach London. Mit einigen Unterbrechungen blieb er dort für einige Jahre als Korrespondent und später als Presseattaché der preußischen Botschaft, schrieb aber nebenbei noch Kritiken über Londoner Theaterstücke für deutsche Zeitungen und später Aufsätze über englische Gedichte, englische Politik und über die Kultur und die Traditionen Englands. Seine Neugier auf alles Neue und auf historische Stätten und Plätze ließ ihn auf mehrere Reisen gehen, darunter eine bedeutende Reise nach Schottland, die er in seinem Werk *Jenseits des Tweed* literarisch verarbeitete. Nach seiner Rückkehr nach Berlin, veröffentlichte er 1861 den ersten Band der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Er erschien unter dem Titel *Die Grafschaft Ruppin*. Die Liebe zur wunderschönen Natur seiner Heimatregion, sein Interesse für die zahlreichen historischen Klöster und Schlösser sowie die interessanten Geschichten der dortigen Bewohner inspirierten ihn zu diesem Werk.

Der international interessierte und abenteuerlustige Fontane war sofort interessiert, als ihm der Deckersche Verlag anbot, im Auftrag des Verlages zu den Schauplätzen des Deutsch-Dänischen, des Deutschen und des Deutsch-Französischen Krieges zu reisen und seine Eindrücke schriftlich als Kriegsreporter niederzuschreiben. In Frankreich wurde er sogar als vermeintlicher Spion verhaftet. All diese Kriegserlebnisse verarbeitete er in seinen Berichten und Schriften literarisch.

Zurück in Berlin arbeitete er wieder als Theaterkritiker und wendete sich nun nach all dem Erlebten wieder liberaleren politischen Positionen zu.

Erst dann, mit 59 Jahren, erschien Theodor Fontanes erster (historischer) Roman *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812-1813*. In den Jahren danach bis zu seinem Tod schrieb und veröffentlichte Theodor Fontane noch weitere heute weltberühmte Novellen und Romane, wie beispielsweise *Effi Briest*. Damit erfuhr er auch in den letzten Jahren seines Lebens große Anerkennung und Berühmtheit und die philosophische Fakultät der Berliner Universität (Humboldt-Universität) verlieh ihm die Ehrendoktorwürde.

In vielen Werken Fontanes spielt Musik eine bedeutende Rolle. Er selbst sang in Berlin in einem mehr als respektablen Chor. Es gibt einige schriftliche Belege von ihm selbst über seine Beziehung zur Musik: Aus England schrieb er 1856 an seine Frau über die Ouvertüre der Oper „Der Freischütz" von Carl Maria von Weber, die er in London gehört hatte: „Ich hörte sie am Mittwoch im Surrey-Garden, […] Es ist eine Musik, als ob Himmel, Erde und Hölle miteinander sprächen… Es ist großartig. Daran, daß ich anfange, an Musik Gefallen zu finden, merke ich deutlich, daß ich alt werde. […] Musik und die schönen Linien einer Statue fangen an, mir wohlzutun."[9] Dieses Zitat offenbart neben der Beschreibung seines Musikempfindens aber auch viel über den Menschen Theodor Fontane und seinen Charakter. Einen weiteren Beleg kann man in einer Schrift, die er als Kriegsreporter in seiner Zeit im besetzen Frankreich verfasste, finden: Über ein Orgelkonzert in der Predigt-Kirche von Saint-Denis in Paris schrieb er: „Wir saßen wie umstrickt, von einem Traum umfangen, den man mit Bewußtsein weiterträumt, nicht recht wissend, ob einem die Kraft oder die Lust fehlt, ihn abzuschütteln."[10]

FAZIT

Betrachtet man nun die Lebenswege und die Charakterzüge beider Männer, fallen einem immer wieder - trotz aller Unterschiede - interessante Parallelen auf: Wir haben hier zwei offene, weitsichtige, experimentierfreudige, naturliebende, kosmopolitische und phantasievolle Menschen vor uns, die die Stärke und Größe aber auch das Glück hatten, ihre ganz eigenen Wege zu gehen und ihren Blick auf die Welt und die Kunst zu entwickeln.

---

[9] Gertrud George-Driessler, *Theodor Fontane und die ‚tonangebende Kunst'*, Universität Augsburg, Dissertation, 1991, zitiert im Artikel von Luise Fröhlich „Wie musikalisch Fontane wirklich war", [in] https://www.maz-online.de/Lokales/Potsdam-Mittelmark/Schwielowsee/Wie-Theodor-Fontane-zur-Musik-stand (aufgerufen am 18.11.2019).
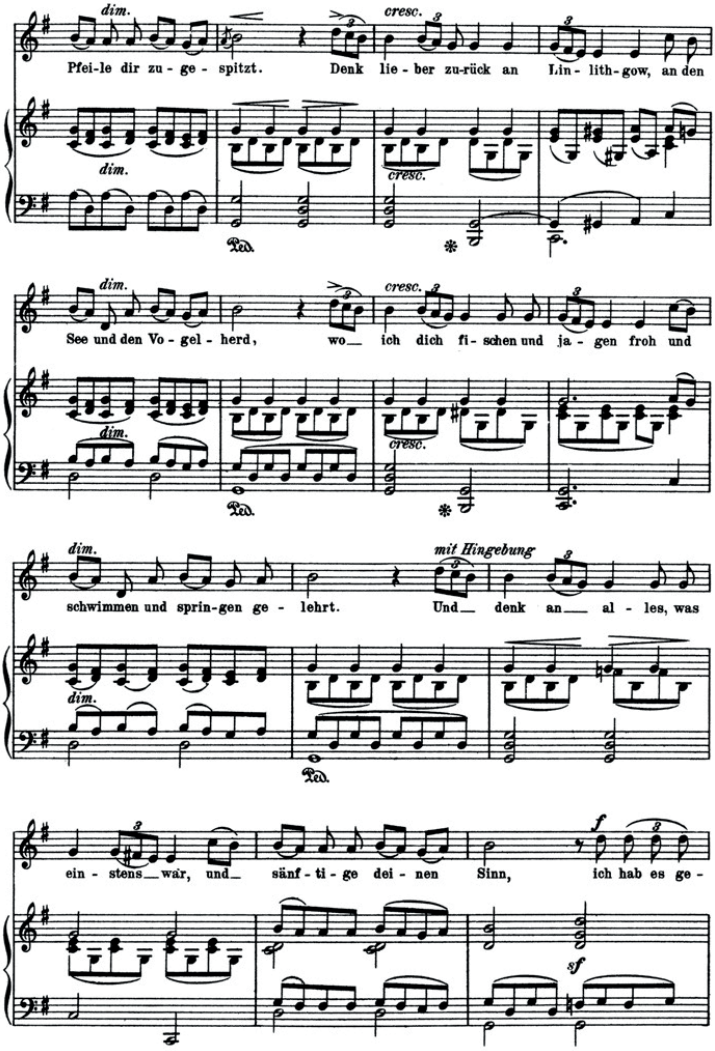
[10] Ibidem.

„ARCHIBALD DOUGLAS“

Schauen wir auf die oben angeführten Balladen von Carl Loewe nach Texten von Theodor Fontane: Über die weltweit bekannten Stücke „Archibald Douglas“ und „Tom der Reimer“ sind schon einige musikalische und literarische Analysen geschrieben worden. Wir wollen hier aber beispielgebend die große Ballade „Archibald Douglas“ bezüglich der oben genannten Gesichtspunkte einmal betrachten:

Wie Carl Loewe darin musikalisch die Verzweiflung des Titelhelden aus Schottland verbannt zu sein, zeichnet, wie er Graf Archibald Douglas wunderbare Kantilenen gibt, um das Herz des Königs anzurühren und wie er den König musikalisch groß und würdevoll das Schwert an Douglas als Zeichen der Gnade des früheren Vertrauens überreichen lässt, ist niemals schwülstig oder pathetisch aufgesetzt. Wenn er dann den König quasi selig jubeln lässt in der Erwartung wieder wie in Kindertagen mit Archibald Douglas die geliebte Heimat zu durchstreifen und zu fischen und zu jagen, kann man dieses Glück der Erinnerung, die Euphorie und die Sehnsucht geradezu spühren und emotional nachempfinden. Dazu kommt, dass hier Loewe eine Melodie, die ihm seine Mutter oft in Kindertagen sang, als Jugenderinnerungmotiv benutzt.
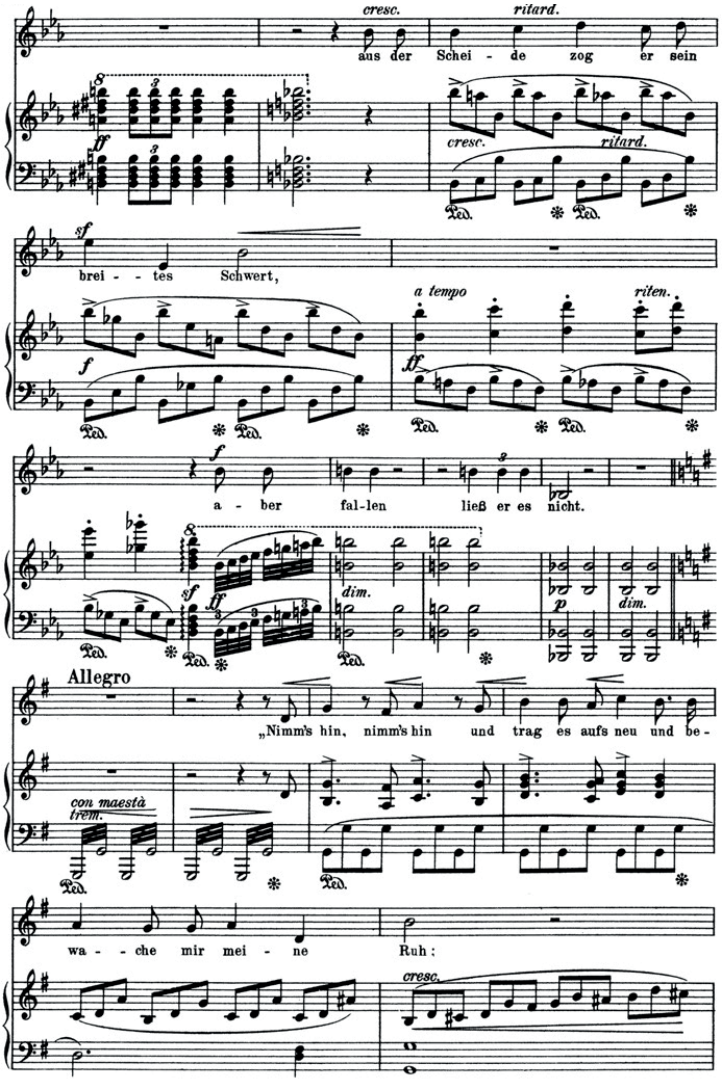
Mit wunderschönen Kantilenen bittet Graf Archibald Douglas den König um Gnade (vgl. BEISPIEL 1).



BEISPIEL 1 - DIE KANTILENEN DES UM GNADE BITTENDEN ARCHIBALD DOUGLAS.[11]

Würdevoll, klar und groß lässt Carl Loewe dann den König Graf Archibald Douglas Gnade erteilen (vgl. BEISPIEL 2)
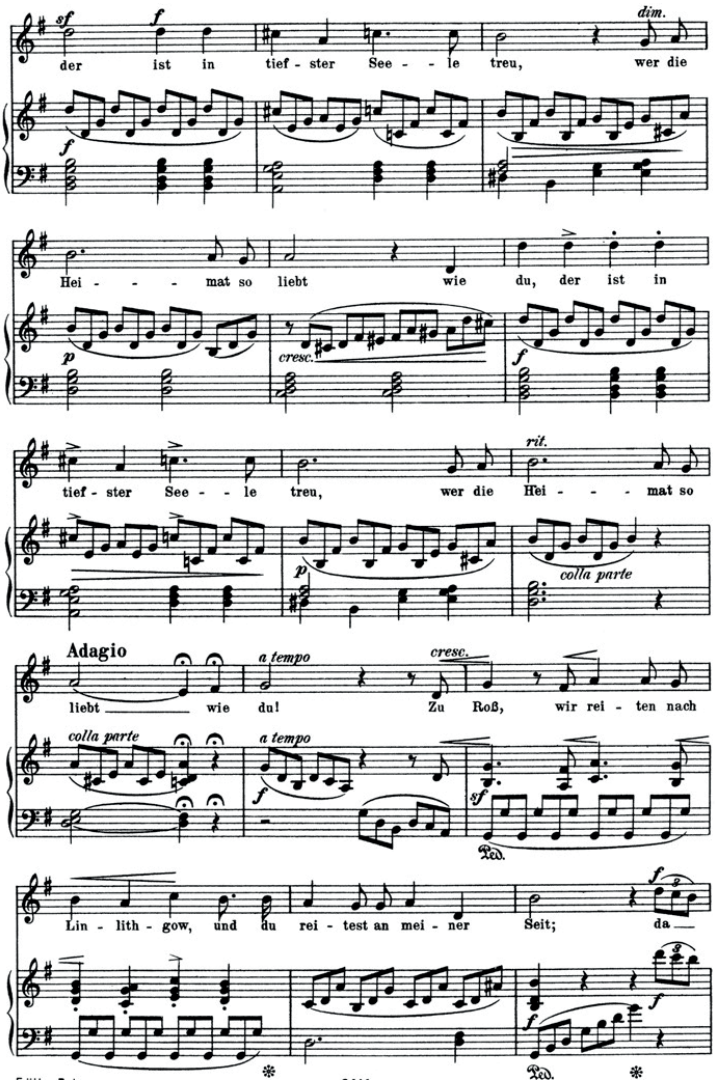
[11] Carl Loewe, *Balladen und Lieder Band I.* Edition Peters, Leipzig 1940 (Angabe aus Einleitung), S. 72.
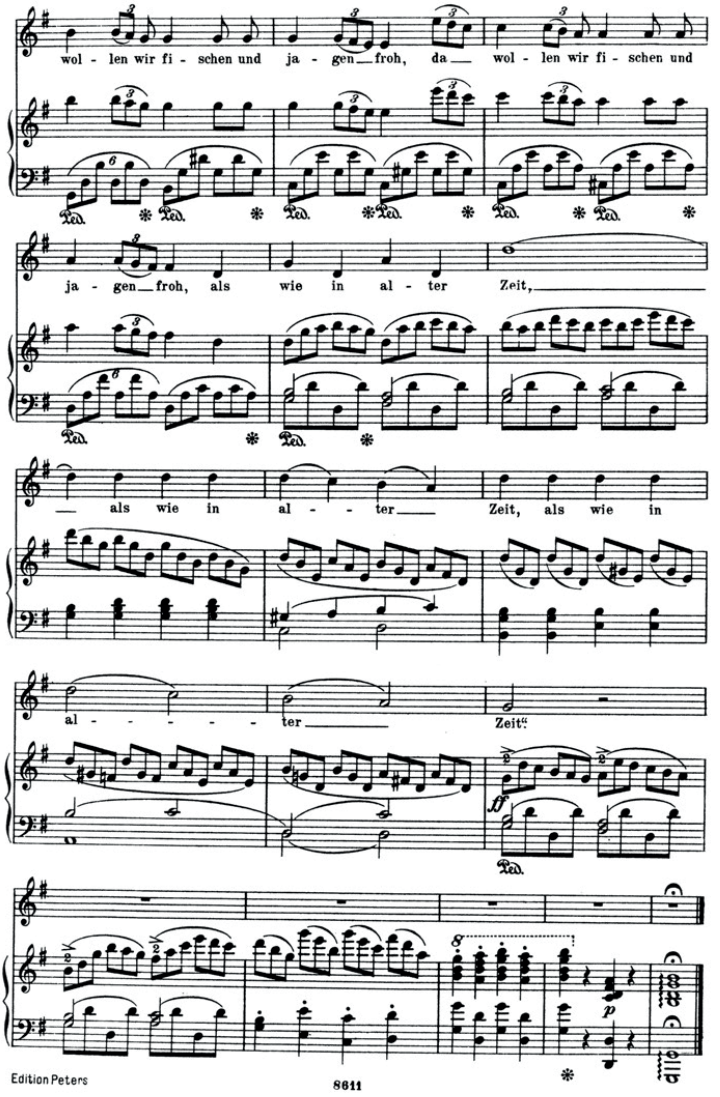


BEISPIEL 2 - WÜRDEVOLL ERTEILT DER KÖNIG ARCHIBALD DOUGLAS GNADE.[12]

Carl Loewe zeichnet einen fast kindlich jubelnden, in seiner Erinnerung überglücklichen König, der wieder mit Graf Archibald Douglas durch die geliebte Heimat steifen möchte (vgl. BEISPIEL 3).

[12] Ibidem, S. 80.
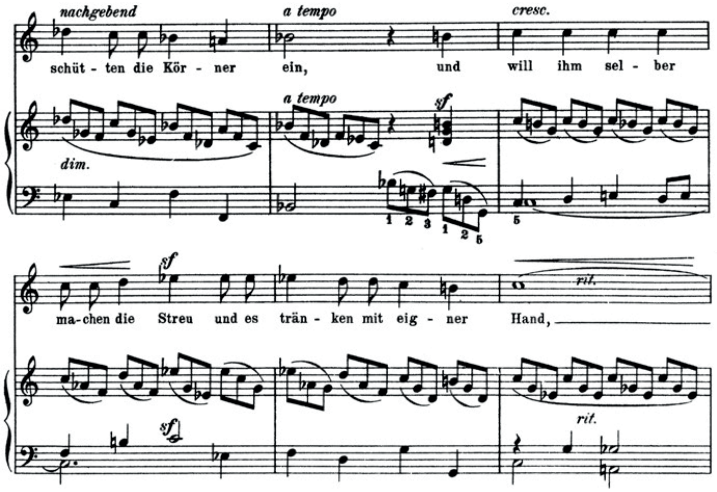

sf
f
dim.
der ist in tief - ster See - - le treu, wer die
f
Hei - - - mat so liebt wie du, der ist in
p
cresc.
f
tief - ster See - - le treu, wer die Hei - - - mat so
rit.
p
colla parte
Adagio
liebt wie du!
a tempo
cresc.
Zu Roß, wir rei - ten nach
colla parte
a tempo
f
sf
Ped.
Lin - lith - gow, und du rei - test an mei - ner Seit; da
f
f
Ped.



BEISPIEL 3 - DER KÖNIG SCHWELGT IN SCHÖNEN ERINNERUNGEN.[13]

[13] Ibidem, S. 81-82.

Der Text bzw. die Ballade Fontanes ist von Loewe ganz natürlich musikalisch nachempfunden. Die Musik überhöht und illustriert den Text nur, sie macht ihn niemals plakativ. Loewe trifft hier musikalisch den natürlich-schlichten, schwelgenden Fontane-Ton. Wie genial Carl Loewe diese Ballade musikalisch ausgedeutet hat, beschreibt Dr. Karl Anton in der Balladenschule: „Der König mit stolzer Aufregung setzt bei jeder Viertel neu die Sporen ein und versucht Pferd und Hindernis zu überwinden. Nein! Feste starke vorwärtstreibende Viertel, denen man das Bleigewicht anmerkt; ängstlich schnelle Achtel für den Douglas und ungleiche Triolen für das Pferd, dem nie alle Beine zur Verfügung stehen, bei so widerstrebender Einwirkung - und endlich gänzliche Atemnot des Grafen, die hervortritt bei den Worten: „Und will ihm selber machen die Streu, und es tränken mit eigener Hand“ (vgl. BEISPIEL 4), eine Stelle bei der Papa[14] hörbar und sichtbar atmete, (freilich zum Vorteil der Töne) und die Worte einzeln stellte, so ungefähr*: und will ihm - selber machen - die Streu - und es - tränken - miteigner - Hand* - jetzt hält der König.“[15]



BEISPIEL 4 - DIE AUSKOMPONIERTE „ATEMNOT“ DES GRAFEN.[16]

[14] Hier ist Carl Loewe gemeint (aus den Schilderungen seiner Tochter Julie von Bothwell).

[15] Robert Hanzlik, *Carl Loewe - Balladenschule.* Veröffentlichungen der Internationalen Carl-Loewe-Gesellschaft e.V., Löbejün 2007, Heft 3, S. 20.

[16] Carl Loewe, *Balladen und Lieder Band I,* Edition Peters, Leipzig 1940 (Angabe aus Einleitung), S. 77 & 78.

Loewe verstand es, Fontanes schwelgerische, realistische und naturliebende Poesie in einer Melodie so zu formen und zu entwickeln, dass eine natürliche und beeindruckende Darstellung der Szene mit allen emotionalen und seelischen Tiefen sowie ihren historischen Hintergründen entstand. Beide Männer verband das sich intensive Einleben in ein Stück und die natürlich realistische und somit sehr beeindruckende Darstellung desselben. „Der Zauber steckt immer im Detail"![17] Das macht die beiden Balladen „Archibald Douglas" und „Tom der Reimer" nachhaltig so erfolgreich.

ZUSAMMENFASSUNG

Es gibt kaum bekannte Vertonungen von Fontanes Werken. Nur die von Carl Loewe 1857 komponierte Ballade „Archibald Douglas" op. 128 ist bis heute eines seiner bekanntesten Werke und hat einen dauerhaften Platz in der Musikgeschichte. Auch die 1867 entstandene Ballade „Tom der Reimer" op.135 von Carl Loewe nach einem Text von Theodor Fontane hört man bis zum heutigen Tag in vielen Konzertsälen rund um die Welt. Warum haben beide Balladen einen festen Platz in den Herzen von Liebhabern großer Liedkunst und andere Fontane-Vertonungen nicht? Liegt es daran, dass Carl Loewe in einer unnachahmlichen Art die Gedichte Fontanes verstand, nachvollzog und musikalisch ausdeutete? Verstand und traf er den sogenannten Fontane-Ton? Wenn man die Lebenswege und Wirkungskreise beider Männer vergleicht, fallen einem Parallelen auf, die Aufschluss darüber geben, warum der 46 Jahre seines Lebens in Stettin wirkende und lebende Carl Loewe, den in Neuruppin geborenen und viele Jahre in Berlin lebenden Theodor Fontane so gut zu vertonen verstand und warum das Zusammenwirken der Beiden nachhaltig so erfolgreich war: Beide Männer waren offene, weitsichtige, experimentierfreudige, naturliebende, kosmopolitische und phantasievolle Menschen, die die Stärke und Größe aber auch das Glück hatten, ihre ganz eigenen Wege zu gehen und ihren Blick auf die Welt und die Kunst zu entwickeln. Loewe verstand es, Fontanes schwelgerische, realistische und naturliebende Poesie in einer Melodie so zu formen und zu entwickeln, dass eine natürliche und beeindruckende Darstellung der Szene mit allen emotionalen und seelischen Tiefen sowie ihren historischen Hintergründen entstand. Beide Männer verband das sich intensive Einleben in ein Stück und die natürlich realistische und somit sehr beeindruckende Darstellung desselben. „Der Zau-

[17] Theodor Fontane, *Der Zauber steckt immer im Detail. Ein Fontane-Lesebuch.* Insel-Bücherei, Berlin 2019, Titelblatt.

ber steckt immer im Detail"![18] Das macht die beiden Balladen „Archibald Douglas" und „Tom der Reimer" nachhaltig so erfolgreich.

SCHLÜSSELWORTE

Carl Loewe, Theodor Fontane, Archibald Douglas, Ballade,
Tom der Reimer

ABSTRACT

There are almost no compositions for Fontane's works known. Today, only the ballad "Archibald Douglas," Op. 128, composed by Carl Loewe in 1857 is among his best-known works and has a permanent place in music history. Also, Carl Loewe's ballad "Tom der Reimer," Op. 135, composed in 1867 to a text by Theodor Fontane, till this day resounds in many concert halls around the world. Why is it that both ballads have firmly established themselves in the hearts of lovers of the great art of singing, while Fontane's other works have not? Was it because Carl Loewe uniquely understood, comprehended and musically interpreted Fontane's poems? Did he understand and hit the so-called note of Fontane? Comparing the lives and spheres of activity of two men, one can see similarities that shed light on why Carl Loewe, who lived and worked in Stettin for 46 years, was able to put music to the texts of Theodor Fontane, who was born in Neuruppin and lived in Berlin for many years, so well, and why the cooperation between them was so successful in the long run. Both were open-minded, farsighted, experimental, nature-loving, cosmopolitan and imaginative men who had the strength and greatness, but also the good fortune to go their own ways and develop their outlook on the world and art. Loewe was able to compose and hit melody with Fontane's indulgent, realistic and nature-loving poetry in such a way that a natural and impressive representation of the scene with all its emotional and spiritual depth, as well as its historical background, was created. The two men had in common an intense immersion in the work and a naturally realistic and therefore very impressive portrayal. "The magic is always in the details"! This is what makes the two ballads "Archibald Douglas" and "Tom der Reimer" such a lasting success.

KEYWORDS

Carl Loewe, Theodor Fontane, Archibald Douglas, Ballad,
Tom der Reimer

[18] Ibidem.

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUR AUTORIN

Friederike Meinel studierte an der UdK Berlin und an der HfM Mannheim und war mehrere Jahre Meisterschülerin von Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann. Meisterkurse bei Elisabeth Schwarzkopf und Ingrid Bjoner prägten sie darüber hinaus.Die Opernsängerin gewann internationale Wettbewerbe, wie z.B. den Paula-Lindberg-Salomon-Gesangswettbewerb oder den Yamaha-Gesangswettbewerb und stand unter anderem an der Bayerischen Staatsoper München, an der Semperoper Dresden, am Opernhaus Köln und beim Ravinia Festival in Chicago auf der Bühne. Ihr Wien-Debüt gab Friederike Meinel im Rahmen der Wiener Festwochen mit der Titelrolle in „Penthesilea - Ein Traum“ unter der Leitung von Ulf Schirmer. Die Sängerin arbeitete im Laufe ihrer bisherigen Operntätigkeit u.a. mit den Dirigenten Jun Märkl, Marc Albrecht, Peter Schneider, Zubin Mehta und Jeffrey Tate sowie den Regisseuren Claus Guth oder Robert Carsen zusammen.

Sie konzertierte u.a. mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester, dem Berliner Sinfonieorchester, dem Bayerischen Staatsorchester, dem Gürzenich Orchester Köln und wirkte in mehreren CD- und Filmproduktionen mit. Die Sopranistin leitet eine Gesangsklasse an der Hochschule der Künste Stettin und ist Gesangsdozentin an der Musikakademie „Louis Spohr“ in Kassel. Darüber hinaus gibt sie ihre Erfahrungen an Studierende in Meisterkursen und Gesangsworkshops im In- und Ausland weiter.

Im Jahr 2018 promovierte die Sängerin an der Hochschule für Musik „Grażyna und Kiejstut Bacewicz” in Łódź zu dem Thema „Richard Wagner’s Wesendonck-Lieder: Worte in Klang betten – Entstehung einer Symbiose von italienischem Gesangswohllaut und dramatisch sinnrichtigem Vortag“. Darüber hinaus wurden von ihr mehrere Artikel über Carl Loewe, Felix Nowowiejski sowie über gesangliche Aspekte des Belcanto veröffentlicht. Von 2008 bis 2016 leitete sie als Schirmherrin das mit Preisen ausgezeichnete Bundesprojekt „Kinder helfen Kindern-Musik schafft Zukunft“ zugunsten von Catania. Im Sommer 2016 wurde sie zur Kiwanis-Botschafterin Deutschland ernannt und führt nun diese Reihe für Kiwanis Deutschland fort.



PROF. ULRICH MESSTHALER
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

CARL LOEWE, KOMPONIST IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN IMPROVISATION UND NOTATION

LOEWE ALS IMPROVISATOR

Zuerst zu den bekannten Tatsachen. Die Zahl der Komponisten, die selbst spielend und improvisierend öffentlich als Interpreten aufgetreten sind, ist gewichtig: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Carl Czerny, Frederic Chopin, Cesar Franck, Camille Saint-Saens....

Wenn auch eine beträchtliche Anzahl an Komponisten als Improvisatoren bekannt waren, so ungewöhnlich war die Fähigkeit Carl Loewes, aus dem Stegreif ein Gedicht in Musik einzukleiden, indem er spontan eine Gesangslinie erfand und sich selbst am Flügel begleitete. Speziell im Zeitraum zwischen 1835 und 1846 gab er immer wieder Konzerte, in deren Programmen regelmäßig ein Improvisationsteil eingebaut war.[1] Eine typische Programmfolge bestand aus seiner „Alpenphantasie"[2] als Einleitung. Wohlgemerkt: schon hier ist ein Zeichen gesetzt: keine Sonate, sondern eine Phantasie als erstes Stück. Es folgten einige Gesangsstücke, gefolgt von einem weiteren Klaviersolo, häufig seine „Mazeppa".[3] Anschließend improvisierte er zu dem Text „Die Nonne", gefolgt von weiteren Liedern und Balladen. Leider ist aus Loewes Hand nur ein Werk, der „Totentanz"[4] als später von ihm notiertes Beispiel seiner Improvisationskunst überliefert. Alle anderen uns bekannten improvisierten Titel sind nicht von Loewe schriftlich fixiert worden.

Bezogen auf den „Totentanz" beschrieb Loewe detailliert, wie dieser Abend ablief: „Im zweiten Teil (des Konzerts) hatte ich eine improvisierte Composition verheissen, (…) Zelter war eben im Begriff, mir Goethe`s „Kennst Du das Land" zu geben, als der Fürst Anton Radziwill mir durch den Dr. Foerster den Zauberlehrling

[1] Vgl.: Ekkehard Ochs/Lutz Winkler (Hrsg.), *Carl Loewe (1796-1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung,* Frankfurt a. M. 1998, S. 105.

[2] Carl Loewe, *Alpenphantasie,* op. 54, 1835.

[3] Carl Loewe, *Mazeppa,* op. 27, 1832.

[4] Carl Loewe, *Totentanz*, op. 44/3, 1835.

sandte.- die Aufgabe war in der That sehr schwierig; jede mittelmäßige Lösung hätte wenigstens zum Gelächter geführt…- Mein Mut wuchs indess; ich erfand mir eine Melodie, die ich mit steigendem Affekt des Vortrags auf allen Strophen zugleich anwenden konnte, sowie eine obligate Figur im Accompagnement…- Es gelang. Anhaltender, langer Beifall war Beweis dafür, dass ich die Idee einer musicalischen Improvisation nicht ganz unrichtig in`s Leben hatte treten lassen".[5]

Es ist umso bedauerlicher, dass es keine weiteren später notierten improvisierten Stücke gibt, als, wie wir später sehen werden, seine kompositorische Vorgehensweise von eben diesem improvisierenden Gestus ausgeht.

IMPROVISIEREN IN DER EPOCHE LOEWES

Ich konnte mich einmal umhorchen bei den Dozenten des Lehrgangs „Historische Improvisation" der *Schola Cantorum Basiliensis* in Basel. Ich erhielt als Antwort, dass ohne regelmäßiges Üben gar nichts ginge. Und um richtig und sinnvoll zu praktizieren, gibt es Abläufe harmonischer und struktureller Art, sogenannte Pattern, wie wir es vom Jazz kennen, die automatisiert werden müssen. Nur auf dieser Basis ist phantasievolles Improvisieren möglich. Eine dieser Standardformeln besteht aus dem in der *Chaconne* angewendeten absteigenden Ostinatobass. Über diesen Bass, der mit einer Kadenzformel versehen beliebig oft wiederholt werden kann, ist es dem Spieler möglich, frei zu improvisieren. Diese schon im *Seicento* beliebte Formel finden wir in Werken von Barbara Strozzi, Benedetto Ferrari, Claudio Monteverdi oder Jean-Baptiste Lully aber auch in späteren Epochen. Diese Abläufe, erst einmal verinnerlicht, ermöglichen es erst, improvisatorisch sich im Rahmen gewisser historischer Vorgaben frei bewegen zu können. Eine wichtige Basis dafür ist der Generalbass.

Nun wissen wir, dass Loewes bedeutender und einziger Lehrmeister Daniel Gottlob Türk (1750-1813) gewesen ist, der nicht nur Verfasser einer bekannten Klavierschule[6] war, sondern auch ein Werk über den Generalbass verfasst hat.[7]

---

[5] *Dr. Carl Loewes Selbstbiographie*, hg. v. Carl Hermann Bitter, Berlin 1870, S. 30.

[6] Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisungen zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Schwickert in Leipzig, Leipzig und Halle 1789.

[7] Daniel Gottlob Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen*, Hemmerde und Schwetschke, Leipzig & Halle 1791.

Es ist naheliegend, dass sein Schüler Loewe dieses Werk unter Türks Anleitung studiert hat und so für seine kompositorischen und improvisatorischen Fähigkeiten eine Basis gelegt worden ist. Dass er sich des Improvisierens regelmäßig befleißigt hat, geht auch aus der Tatsache hervor, dass er in über mehrere Jahrzehnte Organist der Jacobikirche in Stettin war. Und genauso wie heute noch galt das Improvisieren auch zu seiner Zeit als eines der Hauptdisziplinen jedes Organisten.

Die Werke von Türk sind im Rahmen einer ganzen Reihe von Publikationen über den Generalbass, das Improvisieren und Phantasieren zu sehen, welche zwischen Ende des 18. Jahrhunderts bis Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht worden sind.

Als Beispiele wären zu nennen André Ernest Modeste Grétry[8], Friedrich Kalkbrenner[9] oder Carl Czerny, der 1829 in Wien sein Werk *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano* bei Diabelli publizieren ließ.

CARL LOEWE UND CARL CZERNY

Die Tatsache, dass Loewe einige Jahre nach der Publikation von Czernys *Anleitung…* in Wien weilte, lässt den Gedanken zu, dass er dieses Werk zu Gesicht bekam. Wie es auch sei, auffallend sind erstaunliche Gemeinsamkeiten, die wir zwischen den Vorschlägen Czernys und den Werken Loewes feststellen können. Hier nur einige Zitate und Beispiele, die diesen Zusammenhang belegen und gleichzeitig zeigen, in welchem Masse Czerny Praktiker und cleverer Musiker war und nicht ohne Humor seine Leser leiten konnte.
„Auch dem Zuhörer biethet das Fantasieren einen eigenen Reiz dar, da in demselben eine Freyheit und Leichtigkeit der Ideenverbinduneng, eine Ungezwungenheit der Ausführung herrschen kann, die man in wirklichen Compositionen (...) nicht findet. Wenn ein wohlgeschriebenes Tonwerk mit einem edlen architektonischem Gebäude verglichen werden kann, in welchem Symetrie vorherrschen muss, so ist die gelungene Fantasie ein schöner Englischer Garten, anscheinend regellos, aber voll überraschender Abwechslung, und verständig sinnvoll und planmässig ausgeführt.“[10]

---

[8] André Ernest Modeste Grétry, *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l `harmonie*, Paris an 1 0 (1802).

[9] Friedrich Kalkbrenner, *Traité d `harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder at à improviser*, op.185, Troupenas, Philipp, Brandus, Meissonnier, Schonenberger, Breitkopf, Paris 1849.

[10] Carl Czerny, *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano*, Diabelli, Wien 1829, S. 3.
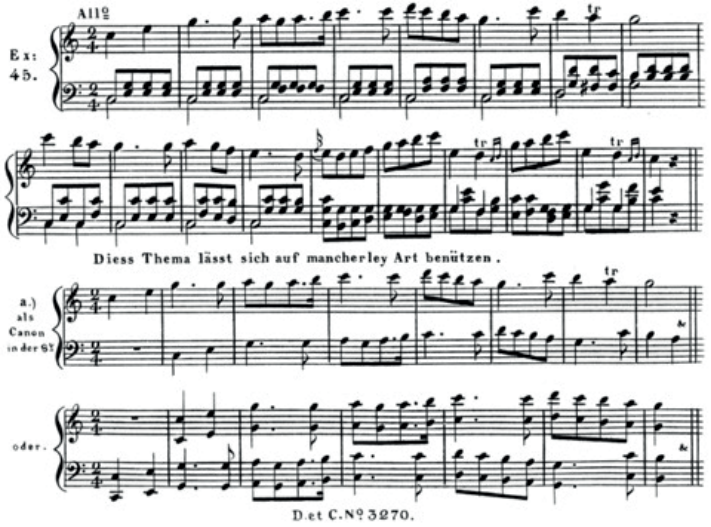
Für Czerny gibt es verschiedene Arten des Phantasierens. Zuerst erwähnt er das Präludieren, welches vor einem Musikstück als Einleitung oder auch als Überleitung zu einem nächsten Stück dient, es gibt die Kadenzen und dann das wirkliche Phantasieren, welches er auch Improvisieren nennt. Hier kann man nun über ein Thema, das sich dann im Verlauf verändert, improvisieren, oder man kann dieses Thema nehmen und eine Durchführung mit Hilfe anderer Themen machen. Genauso kann man ein Thema als Basis eines Kanons benutzen oder aus einem Thema eine Variationskette ableiten und es gibt zum guten Schluss das Capriccio, die freieste Form der Improvisation.

Czerny legt auch Wert auf die Unterscheidung, ob man vor einem großen Publikum oder in einem Salon spielt. „Beim Fantasieren vor einem grossen Publikum, z.B. im Theater, sind die zwei ersten, bisher besprochenen Gattungen nicht immer mit Glück anwendbar und biethen dem Spieler doppelte Schwierigkeit. Erstlich kann die, beim öffentlichen Spielen natürliche Verlegenheit, und besonders die so nachtheilige Furcht: zu langweilen, auf des Künstlers Besonnenheit, Erfindungsgabe, Begeisterung und gute Laune nachtheilig wirken."[11]

Der Beethovenschüler Czerny schrieb über die Improvisationsgabe seines Lehrers: „In dieser Manier zu Fantasieren war Beethoven unübertrefflich. Der Reichthum der Ideen und Harmonien, so wie die Grösse und Consequenz der kunstreichsten Durchführung, würde Er schwerlich haben schriftlich wiedergeben können."[12] Kommen wir aber wieder auf Czernys Unterteilung der verschiedenen Arten des Phantasierens zurück. Er zeigt uns, wie er das Bacchuslied aus Mozarts Entführung aus dem Serail als Kanon verarbeitet. Zuerst sehen wir die Originalmelodie, anschließend beginnt das Thema im Diskant, gefolgt von der kanonischen Imitation im Bass. Im zweiten Beispiel setzt er das Thema in Oktaven in den Bass und lässt den Kanon ebenfalls in Oktaven gesetzt im Diskant fortschreiten (vgl. BEISPIEL 1).
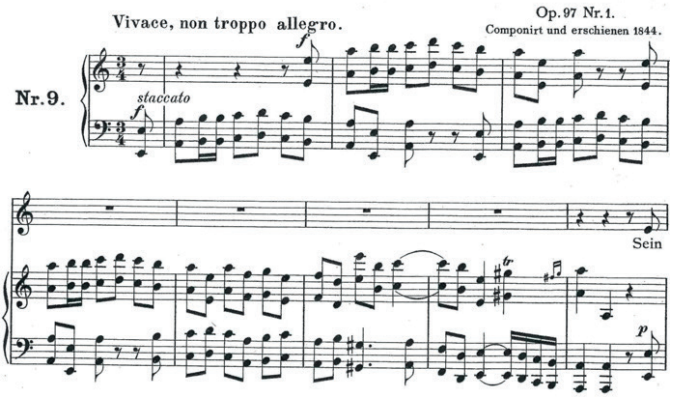
[11] Ibidem, S. 75.

[12] Ibidem, S. 43.



BEISPIEL 1[13]

Loewe benutzt diese Formel in seiner dreiteiligen Ballade „Der Mohrenfürst" (vgl. BEISPIEL 2). Hier die Anfangstakte:
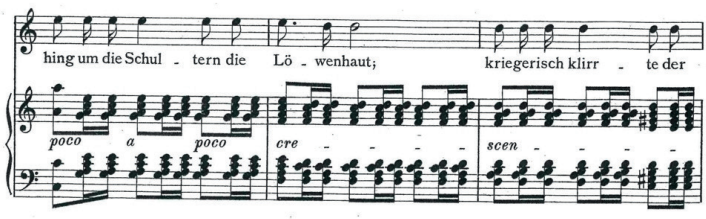


BEISPIEL 2[14]

Wir sehen, dass Loewe die Kanonversion à la Czerny gewählt hat, um sie nach einer Kadenzierung wieder aufzunehmen. Es folgt eine Akkordfolge mit einer absteigenden Basslinie.
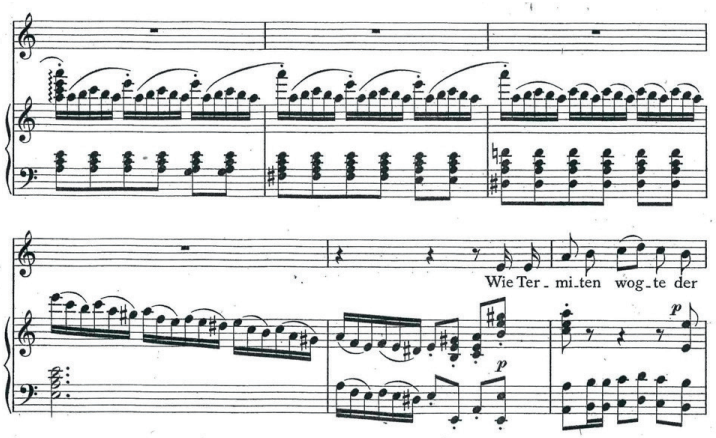
---

[13] Ibidem, S. 76.

[14] Carl Loewe, *Der Mohrenfürst,* op. 97/1, 1844, Leipzig 1904-1905, Hrsg. Max Runze, Band VI, S. 76.



BEISPIEL 3[15]

Nachdem er den Kanon wieder aufgenommen hat, setzt er die Ballade mit einem diesmal mit der rechten Hand virtuos bereicherten absteigenden Quartgang fort (vgl. BEISPIEL 3).
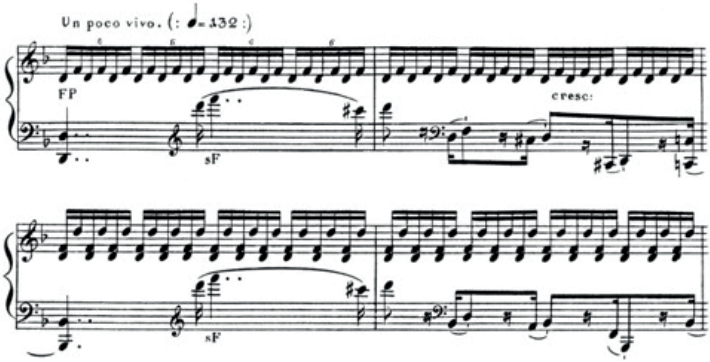


BEISPIEL 4[16]

Der Aufbau des gesamten ersten Teils besteht aus diesen beiden Elementen. Weiter gibt Czerny in seiner *Anleitung…* Beispiele an, in denen auf einer gleichbleibenden Harmonie Sekund - und Terzvorhalte über mehrere Oktaven ausgeführt werden (vgl. BEISPIEL 5).
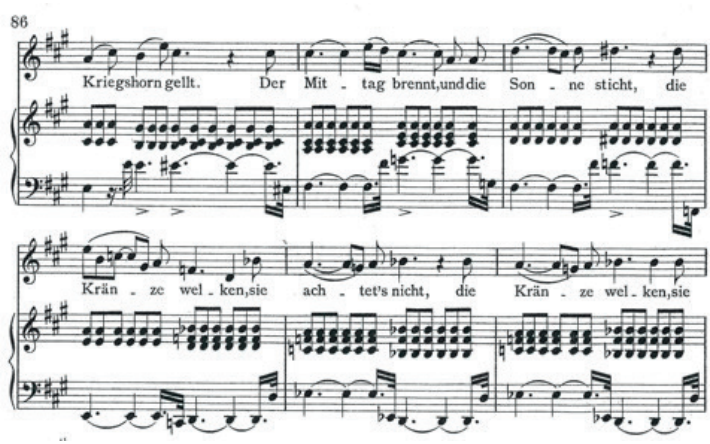
[15] Ibidem.

[16] Ibidem, S. 77.



BEISPIEL 5[17]

Hier sehen wir, wie Loewe denselben Kunstgriff in „Die Mohrenfürstin" anwendet (vgl. BEISPIEL 6):
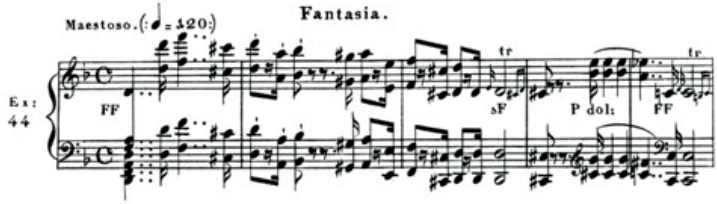


BEISPIEL 6[18]

[17] Carl Czerny, op. cit., S. 65.
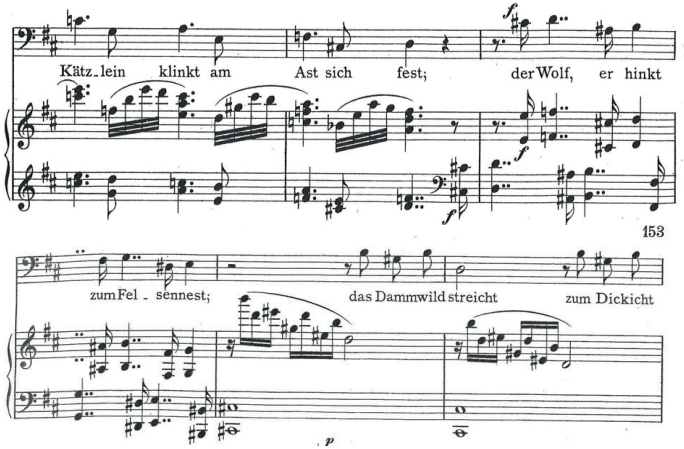
[18] Carl Loewe, *Die Mohrenfürstin*, op. 97/2, 1844, Leipzig 1904-1905, Hrsg. Max Runze Band VI, S. 86.

Czerny erweitert diese Idee mit folgender Variante (vgl. BEISPIEL 7):



BEISPIEL 7[19]

Und hier ein Ausschnitt aus Loewes Lied „Der Feind" (vgl. BEISPIEL 8)*:*



BEISPIEL 8[20]

Das Beispiel aus dem Lied „Der Feind" zeigt eine frappierende Ähnlichkeit zwischen Czernys Vorschlag und Loewes Komposition. Die kompositorische Strategie, scheinbar regellos Tonfolgen zu kreieren, wird auch in Akkordfolgen angewendet, die nach dem klassischen Regelwerk für eine Komposition nicht verwendet werden (sollten), die aber als Improvisation ihre Wirkung haben, wie Czerny bemerkt: „Auch sind selbst kühne, fremdartige Modulationen (…) recht gut an ihrem Platz".[21]
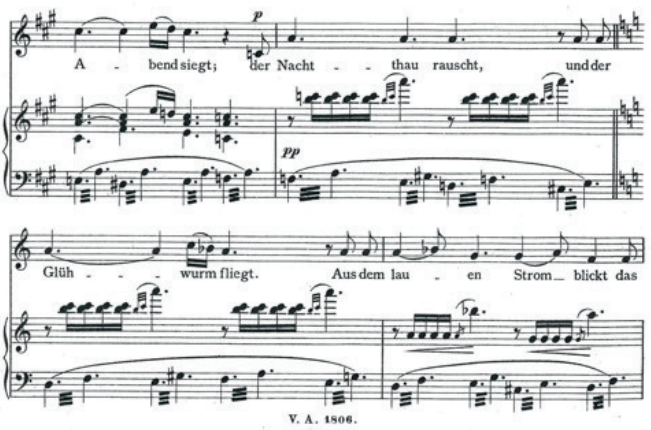
---

[19] Carl Czerny, op. cit., S. 64.

[20] Carl Loewe, *Der Feind,* op. 145/2, Leipzig 1904-1905, Hrsg. Max Runze, Band IX, S. 152f.

[21] Carl Czerny, (vgl. Friedrich Kalkbrenner, *Traité d `harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder at à improviser*, op. cit.), S. 9.

Wir schauen wieder auf den „Mohrenfürst" (vgl. BEISPIEL 9):



BEISPIEL 9[22]

Dieses Umspielen einer Akkordsequenz mit außer der Harmonie liegenden Tönen ermutigt Czerny auch den Spielern in seiner Schrift: „Es giebt endlich eine sehr interessante Art zu preludieren, welche sich der Spieler anzueignen hat, nämlich völlig taktlos, [...] anscheinend völlig bewusstlos, gleich dem Umherirren in unbekannten Gegenden. Diese [...] eigenthümliche Manier lässt sehr viel Ausdruck und frappante Harmoniewechsel zu und kann, zu rechter Zeit angewendet und gehörig vorgetragen, sehr viel Wirkung machen."[23]

ÜBER DAS PRÄLUDIEREN

Ein wichtiger Aspekt ist der von Türk und Czerny empfohlenen Beginn eines Vortrags mit einer improvisierten Einleitung. Dazu schreibt Czerny: „Wenn der Spieler ein Solostück vorzutragen hat, zu welchem der Autor selbst keine Introduction schrieb, [...], so ist es nicht unschicklich, wenn das improvisierte Vorspiel verhältnimässig länger und durchgeführter ist, wenn Anklänge aus dem nachfolgendem Thema darin vorkommen und das Ganze eine passende Introduction bildet."[24]
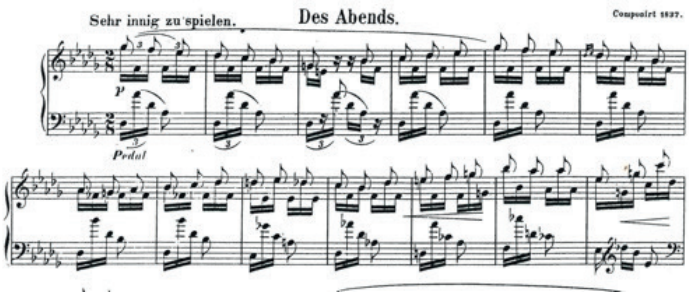
---

[22] Carl Loewe, *Der Mohrenfürst,* op. cit., S. 76. (vgl. Carl Czerny, *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano*, op. cit.).

[23] Carl Czerny, (vgl. Friedrich Kalkbrenner, *Traité d `harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder at à improviser*, op. cit.), S. 20.

[24] Carl Czerny, *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano*, op. cit., S. 15.

Dies ist nun ein wichtiges Statement. Es war demzufolge selbstverständlich, eine Einleitung zu improvisieren.[25] So ist es auch zu erklären, dass viele Lieder aus der Zeit von Loewe sofort mit dem gesungenen Wort in dem ersten oder zweiten Takt beginnen. Natürlich setzte er voraus, dass zuerst eine entsprechende Einleitung präludiert wird! Aber wer hat nicht schon im Konzertsaal das peinliche Antippen eines Tones seitens des Pianisten vor dem Beginn eines Liedes erlebt, gefolgt von einem Kopfnicken des Sängers als Zeichen, dass er die Tonhöhe wahrgenommen hat und nun einsetzten kann... Natürlich kommt es auf den Zusammenhang an. Wenn zuerst eine musikalische Sphäre geschaffen werden muss, ist eine improvisierte Introduktion sinnvoller, als innerhalb eines Liederzyklus, wo eine kurze Überleitung genügt. Selbst bei Werken von Robert Schumann sind frei erfundene Einleitungen sinnvoll.

Es gibt Aufzeichnungen von Clara Schumann, von ihrer Tochter Marie angeregt, die belegen, wie sie Einleitungen zu den Klavierstücken Robert Schumanns erfand. Hier zuerst der Beginn des Klavierstücks „Des Abends" von Robert Schumanna (vgl. BEISPIEL 10):
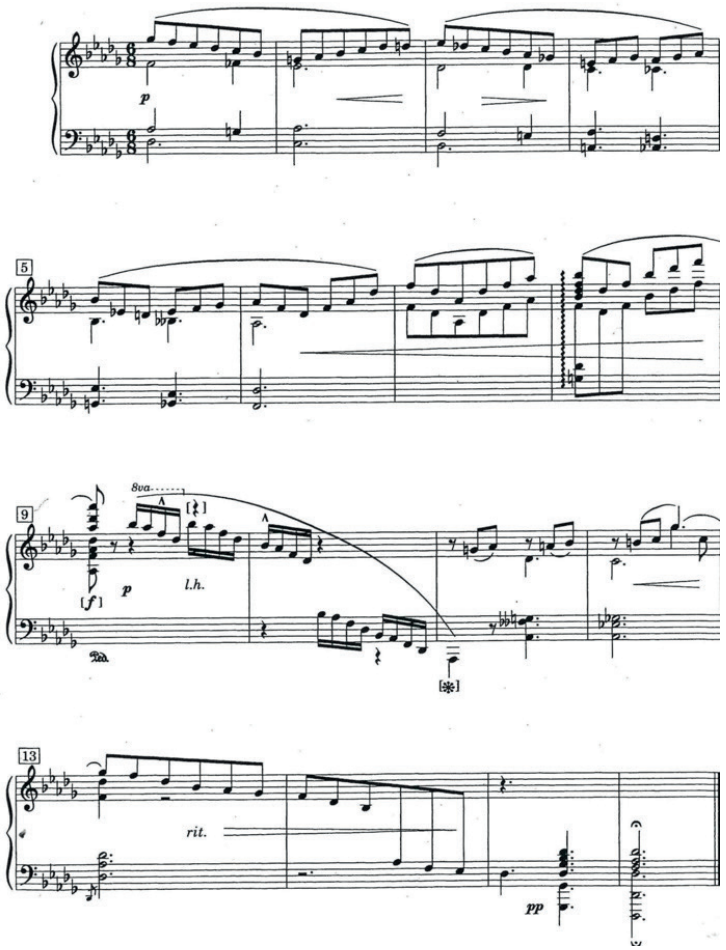


BEISPIEL 10[26]

Nun die einleitende Improvisation von Clara Schumann (vgl. BEISPIEL 11):

---

[25] Por. Valerie Woodring Goertzen, *By way of Introduction: Preluding by 18th-and 19th-Century Pianists,* The Journal of Musicology 1996, Vol. 14/3, S. 299-337. Darin lesen wir, dass auch Felix Mendelssohn-Bartholdy, mit dem Loewe ja gemeinsam musizierte, regelmäßig freie Einleitungen in Konzerten gespielt hat.

[26] Robert Schumann, *Phantasiestücke,* op. 12/1, 1837, Hrsg. Clara Schumann, Leipzig 1879, S. 2.
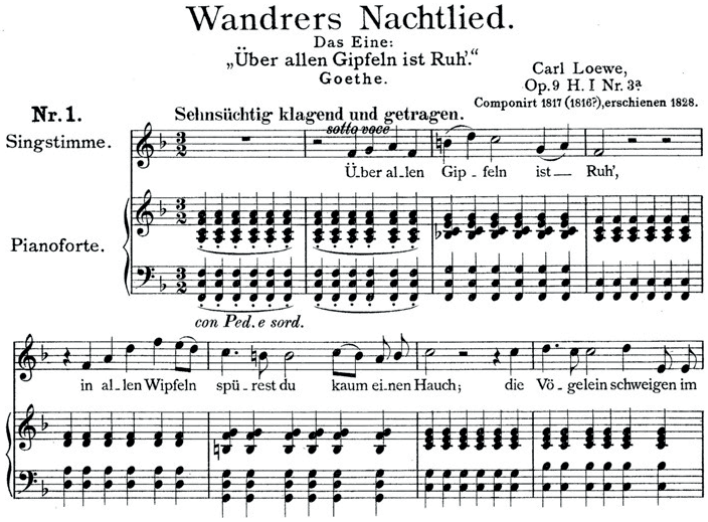


BEISPIEL 11[27]

[27] Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG, Mainz 1996, S. 415.

Dies gibt uns zu denken, denn wenn Clara Schumann auch diese von ihr improvisierte Einleitung ausnahmsweise zu Papier gebracht hat, können wir davon ausgehen, dass sie prinzipiell zuerst eine Einleitung zu spielen für angebracht hielt.[28] Nun galt Clara Schumann nicht als exzentrische Tastenlöwin, die mit ihren Improvisationskünsten ihr Publikum blenden wollte, ganz im Gegenteil. Dass aber dieser Aspekt ihres Spiels nicht häufig erwähnt wurde, zeigt, wie selbstverständlich diese Vorspiele auch bei Kritik und Publikum waren. So können wir verstehen, dass einige Lieder von Carl Loewe, aber auch von Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn-Bartholdy und selbstredend von Clara Schumann ohne Einleitung oder nur mit zwei die Harmonie gebenden Takten beginnen. Der Komponist übergibt diese Aufgabe den Ausführenden!

Hier ein Beispiel von Loewe, bei dem eine Einleitung sinnvoll erscheint (vgl. BEISPIEL 12).



BEISPIEL 12[29]

Dazu könnte man sich eine der Kürze des Stückes angemessene Introduktion von 4 bis 6 Takten vorstellen, mit einfachen Modulationen und in der Dominante endend. Es ist für den Interpreten

[28] Es gibt Konzertberichte darüber 1837 in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" XXXIX, S. 257 und 1839 in der *Neuen Zeitschrift für Musik IX*, S. 20.

[29] Carl Loewe, *Wanderers Nachtlied*, op. 9, H. 3, Nr. 3a, Leipzig 1904-1905, Hrsg. Max Runze, Band XI, S. 2.

viel einfacher, mit Hilfe einer Einleitung in die „Stimmung" des Stückes zu kommen. Im Jazz ist dieses „Einstimmen" vollkommen selbstverständlich. Es gibt ein schönes Beispiel eines „Crossovers", in dem Chick Corea eine Einleitung in d improvisiert, in das sich dann die Anfangsakkorde des d-moll Konzerts KV 466 von Mozart einschleichen und das Konzert beginn.[30]

Die improvisierte Einleitung ist sicher am Anfang eines Konzertes oder vor Stücken ohne geschriebene Einleitung eine sinnvolle Ergänzung, von gleicher Bedeutung sind aber kleine Zwischenspiele, die von einem Lied zum nächsten führen, wenn der Interpret es für angebracht hält. So werden harmonische Übergänge geschaffen, die ohne Zwischenspiele zu abrupt ein Lied dem nächsten gegenüberstellt.

LOEWE INTERPRETIEREN

Die verblüffenden Elemente, die wir immer wieder in Loewes Kompositionen finden, haben natürlich ihre Wirkung getan auf das Publikum, welches Loewe im Konzert hören konnte. Immer wieder wird die überraschende „phantastische" Art seiner Kompositionen und seines Vortrags, denn beides wurde als Einheit empfunden, erwähnt. Hier einige Meinungen: „Dr. Loewe ist [...] fantasiereich (sogar ans Fantastische streifend)…"[31] Dem Rezensent fällt weiterhin auf, das Loewe «oft rapsodisch» (sic) auftritt.[32]

„Hier ist Loewe in seinem Genre einzig. Rege, freie Fantasie, die nicht selten ein Kleines an Phantasterei streift, tiefes Eindringen in die Situation, die Seele der Dichtung, weniger reich im Melodiefluss als glückliche Kombination des zuständigen Ausdrucks, um ein Reichtum im Gesange und schwierigen Klavierbegleitung mit wechselnden Modulationen zu haben."[33] Weiter unten lesen wir: „Er arbeitet sehr viel mit seinem Phantasieschwung und hat einen reichen Vorrat an Situationsmalerei, die nicht ganz frei von Bizarrerie ist."[34]

Diese freie Art zu komponieren, die als Basis und als Grundimpetus den Gestus der Improvisation innehat, kann Loewe als Interpret seiner Werke nicht ignoriert haben. Das Werk, einmal

[30] https://m.youtube.com/watch?v=13EYG1XfJjI, (aufgerufen am 10.10.2019).

[31] „Allgemeine Theaterzeitung", 37. Jg., 1844.

[32] Ibidem, S. 778.

[33] „Allgemeine Wiener Musikzeitung" 1844, Bd. 4, S. 371.

[34] Ibidem.

notiert, bleibt seiner improvisatorischen Natur treu, die nun vom Interpreten als solche wieder entfalten werden soll, wenn die Magie des ersten Erklingens nicht erlöschen soll. Dies ist aber nun aber der Makel des Komponisten Carl Loewe: Häufig bleibt beim Lesen seiner Werke der Eindruck des Zufälligen, Flüchtigen, was Kritiker wie Robert Schumann zu folgender Aussage brachte: „Die Flüchtigkeit, mit der Loewe komponiert, liegt in seiner Eigenthümlichkeit, nie bei dem Einzelnen stehen zu bleiben, das Ganze in einem Augenblick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur das entschuldigt manches Unbedeutende, was man in Kauf nehmen muss. Noch eines spüre ich bei den Loeweschen Kompositionen heraus, dass man nämlich, wenn er fertig ist, gern noch etwas wissen möchte."[35] Robert Schumann schreibt weiter: „Das Ganze ist vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren."[36] Diese deskriptive Art des Komponierens, ja man könnte sagen, dieses reaktive Komponieren bezieht seine Faszination aus klanglichen Textillustrationen, weniger oder gar nicht aus weiterführenden Verarbeitungen und Entwicklungen eines Themas oder eines kompositorischen Materials. Wenn nun in der Ausführung diese Illusion des spontan erfundenen Wirklichkeit wird, ist in dem Gehörten kein Mangel zu finden, ganz im Gegenteil. Wenn aber die Ausführung den Eindruck hinterlassen möchte, eine Widerspiegelung des gedruckten Notenmaterials zu sein, wird man wie Schumann das Unbehagen spüren, dass irgendetwas fehlt und die Ausführung so nicht stimmt. Und hier sind wir nun an dem Beginn der Diskussion, inwieweit ein Interpret bei Loewe treuer Ausführender der geschrieben Partitur sein soll oder Nachvollzieher des musikalischen Enstehungsprozesses einer Aufführung, nicht eines bis in jede Einzelheiten fixierten „Werkes". Loewe ist sich dieses Sachverhaltes durchaus bewusst, wenn er schreibt: „Ich habe nie das ändern an meinen Arbeiten geliebt. Manches blieb in ihnen zu Wünschen übrig, doch wie einmal das Manuscript lautete, so musste es bleiben, ich war nie im Stande, auch nur eine Note zu ändern."[37]

Für Loewe war also nicht das Ringen um eine endgültige Fassung eines Werkes von fundamentaler Bedeutung. Sein kompositorischer Ansatz zeigt genauso wie sein Klaviersatz eine von dem

---

[35] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Hrsg. Martin Kreissig, Leipzig 1914, S. 50.

36 Ibidem, S. 212.

[37] *Dr. Carl Loewes Selbstbiographie*, Hrsg. Carl Hermann Bitter, Berlin 1870, S. 42, zit. nach Henry Joachim Kühn, *Johann Gottfried Carl Loewe*, Händel-Haus, Halle an der Saale, 1996, S. 129.

Interpreten abhängige Position im Moment der Aufführung, welche als Grundlage kein bis ins letzte ausgearbeitetes Werk hat. So finden wir häufig Klavierpassagen von einem gewissen Schwierigkeitsgrad, die aber mehrfach wiederholt werden, ohne dass es eine Weiterentwicklung, kompositorische Erweiterung gibt. Dieses schematische Verwendung von Klavierbegleitungsformeln sind in gewissem Sinn hilfreich für den Interpreten, befähigen sie doch einem Sänger, der sich selbst, wie dazumal Carl Loewe, am Flügel begleitet, sich mehr auf die Stimme zu konzentrieren. Oder wäre in diesem Fall gar die Möglichkeit gegeben, den Notentext zu variieren? Sein Lehrer Daniel Gottlob Türk gibt dem Interpreten folgende Ratschläge auf den Weg: „Wenn der Komponist den erforderlichen Ausdruck, so gut sichs thun lässt, im Ganzen und bei einzelnen Stellen bestimmt [...]: so bleiben immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch außerordentliche Mittel erhöhet werden kann. Ich rechne hierher vorzüglich 1) das Spiel ohne Takt, 2) das Eilen und Zögern, 3) das sogenannte Tempo rubato. Drey Mittel, welche selten und zur rechten Zeit angewandt von grosser Wirkung sein können."[38] Diese Bemerkungen ergänzt der in seinem Werk sehr auf Korrektheit des musikalischen Vortrags bedachte Lehrer Loewes mit folgendem Abschnitt: „Mehr nach Gefühl, als taktmässig, außer den freyen Fantasien, Kadenzen, Fermaten etc. unter andern auch die mit dem Worte Recitativo bezeichnete Stellen vorgetragen werden. Man findet hin und wieder in Konzerten u. dgl. einzelne Stellen von dieser Art [...]. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung tun, wenn man sie genau nach der bestimmten Geltung der Noten (taktmäßig) spielte. Die wichtigen Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen oder ein guter Redner die Worte deklamieren würde."[39]

Diese Bemerkungen sind sehr aufschlussreich, zeigen sie doch einen interpretatorischen Zugang, der im Zuge der werktreuen Aufführungstradition im 20. Jahrhundert verloren gegangen scheint.

Schon in der Appendix-Ausgabe der ersten Edition der Schubertlieder, die Max Friedländer Ende des 19. Jahrhunderts herausgegeben hat[40], können wir sehen, inwieweit der von Schubert geschätzte Sänger seiner Lieder, Johann Michael Vogl (denn ihm

[38] Daniel Gottlob Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen*, op. cit., S. 370.

[39] Ibidem, S. 370f.

[40] Franz Schubert, *Gesamtausgabe Schubertlieder*, C.F. Peters, Leipzig 1885.

werden aller Wahrscheinlichkeit Veränderungen des originalen Notentextes zugeschrieben), von Schuberts Notentext abwich, besonders was einige rhythmische Variationen angeht. Diese Version, zuerst bei Diabelli in Wien 1830 gedruckt, wurde von Friedländer akribisch notiert, später aber nie mehr veröffentlicht! Die Welle der werk- (oder besser gesagt: noten-) treuen Interpretation ließ eine weitere Veröffentlichung nicht mehr zu. Gleichwohl war Schubert selbst begeistert von Vogls Leseart seiner Lieder. Er schrieb am 25. September 1825 an seinen Bruder Ferdinand: „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblick Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes."[41]

Was nun Loewe angeht, müssen wir konstatieren, dass seine Lieder und Balladen heute immer noch so aufgeführt werden, wie man noch vor 50 Jahren Händel, Mozart oder Rossini aufgeführt hat: Man sang und spielte den geschriebenen Notentext, ohne die aufführungspraktischen Gegebenheiten der Zeit des Komponisten zu berücksichtigen. Es wurde also ignoriert, wie der Komponist selbst sein Werk aufgeführt haben wollte, sondern man sah die Werke durch die aufführungspraktische Brille des 20. Jahrhunderts. Hier handelt es sich nun um einen komplexen Sachverhalt. Während bei Händel Verzierungen, eine andere Version im Da Capo einer Arie, Stimmbehandlung in deklamatorischen Zeil der Rezitative wichtig sind, ist es bei Loewe der grundsätzliche freie interpretatorische Ansatz, beginnend bei improvisierten Vorspielen, freie deklamatorische Agogik und rhapsodische Tempobehandlung.

Seit einigen Jahren wird im Kreise der Musikwissenschaft, angeregt von Daniel Leech-Wilcinson,[42] der als Grundlage zur Beurteilung eines Werkes nicht nur den Notentext, sondern auch deren historisch begründete Aufführung nimmt, diskutiert, inwieweit die Divergenz zwischen Notation und Aufführung einen relevanten Einfluss auf die Beurteilung und Analyse von Musik hat. Wie werden etwas später sehen, dass das nicht Kleinigkeiten sind, sondern die jeweilige Sichtweise kann den Sinn eines Werkes eine genau entgegengesetzte Aussage geben. Sicher ist es so, dass eine Aufführungstradition so stark etabliert ist, dass man gar nicht auf die Idee kommt, dass es vielleicht vollkommen anders aufgeführt

[41] [in] Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, Kassel 1964.

[42] Daniel Leech-Wilcinson, *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performances*, CHARM, London 2009.

werden könnte. Die Bedeutung von Carl Loewe ist größer, als es gemeinhin heute angenommen wird. Seine Werke über Interpretationen zu beurteilen, die nicht den ihm zu Grunde liegenden improvisatorischen Ansatz berücksichtigen, werden dem Komponisten nicht gerecht.

Ein anderer wichtiger Aspekt ist das Verhältnis von Sprache und Gesang. Carl Loewe sang in seinen Ausführungen sehr textbezogen. Seine Tochter berichtet: „[...] und wieder, wenn er sang, klang es so natürlich, als wenn er spräche. [...] Kurz zusammengefasst war seine Sprache. Gesang, und der Ton in welchem er sprach oder sang, drang weit hinaus, sowohl im Freien wie im Saal, ohne dass es den Anschein gehabt hätte, als beabsichtige er dies."[43]

Textbezogenheit beschränkt sich aber nicht nur auf eine deutliche Aussprache, sondern besteht besonders aus dem flexiblen rhythmischen Verhältnis der Silben innerhalb eines Wortkonstrukts. Mit der üblichen Notation in der Zeit Loewes ist diese Feinrhythmik der Sprache schlichtweg nicht darstellbar, das heißt, der Sänger muss, um den natürlichen Wortfluss zu gewährleisten, die Notation flexibel auslegen, so wie es die Sprache erfordert. Loewe schreibt: "Die Musik ist für die Sprache da."

Um diesen Konflikt zwischen Notentreue und Sprachtreue und deren Konsequenz auf die Tempogestaltung zu veranschaulichen, möchte ich zwei Aufnahmen des Liedes „Ich grolle nicht" von Schumann heranziehen. Loewe und Schumann haben sich mehrmals in Leipzig getroffen, und das sängerische und musikalische Umfeld war Loewe wohl bekannt. So traf sich und musizierte Loewe ja auch mit Weber und Mendelssohn in Dresden, Leipzig und Stettin. Auch durch den Einfluss des nach der Bologneser Gesangsschule lehrenden Aloys Miksch in Dresden war ein Gesangstil etabliert, der sowohl das *Cantabile* als auch der Bedeutung des Sprachrhythmus Rechnung trägt. Es gibt also auch noch den Aspekt des *Tempo rubato*, welcher in der Zeit Anfang bis Mitte des 19, Jahrhundert speziell in Dresden und Weimar insofern von Bedeutung war, als diese Tradition der Bologneser Gesangsschule immer noch präsent war und ihre Adepten auch unter den Interpreten Webers, Loewes und Schumanns nachgewiesen werden konnten.[44]

---

[43] Musikzeitschrift „Harmonie", 15. Dezember 1896, S. 1751.

[44] Vgl. Ulrich Messthaler, *Schumann und die Bologneser Gesangsschule*, [in] Jean-Jaques Düncki (Hrsg.), *Schumann interpretieren*, Sinzig 2014, S. 313ff.

SCHUMANNS „ICH GROLLE NICHT"

Es fällt auf, dass nahezu sämtliche Aufnahmen mit Sängern, die noch in der Tradition des 19. Jahrhunderts standen, einen vollkommenen anderen Zugang zu dem Verhältnis Notation und Sprachrhythmus hatten. Es handelt sich also nicht um Einzelfälle. Die Aufnahme von Fritz Wunderlich[45] und Richard Tauber[46] des Liedes „Ich grolle nicht" aus der „Dichterliebe" von Robert Schumann[47] sind stellvertretend für eine prinzipiell entgegengesetzte Art, eine Partitur zu lesen. Rein äußerlich fällt die Ausführungszeit von 1'17" bei Wunderlich gegen 2'30" bei Tauber auf. Viel interessanter ist, auf welche Weise dieser Zeitunterschied zustande kommt. Auffallend ist zuerst die Behandlung des Klavierparts. Fischer –Dieskau schreibt über diese Klavierbegleitung: „Durch eine bei Schumann nicht selten repetierende Klavierakkordik ergibt sich eine zwangsläufig melodische Empfindung, die es dem Sänger nicht leicht macht, die deklamatorischen Bedürfnisse immer völlig in Deckung zu bringen."[48]

Wer sagt aber nun, dass diese als gleichmäßige Achtel notierten Akkorde immer im gleichen Tempo gespielt werden müssen? Sie stehen so geschrieben, das ist richtig, aber die ganze Interpretationsgeschichte, die Aufführungspraxis aus der Epoche um 1850 und spätere, in dieser Tradition stehenden Aufnahmen geben Zeugnis, das es überhaupt kein Thema war, den Notentext sinngemäß zu verändern, wenn denn ein deklamatorische Notwendigkeit vorhanden war (vgl. BEISPIEL 13).
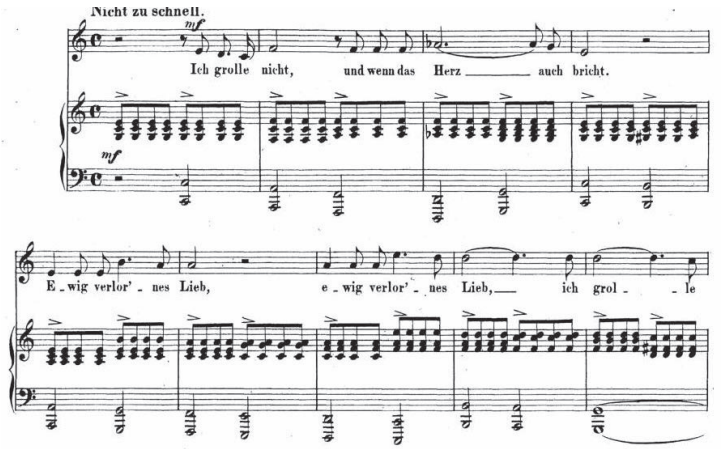
---

[45] https://m.youtube.com/watch?v=XDbESDdZmfY, (aufgerufen am 10.10.2019).

[46] https://m.youtube.com/watch?v=dRrFpFddDNM, (aufgerufen am 10.10.2019).

[47] Robert Schumann, *Dichterliebe,* op. 48/7, 1840, Edition Peters, o.J., S. 116.

[48] Dietrich Fischer Dieskau, *Schumann, das Vokalwerk*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1981, S. 67.



BEISPIEL 13[49]

Während nun bei Wunderlich der Pianist Hubert Giesen, die Achtelbewegen der Begleitung gleichmäßig spielt, und Fritz Wunderlich diesem Begleitrhythmus sozusagen folgt, deklamiert Richard Tauber die Phrasen rhythmisch gesehen nach der Sprache und der harmonischen Spannung der Akkordfolgen und der Pianist folgt diesem vom Sänger vorgegebenen Rhythmus. Was zur Folge hat, dass letztlich die Begleitung nicht in gleichmäßigen Achteln, sondern variabel tempomäßig zwischen sechzehntel und viertel eingesetzt wird. Dass diese Ausführung nicht willkürlich wirkt, sondern künstlerisch in ihrer Expressivität beeindruckt, liegt an Taubers souveräner Sprachbehandlung, die sich über den sehr statisch geschrieben Rhythmus der Begleitung hinwegsetzt. Setzt er sich nun über die Intention des Komponisten hinweg? Die Tatsache, dass andere frühen Aufnahmen des gleichen Liedes einen vergleichbaren Interpretationsansatz haben, lässt den Schluss zu, es handele sich um eine Aufführungstradition, die weit in das 19. Jahrhundert zurückreicht und uns letztlich zu der Aussage von Loewe führt, die Musik sei für die Sprache da. Wie tiefgreifend gerade dieses Schumannlied einen anderen Sinn, eine andere Aussage evoziert, wenn nicht über den Notentext, sondern über eine historisch begründete Auslegung dieses Notentextes als Hörerlebnis geurteilt wird, hat Felix Diergarten in seinem Aufsatz „Ich grolle, ich grolle nicht“ eindrücklich belegt.[50]

---

[49] Robert Schumann, *Ich grolle nicht,* [in] *Robert Schumanns Werke herausgegeben von Clara Schumann, Dichterliebe* op. 48, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1879-1893, S. 10.

[50] Felix Diergarten, *Ich grolle, ich grolle nicht*, [in] *Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, Martin Kirnbauer (Hrsg.), Basel 2019, S. 91ff.

Die beiden vorgestellten Versionen haben nichts miteinander gemein. Die Aussage des Liedes ist diametral entgegengesetzt. Während bei Wunderlich das gedrängte, ja Verärgerte zum Ausdruck kommt, er also eigentlich wirklich grollt, während bei Tauber wir eine Betroffenheit und Traurigkeit wahrnehmen, die mit Hilfe der Tempoverzögerungen sehr sensibel ausgeführt wird. Es ist eine Interpretation, die heutzutage undenkbar wäre mit ihrer freizügigen Tempoauslegung,. Sie reit sich aber sehr wohl ein in eine Aufführungstradition, deren Beispiele mit vielen Aufnahmen anderer Sänger und Sängerinnen belegt ist. Ich möchte nur erwähnen die Aufnahme des gleichen Liedes mit Jeanne Gerville-Réache von 1911[51] oder auch Aufnahmen der berühmten Liedsängerin Elena Gerhard von 1911.[52]

Zu eine weiteren Spur führt uns die Aufnahme von "Ich grolle nicht" der Sängerin Theresia Behr-Schnabel aus dem Jahr 1904, der Frau des Pianisten Arthur Schnabel.[53]

Ihre Version ist nahezu identisch mit der Richard Taubers. Nun ist interessant zu wissen, dass sie die Schülerin des bedeutenden Liedsängers, Pädagogen und Garcia-Schülers Julius Stockhausen gewesen ist, der häufig Konzerte mit Clara Schumann als Klavierbegleiterin gegeben hat, unter anderem auch mit der "Dichterliebe" von Robert Schumann, in dem ja das Lied "Ich grolle nicht" vorkommt. Es ist naheliegend, dass Theresa Behr-Schnabel von ihrem Lehrer Informationen vermittelt bekam, wie Robert Schumann sich eine Ausführung dieses Lied gedacht hat...

Es gab also einen Bruch in der Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts, der sich ziemlich genau in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg vollzog. Wenn nun in einer Gesangausbildung diese Informationen nicht zugänglich gemacht werden, ist es schwer möglich, eine vom Komponisten intendierte Ausführung sich eigen zu machen, oder zumindest diese auszuprobieren.

---

[51] https://m.youtube.com/watch?v=dRrFpFddDNM, (aufgerufen am 10.10.2019).
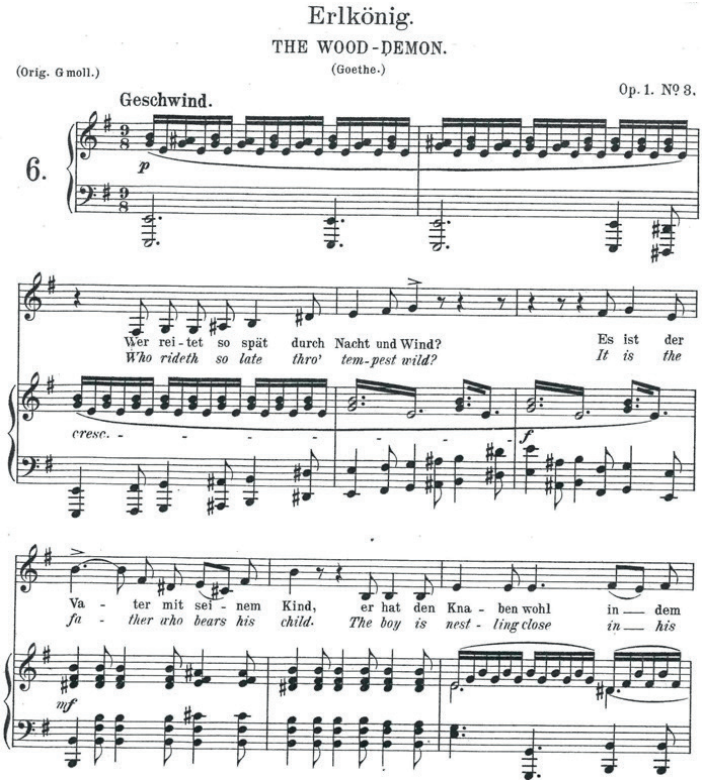
[52] https://m.youtube.com/watch?v=W9sJVWh20tk, (aufgerufen am 10.10.2019).

[53] https://m.youtube.com/watch?v=Ja5N6LGMkm8, (aufgerufen am 10.10.2019).

Natürlich ist jetzt nicht gemeint, dass wir heutzutage die Aufnahmen der vorhin erwähnten Sänger imitieren sollten, sondern es geht darum, zwei wichtige Punkte herauszufiltern: Erstens die Sprachbehandlung. Wie benutzten die Sänger den Rhythmus der Sprache, wie konnten sie diesen Rhythmus in das musikalische Geflecht integrieren? Es ist notationstechnisch im 19. Jahrhundert nicht möglich gewesen, diesen Sprachrhythmus genau festzuhalten. Also ist es Aufgabe des Sängers, diesen Sprache lebendig zu halten mit feinen Abstufungen in Dynamik, Tempo und im freien Verhältnis zur Klavierbegleitung. Als Konsequenz kann so eine vertikale Verschiebung zwischen Melodie und Begleitung auftreten, die nicht notwendigerweise eine Ungenauigkeit ist, sondern zur Expression des Werkes beiträgt. Genauso ist eine flexible Behandlung des Rhythmus von Bedeutung, der durchaus von der gedruckten Vorgabe abweichen kann. So sehen wir noch bei den Aufnahmen Claude Debussys, der am Klavier seine eigenen Werke interpretiert, wie er von dem gedruckten Notenbild abweicht. Diese rhythmischen Veränderungen waren wichtig genug, dass sich die Edition Durand entschloss, diese „Variationen" des Komponisten zusammen mit den offiziell gedruckten Noten zu publizieren. Es ist nur zu hoffen, dass dies nicht als Aufforderung verstanden wird, nun diese Version zu spielen, denn das würde ja der Spontanietät der Aufführung widersprechen.

Der zweite Punkt ist die Suche nach einer spontanen Natürlichkeit des Ausdruckes. Das große Manko der vorhin gehörten Aufnahmen besteht darin, dass man sie naturgemäß wiederholt anhören kann. So wird der Wiedergabe die Aura der Einmaligkeit genommen, welche die eigentliche Faszination und Rechtfertigung einer im Moment inspirierten Interpretation ausmacht.

LOEWES „ERLKÖNIG" IN DREI VERSCHIEDENEN INTERPRETATIONSANSÄTZEN
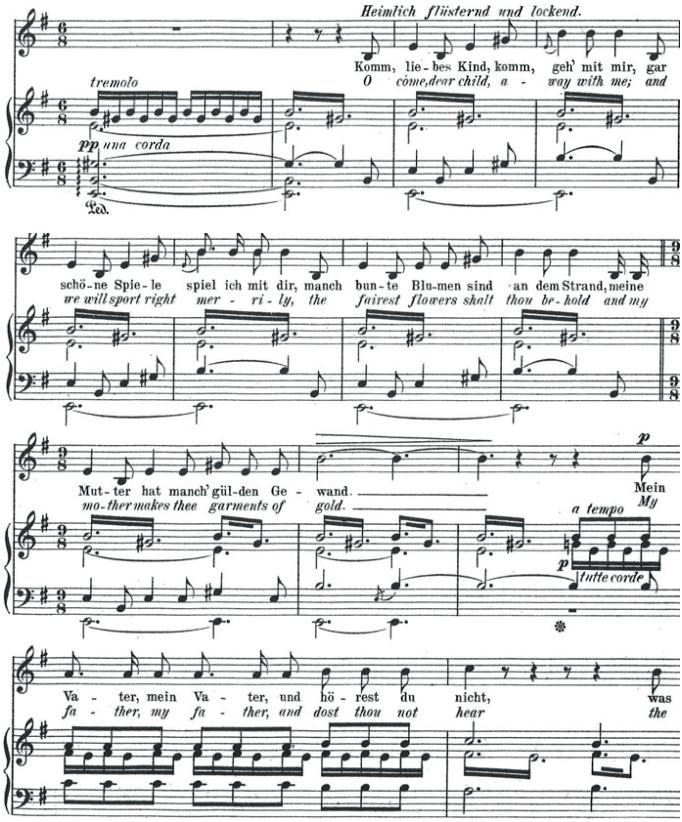


BEISPIEL 14 – LOEWES „ERLKÖNIG"[54]

Wenn wir die Aufnahme von Michael Bohnen[55] beschreiben wollen, würden zuerst die Worte „phantasiereich", „sehr frei", „extrem charakterisierend" fallen. Jede Figur hat ein anderes Tempo, auch innerhalb einer Phrase wird das Tempo beschleunigt oder verlangsamt, die Klangfarben werden bis ins Extreme chargiert. Es ist unglaublich spannend, diese sehr theatralische Version anzuhören. Man hat aber auch den Eindruck einer gewissen Willkürlichkeit, sodass manche Momente nicht wie aus dem Stück heraus gerechtfertigt sind, sondern auch gewählt wurden, um den phänomenalen Sängerdarsteller Michael Bohnen ins rechte Licht

[54] Carl Loewe, *Erlkönig* op. 1/3, Edition Peters, Leipzig 1818, S. 47.

[55] Michael Bohnen/ Georg Szell, 1928,).https://youtube.com/watch?v=ntnz7QWolKk, (aufgerufen am 10.10.2019).

zu rücken. Ganz anders die Aufnahme von Theo Adam:[56] hier herrscht keine Willkür vor, sondern gepflegte Monotonie auf hohem stimmlichen Niveau. Die Tempi werden metronomisch ohne Variation durchgehalten, der Klavierpart klingt inflexibel, es gibt keinen Geschwindigkeitsunterschied zwischen dem Tremolo der rechten Hand bei den Stellen des Erlkönig und dem Tremolo des Anfangs.[57]



BEISPIEL 15

Es ist eine typische Version, die wiedergibt, was im Notentext gedruckt ist, ohne der intendierten Gestik und deren musikalische Umsetzung Rechnung zu tragen. Das Ergebnis wirkt betulich und vorhersehbar.

---

[56] Theo Adam/ Rudolf Dunckel, 1970, https://m.youtube.com/watch?v=R3hGR0P-C3OA, (aufgerufen am 10.10.2019).

[57] Carl Loewe, *Erlkönig,* op. 1/3, 1818, Edition Peters o. J., S. 48.

Die Vorgehensweise von Georg Henschel,[58] ein enger Freund von Johannes Brahms, von Giuseppe Verdi sehr geschätzt, ist eine andere: Durch die Tatsache unterstützt, dass er (er studierte noch unter Ignaz Moscheles in Leipzig Klavier) sich selbst am Flügel begleitete, entstand eine quasi improvisierte Version. Wir hören deutlich, wie er sich beim Rhythmus vom Sprachgestus der Personen leiten lässt, wann er, begründet aus der dramatischen Situation, stockt oder nach vorne eilt. Kurz gesagt haben wir hier einen Versuch, auf lebendige Weise eine Szene glaubhaft erlebt darzustellen. Sicher: zur Zeit der Aufnahme war Georg Henschel 78 Jahre alt und seine Stimme hat nicht mehr den Jugendlichen Glanz, aber trotzdem ist es ein Beispiel dafür, wie man frei und mit Phantasie den Notentext wiedergeben kann, ohne in Willkür zu verfallen.[59]

ZUSAMMENFASSUNG

In seinem Artikel „Carl Loewe, Komponist im Spannungsfeld zwischen Improvisation und Notation“ versucht Ulrich Messthaler, die Aufführungstraditionen vergangener Jahrhunderte näher zu beleuchten. Er argumentiert die Notwendigkeit einer improvisierten instrumentalen Einleitung zu einem Lied, auch wenn sie nicht in der Komposition notiert war. Er zitiert Aufnahmen, in denen die sprachliche Phrase Vorrang vor dem gedruckten Notentext hat. Der Autor erörtert Auszüge aus Werken von Carl Loewe, Robert Schumann und Carl Czerny sowie die unterschiedlichen, oft diametral entgegengesetzten Interpretationsansätze durch verschiedene Künstler.

SCHLÜSSELWORTE

Improvisation, Loewe, Zusammenhang zwischen Wort und Musik

---

[58] Sir George Henschel, sich selbst begleitend, 1928, https://m.youtube.com/watch?v=gGyvpAzCEjU&list=PLXHWseEWBcF0m6aupXENZYDxcErNfsXmW&index=7&t=0s (aufgerufen am 10.10.2019).

[59] Den Abschnitt *Loewes Erlkönig* habe ich modifiziert meinem Artikel *Loewe oder das große Missverständnis*, in *Musik und Ästhetik*, Heft 83 / 2017, S. 5ff. entnommen.

ABSTRACT

Ulrich Messthaler, in his article "Carl Loewe - a composer at the intersection of improvisation and notation," attempts to take a closer look at the performance traditions of past centuries. He argues that it was obvious to improvise an instrumental introduction to a song if it was not annotated in the notes. He cites recordings in which the linguistic phrase has a superior function over the printed version. Discusses excerpts from works by Carl Loewe, Robert Schumann, Carl Czerny and the different approaches of various artists to their interpretation, often diametrically opposed.

KEYWORDS

Loewe's improvisation, the relationship between music and words

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUM AUTOR

Ulrich Messthaler studierte zuerst Klavier und Philosophie in München, anschliessend Gesang in Augsburg, New York und Basel. Zu seinen Lehrern zählten Emmy Lisken, Kurt Widmer, Denis Hall, Thomas LoMonaco und Gérard Souzay. Ulrich Messthaler debütierte in Basel mit Anne Sofie von Otter und Paul Frey in „Ariadne auf Naxos", dem bald Produktionen wie „Idomeneo" unter Armin Jordan, „Die lustigen Weiber von Windsor", aber auch „Orontea" von Cesti unter René Jacobs und „Orfeo" unter Joshua Rifkin folgten. Er sang ebenfalls in Opernproduktionen in Brüssel, Monte Carlo, Hamburg und Stuttgart, wobei er so unterschiedliche Rollen wie den Caronte in „Orfeo" und den Escamillo in Bizet`s „Carmen" verkörperte. Ulrich Messthalers Konzerttätigkeit führt ihn zu wichtigen Musikzentren der Welt, wie z.B. Tonhalle Zürich, Musikverein Wien, Berliner Philharmonie, Kölner Philharmonie, Palais Garnier Paris oder Suntory Hall in Tokio. Er ist auch häufiger Gast bei den Festivals in Rastatt, Urach, Ambronay, Piccardie, Lyon, Paris, Beaune, Arles, Fribourg, Innsbruck, der namhaften Konzertreihe „ St. Maurizio" in Mailand oder „Printemps des Arts" in Monte-Carlo, wobei er mit Musikern wie Anthony Rooley, Louis Devos, Jordi Savall, Michael Radulescu und Martin Gester zusammenarbeiten konnte. Im Théatre Champs-Elysées in Paris sang er unter René Jacobs die Christus-Worte der Johannespassion von Bach in einem Konzert, welches von Radio France direkt europaweit am Karfreitag übertragen wurde. Ulrich Messthaler hat sich immer mehr mit Recitals einen Namen gemacht, bei denen er eine alte Tradition wieder aufleben

lässt: der sich selbst, vorzugsweise am Hammerflügel begleitende Sänger. So trat er mit grossem Erfolg im Rahmen der „Schubertiade de Limoges“ zusammen mit Christoph Coin und dem Quattuor Mosaique, in Paris beim Festival de Royaumont und bei anderen Festivals in Deutschland, in der Schweiz, Frankreich, Polen oder Slovenien auf. Ulrich Messthalers CD - und DVD - Einspielungen mit über 30 Titeln erstrecken sich von Opern von Monteverdi und Händel über Oratorien von Buxtehude und Bach, Lieder von Schubert bis zu Werken von Ravel, wobei diese Aufnahmen häufig Auszeichnungen wie den Diapason d`Or, den Deutschen Schallplattenpreis, den Grammophon Award oder „Best record of the year” der „New York Times“ bekamen. Seit über 30 Jahren wird Ulrich Messthaler nicht nur als Sänger, sondern auch als inspirierender Coach und Gesangslehrer weithin geschätzt. Ulrich Messthaler ist Professor an der Musikhochschule (Schola Cantorum Basiliensis) in Basel, wo er seit 1990 eine Gesangs- und Liedklasse leitet. Sein Anliegen dort ist es, einem internationalen Studentenkreis technisch fundiert neue musikalische und historisch begründete interpretatorische Perspektiven zu eröffnen. Seine Meisterkurse in Frankreich, Deutschland, England, Slovenien, Polen oder Brasilien werden wegen seiner musikalische Kompetenz, historischem Wissen verbunden mit sängerischer Körperarbeit sehr geschätzt. Er gibt ebenfalls regelmäßig Seminare und Meisterkurse an der Fondation Royaumont bei Paris und ist dort gleichzeitig bei Forschungsprojekten in Zusammenarbeit mit der Universität Sorbonne tätig. Ulrich Messthaler coacht in London Sänger und Gruppen wie Voces8, das sich zu einem der weltweit führenden Gesangsensemble entwickelt hat. In Seminaren, Publikationen, auf internationalen Kongressen und Symposien arbeitet er mit großer Begeisterung an einem Thema, das auch sein Singen beeinflusst: die Erforschung vergessener Aspekte der Gesangsästhetik und deren künstlerische Realisierung in der heutigen Zeit. Seit 2006 ist Ulrich Messthaler auch künsterischer Leiter des „Festival des Cordes Sensibles” in Südfrankreich.

KMD PROF. EMER. JOCHEN A. MODESS
UNIWERSTÄT „ERNST MORITZ ARNDT“ IN GREIFSWALD

„HIOBSBOTSCHAFTEN“ - ANMERKUNGEN ZU CARL LOEWES ORATORIUM „HIOB“

EINLEITUNG

Sicherlich werden alle Leser mit dem Begriff „Hiobsbotschaften“ etwas anfangen können. Die meisten wird schon einmal eine Nachricht erreicht haben, die sie als solche bezeichnet haben: etwas Schlimmes ist geschehen, ja möglicherweise etwas existentiell Bedrohliches. Solche Hiobsbotschaften sind hier zu betrachten, Hiobsbotschaften in verschiedenen Ausprägungen, alle allerdings im Zusammenhang mit Carl Loewes Oratorium „Hiob“. Zunächst geht es um die, von denen diese Bezeichnung herrührt, die aus der Bibel.
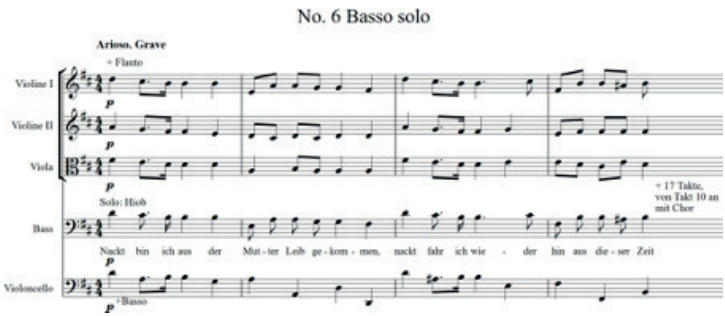
HIOBSBOTSCHAFTEN (1): IN DER BIBEL

Voll von Hiobsbotschaften ist das Buch Hiob aus dem Alten Testament. Durch Satan im genehmigten Wettstreit mit Jehova organisiert, erfährt der gottesfürchtige, glücklich lebende Hiob drastische Anfechtungen. Vieh, Knechte, Kinder werden ihm genommen. Nachdem Jehova die Kompetenzen Satans erweitert, wird Hiob selbst durch Krankheit zum Aussätzigen. Aber allen solchen Anfechtungen zum Trotz bleibt Hiob seinem Gott treu. Diese Haltung bekräftigt Hiob auch in langen Diskussionen mit drei Freunden, die ihn trösten und aufrichten wollen. Er lässt sich von deren Meinung, dass ein Mensch, der so leiden muss, ein schlechter Mensch sein muss, nicht beeindrucken. Er, der sich als gerechter und guter Mensch fühlt, hadert allerdings daher in seiner Krise mit seinem Gott. Ein vierter Freund (Elihu) bewegt ihn dazu, dies als Unbesonnenheit zu erkennen und den Gedanken an die eigene Fehlbarkeit zuzulassen. – Das Buch Hiob stellt die Dispute in Ausführlichkeit dar – in 42 Kapiteln, die – nach dem Eingreifen Jehovas – mit der Rückkehr des Glücks in Hiobs noch langem Leben enden. – Hiobs Antwort auf die Hiobsbotschaften im ersten Teil lautet (Text nach der Dichtung des Librettos):



„Nackt bin ich aus der Mutter Leib gekommen,
nackt fahr ich wieder hin aus dieser Zeit;
Jehova gab's, Jehova hat's genommen,
sein Name sei gelobt in Ewigkeit!"[1]

Loewe vertont diesen Text in schlichter, liedartiger Weise, der Chor wiederholt das Arioso des Bass-Solisten in der Rolle des Hiob.[2] Schauen wir uns das BEISPIEL 1 – „Nackt bin ich aus der Mutter Leib gekommen", Nr. 6, an.



BEISPIEL 1 – ARIOSO DES HIOB NR. 6 AUS DEM ORATORIUM „HIOB" VON CARL LOEWE (ANFANG) [3]

---

[1] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, *Partitur-Rekonstruktion des Oratoriums „Hiob" von Carl Loewe*, Greifswald 1999 (MS), S. 107 ff.

[2] Die folgenden Musikbeispiele (Abbildungen Nr. 1-5) wurden beim Vortrag bei der Konferenz 2019 zu Gehör gebracht. Sie stammten aus dem Mitschnitt der Aufführung vom September 1999 im Greifswalder Dom durch DeutschlandRadio Berlin. Es musizierten der Greifswalder Domchor und die Stettiner Philharmonie unter der Leitung des Autors. Solisten: Bożena Harasimowicz (Sopran), Antje Tonsen (Alt), Reinhard Ginzel (Tenor) und Johannes Happel (Bass - Hiob). Während des Vortrags wurden simultan alle jeweiligen Partitur-Seiten gezeigt, hier können nur entsprechend aufbereitete kurze Ausschnitte dargestellt werden.

[3] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., S. 107 ff.
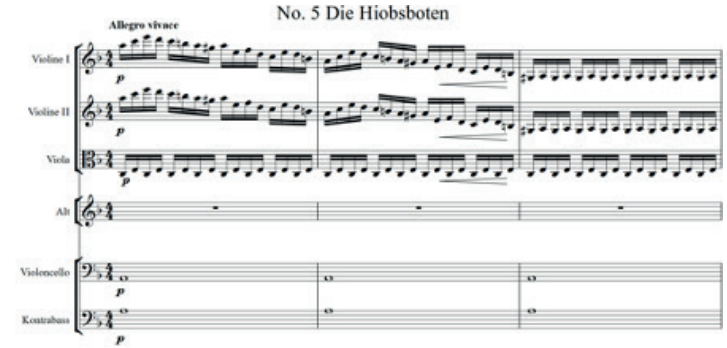
HIOBSBOTSCHAFTEN (2) IM LIBRETTO
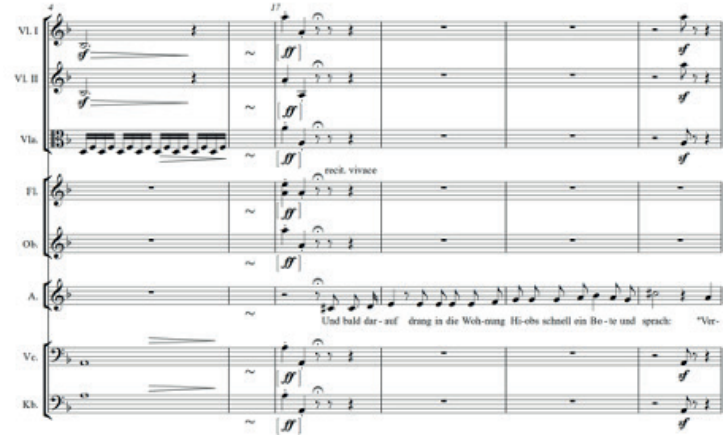
Das Libretto des Oratoriums „Hiob“ stammt von Wilhelm Telschow, der offenbar Lehrer war[4] und mit Loewe bei der Wiederbelebung alter geistlicher Lieder, zumal von Luther, zusammenarbeitete. Das Textbuch[5] besticht durch seine Geradlinigkeit und große Bibelnähe. Die umfangreiche Vorlage aus den eben erwähnten 42 Kapiteln verlangte Kürzungen und Beschränkungen auf das Wesentliche und verbot größere Ausschmückungen. Das hebt das Libretto aus allen anderen von Loewe vertonten heraus. Telschows Textkonzentration lässt großes Geschick erkennen. Er unterteilt seinen Text in drei Teile: Innerhalb des ersten wird zunächst die glückliche Ausgangsposition Hiobs beschrieben und dann werden die Hiobsbotschaften überbracht. Der zweite Teil ist der Diskussion Hiobs mit seinen drei Freunden gewidmet. Im Schlussteil findet Hiob nach der Mahnung Elihus und dem Eingreifen Jehovas (die Stimme aus dem Gewitter) zu seinem glücklichen Leben zurück. Die drei Hiobsbotschaften im ersten Teil werden drei Solostimmen zugewiesen (Alt, Tenor, Sopran) und in kurzen und knappen Worten überbracht. Besonders beachtenswert sind die letzten Takte dieses Ausschnitts: auf ein B-A-C-H – Motiv im Bass folgen Blechbläserakkorde, die später noch eine Rolle spielen werden. Die Hiobsbotschaften (Nr. 5) spiegelt das BEISPIEL 2 wieder.
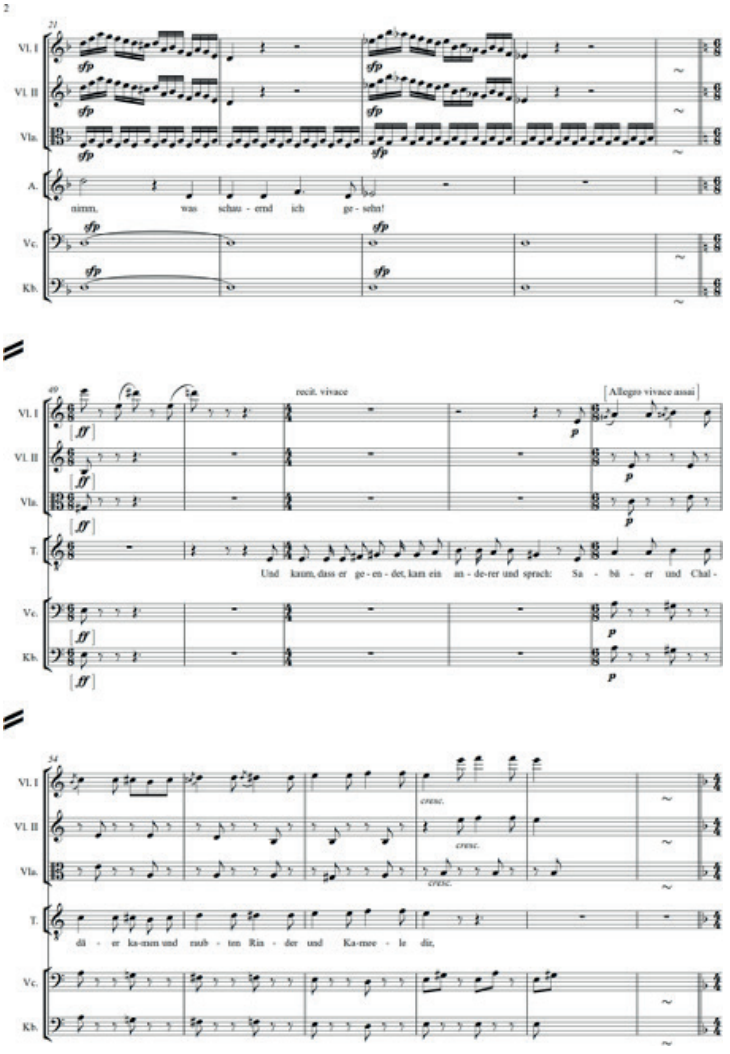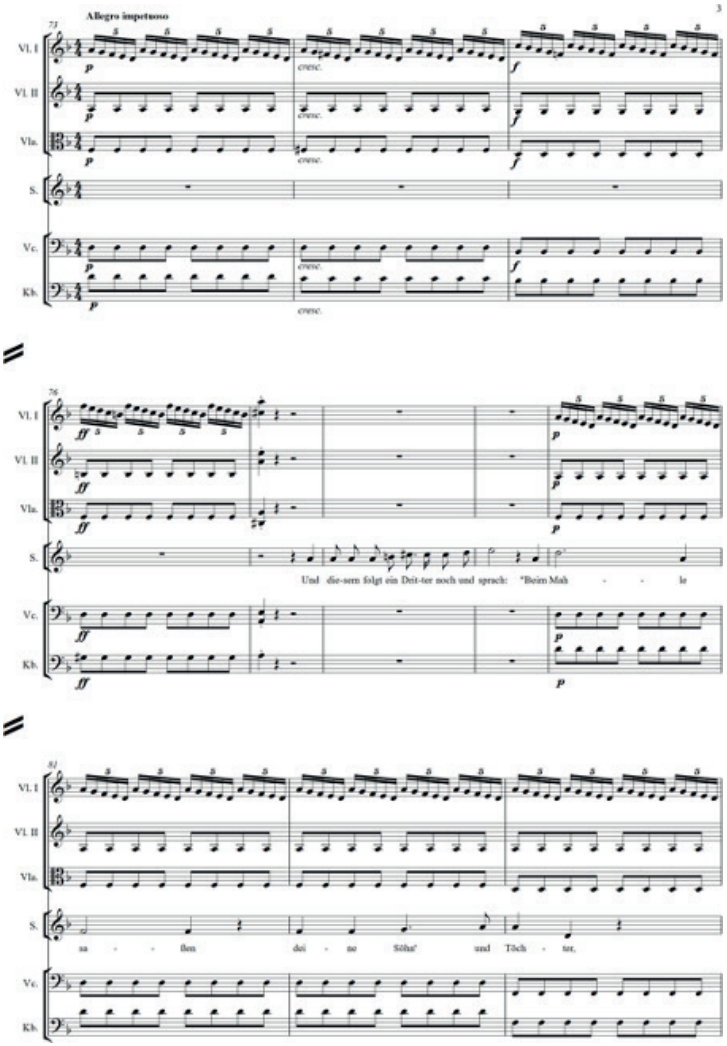
---

[4] Vgl. Karl Anton, *Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik*, Halle 1912, S. 116.
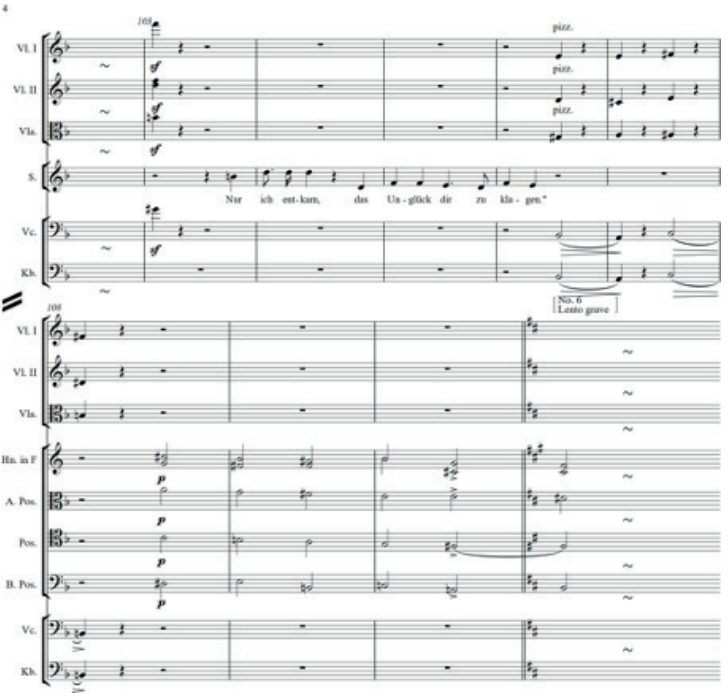
[5] Textbuch digitalisiert einsehbar: http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00059191/images
(*Hiob – Oratorium in drei Theilen, nach der heiligen Schrift gedichtet von Wilhelm Telschow, componirt von C. Löwe,* Berlin 1855 (aufgerufen am 27.02.2021).


No. 5 Die Hiobsboten
Allegro vivace
Violine I
Violine II
Viola
Alt
Violoncello
Kontrabass


Vl. I
Vl. II
Vla.
recit. vivace
Fl.
Ob.
A.
Und bald dar - auf drang in die Weh-klag Hi-obs schnell ein Bo - te und sprach: "Ver-
Vc.
Kb.


2
21
Vl. I
Vl. II
Vla.
A.
nimm, was schau - ernd ich ge - sehn!
Vc.
Kb.
49
recit. vivace
Allegro vivace assai
T.
Und kaum, dass er ge - en - det, kam ein an - de-rer und sprach: Sa - bä - er und Chal -
54
cresc.
dä - er ka-mm und raub - ten Rin - der und Ka-mee - le dir,


Allegro impetuoso
3
73
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
Vc.
Kb.
cresc.
76
Und die-sem folgt ein Drit-ter noch und sprach: "Beim Mah - - le
81
sa - - flen doi - ne Söhn' und Töch - ter.
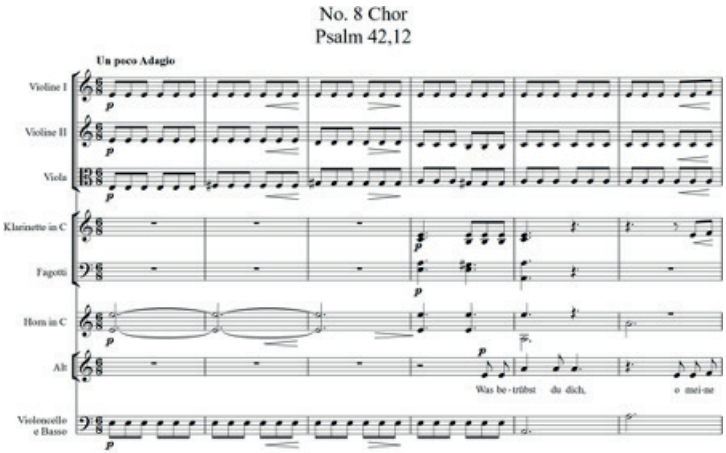


BEISPIEL 2 – DIE HIOBSBOTEN (SOLI ALT, TENOR, SOPRAN). NR. 5 AUS DEM ORATORIUM „HIOB" VON CARL LOEWE (AUSZÜGE) [6]

[6] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, ebenda S. 88 ff.
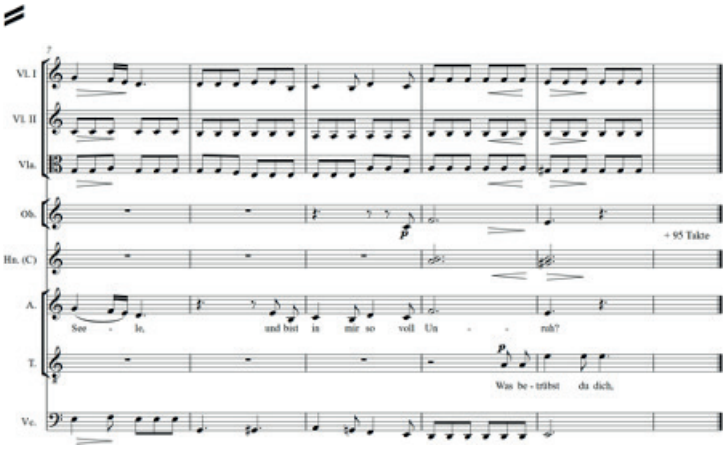
HIOBSBOTSCHAFTEN (3): IN DER MUSIK

Loewe überträgt diese Hiobsbotschaften in rezitativische Formen, gibt aber jeder Botschaft charakteristische Vorspiele, deren musikalisches Material er auch zu Zwischeneinwürfen nutzt. Das 1855 und damit sieben Jahre nach der Entstehung der Komposition gedruckte Textbuch vermittelt nicht, ob Telschows Textvorlage bereits die Verteilung auf Chor und Solisten festlegte, oder ob das Entscheidungen Loewes waren. Im Endergebnis wird nur einer Bassstimme die Rolle des Hiob zugewiesen, weitere vier Solisten (Sopran, Alt, Tenor und ein weiterer Bass) übernehmen neben der Rolle der Erzähler verschiedene Aufgaben (Hirte, Hiobsboten, (Erz)Engel, Freunde Hiobs). Der Chor ist vor allem für Rahmung und betrachtende Kommentare zuständig. Den Anfang eines dieser Chöre, den Schlusschor des ersten Teils, der Worte aus Psalm 42 als Textgrundlage hat und auch als eigenständiges Chorstück verwendungsfähig ist, wollen wir jetzt betrachten. (Der Anfang und Duktus dieses Chores sowie das hier nicht vorgespielte mehrfach vorkommende „Heilig“ erinnern an Mendelssohns „Elias“, uraufgeführt 1846, zwei Jahre vor dem „Hiob“). Es ist im Fragment „Was betrübst du dich“, Nr. 8 – BEISPIEL 3, zu sehen.



BEISPIEL 3 – PSALM 42,12 (SCHLUSSCHOR VON TEIL 1). NR. 8 AUS DEM ORATORIUM „HIOB“ VON CARL LOEWE (ANFANG)[7]

[7] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., S. 145 ff.



HIOBSBOTSCHAFTEN (4): IN DER REZEPTIONSGESCHICHTE

Im Gegensatz zu anderen der 17 vollendeten Oratorien Loewes wie „Die sieben Schläfer“ oder „Das Sühnopfer des neuen Bundes“, die viele Aufführungen zu Lebzeiten Loewes und bis ins 20. Jahrhundert hinein erlebten (einige sogar in Nordamerika), lassen sich für das Oratorium „Hiob“ nur sehr geringe Aufführungszahlen im ersten Jahrhundert nach seiner Entstehung nachweisen.[8] 1849 fand die Uraufführung in Stettin statt, allerdings in gekürzter Fassung. Am 1. November 1855 erklang das Werk in der Berliner Singakademie (offenbar wurde das Textbuch aus diesem Anlass gedruckt). Im Januar 1857 ist noch einmal eine Aufführung in Stettin nachweisbar. Danach – eine Hiobsbotschaft für das Werk – verschwand es für ein halbes Jahrhundert in der Versenkung. Eine Druckfassung wurde nur von Ausschnitten im Klavierauszug erstellt.[9] Am Anfang des 20. Jahrhunderts bringt ein Theologe aus dem Rheinland das Werk wieder ins Gespräch. Karl Anton stellt in seiner im Jahr 1912 veröffentlichten Schrift *Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik* das Oratorium "Hiob" als den Höhepunkt in Loewes Oratorienschaffen dar. Schon 1908 hatte er Prof. Heinrich Diehl in Worms veranlasst, das Werk zweimal

[8] Vgl. Reinhold Dusella, *Die Oratorien Carl Loewes,* Schröder, Bonn 1991 (= Deutsche Musik im Osten, Bd.1), S. 193 ff.
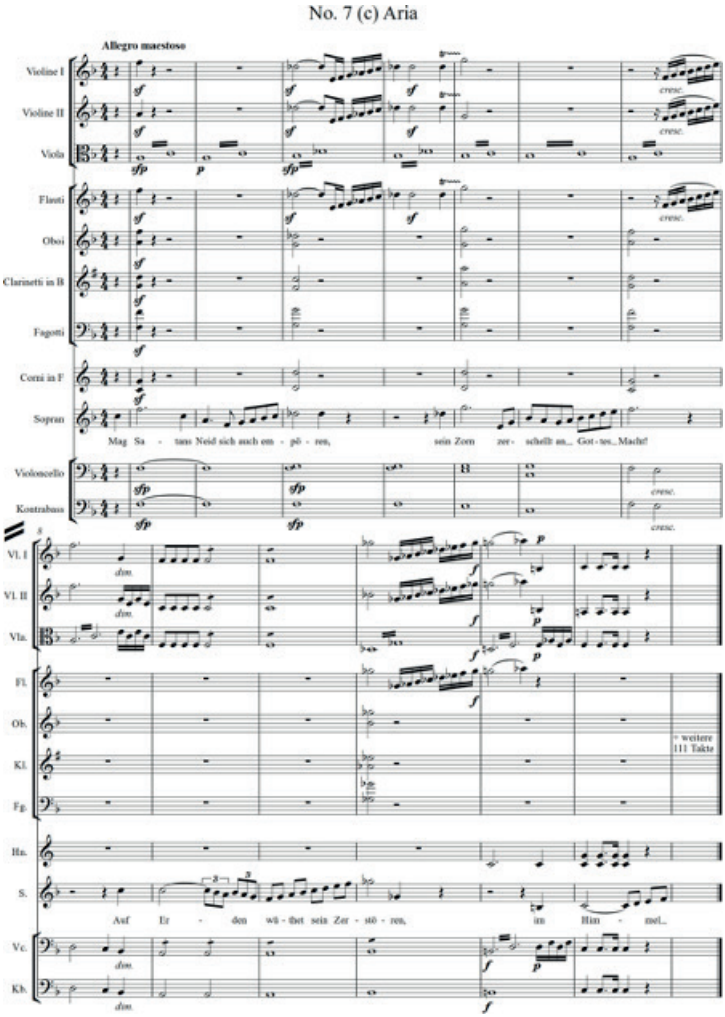
[9] R. Dusella, ibidem, S. 28.

wieder aufzuführen. Allerdings – eine neue Hiobsbotschaft für das Werk – meinten Anton und Diehl bei allem Enthusiasmus, das Werk durch Kürzungen „retten" zu müssen und damit auf eine angemessene Aufführungszeit von etwa 2 Stunden zu bringen. (Bei der von mir geleiteten Aufführung haben wir eine Spielzeit von 1 Stunde 45 Minuten ohne Kürzungen erzielt: Waren die gespielten Tempi damals langsamer?)

Die „Erzengelarie", nach Anton „ein echt ‚zeitgenössisches' Einschiebsel des Dichters – der Idee nach gut… in der Aufführung aber minderwertig – und dementsprechend in der Komposition voll italienischer Koloraturen und Theaterpathos, habe ich vollständig eliminiert".[10]

Da wird wieder die ständige Diskussion um die Opernnähe der oratorischen Arbeiten Loewes laut. Es lohnt also ein Blick auf die „Erzengel-Arie" (Nr. 7c – BEISPIEL 4).

[10] Karl Anton, op. cit., S. 131.



BEISPIEL 4 – „ERZENGEL"-ARIE FÜR SOPRAN. NR. 7 AUS DEM ORATORIUM „HIOB" VON CARL LOEWE (ANFANG) [11]

[11] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., S. 125 ff.

Wenngleich Anton in seinem Buch[12] anbietet, sich leihweise sowohl „Chor- und Orchesterstimmen als auch ein[en] als Partitur brauchbare[en] Klavierauszug“ bei sich oder Prof. Diehl zu besorgen („bis das Werk gedruckt ist“), so ist nach Aufführungen im Jahr 1908 nur noch eine am gleichen Ort nachweisbar, 1916, wahrscheinlich nur mit Orgel[13]. Auch eine Drucklegung des Werkes erwies sich damals als falsche Hoffnung.

HIOBSBOTSCHAFTEN (5): IN DER WIEDERBELEBUNGSGESCHICHTE

Meine Auseinandersetzung mit dem Oratorium Hiob von Carl Loewe ist eher als die eines Interpreten als die eines Wissenschaftlers anzusehen. Als Professor für Kirchenmusik an der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald, die Loewe 1832 die Ehrendoktorwürde verliehen hat, und als Domkantor lag es nahe, sich mit dem Oratorienwerk des Komponisten zu befassen. Während meiner Dienstzeit von 1993-2019 konnte ich drei Oratorien wiederbeleben: 1996, im Jahr des 200. Geburtstages Loewes, erklang zunächst das Oratorium „Die sieben Schläfer“ op. 46 mit Aufführungen in Greifswald und Szczecin im Rahmen der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz zu Carl Loewe, die in den beiden Städten stattfand. Im Rahmen dieser Konferenz konnte ich auch einen Vortrag zu diesem Oratorium halten, der in dem entsprechenden Tagungsband nachzulesen ist.[14] In diesem Beitrag habe ich die Schwierigkeiten der Text-Rezeption benannt. Ein solches Legenden-Oratorium findet in unseren Zeiten wenig Verständnis beim Hörer (und auch bei den Ausführenden, zumal bei den Choristen). Ähnliche, aber ein wenig anders gelagerte Text-Schwierigkeiten bot der Umgang mit dem Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ op. 30. Die Aufführung fand am 15. Juni 2006 im Rahmen der von mir geleiteten 60. Greifswalder Bachwoche „Bach et Universitas“ im Greifswalder Dom statt. Die Zielaussage des Textes wertet die Zerstörung Jerusalems im Jahre

[12] Reinhold Dusella, op. cit., S. 9.

[13] Ibidem, S. 196

[14] Jochen A. Modeß, *Carl Loewes Oratorium „Die sieben Schläfer“* op. 47, [in] Ekkehard Ochs/Lutz Winkler, *Carl Loewe* (1796-1869), *Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main 1998 („Greifswalder Beiträge zu Musikwissenschaft“ Bd. 6), S. 297 ff.
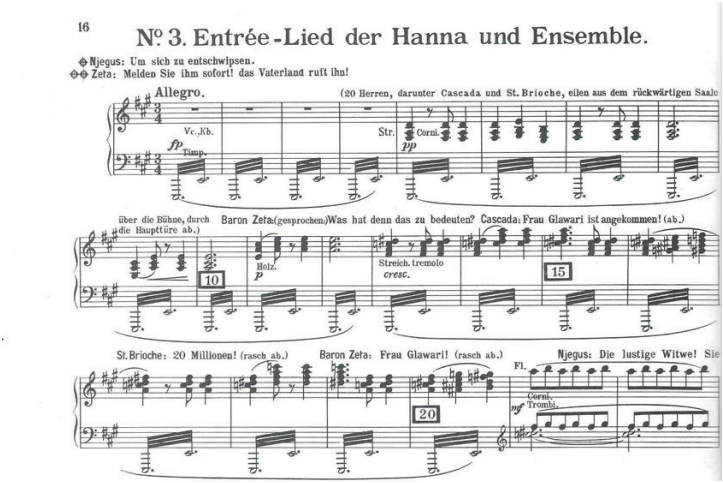
70 als Strafe für den Kreuzestod Christi und befördert damit antisemitisches Gedankengut. Wir haben die Aufführung in historischer Distanz nur mit einem entsprechenden aufklärenden Text im Programmheft als möglich erachtet.[15]

Dazwischen lag 1999 mit der Aufführung des Hiob und dem wie dargestellt bibelnahen Text die Erfüllung einer von der Textseite her unproblematischen Aufgabenstellung. Allerdings stellten sich die Probleme hier von einer anderen Seite, nämlich von der Frage nach dem Aufführungsmaterial. Das Werk lag mir zunächst nur in Klavierauszügen mit vollständigen Vokalstimmen vor. Reinhold Dusella hatte in seiner Dissertation über Loewes Oratorien in der Beschreibung der Quellensituation mitgeteilt, dass keine Partitur aufzufinden war, dass aber Klavierauszug und Aufführungsmaterial (Vokal- und Instrumentalstimmen) im Händel-Haus in Halle an der Saale aufbewahrt würden.[16] So stellte ich mir im Rahmen der Vorbereitungen vor, aus dem Stimmenmaterial eine Partitur zusammenstellen zu müssen. Allerdings stellte sich die Lage noch etwas komplizierter dar: Auf Nachfrage im Händel-Haus wurde mir beschieden, dass dieses Notenmaterial nicht auffindbar sei – meine persönliche Hiobsbotschaft! Da ich aber von meinem Plan nicht abweichen wollte, gab es für eine Aufführung mit Orchester zu dieser Zeit nur eine Möglichkeit: Eine Nachinstrumentierung! Ein Vorgang, der zweifelsfrei zeitaufwändiger war als das Abschreiben und Zusammenfügen von Orchesterstimmen… Eine wichtige Hilfestellung, der eine einigermaßen plausible originalnahe Instrumentierung erst möglich machte, waren Instrumenten-Angaben im Klavierauszug aus dem Stadtarchiv Unkel. Es handelt sich dabei offensichtlich um den Klavierauszug, den – wie oben schon beschrieben – Karl Anton als Partitur-Ersatz an potentielle Dirigenten verleihen wollte. Zweifellos lässt sich aus solchen Klavierauszügen harmonisch übersichtlich komponierte Musik dirigieren – man kennt das aus der Operetten-Aufführungspraxis, bei der wohl kaum aus Partituren dirigiert wird (s. ein Beispiel aus dem Klavierauszug der „Lustigen Witwe" von Franz Lehàr – vgl. BEISPIEL 5).
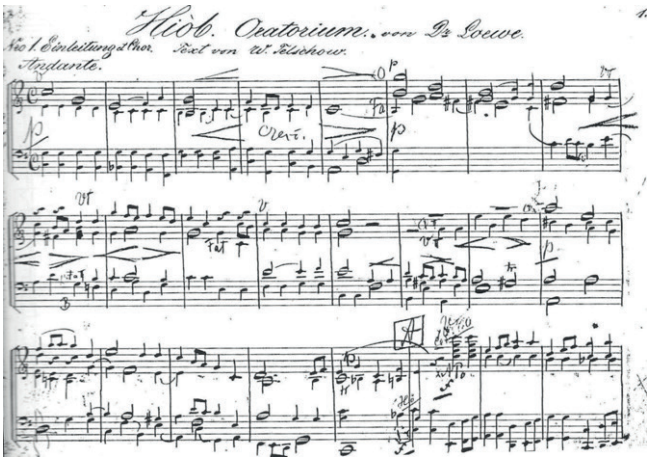
---

[15] Christfried Böttrich, „*Die Zerstörung von Jerusalem' von Carl Loewe, Theologische Anmerkungen*, [w] Program 60 Greifswalder Bachwoche, Greifswald, 2006, S. 95-99.

[16] R. Dusella, op. cit., S. 27



BEISPIEL 5 – BEISPIEL EINES (DIRIGIER-)KLAVIERAUSZUGES („KLAVIERPARTICELL) MIT INSTRUMENTATIONS-ANGABEN[17]

In dieser Weise ist der genannte Hiob-Klavierauszug bearbeitet. Auch eingetragene Kürzungen weisen auf seine Verwendung auf dem Dirigentenpult hin (vgl. BEISPIELE 6 und 7).

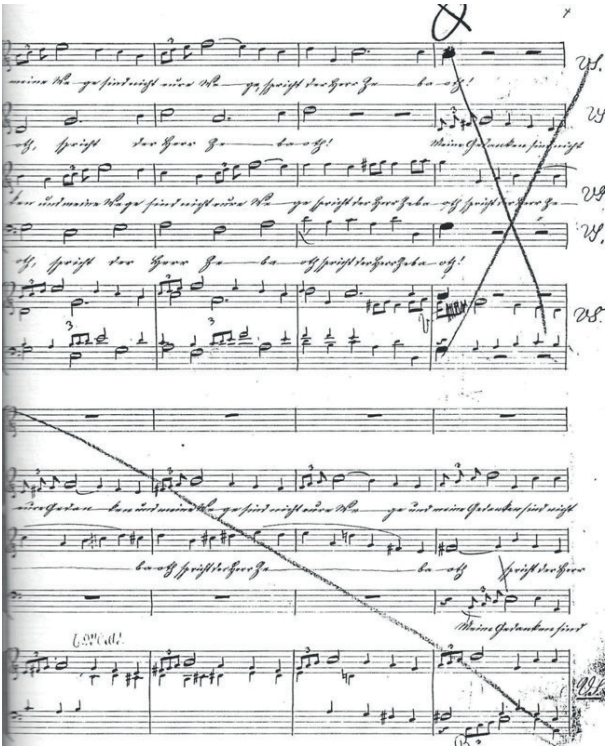


BEISPIEL 6 – KLAVIERAUSZUG MIT INSTRUMENTATIONS--ANGABEN: EINLEITUNG DES ORATORIUMS „HIOB“ VON CARL LOEWE[18]

[17] Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, Klavierauszug mit Text, Wien, München 1906, S. 16

[18] Handschriftlicher Klavierauszug von Carl Loewes Oratorium „Hiob“ aus dem Stadtarchiv Unkel.
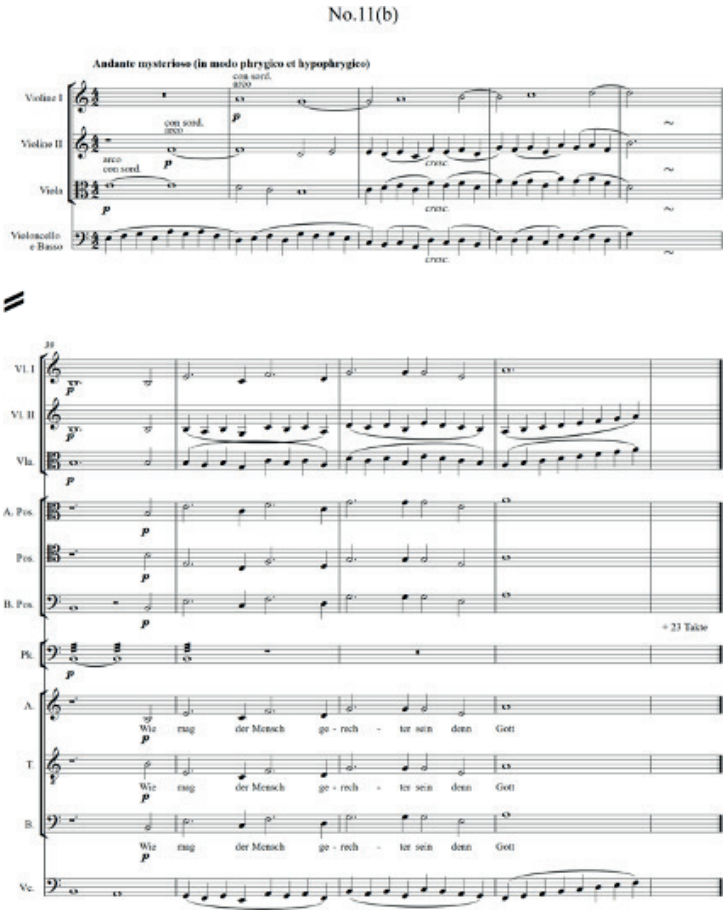
Ich stellte mir also die Aufgabe, das Oratorium nach den Andeutungen aus dem Klavierauszug zu instrumentieren und so wieder aufführbar zu machen. Während der Arbeiten erteilte ich mir selbst eine neue Hiobsbotschaft: Ich hatte den zeitlichen Aufwand, den ich mir als Komponist an sich durchaus gut hatte vorstellen können, dennoch unterschätzt. Ich musste mir Hilfe holen und fand in Götz Gelbrich, damals Student in Greifswald, Bratscher im von mir geleiteten UniversitätsSinfonieOrchester und schon durch Instrumentationen für das Ensemble hervorgetretenen Arrangeur, einen kongenialen Mitstreiter. Er übernahm die Instrumentation des dritten Teils des Oratoriums. In dieser nachinstrumentierten Fassung erklang das Werk bei den beiden Aufführungen im September 1999.



BEISPIEL 7 – KLAVIERAUSZUG MIT KÜRZUNGEN: ORATORIUM „HIOB“ VON CARL LOEWE, SEITE AUS DER MITTE DES SCHLUSSCHORES[19]

[19] Ibidem.

Ich muss an dieser Stelle also beichten, dass die bisherigen Musikbeispiele nicht die Original-Instrumentierung dargestellt haben! - Auch beim folgenden, mysteriösen Stück aus dem zweiten Teil ist das noch so. Es mag für Loewes polystilistische Ansätze stehen und zeigt seine Versuche, auf ältere, kirchentonale Strukturen zurückzugreifen. (vgl. BEISPIEL 8 - *Andante mysterioso in modo phrygico et hypophrygico,* Nr. 11b).



BEISPIEL 8 – *ANDANTE MYSTERIOSO* FÜR ALT UND CHOR. NR. 11(B) AUS DEM ORATORIUM „HIOB“ VON CARL LOEWE (ANFANG UND AUSZUG)[20]

[20] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., S. 192 ff.

HIOBSBOTSCHAFTEN (6): IN DER AUFARBEITUNGSGESCHICHTE

In den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts entwickelte sich in Bad Dürkheim der Wunsch, das Oratorium Hiob aufzuführen. Kirchenmusikdirektor Jürgen E. Müller und seine Kantorei begannen zu forschen, bekamen Kenntnis von unserer Greifswalder Aufführung und setzten sich mit mir in Verbindung. Ich konnte durch unsere Erfahrungen und Materialien Anschubhilfe leisten. Überraschenderweise hatten die Bad Dürkheimer Forschungen mehr Erfolg als die Greifswalder: Im Händel-Haus in Halle wurden die Original-Stimmen des Werkes wiedergefunden (offenbar in einer Kiste auf dem Dachboden…). Es konnte eine Partitur zusammengefügt werden, ein neuer Klavierauszug wurde erstellt. 2005 erklang das Werk – wieder in originaler Instrumentation. In Kenntnis dieser neuen Quellenlage entstand bei mir die Motivation für meinen heutigen Beitrag in dieser Konferenz: ich hatte mir schon lange vorgenommen, im Ruhestand - wenn sich meine zeitlichen Kapazitäten für derartige Forschungen vergrößert hätten - die beiden Partituren vergleichen zu wollen. Allerdings stellten sich zu Beginn dieser Bemühungen zwei neue kleine Hiobsbotschaften ein: der Mitschnitt des Greifswalder Konzerts ließ sich in meinem Archiv nicht mehr finden, und Kollege Jürgen E. Müller übte Zurückhaltung meinem Wunsch gegenüber, mir seine nach den Originalstimmen erstellte Partitur zu forschendem Vergleichen zu überlassen, was angesichts der Situation, dass die Original-Rekonstruktion keinen Verlag gefunden hat und die Rechte somit privat wahrgenommen werden, verständlich ist. Diese beide kleinen Probleme konnten allerdings aufgelöst werden: DeutschlandRadio stellte mir dankenswerter Weise eine Mitschnitts-Kopie des Konzerts von 1999 zur Verfügung, und den Kollegen Jürgen E. Müller konnte ich in Bad Dürkheim besuchen und seine Partitur einsehen. Dabei konnte ich die Abweichungen meiner spekulativen Instrumentation gegenüber dem Original erkennen:

— Der als Anleitung benutzte Klavierauszug mit Instrumentationsangaben weist die Einsätze der Instrumente aus, zumal der Blasinstrumente, die gegenüber den Streichinstrumenten nicht ständig eingesetzt sind. Aber es war dem Klavierauszug nicht zu entnehmen, wie lange die Einsatzphasen der Bläser sind, welche Stimmen wie zu doppeln sind. Dadurch entstanden kleine Kolorit-Differenzen.

— Beim Streicherpart gibt es große Übereinstimmung, besonders bei den nur von Streichern begleiteten Rezitativen. Differenzen gibt es hier zuweilen bei der Stimmenzuteilung, dem Einsatz von Doppelgriffen und bei der Frage, in welcher Oktave die Stimme zu spielen ist (ist die Bassstimme im Klavierauszug die Cellolage oder die Kontrabasslage?).
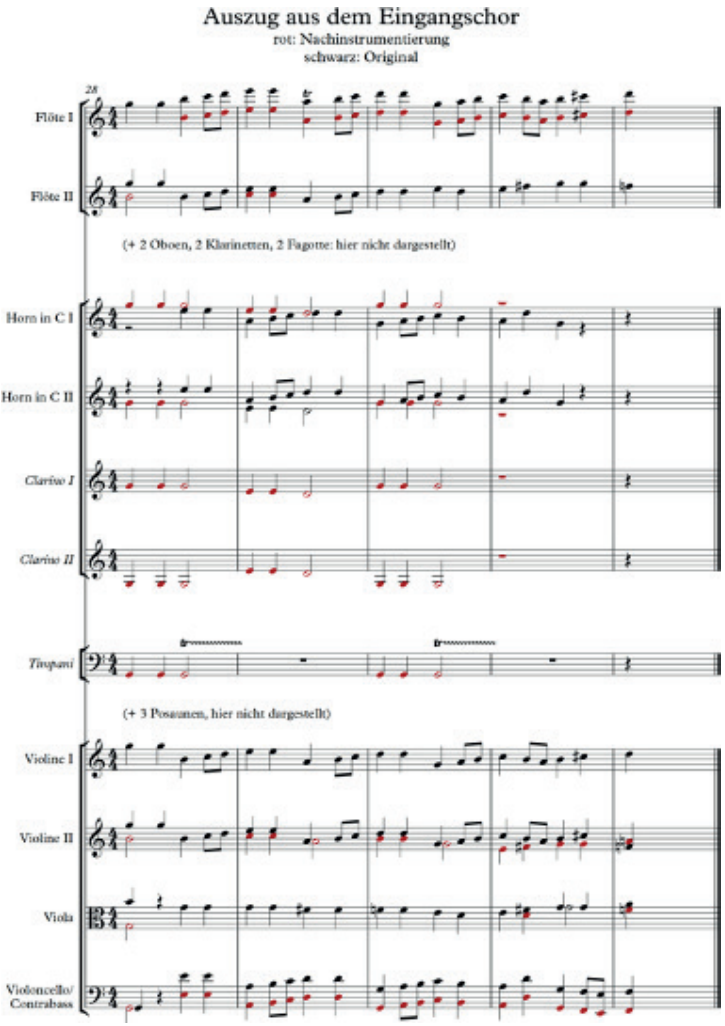
— Die letzte Frage betrifft besonders auch die Flöten: sie sind bei Loewe oft eine Oktave höher notiert als der Klavierauszug das ahnen lässt.

— In meiner Partitur finden sich nur die Bindebögen, die aus dem Klavierauszug übernommen werden konnten. Aus Zeitgründen war eine weitere Bearbeitung nicht möglich. Bei der Probenarbeit wurden dann weitere Bogensetzungen erarbeitet (vgl. BEISPIEL 9).

— Oft sind Differenzen bei Tonlängen zu verzeichnen: längere Töne oder kürzere Töne plus Pause? Tonrepetitionen oder Liegetöne?

— In seltenen Fällen ist im Klavierauszug die Lage der Akkorde anders notiert als in der Summe der Originalstimmen.

— Dem Blech hat Loewe öfter auch motivische Linien zugedacht und nicht nur Füll-Töne. Die Pauken sind an mehr Stellen vorgesehen als geahnt (übrigens im 2. Teil mit den beiden Tönen im Sekundabstand: H-c!) Allerdings habe ich den Einsatz auch zuweilen überschätzt (Trompeten und Pauken spielen nicht automatisch, wenn die Posaunen spielen: Eingangschor). Der oben dargestellte Schluss der Hiobsbotschaften (BEISPIEL 2), den ich nur dem Blech zugeordnet habe: er ist leider im Original Streichermusik…



BEISPIEL 9 – DARSTELLUNG VON „ORIGINAL UND FÄLSCHUNG“: SCHWARZE NOTEN = ORIGINAL, ROTE NOTEN = INSTRUMENTIERUNG VON JOCHEN A. MODESS AM BEISPIEL EINIGER TAKTE DER EINLEITUNG[21]
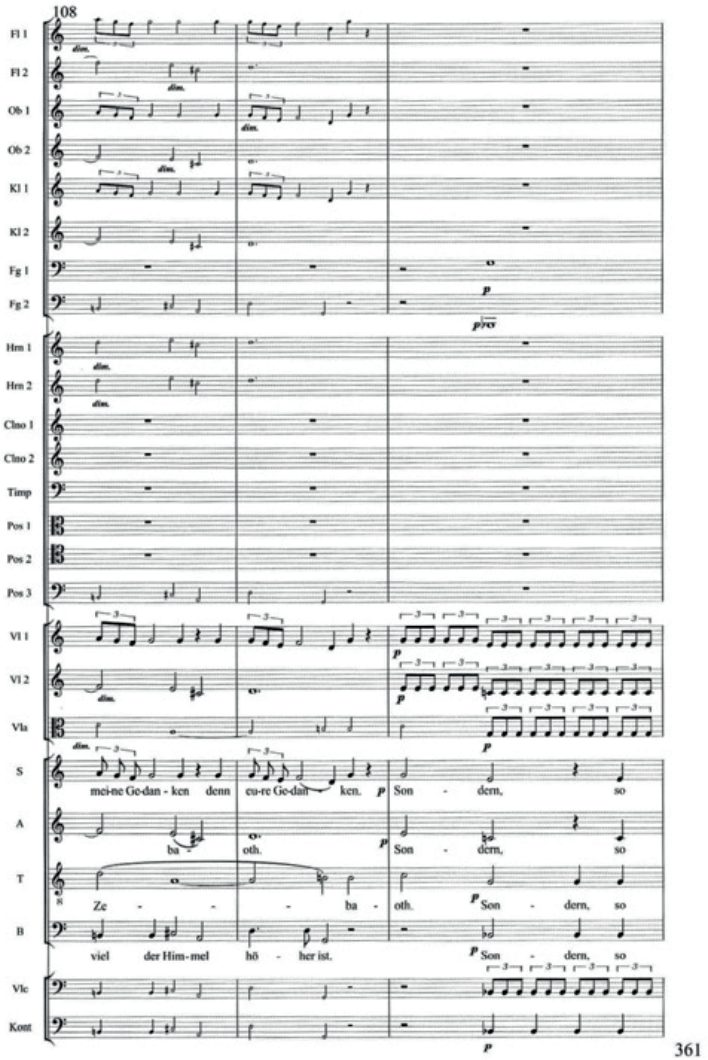
[21] Vergleich des Autors zwischen: Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, Partitur-Rekonstruktion des Oratoriums „Hiob“ von Carl Loewe, Greifswald 1999 (MS) und Ev. Kantorei an der Schlosskirche Bad Dürkheim, Partitur des Oratoriums „Hiob“ von Carl Loewe, Bad Dürkheim 2005 (MS).

Aber die letztgenannte „Untat“ erzeugt die einzige Instrumentations-Hiobsbotschaft, dass der Klang gegenüber dem Original von mir an dieser kleinen Stelle gravierend geändert ist. Das bedeutet, dass sonst alles sehr ähnlich klingt und damit der Klavierauszug mit seinen Instrumentenangaben gute Dienste geleistet hat. Und im Umkehrschluss natürlich auch Rückschlüsse auf die Kompositionsweise und Instrumentation Loewes möglich sind. Der Klavierauszug konnte sehr gut den gesamten Tonsatz der Komposition abbilden. Die neu zusammengesetzte Partitur bietet gegenüber den Kenntnissen aus dem Klavierauszug kaum Überraschungen, weder im Satz-Bild noch in den Instrumentationen. Das spricht für eine gewisse Einfachheit in den Strukturen – was man dem Werk positiv wie negativ zurechnen kann, je nach Sichtweise.

„Meine Gedanken sind nicht (ganz) deine Gedanken“ – so kann man das Instrumentations-Fazit von Modeß bzw. Gelbrich und Loewe benennen. Aber vielleicht waren unsere Aufführungen im Jahr 1999 in der im Nachhinein etwas wagemutigen Fassung doch wertvolle Initialzündungen für eine deutliche Wiederbelebung des Werkes. Denn nach der Hiobsbotschaft für die Greifswalder Fassung, dass die Arbeit der Nach-Instrumentation nur für zwei Aufführungen sinnvoll war, gibt es nur noch gute Nachrichten für das Werk: Nach der ersten Aufführung der authentischen Rekonstruktion in Bad Dürkheim (Evangelische Kantorei an der Schlosskirche Bad Dürkheim, begleitet vom Heidelberger Kammerorchester unter der Leitung von Kirchenmusikdirektor Jürgen E. Müller), die auch auf CD dokumentiert ist, gab es bisher zehn weitere vollständige Aufführungen dieser Originalfassung – da das Aufführungsmaterial immer in Bad Dürkheim bezogen werden muss, ist das genau belegbar. Und für 2020 waren für den „Hiob“ seine ersten Aufführungen außerhalb Deutschlands geplant: in Brugg und Zürich in der Schweiz.

„Meine Gedanken sind nicht eure Gedanken“ – mit diesem Wort Jehovas fasst das Libretto das Hiob-Geschehen zusammen, und Loewe komponiert dazu eine gewaltige Schlussfuge. Zum Abschluss meines Beitrages blicken wir auf den letzten Teil dieses Schlusschores– nun in der Originalfassung. Die in unserem Partitur-Ausschnitt zu erkennenden Noten im Kleinstich sind keine neuerlichen Spekulationen: sie stellen Noten dar, die in den Stimmen ausgeschrieben sind, aber im Nachhinein – wohl für eine klangreduzierte Aufführung – gestrichen wurden. Sie mögen in Zukunft alle oft und „rechtmäßig“ erklingen! (Musikbeispiel: Schlusschor - letzter Teil (Nr. 21, vgl. BEISPIEL 10).[22]

[22] Das Musikbeispiel wurde beim Vortrag bei der Konferenz 2019 aus dem genannten CD – Mitschnitt der Aufführung in Bad Dürkheim 2005 zu Gehör gebracht.



BEISPIEL 10 – BEISPIELSEITE AUS DER MITTE DES SCHLUSSCHORES DER WIEDERHERGESTELLTEN ORIGINAL-PARTITUR[23]

[23] Ev. Kantorei an der Schlosskirche Bad Dürkheim, Partitur des Oratoriums „Hiob" von Carl Loewe, Bad Dürkheim 2005 (MS), S. 361.

ZUSAMMENFASSUNG

Carl Loewes Oratorium Hiob wird in verschiedener Weise beleuchtet: sowohl in musikalischer als auch in textlicher Hinsicht (biblische Grundlagen, „Hiobsbotschaften“). Im Mittelpunkt steht jedoch die Rezeptionsgeschichte des Werkes: die lange Vergessenheit des Werkes und dann die Wiederaufführung in Greifswald und Szczecin im Jahr 1999 durch den Autor. Diese konnte allerdings nur in einer Rekonstruktion der Instrumentierung nach einem historischen Klavierauszug mit Instrumentations-Angaben realisiert werden, Orchester-Stimmen und Partitur galten als verschollen. Erst für eine Aufführung 2005 in Bad Dürkheim konnte eine Partitur nach den nunmehr wieder aufgefundenen Original-Stimmen erstellt werden, die reizvolle Vergleiche zwischen spekulativer Rekonstruktion und authentischer Instrumentation zulässt.

SCHLÜSSELWORTE

Carl Loewe, Oratorium, Hiob, Rekonstruktion,
Wiederaufführung

ABSTRACT

Carl Loewe's oratorio "Job" is presented in the article "'Job's Tidings'. - insights into Carl Loewe's 'Job' oratorio" in various ways, both from the musical and textual side (biblical basis, "Job's tidings"). The point of emphasis, however, is the work's reception history, recalling its oblivion and its re-performance in Greifswald and Stettin in 1999 by the author. This could only be achieved by reconstructing the instrumentation based on the historical piano extract with instrumentation information, since the orchestral parts and score were considered lost. It was only for the Bad Dürkheim staging in 2005 that a score based on the original voices could be created and found, making it possible to compare the earlier implicit reconstruction with the authentic instrumentation.

KEYWORDS
Carl Loewe, oratorio, Job, reconstruction, ponderous staging

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUM AUTOR

Jochen A. Modeß wurde 1954 in Bassum geboren und wuchs in Minden/Westfalen auf. Schon als Schüler wirkte er dort als Organist und Chorleiter. Von 1975 bis 1980 studierte er Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und schloss mit der Staatlichen A-Prüfung für Chorleiter und Organisten ab. Von 1980 bis 1983 wirkte er als Kantor an der Matthäuskirche in Berlin Steglitz, anschließend bis 1993 in gleicher Funktion an der Neustädter Marienkirche Bielefeld. 1992 wurde ihm der Titel „Kirchenmusikdirektor" verliehen. 1993 wurde er zum Universitätsprofessor für Kirchenmusik und damit zum Direktor des Instituts für Kirchenmusik der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald sowie zum Domkantor am Dom St. Nikolai Greifswald ernannt. Von 1994 bis 2018 war Modeß künstlerischer Leiter der Greifswalder Bachwoche. Als Organist und Dirigent setzt er sich mit der ganzen Bandbreite der Musik auseinander. Als Komponist wirkt Jochen A. Modeß, der nach seiner Emeritierung 2019 wieder in Bielefeld lebt, vor allem im kirchenmusikalischen Bereich. In seinem Werkverzeichnis (www.mirjams-music.de) finden sich Kompositionen der verschiedensten Gattungen vom Kinderlied bis zum abendfüllenden Oratorium.



EKKEHARD OCHS
GREIFSWALD

CARL LOEWES VOKALWERK (BALLADE, ORATORIUM). BERÜCKSICHTIGUNG UND BEWERTUNG IN DER FRÜHEN LOEWE-LITERATUR BIS 1900

Ein großer Teil der Loewe-Literatur befasst sich hinsichtlich seines Schaffens mit der Vokalmusik, besonders aber der Ballade. Das hat Gründe, über die hier aber nicht zu reden ist. Fakt bleibt, dass auch nach der dem Jubiläum 1996 geschuldeten und so verspäteten wie beachtlichen Erweiterung des Blickes auf die anderen Schaffensbereiche des Komponisten, weiterhin Nachholebedarf besteht; das Vokale ausdrücklich inbegriffen. Dazu gehört dann aber auch der Verweis zurück auf die Geschichte der Beschäftigung mit Loewe. Dazu soll hier der Versuch unternommen werden, die frühe Literatur zu Loewe auf Berücksichtigung seiner Vokalmusik zu betrachten. Gemeint ist dabei der Zeitpunkt bis etwa um die Jahrhundertwende. Es wird dabei schnell klar, dass es nicht die vielgerühmte Ballade ist, die die Autoren fachlich beschäftigt, sondern das Oratorium.

Geschrieben von klugen Leuten, Kenner wie Liebhaber gleichermaßen, eröffnen ihre Beiträge als nicht selten unmittelbare Erlebnisberichte aufschlussreiche Einblicke in eine von Loewe mit viel Enthusiasmus und unter konkreter Zielstellung berücksichtigten musikalischen Gattung. Entsprechende Beispiele sollen nun in Auswahl folgen: kursorisch, chronologisch und - was die meisten Zitate betrifft – der maßgeblichen Arbeit Reinhold Dusellas verpflichtet.[1] Es geht also zunächst um erste Eindrücke von der Rezeption Loewescher Oratorien. Verdeutlicht werden soll damit, dass schon damals Besonderheiten dieses Schaffensbereichs erkannt wurden. Die Lektüre liefert unter anderem viel Stoff für die zeitweise kontroverse Diskussione zur Frage der Unterscheidung von weltlicher, geistlicher und Kirchenmusik, wozu Loewes Oratorien offensichtlich viele Reibungsflächen boten.[2]

Für das „Geistliche Oratorium“ ist Literatur nicht vorhanden. Erwähnt ist lediglich, dass die Uraufführung (wohl am 3. August

[1] Reinhold Dusella, *Die Oratorien Carl Loewes*, Schröder, Bonn 1991.

[2] Vgl. dazu Götz Traxdorf, *Carl Loewe. Kirchenmusiker und Komponist*, Verlag Janos Stekovics Wettin-löbejün 2019 (Veröffentlichungen der Internationalen Carl Loewe-Gesellschaft e. V. , Heft 5).

1821) „sehr gefiel“ und deshalb eine Wiederaufführung in Aussicht gestellt wurde.[3] Von Interesse ist aber ein briefliche Äußerung Loewes, der dieses Werk als „Oratorium“ bezeichnet und damit diese Kategorie für sein Schaffen erstmals nutzt.[4]

Genaueres erfährt man hinsichtlich der „Festzeiten“ (op. 66), einem zwischen 1825 und 1836 aus mehreren Kantaten zusammengestellten Oratorium deutlich liturgischen Charakters (Gottesdienst). Hier ist es Loewes Hallescher Studienfreund Keferstein, der nach einer ersten Ankündigung[5] dem von ihm als dezidiert „kirchlich“ empfundenen Werk eine ausführliche und insgesamt lobende Besprechung widmet.[6]

Es verwundert nicht, dass sich die publizistische Aufmerksamkeit bei Loewes nächstem Oratorium, „Die Zerstörung Jerusalems“ (op. 30. entstanden vor 1829), deutlich steigert. Ein entscheidender Grund ist die unerwartet dramatische Anlage eines Werkes, dessen Librettist Gustav Nicolai (Berlin) sich als mindestens gleichberechtigter Partner des Komponisten sah. Mehr noch! Nicolai schreibt: „Ein musikalischer Dichter dieser Art wird nie dem Komponisten untergeordnet sein, sondern er wird seine Selbständigkeit behaupten und dem Musiker die Bahn vorzeichnen, die derselbe gehn muß.“[7] Und weiter: „Er steht höher als der Komponist, und wenn dieser und seine Schreibart längst vergessen sind, darf er hoffen, in der späteren musikalischen Schreibart abermals komponiert zu werden.“[8]

Das ist kein geringer Zündstoff. Schon die ersten Rezensionen verweisen auf die Notwendigkeit, diesem „in jeder Hinsicht großartigen Werk“ mit neuen Bewertungsmaßstäben begegnen zu müssen.[9] Nach der Berliner Aufführung unter Spontini (16. Mai

---

[3] August Brunk, *Beiträge zu einer Muskgeschichte Pommerns in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, [in] „Baltische Studien“, NF 24 (1922), S. 37f.

[4] Loewe 1821 an seine Braut Julie von Jacob, zit. nach Dusella, op. cit., S. 35.

[5] „AmZ“ 39 (1837), Sp. 855, zit. nach Dusella, op. cit., S. 51.

[6] Gustav Adolf Keferstein, *Oratorium*, [in] „Neue Zeitshrift für Musik“, Bd. 21 (1844), S. 153f., 157f., 165f. (zit. nach Dusella, op. cit., S. 52).

[7] Gustav Nicolai, *Arabesken für Musikfreunde*, Band 2, Berlin 1835, S. 66, zit. nach Dusella, op. cit., S. 54.

[8] Ibidem.

[9] Dr. Müller, „Nachrichten: Stettin“, [in] „AmZ“ 32 (1830), Sp. 678-681, zit. nach Dusella, op. cit., S. 68.

1832) schreibt ein ungenannter Autor (Gottfried Wilhelm Fink?) über das „gleichsam dramatische Oratorium“: „Der erfindungsreiche Componist ist dadurch gleichfalls genöhtigt worden, den kirchlichen Styl der Musik mit dem dramatischen zu vermischen, was nun freylich dem Ganzen mehr Effect und Abwechslung gewährt, doch die Einheit des musikalischen Charakters teilweise vermissen lässt, ohne dennoch ganz von einiger Einförmigkeit frey zu bleiben, […]. Die fugierten Sätze erscheinen in diesem geistvollen höchst achtbaren Werke weniger an ihrer Stelle, da das ganze mehr dramatische Tendenz hat.“[10]

Zum im gleichen Jahr (1832) erschienenen Klavierauszug bemerkt ein Rezensent nun schon zukunftsweisend verallgemeinernd: „Der Dichter und der Komoponist haben mit diesem Kunstwerke eine neue Bahn gebrochen.“ Und: ein Oratorium müsse an die Phantasie des Zuhörers appellieren, was hier „vollständig erreicht“ sei.[11]

Kritischer, weil das als opernhaft und damatisch Empfundene ablehnend, äußert sich der erwähnte Gottfried Wilhelm Fink, immerhin Herausgeber der Allgemeinen Musikalischen Zeitung: „Das Oratorium, eine Mittelgattung des Lyrischen und Dramatischen, muss demnach stets, in Gedicht und in der Musik, würdig gehalten seyn, so dass es überall den Forderungen des Gefühls und des Verstandes zugleich entspricht. Diese dem Oratorium nothwendige Haltung vermissen wir hier sowohl im Gedicht, als in der Musik. Hat auch die Anlage im allgemeinen viel Gutes: so ist sie nicht für diesen Zweck; sie ist zu bunt.“[12] Bemerkenswert aber ist der dann doch wieder ambivalentere finale Satz mit der (vielleicht bangen?) Frage, ob es sich bei diesem Werk möglicherweise um eine neue Form des Oratoriums überhaupt handeln könne: „Habe ich mich nun für meine Person gegen dieses Werk erklärt, so geschah diess im Ganzen und als Oratorium betrachtet. Es ist sogar weit erfinderischer und neu zusagender, wie frappanter, als andere Neue.“[13]

---

[10] „Nachrichten“, *Maybericht Berlin*, [in] „AmZ“ 34 (1832), Sp. 447, zit. nach Dusella, op. cit., S. 69.

[11] *Die Zerstörung Jerusalems*, [in] „Eutonia“ 7 (1832), S. 271, zit. nach Dusella, op. cit., S. 71.

[12] Gottfried Wilhelm Fink, *Recension: Die Zerstörung von Jerusalem*, [in] „AmZ“ 35 (1833), Sp. 778, zit. nach Dusella, op. cit., S. 71.

[13] Ibidem, zit. Nach Dusella, op. cit., S. 72.

Ablehnend verhielten sich Gustav Nauenburg[14] und Ludwig Rellstab, wobei Letzterer das Werk gar als „Verirrung seiner [Loewes] Zeit und Jugend“ bezeichnete.[15]

Sehr kritisch, allerdings auch sehr viel später, lässt sich der große Philipp Spitta vernehmen: „Geistliche Oratorien hat er [Loewe] später noch mehrere geschrieben, doch die *Zerstörung* wollte ich zu diesen nicht eigentlich gerechnet haben. In einigen Zügen das große Talent und den geistreichen Kopf seines Schöpfers verrathend, ist dieses Oratorium als Ganzes eine stilistische Unmöglichkeit, indem Opernmelodien und Theatereffecte mit den Formen kunstvoll und streng gearbeieter Chormusik zu einer gezwungenen Verbindung sich haben bequemen müssen. Dieser Weg führte in die Wildniß, aber nicht zur Höhe des Ideals.“[16]

Konträrer können Wertungen kaum sein, wobei die zeitlich teils großen Abstände ihres Erscheinens ebenso zu berücksichtigen sind wie die unterschiedlichen Positionen der Autoren. Unabhängig davon, ob positiv oder negativ bewertet – Loewes ungewohnt neuartiges Form- und Gestaltungskonzept, das, wie schon bemerkt, wesentlich auf der vom Librettisten Nicolai intendierten Vorstellung von textlicher Selbständigkeit beruht, werden von allen deutlich wahrgenommen; aber dann eben auch unterschiedlich bewertet.

Ähnlich Nicolai, sah sich auch Ludwig Giesebrecht als Textdichter des nächsten Werkes „Die sieben Schläfer“ (op. 46, Uraufführung im Oktober 1833) auf dem Weg zu einer spezifischen Form des zeitgenössischen Oratoriums: „Allein der scharfen Sondierung des Geistlichen vom Weltlichen widersprach mein protestantischer Sinn. Wenn aber die beiden nicht unvereinbare Gegensätze sind, fragte ich mich selbst, warum sollen sie in der Kunst einander schroff gegenüberstehen? Es mus eine Mittelgattung zu finden sein zwischen dem Oratorium Händels und der Oper. Ich machte den Versuch dazu.“[17]

---

[14] Gustav Nauenburg, *Lebende Bilder von Gustav Nauenburg*, 1. C. G. Löwe, [in] „Neue Zeitschrift für Musik“, Bd. 3 (1835), S. 97-100 und S. 101f., bei Dusella, op. cit., S. 71

[15] Ludwig Rellstab, *Musikalische Beurtheilungen*, Druck von B.G. Teubner, Leipzig 1848 (Gesammelte Schriften, Bd. 20, NF, Bd 8, S. 242, zit. nach Dusella, op. cit., S. 71.

[16] Philipp Spitta, *Ballade*, [in] „Musikgeschichtliche Aufsätze“, Berlin 1894, S. 455, zit. nach Dusella, op. cit., S. 65.

[17] Ludwig Giesebrecht, *Loewes Bedeutung für Stettin*, [in] Ludwig Giesebrecht, *Gedichte*, 2 Bände, Stettin 1867(2), S. 115, zit. nach Dusella, op. cit., S. 73.

Das sind wichtige Gedanken! Damit traf Giesebrecht genau Loewes Intentionen, was dann wohl dieses Werk zumindest im Konzertsaal zum erfolgreichsten beider Autoren machte.

Die Fachwelt schaute aber auch hier genauer hin. Reinhold Dusella[18] verweist nur kurz auf umfängliche Rezensionen vor allem der Berliner Aufführung (Singakademie, 19. Dezember 1833), auf insgesamt positive, in Details aber auch kritische Stellungnahmen etwa zum Text und zur Gesamtanlage.[19] Man schwankt zwischen „mit glücklichem Erfolg" erobertem neuen Feld für das Oratorium[20]; unverblümter Demontage „orakelhaften" Giesebrechtschen Textes[21], mangelndem „dramatischen Leben"[22] oder zu weltlicher Wirkung der figurierten Gesänge.[23]

Und wieder gibt es vor allem Kritik an der dramatischen, sogar szenische Anmerkungen enthaltenden Gesamtanlage, die etwa Carl Hermann Bitter als dem Oratorium wesensfremd bezeichnet.[24] August Wilhelm Ambros geht noch weiter: „Was die Behandlung des gegebenen Stoffes durch Prof. Giesebrecht betrifft, so hat sie ihr Bedenkliches.Die an sich sehr einfache Sage erscheint künstlich zerstückelt, in drei Abtheilungen auseinandergezogen[...] Der Dichter scheint sogar Sinn und Bedeutung der Sage mißverstanden zu haben."[25]

Vom gleichen Autor stammt aber auch die These, dass es sich bei dem Werk um eine zum Oratorium ausgedehnte Ballade handele.[26] Gottfried Wilhelm Fink schließlich bemängelt fehlende stilistische Einheit, hält das Werk aber dennoch für Loewes bis dahin bestes.[27]

---

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, S. 89-91.

[20] *Das Musikwesen in Berlin im Winter 1833-34*, [in] „Eutonia" 9 (1835), S. 119, zit. nach Dusella, op. cit., S. 90.

[21] Gottfried Weber, *Die sieben Schläfer*, [in] „Caecilia" 18 (1835), S. 47Ff, zit. nach Dusella, op. cit., S.90.

[22] Ludwig Rellstab, *Musikalische Beurtheilungen*, zit. nach Dusella, op. cit., S. 90f.

[23] Ludwig Rellstab (?),[in] „Iris" 7 (1836), S. 25 ff, zit. nach Dusella, op. cit., S. 91.

[24] Carl Hermann Bitter, [in] *Dr. Carl Loewe´s Selbstbiographie*, Hrsg. Wilh. Müller, Berlin 1870, S, 165, zit. Nach Dusella, op. cit., S. 77.

[25] August Wilhelm Ambros, *Carl Loewe, der Romantiker*, [in] August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Hrsg. Heinrich Mattes, Leipzig 1860, S. 102f, zit. nach Dusella, op. cit., S. 78.

[26] August Wilhem Ambros, S. 102, zit. nach Dusella, op. cit., S. 87.

[27] Gottfried Wilhelm Fink, *Recension: Die sieben Schläfer*, [in] „AmZ" 38 (1836), Sp. 168, zit. nach Dusella, op. cit., S. 91.

Weit auseinanderliegende Beurteilungen halten sich lange, verschärfen sich sogar, wenn man - hier im Vorausblick - Arnold Scherings kritische Einschätzung von 1911[28] , Karl Antons Verriß von 1912[29] und Max Runzes uneingeschränktes Lob von 1905 vergleicht: „Alles ein Fluß und Guß". Und: „Schon hier zeigt sich die im Grundprinzp geforderte Verschmelzung des Balladischen mit dem Geistlichen".[30]

Loewe selbst schätzt den Text - wie Reinhold Dusella schreibt - „wegen der klaren, abwechslungsreichen Anlage"[31] Im Übrigen – so Loewe – sei „vieles durchgängig im geistlichen Style gearbietet".[32]

Wirkliches Neuland betreten Loewe und Giesebrecht mit dem ersten Männerchororatorium „Die eheren Schlange" (op. 40, Uraufführung am 14. August 1834 in Jena). Publizistische Reaktionen gibt es aber erst nach der Veröffentlichung der Partitur 1835. Und wieder sind es die drei bekannten Protaganisten musikalischer Berichterstattung, die sich dem Werk widmen. Gustav Adolf Keferstein ist voller Wohlwollen und sieht in der textlichen Verbindung von Altem und Neuem Testament kein besonderes Problem. Auch nicht in der musikalischen Gestaltung, die ein „israelisch-orientalisches Colorit" mit einer „rein christichen Färbung" verbindet.[33] Gottfried Wilhelm Fink sieht das anders. Er lehnt eine solche Verbindung als „Fehlinterpretation" ab und bemängelt eine daraus resultierende stilistische Uneinheitlichkeit: „Wer darf sich die Freiheit erlauben, das Wesen des alten Testaments so völlig zu verdrehen?"[34]

Keferstein hält dagegen und rechtfertigte sich umfänglich: „Wem es um blasse, angenehme, leicht, ohne tieferes Studieum zu errringende Unterhaltung zu thun ist, der wird seine Rechnung bei keinem von beyden Löwe´schen Oratorien finden.[35]

---

[28] Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, bei Dusella, op. cit., S. 77.

[29] Karl Anton, *Beiträge*... , bei Dusella, op. cit., S. 88.

[30] Max Runze, *Carl Loewe*, *Verlag* von Philipp Reclam jun., Leipzig 1905, S. 114f, zit. nach Dusella, op. cit., S. 88.

[31] Reinhold Dusella, op. cit., S. 78.

[32] Unveröffentlichter Brief Loewes, zit. bei Dusella, op. cit., S. 74.

[33] K. Stein. [= Keferstein], *Recension: Die eherne Schlange*, [in] „Caecilia" 17 (1835), S. 40, bei Dusella, op. cit., S. 100.

[34] Gottfried Wilhelm Fink, Recension Die eherne Schlange, [in] „AmM" 37 (1835), Sp. 494, zit. nach Dusella, op. cit., S. 100f.

[35] K. Stein [= Keferstein], *Aphorismen über den Entwicklungsgang des deutschen Män-*

Hinsichtlich einer Rezension Ludwig Rellstabs sei nur vermerkt, dass er das Experiment eines a-cappella-Werkes für Chor und Solisten für gelungen und die spezifischen Schwierigkeiten eines Vocaloratoriums für bewältigt hält: „Es galt dabei die Lösung der schwierigen Aufgabe, so verschiedene Stimmen in so verschiedenen Situationen sich rein durch sich selbst charakteristisch zu zeichnen und sie sich zugleich einander accompagnieren zu lassen.[36]

Lob und Kritik kennzeichnen auch das zweite Vokaloratorium, „Die Apostel von Philippi“ (op. 48, Uraufführung Juni 1835, Jena). So sieht sich Loewe genötigt, Giesebrechts Text gleich nach der Uraufführung gegen traditionsorientierte, „die neuere poetisch-mystische Richtung“ des Librettisten nicht akzeptierende Vorstellungen (Weimar!) zu verteidigen.[37]

Aber auch Keferstein interveniert: „Es ist schade, dass Dein Freund oft so dunkel, verworren, geschraubt und widerhaarig schreibt. Du mussi ihm hinfort da nicht mehr nachsehen. Es finden sich dergleichen auch in den „Àposteln von Philppi“.[38]

Andererseits lobt er das Werk fast euphorisch und für die neue Zeit beispielhaft: „Das Gedicht zeugt von anerkennenswerther Erfindungskraft, Phantasiereichtum und Gewandtheit, doch hat sich der Verfasser leider nicht überall der einfachen, ungesuchten klaren Sprache bedient, welche ihm sonst wohl zu Gebote steht.“[39]

Dazu kontrastiert scharf ein Artikel Finks, der das Werk der Effekthascherei bezichtigt, die sprachliche Gestaltung ablehnt und dabei der Musik kaum Raum gönnt: „Bei der Betrachtung des ganzen Oratoriums war es uns immer, als spräche die Absicht vernehmlich: hier soll für Löwe etwas Großartiges geschrieben werden und für Männerstimmen![...] Es wird nicht jene Ruhe wirken, nicht jener Preisgesang des Friedens, der die Herzen hebt und die Seelen verklärt, dass sie licht und freudenvoll und liebekräftig sich veredelt sehen, sondern etwas Schwankendes, Dunkles, Wirres wird vom Gehörten übrig sein, abgerechnet jenen Zeitvertreib,

---

nergesanges in der neueren Zeit und über die Forderung derselben durch die Giesebrecht-Löwe´schen Vocaloratorien, [in] „Caecilia“ 18 (1836), S. 226, zit. nach Dusella, op. cit., S. 101.

[36] R (= Rellstab): *C. Loewe, die eherne Schlange*, [in] „Neue Zeitschrift für Musik“ („NZfM“), Bd. 3 (1835), S. 290f, zit nach Dusella, op. cit., S. 101.

[37] *Dr. Carl Loewe´s Selbstbiographie*....S. 216, zit. nach Dusella, op. cit., S. 111.

[38] Ibidem, S. 217, Dusella, S. 111.

[39] K. Stein [=Keferstein], *Aphorimen*..., S. 227, zit. nach Dusella, op. cit., S. 111.

den man Unterhaltung nennt und der überall besser an seiner Stelle ist, als im Oratorium und in Allem, was zur Kirche gehört. Darum kann ich denn diesen hier eingeschlagenen Weg nicht für den rechten erklären, so leid es mir auch thut, der Sache und der Verfasser wegen."[40]

Auch für Loewes nächstes Werk, den „Gutenberg" (op. 55, Uraufführung am 14. August 1837 in Mainz) bietet Giesebrechts Text Angriffspunkte für Kritik. Er zweifelt diesmal sogar selbst: „Wie fern Löwe daran Schuld hat, lasse ich unentschieden.; daß ich selbst einen Fehlgriff gemacht, leuchtet mir um so deutlicher ein. Mit meinem Versuch, zwischen dem strengen Kirchenstil der Händelschen Oratorien und der Oper zu vermitteln, bin ich in Gutenberg an die äußerste Grenze gekommen.Das Kirchliche ist im Text sehr in den Hintergrund getreten, in der Composition verschwindet es ganz, und ich sehe ein, daß ich mich um eine Halbheit bemüht habe. Indessen erkennen, daß man gefehlt hat, ist ja auch ein Gewinn."[41]

Ausführlich rezensiert ausschließlich Rellstab das Werk, lässt aber auch– so Dusella - „Unsicherheit" gegenüber dieser neuen Form des Oratoriums erkennen.[42]

Mit dem „Johann Hus" (op. 81, Uraufführung 1841) betritt ein weiterer Librettist Loewes die Bühne, Johann August Zeune. Er liefert ihm 1840 einen Text, den Robert Schumann für außerordentlich gelungen hält: „Es ist einer, der auch ohne Musik sich des Lesens lohnte, seines Gedankengehaltes, der edlen echt deutschen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an Einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anstoß findet, der mag sich seine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Komponisten glücklich schätzen, die immer solche Texte zu componieren hätten."[43]

---

[40] Gottfried Wilhelm Fink, *Recension: Die Appostel von Philippi*, [in] „AmZ" 37 (1835), Sp. 633, zit. nach Dusella, op. cit., S. 112.

[41] Keine Quelle vorhanden, zit. nach Dusella, op. cit., S. 124.

[42] Ludwig Rellstab, *Gutenberg*, [in] „Iris" 9 (1838), S. 109ff und 113ff, bei Dusella, op. cit., S. 125.

[43] Robert Schumann, *Neue Oratorien. Johann Huß*, [in] „NZfM"„ Bd. 17 (1842), S. 120, zit nach Dusella, op. cit., S. 127.

Viel spätere Autoren sahen das ganz anders, etwa Heinrich Bulthaupt[44] , Julius Smend[45] oder Karl Anton.[46] Einzig Max Runze – auch er erst viel später – hält Zeunes Text fürs Komponieren bestens geeignet.[47] Dagegen ist Bitter davon überzeugt, das die opermhaften Szenen nicht zu einer stilistischen Einheit zu verschmelzen seien. „Dazu die Häufung der mitwirkenden Personen, eine Traum-Erzählung, schließlich noch Flammengeister, die das Ende des Reformators durch einen fugirten Chor dem Hörer verhüllen, Schüler, Studenten, Zigeuner, Priester, Volk, ein König und ein Kaiser, eine Königin und eine Kaiserin, kurz Alles in buntem Aufzuge hintereinander fort. Aus solchem Stoff sollte Loewe ein Oratorium formen, dessen Inhalt die aus der Zerfahrenheit und Entsittlichung der katholischen Kirchenmusik hervorwachsende Reformation darzustellen hatte."[48]

Die Reihe divergierender Kritiken lässt sich verlängern. So, wenn der bereits erwähnte Bellermann den „Hus" über Mendelssohns „Paulus" stellt,[49] oder Gustav Nauenburg meint, das Werk sei ein „halbes Wesen von halber Kraft", stelle im Übrigen zu hohe sängerische Anforderungen und sei als offensichtliche Mischform ein Problem: „Man mag den Begriff des Oratoriums nehmen, wie man will, er kann auf das vorliegende Werk nicht fuglich angewendet werden, und es liegt wohl ausser Zweifel, dass der Dichter und Komponist gewissermaßen eine neue Kunstform schaffen wollten; Relighiöses und Romantisches, Dramatisches und Drama-Aehnliches sind hier so vereinigt, dass ein poetisch-musikalischer Mischling entstanden ist, […] weder hier noch dort geschieht dem Werke vollkommen Genüge; entweder wird der Effect des religiösen oder kirchlichen Elements beeinträchtigt oder das Romantische verliert an Wirksamkeit."[50]

---

[44] Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe, Deutschlands Balladenkomponist*, Harmonie, Berlin 1898.

[45] Julius Smend, *Carl Loewe als Kirchenmusiker*, [in] „Correspondezblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland 11/1897.

[46] Karl Anton, *Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zur Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik*, Max Niemeyer´s Verlag, Halle 1912.

[47] Max Runze, *Loewe redivivus*, Carl Dunncker´s Verlag, Berlin 1888.

[48] Carl Hermann Bitter, op. cit., S. 324f, zit. nach Dusella, op. cit., S. 140.

[49] H. Bellermann, *Bericht. Nachrichten und Bemerkungen*, [in] „AmZ" 5 (1870), S. 102f., bei Dusella, op. cit., S. 143.

[50] Gustav Nauenburg, *Recension: Johann Huss*, [in] "AmZ" 44 (1842), Sp. 82O, zit. nach Dusella, op. cit., S. 143.

Auch Schumann, der insgesamt positiver urteilt, erkennt und benennt diverse Schwächen, sieht das zwischen Oper und Oratorium angesiedelte Werk aber auch in einem größeren Zusammenhang: „Wir haben noch kein gutes Wort für diese Mittelgattung; bei geistlicher Oper denkt man an etwas anderes, und dramatisches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite ist sogar gegen die ganze Kunstgattung angestritten worden. Sollen der Musik aber Charaktere, eben wie Huß, Guttenberg, wie Luther, Winkelried und andere Glaubens - und Freiheitshelden gänzlich enzogen bleiben, weil sie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche passen?“[51]

Und dann der besonders wichtige Satz: „Mir scheint, Löwe hat ein Verdienst um die Gattung, die wenn auch noch kein Epochenwerk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht ist [...] Das Verdienst, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Löwe zugesprochen werden.“[52]

Auch an Loewes nächstem Oratorium, dem „Palestrina“ (WoO, erste Aufführung wohl 1845), reiben sich die Meinungen. Konkret geht es um einen im Text (Giesebrecht) vorgeschlagenen Religionsfrieden zwischen Protestanten und Katholiken, demzufolge um „alte“ und „neue“ Musik, um die Kopplung von protestantischem Choral und Kirchenmusik Palestrinas. Die Kritik: „Luthertum und Katholizismus sind aber heute noch, wie damals absolute Gegensätze […] Daher ist eine solche Verschmelzung von Protestantismus und Katholicismus […] unstatthaft“[53]

Der Autor kritisiert auch das Musikalische als „Absonderlichkeit“ und bezeichnet Loewes Bemühen um spezifische musikalische Charakterisierungen als „gewaltsam“.[54] In „Berlins musikalischem Salon“ ist gar von einem unbefriedigenden „Totaleindruck“ die Rede. Giesebrecht selbst vermerkte, dass wohl die Vertreter ablehnender Haltungen am alten „Grundsatz von den notwendigen Auseinanderhaltungen der Gattungen“ festhielten, deshalb

[51] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 3. Bd., Reclam , Leipzig 1974, S. 124.

[52] Ibidem, S. 142 und 125.

[53] Flodoard Geyer, *Aufführung des „Palestrina“ von C. Löwe am 17. Decbr. im Saale der Singakademie*, [in] „Berliner Musikalische Zeitung“ 2 (1845), Nr. 52, S. 2, zit. Nach Dusella, op. cit., S. 155.

[54] Ibidem, S., 3, Dusella, op. cit., S. 155.

das Neue nicht verstanden und damit das geistlich-weltliche Oratorium ablehnten. „An mich trat der Zweifel heran; ich schlug ihn nieder, denn Löwe ging ruhig und unverzagt des Weges weiter."[55]

1843 komponierte Loewe sein Oratorium „Der Meister von Avis" (WoO; Text Giesebrecht, 1847?). Zu diesem Werk liegen keine publizistischen Äußerungrn vor.

Nicht anders verhält sich das beim nächsten Werk, dem „Sühnopfer des neuen Bundes" (WoO, 1847). Librettist ist hier Wilhelm Telschow, da Giesebrecht mittlerweile Zweifel an der Richtigkeit einer oratorischen Mittelgattung gekommen waren und ihm das, was im realen Leben denkbar schien, in der Kunst zu mehrdeutig bliebe.[56]

Ungeachtet mehrerer Aufführungen gibt es auch zu diesem Werk keine zeitgenössischen publizistischen Beiträge (Viel später dagegen, um die Jahrhundertwende und unter den Aspekten nunmehr fundierterer musikwisseschaftlicher Methoden um so mehr. Zum „Hiob" (WoO; Text: Telschow, 1848) gibt es nur wenige Beiträge zu ohnehin nur wenigen Aufführungen. Die aber fallen - nach Dusella – so knapp wie zumeist positiv aus. So rühmt man die Möglichkeiten, die der Text Loewes „künstlerischer Individualität" biete,[57] lobt Loewes Kunst der „wahren Declamation"[58], bezeichnet aber andererseits eine geplante Aufführung schon mal als „unverdiente Strafe."[59] Erst 1905 spricht Max Runze von einem „Meisterwerk für die Zukunft"[60], während – noch später - Karl Anton nach der wohl ersten Aufführungen überhaupt (10. Mai 1908 Worms) euphorisch dieses „balladische Oratorium" lobt[61] und damit an Spitta anknüpft, der schon den Johann Huss als „erweiterte Ballade" bezeichnet hatte.[62] Dazu an dieser Stelle nicht mehr, denn Runze und Anton liegen mit ihren Arbeiten bereits jenseits der Jahrhundertgrenze.

---

[55] Ludwig Giesebrecht, *Gedichte*, Bd. 2., S. 118, zit. nach Dusella, op. cit., S. 156.

[56] Ibidem, S. 118, Dusella, ibidem, S. 166.

[57] *Recension Hiob*, [in] „Neue Berliner Musik Zeitung" 9 (1855), S. 355, zit. nach Dusella, op. cit., S. 194.

[58] *Recension Hiob*, [in] „Echo", S. 351, zit. nach Dusella, op. cit., S. 194.

[59] Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, 1850-1892, S. 125, zit. nach Dusella, op. cit., S. 194a.

[60] Max Runze, *Carl Loewe*, 1905, S. 118, zit. nach Dusella, op. cit., S. 176.

[61] Karl Anton, *Beiträge*...op. cit., S, 129, zit. nach Dusella, op. cit., S. 176.

[62] Philipp Spitta, op. cit. S. 456, zit. nach Dusella, op. cit., S. 180.

Gewohnt schwankend zeigt sich das publizistische Bild auch in Bezug auf Loewes „Hohelied Salomonis“ (WoO, Text Telschow, komp. bis Sommer 1855). Bulthaupt – so Dusella - unterstellt dem Komponisten, den Text falsch verstanden zu haben.[63] Ein Anonymus (Koßmaly?) belässt es bei einem positiven Pauschalurteil, fragt sich aber, ob es sich hier wirklich um ein Oratorium handele.[64] Ansonsten registriert Dusella bei ihm eine falsche, weil auch zwei Jahre später widerholte „urteilslos“ verehrende Darstellung und warnt geradezu vor ihr.[65]

Dagegen zitiert Runze die Ansicht Eduard Grells: „...es ist wahrhaft bewundernswert, wie sich hier der ganze Geist echt orientalischen Farbenreichtums widerspiegelt.“[66]

Zum „Polus von Atella“ (WoO, Uraufführung 1869) gibt es lediglich eine einzige Notiz, und die klingt geradezu vernichtend. Bemängelt wird der „ziemlich geschmacklose“ Text Giesebrechts und eine ähnlich geartete Musik: „Die Musik bewegt sich nicht selten in trivialen Tanzrythmen und kann an manchen Stellen als ein Mixtum compositum von ziemlich gewöhnlichem Geschmack und äußerlichem Effect betrachtet werden.“[67]

Mit drei Oratorien neuen Typs, nämlich lediglich von Klavier/ Orgel begleiteten a-cappla- Vokaloratorien auf selbst zusammengestellten Bibeltexten (Evangelienausschnitten) und dem unvollendeten „Der Segen von Assisi“ (Giesebrecht), findet Loewes Oratorienschaffen sein Ende. Da ist zunächst „Die Heilung des Blindgeborenen“ (op. 131, 1860/61). Wie seine zwei Nachfolger zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt, erreichte das Werk – so Dusella – nur „bescheidene Popularität“.[68] Eine knappe Besprechung in der NZfM stellt lediglich fest, dass sich „der Komponist doch kaum momentan bis zu jener Weihe (erhebt), welche die Gemüther allein hinzureißen vermag.“[69]

---

[63] Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe*, op. cit., zit. nach Dusella, op. cit., S. 202.

[64] *Rezension: Das Hohelied Salomonis*, [in] „Berliner Musikalische Zeitung Echo“ 6 (1856), S. 63, bei Dusella , op. cit., S. 209.

[65] -k [=Koßmaly] *Das Hoheolied Salomnis. Oratorium, komponiert von Dr. Carl Loewe*, [in] „Berliner Musik Zeitung“, 8 (1858), S. 2, zit. nach Dusella, op. cit., S. 210.

[66] Max Runze, *Loewe redivivus*, op. cit., S. 209.

[67] Kleine Zeitung: Stettin, [in] „NZfM“, Bd. 52 (1869), S. 111, zit. nach Dusella, op. cit., 224.

[68] Reinhold Dusella, op. cit., S. 233.

[69] G. R. *Die Heilung des Blindgeborenen*, [in] „NZfM“, Bd. 54 (1861), S. 146, zit. nach Dusella, op. cit., S. 233.

Auch für die zwei verbürgten Stettiner Aufführungen des „Johannes der Täufer“ (WoO, 1861) gibt es keine größeren Publikationen. Einzig August Wellmer äußert sich detaillierter und sehr positiv (wohl – wie Dusella argwöhnt – auch als Reaktion auf einige kritische Berichte).[70]

Für Loewes letztes vollendetes Vokalortorium „Die Auferweckung des Lazarus“ (op. 132, 1863) ist ein Bericht von Emanuel Klitzsch von Belang, in dem dessen zu kritisierende Anlage auch der gesundheitlichen Schwäche des Komponisten zugeschrieben wird. „Dasselbe [Werk] macht den Eindruck des Flüchtigen und Skizzenhaften; keine Vertiefung in den Text läßt sich darin entdecken. Die Chöre, deren es nur neun, und zwar darunter zur Hälfte äußerst kurze, im ganzen Oratorium giebt, sind nicht mit der Sorgfalt behandelt, wie man sie von einem Oratorium erwartet […] Man sieht eben aus Allem, daß der rechte Ernst für die Sache nicht vorhanden gewesen ist.“[71]

Nach allem bisher Gesagten verwundert nicht, dass es auch die gegenteilige Meinung gibt. Karl Anton (1912) zitiert einen Friedrich Zimmer, der 1883 das Oratorium „für ein in seiner Volkstümlichkeit geradezu ideales Werk“ hält[72]

Mit „Der Segen von Assisi“ (WoO) finden Loewe und Giesebrecht ein letztes mal zusammen. Und wie früher auch, polarisieren sie mit dem Werk. Runzes Euphorie verwundert da schon lange nicht mehr,[73] aber auch Bitter breitet um das Werk den Schleier mystischer Abschieds-Schaffenslust.[74] Dem gegenüber stehen sehr gegensätzliche Einschätzungen. Bulthaupt weiß nichts zu einem Lob beizutragen und glaubt, das Werk verdanke „geistiger Ueberreiztheit“ sein Entstehen.[75] Schering- viel später – erkennt Al-

[70] August Wellmer, *„Johannes der Täufer.“ Oratorium von Dr. Carl Löwe*, [in] „Halleluja“ 4 (1882), S. 17ff., bei Dusella, op. cit., S. 242.

[71] Emanuel Klitzsch, *Die Auferweckung des Lazarus*, [in] „NZfM“, Bd. 65 (1869), S. 207, zit. nach Dusella, op. cit., S. 250/251.

[72] Friedrich Zimmer, [in] „Halleluja“, 6 (1883), zit. nach Dusella, op. cit., S. 251.

[73] Max Runze, *Loewe redivivus*, op. cit. und Vortrag *Giesebrecht und Loewe*, S. 33f., bei Dusella, op. cit., S. 257.

[74] Carl Heinz Bitter, *Dr. Loewes´s Selbstbiographie*, op. cit., S. 444F: bei Dusella, op. cit., S. 257.

[75] Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe*, op. cit., zit. nach Dusella, op. cit., S. 258.

tersschwäche und „absichtlichen Verzicht auf Originalität."[76] Und Anton – auch er erst im frühen 20. Jahrhundert – erkennt Hilflosigkeit Loewes gegenüber einem (nur!) sehr lyrischen Text.[77]

Für die Berichterstattung aller vier letztgenannten Werken ist kennzeichnend, dass hinsichtlich des Musikalischen eine prägende Verbindung gezogen wird zwischen erkannter künstlerischer sowie alters- und krankheitsbedingter Schwäche. Reinhold Dusella wertet entsprechende Argumente insgesamt als nicht zwingend.[78]

Soweit eine Art „Zeitschriftenschau" - nach Duesella – die doch sehr deutlich werden lässt, dass Loewes Oratorien zumindest zeitweise Gegenstand öffentlichen Interesses waren und in der Fachwelt heftig und fast immer auch kontrovers diskutiert wurden. Der Umfang der Beiträge und die Intensität der Auseinandersetzungen berechtigen dazu, von einer frühen Loewe-Literatur zu sprechen. Ihre Kenntnis versetzt in die Lage, an den Absichten Loewes und seiner Librettisten Entwicklungen abzulesen, die für jene Zeiten den Wandel von Auffasungen bezeugen; nicht zuletzt hinsichtlich der von allen Beteiligten als existenziell empfundenen Klärung des Begriffs vom „Kirchenstil" in der Musik. Auch im Blick auf Loewes Oratorienschaffen – und nur das stand bisher im Blick – ist es zwingend, „mit der Arroganz der Nachgeborenen" aufzuräumen, unangebrachte Vergeiche zu unterlassen und Loewes dezidiert geäußerte Zielstellungen zu berücksichtigen.[79]

Werfen wir nun einen Blick auf jene Literatur, die Loewe und sein Komponierern in größere Zusammenhänge stellt. Auch hier wieder nur kursorisch, chronologisch und in Auswahl. 1837 veröffentlicht Keferstein an repräsentativer Stelle einen so umfänglichen wie lesenswerten Beitrag zu Loewe.[80] Er verweist ebenso umfänglich auf die wichtigsten Schaffensbereiche und verweist auch auf Vieles, was noch „im Pulte" des Meisters liege.[81] Er lobt

[76] Aarnold Schering, op. cit., S. 417, zit. nach Dusella, op. cit., S. 258.

[77] Karl Anton, *Beiträge*…, op. cit., S. 112, bei Dusella, op. cit., S. 258.

[78] Reinhold Dusella, op. cit., S. 258.

[79] Götz Traxdorf, Carl Loewe. Kirchenmusiker und Komponist. Verlag Janos Stekovics Wettin-Löbejün 2019. S. 12 (=Veröffentlichungen der Internationalen Carl-Loewe-Gesellschaft e. V., 5).

[80] K.Stein (=Keferstein), Art. Löwe in:, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschafrten oder Universal-Lexicon der Tonkunst, hrsg. von Gustav Schilling, Bd. 4, Stuttgart 1837, S. 451-457.

[81] Ibidem, S. 455.

dessen Gesangskunst und bezeichnet ihn wortreich als einen „der genialsten, gebildetsten und originell ergiebigsten Tondichter der neueren Zeit.“[82] Als Balladenkomponist komme ihm keiner gleich. Ausführlicheres zum Vokalwerk findet sich hier nicht.

Für 1842 sei nochmals auf Schumann und seine Bemerkungen zum „Huß“ verwiesen. Wie schon früher[83] angeführt, hält er Loewes Werk – manches dabei Ungelöste inbegriffen – für das Beispiel einer „Mittelgattung“. Und das mit erkennbaren, noch nutzbar zu machenden Entwicklungsmöglichkeiten. Eine Aussage von höchst kompetenter Seite und mit dem direkten Blick auf das Oratorium!

Ein weiterer, ungezeichneter Lexikonartikel zu Loewe ercheint 1858[84], aber er entpuppt sich als kürzere Fassung des Kefersteinschen Beitrages von 1837.[85]

Geradezu spannend liest sich ein ebenfalls schon früher erwähnter Beitrag[86] von August Wilhelm Ambros.[87] Er beschäftigt sich unter dem Titel, „Karl Löwe, der Romantiker“ vor allem mit der Ballade - „Löwe ist geborner Balladencompositeuer“[88] - preist ihn überschwänglich und detailliert begründet als unübertroffen, um ihm anschließend (und im Vergleich zu Schubert) viele Unzulänglichkeiten und Schwächen vorzuhalten. Auch er spielt auf Löewes territoriale Isolation an, die er für nicht wenige Mängel seines Komponierens haftbar macht und zählt ihn, als Fazit, eher zu den großen Talenten (mit kleinbürgerlichem Zug) denn zu den Genies. Er spricht kurz die Oratorien an , hält die Werke für Männerchor zwar für neu, aber nicht geglückt. „Die Sieben Schläfer“ sind ihm eher auch „Ballade“, wenngleich „erweitert“ und auf bedenklichem Text. Musikalische Schwächen zählt er akribisch auf.

---

[82] Ibidem, S. 457.

[83] Robert Schumann, op. cit.

[84] Art. *Löwe*, [in] *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*. hrsgb. von Eduard Bernsdorf, Bd. 2, Dresden 1857, S. 804-807.

[85] Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, S. 80.

[86] Ibidem.

[87] August Wilhelm Ambros, *Karl Löwe, der Romantiker*, [in] August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1865 (2. Aufl.), S. 97-104.

[88] Ibidem, S. 97.

Auch Franz Brendel[89] schätzt in Loewes Balladen – über Anderes spricht er kaum - „die Verbindung edler Poesie mit trefflicher Musik".[90] Er lobt Erfindung, Phantasie und Gestaltungskraft, hat aber das Empfinden, „dass das Ganze mehr aus einzelnen charakteristischen Momenten zusammengesetzt, weniger als ein solches entstanden ist."[91]

Löwe sei darum „einseitiger" als Schubert, folge mehr einer „Manier" als freiem menschlichen Ausdruck.[92]

Als „berühmter deutscher Vocal-, besonders Balladen- und Oratorien-Komponist wird Loewe im berühmten „Mendel/Reissman" eingeführt.[93] Es folgen bekannte biographische Angaben, Verweise auf das Werk und die Feststellung: „Als Gesangscomponist nimmt Löwe eine der bedeutendsten Stellen der Neuzeit ein. In den Compositionen von Balladen insbesondere steht er einzig und unübertroffen noch immer da..."[94]

Von den anderen vokalen Bereichen ist keine Rede.

In einer „Skizze" zum geistlichen Oratorium nach Bach und Händel[95] verweist August Wellmer auf Loewes kirchliche Oratorien als Beispiele einer „Regeneration" nach einer gewissen „Ermattung" durch Graun, C. Ph. E. Bach„ Haydn und Beethoven. Sein Kronzeuge: „Die Festzeiten" von 1842, denen er als Beispiel „innigster Frömmigkeit" und als einem der Garanten für die „unvergängliche Herrlichkeit und Macht der evangelischen Kirchenmusik"[96] ein ausführliches Eingehen widmet.

---

[89] Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, Hrsg. Heinrich Matthes (F.C. Schilde), Leipzig 1878 (6. Auflage), S. 473-474.

[90] Ibidem, S. 474.

[91] Ibidem.

[92] Ibidem.

[93] *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 6 (2. Ausgabe, August Reissman, Berlin 1880, S. 425-427.

[94] Ibidem, S. 427.

[95] August Wellmer, *Das kirchliche Oratorium von J. S. Bach bis auf die Gegenwart*, [in] „Halleluja", 3. Jg., Nr. 8, Mai 1882, S. 64-68.

[96] Ibidem, S. 68.

Derselbe Autor verweist an anderem Ort[97] auf das gleiche Werk und macht in diesem Zusammenhang auf den veränderten Zeitgeist und – damit einhergehend – auf die nachlassende Wertschätzung Loewes aufmerksam, ist aber (wieder) voller Hoffnung, dass sich das mit dem Wiedererwachen einer „echt nationale(n) und christliche(n) Gesinnung"[98] ändern werde. Ebenfalls 1882 findet Loewe Platz in Otto Wangemanns „Geschichte des Oratoriums."[99] Der Autor gibt einen Überblick, zieht historische Vergleiche, erkennt Loewes Oratorien als „ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium"[100] und stellt fest: „Seine eigenartige Texte bedingen absonderliche Musik, und Text und Musik sind bei ihm eins."[101] Ansonsten kritisiert er die Nähe zu Bühne und Drama, den Mangel an im einzelnen Werk erkennbarer „christlicher Gesinnung" und „wahrhafter Sittlichkeit"[102] Das dramatische „Concertoratorium" hält er für einen „Auswuchs am stolzen Bau."[103] Danach beschreibt er dennoch ausführlich viele Schönheiten in den „Sieben Schläfern" und den „Festzeiten."

Für die beiden nächsten Beiträge zeichnet Max Runze verantwortlich. Der wohl fleißigste und ambitionierteste Loewe-Verehrer, dem die Musikwelt zahlreiche Fachbeiträge und später auch die Loewe-Gesamtausgabe seiner Lieder und Balladen verdankt, verfasst den großen, aber nichts Spezielles zum Vokalschaffen ausweisenden biographischen Beitrag in der Allgemeinen Deutschen Biographie.[104] Mit einer weiteren, recht umfänglichen Arbeit erweist er sich – zeitbedingt – als „Retter" des inzwischen vergessenen Loewe.[105] Runze unternimmt den Versuch, Argunente gegen die zahlreichen kritischen Äußerungen über Loewe zu entkräften und der Forderung Nachdruck zu verleihen, ihn und sein Werk

---

[97] August Wellmer, *Erinnerungen an Carl Löwe*, [in] „Halleluja", 3. Jg., Nr. 5, Februar 1882, S. 29-32.

[98] Ibidem, S. 32.

[99] Otto Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Verlag München und Leipzig, R. Oldenbourg, Leipzig 1882 (3. Aufl.), S. 429-438.

[100] Ibidem, S. 430.

[101] Ibidem.

[102] Ibidem, S. 431.

[103] Ibidem.

[104] Artikel *Loewe*, [in] *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 19, Verlag Duncker & Humblot, Leipzig 1884, S. 300-311.

[105] Max Runze, *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung.* Leipzig 1884 ("Sammlung Musikalischer Vorträge"), Nr. 58, S. 329-356.

nur mit ganz eigenen, individuell zutreffenden Maßstäben zu beurteilen. Und genau das sei zu selten erfolgt. Er fordert eine „Balladen-Ästhetik", die auch auf sein übriges Schaffen anzuwenden sei. Loewe gilt ihm als „ganz eigen geartete Erscheinung"[106] und als „Neuerer" mit starken Einflüssen auf Zeitgenossen (Schumann, Liszt, Wagner)! Genauer geht er auf das Balladen-und Legendenschaffen ein und macht Vorschläge zur Systematisierung der Oratorien. Wer tiefere Einblicke in die Sichtweisen Runzes und mancher Zeitgenossen gewinnen will, sollte diese Arbeit mit Aufmerksamkeit lesen.

1886 publiziert August Wellmer – auch er ein faszinierter Loewe-Spezialist – seine wichtige und mit Runze durchaus korrespondierende Schrift „Karl Loewe. Ein deutscher Tonmeister."[107] Auch er plädiert für die Objektivität des künstlerischen Urteils, deren Ziel das Auffinden des „wahrhaft Idealen"[108]sein müsse. Loewe ist ihm ein „Großmeister der Gesangsliteratur" mit idealischer Weltanschauung.[109] Unabdingbar sei dem Betrachter die Achtung der künstlerischen Individualität Loewes, zumal dann, wenn es um seine Andersartigkeit, um Ungewohntes geht.Deshalb müsse man das „asthetische Grundgesetz der Einheit"[110] beachten, dss im Zusammenspiel von Lyrik, Epik und Dramatik bestehe und nicht nur auf das Vokalwerk zu beziehen ist! Wellmer baut darauf seine gesamte Argumentation, die er dann, sehr ausführlich, an Beispielen abarbeitet: bei Lied, Legende, Ballade, sonstigen geistlichen und weltlichen Vokalwerken und natürlich beim Oratorium. Die von Loewe favorisierte neue, dramatische Form des Oratoriums verteidigt er nachdrücklich und warnt vor dem Urteil der sogenannten „öffentlichen Meinung", die eigentlich „öffentliche Bevormundung" sei.[111]

Und nun noch einmal Max Runze. Es geht um die 381 Seiten seines „Loewe redivivus"[112], in dem der Autor in 12 Kapiteln sehr Unterschiedliches zu Loewe abhandelt. Für unser Thema interes-

---

[106] Ibidem, S. 330

[107] August Wellmer, *Karl Loewe. Ein deutscher Tonmeister.* Max Hesse´s Verlag. Leipzig 1886.

[108] Ibidem, S. 20.

[109] Ibidem.

[110] Ibidem, S. 25.

[111] Ibidem, S. 41.

[112] Max Runze, *Loewe redivivus*, Berlin 1888.(=*Schriften zur Balladenforschung und Charakteristik Loewe´s* , hrsg. von Max Runze, Bd. 2, *Loewe redivivus*).

sant: umfang- und detailreiche Erörterungen zu (bereits in Verlagen erschienenen) Sammlungen Loewescher Balladen. Natürlich immer unter dem Aspekt, dass Loewes Ballade ohnehin Produkt unerreichbarer Genialität und Kompetenz sei: „Auch Loewe muss vor allem gefragt werden, wo über die Ballade etwas festgestellt werden soll."[113] Oder: Loewe bleibt „unfaßbar (aber auch unantastbar) gegenüber den Banausiern unter den Vertretern der Kunst von heute."[114]

Lesenswert bleibt das alles aber allemal, denn die Texte –zu jedem Beispiel akribisch recherchiert und viele Seiten lang – verraten zumeist mehr über den Verfasser und einen Teil des Zeitgeistes als über Loewe, dem die vielfach distanzlos schwärmerischen und schon mal weit hergeholt scheinenden Aussagen Runzes wohl nicht in der Gänze gefallen haben dürften. Diese Arbeit bleibt dennoch eine Fundgrube an Fakten; den Schlussfolgerugen muss man ja nicht zustimmen.

Wer 1890 in der 1. Auflage des berühmten „Kretzschmar" blätterte, fand dort natürlich auch Loewes Oratorien.[115] Eine allgemein gültige Festsllung lautet dort: „Er ist in mannigfacher und interessanter Weise bedacht gewesen, den inneren Ausbau der Gattung zu bereichern, ihren Wirkungskreis zu erweitern."[116]

Kretzschmar belegt das mit gebotener lexikalischer Kürze, verweist auf Loewes Ideal der Verbindung von Kirchlichem und Volkstümlichem und das auch darin liegende Neue. Kritisch vermerkt er „äußere Situationsmalerei", das Überwiegen von „reizenden Genreszenen"[117] und dass schon textlich viel „Beiwerk" die „dramatische Hauptsache" verdrängt.[118] Große Würfe aber seien „Die Zerstörung Jerualems" und die „Festzeiten"[119] In der 2. Auflage des „Führers" liest sich das Urteil nicht anders.[120]

---

[113] Ibidem, S. 29.

[114] Ibidem Vorwort, S. XXIX.

[115] Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Mischauflage, Leipzig 1890, S. 236f.

[116] Ibidem, S. 236.

[117] Ibidem.

[118] Ibidem.

[119] Ibidem, S. 237.

[120] Leipzig 1899, S. 253f.

Chronologisch ist nun nochmals von Runze zu reden. 1894 schreibt er zum 350. Jahrestag des Stettiner Marienstiftgymnasiums über Giesebrecht und Loewe jerweils einen Personalbeitrag, bringt aber sachlich nichts Neues.[121] Nicht verwunderlich ist sein „Rezept", dass ein Talent von der Größe Loewes „eigentlich wirklich Unbedeutendes gar nicht schaffen" konnte. „Loewe ist in allen Sachen t i e f; nur der tief angelegte Geist, das vertiefte Gemüth, vermag Loewe völlig zu begreifen."[122]

Im Folgenden sollen vier Zeitschriftenbeiträge zum 100. Geburtstag Loewes (1896) kurz erwähnt werden. Julius Smend[123] stellt vor allem den religiösen Loewe vor, seine lebenslange Liebe zum evangelischen Choral und zum Gottesdienst. Prägend sei „sein Glaube, die Zugehörigkeit zur Gemeinde der Frommen, der Friede der Sonntagsfeier, der Dienst im Heiligtum."[124]

Und kirchlich sei Vieles in seiner Musik. Dann das große „Aber": „Der Meister im Balladenstil, der das Idyllisch-Romantische aus seinen Texten mit Sicherheit herauszufinden und reizvoll zu behandeln versteht, ist trotz seiner Neigung zum Choral […] der Aufgabe nicht gewachsen, in breitem Flusse der Tonsprache die Feierstimmung der glaubenden Gemeinde zum Ausdruck oder Schriftwort zu kraftvoller Anschaung zu bringen."[125]

Und dann die erstaunliche Feststellung, Loewes Domäne seien Klavier- und Kammermusik gewesen, nicht Kirche und Orgel.[126]

In einem ausführlichen „Gedenkblatt"[127] bezeichnet Wilhelm Klatte den Komponisten als „guten Meister"[128] Das lyrische Genie sei Schubert, das des Lyrisch-Epischen Loewe mit seinen Balladen.

---

[121] Max Runze, *Ludwig Giesebrecht und Carl Loewe*, Verlag Duncker & Humblot, Berlin 1894. Zu Loewe S. 17 -34.

[122] Ibidem, S. 23.

[123] Julius Smend, *Zum 30. November 1896*, [in] „Monatsscgrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", 1. Jg., 1896, Nr. 9, S. 253-255.

[124] Ibidem, S. 254.

[125] Ibidem, S. 255.

[126] Ibidem.

[127] *Carl Loewe. Ein Gedenkblatt zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages*, 30. November 1896, [in] „Allgemeine Musikzeitung", Wochernschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart, 23. Jg. 27. 11. 1896, S. 683-685.

[128] Ibidem, S. 683.

Dort sei ihm gelungen, was etwa in den Oratorien auf Grund „einer nicht zureichenden Kraft der musikalischen Erfindung“[129] nur nur teilweise erreicht wird.: ausdrucksvolle Deklamation, eine natürliche Sprachmelodik der Texte, der epische lyrische Ton, Sinn für die dramatische belebte Tonsprache mit nahezu realistischer Wirkung auch im Klavierpart.[130]

Ein Jubiläum, zumal das 100., geht natürlich nicht ohne eine Wortmeldung Max Runzes.[131] Er nutzt diese Gelegenheit, um zum wiederholten Male Loewes Kunst der Balladen- und Liedgestaltung an vielen unterschiedlichen Beispielen in den höchsten Tönen zu loben. Ein echter Runze: „Solch einen Reichtum an Gestaltung, solch eine Fülle und zugleich Mannigfaltigkeit an Gestalten dürfte man auf dem Gebiet der Kunst nur selten antreffen.“[132]

Eine „Notiz“[133] sei hier noch erwähnt, weil sie „Volkes Stimme“ genannt werden kann. Aus Biberach in Württemberg wird berichtet, dass die neueste (inzwischen fünfte) Aufführung des „Sühnopfers“ als „geistliche Volksmusik“ großen Zuspruch gefunden hätte: „Das ist Musik, die wir verstehen, die uns fesselt und in andachtsvolle Stimmung versetzt.“[134]

Im Übrigen empfiehlt man, den Streit, ob Loewe Kirchenkomponist sei, den Gelehrten zu überlassen. Die hier zu erlebende „tief religiöse Empfindung“ und „andachtsvolle Weihe“[135] genüge vollkommen.

Zu Beginn des Jahres 1897 erschienen im schon zitierten „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland“ gleich drei Beiträge zu Loewe. Eröffnet wird der Jahrgang mit Julius Smends Artikel „Karl Löwe als Kirchenmusiker“.[136] Der Autor macht gleich am Anfang klar, dass es kritisch

---

[129] Ibidem, S. 684.

[130] Ibidem.

[131] *Carl Loewe. Zu seinem 100. Geburtstage*, [in] „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“, 1. Jg., 1897, Nr. 1, S. 1-4.

[132] Ibidem, S. 3.

[133] *Berichte aus Vereinsgebieten. Biberach* (Württemberg), [in] „Correspondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland“, 11. Jg., 1897, Nr. 4, S. 46f.

[134] Ibidem, S. 47.

[135] Ibidem, S. 46.

[136] Julius Smend, *Karl Löwe als Kirchenmusiker*, [in] „Correspondezblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland“, 11. Jg., 1897, Nr. 1, S. 1-8.

zugehen werde, denn seine These lautet: „Karl Löwe war kein Kirchenmusiker, wiewohl er selbst sich dafür gehalten hat."[137]

Wahre Kirchenmusik käme nur dann zustande, wenn Kirche und Musik in e i n e r Person zusammen träfe, Konflikte zwischen beiden Bereichen also ausblieben. Beide seien auch für sich ernster zu nehmen als bisher oft getan. Heißt aber auch: der wahren kirchlichen Musikerpersönlichkeit sind hinsichtlich des individuell Künstlerischen Grenzen gesetzt. Ein Zuviel an Letzterem verhindert Kirchenmusik! Für das gottesdienstliche Leben und die kirchliche Kunst genügt nur der, der frei ist von der Schwäche der Spezialität."[138] Loewe war es aus Sicht Smends wohl nicht ganz, denn er registriert eine „relative Gleichgültigkeit" im Umgang Loewes mit den Grenzen zwischen zwischen kirchlicher und geistlicher Sphäre: „Ein eigentlich liturgisches Empfinden ist ihm indes nicht eigen."[139]

Und später heißt es, nachdem Smend kurz Charakteristika der Ballade erläutert hat: „Löwe ist ein hevorragender und frommer Künstler, aber ein solcher, dem der Reichtum und die Kraft gebrich, einer großen Vereinigung von Frommen das zu verkündigen, was sie alle im Herzen tragen."[140]

Deshalb stimmt Smend auch nicht in frühere Lobeshymnen ein, bezieht sein kritisches Urteil aber nur auf die wenigen Oratorien, die er kennt.[141] Die Liste ist lang: verfehlte, weil zu opermhafte Texte, Szenerie-Beschreibungen (Oper!), Sorglosigkeit hinsichtlich der geeigneten/ungeeigneten Einsatzmöglichkeite im Gottesdienst, musikalische Geschmacklosigkeiten, Trivialität, rhetorische Entgleisungen, alte Choräle mit neuen, ungeeigneten Melodien und anderes mehr. Diese Oratorien seien eigentlich „Balladen in großem Stil" „und damit eine „Stilvergreifung"[142] Dennoch gebe es in allen Werken „große und mannigfaltige Schönheiten", im Alterswerk sogar meist kleinere Werke von echter „kirchlicher Künstlerschaft."[143]

---

[137] Ibidem, S. 1.

[138] Ibidem, S. 2.

[139] Ibidem, S. 4.

[140] Ibidem, S. 5.

[141] „Die eherne Schlange", „Johann Huß", „Die Heilung des Blindgeborenen", „Die Auferweckung des Lazarus".

[142] August Wilhelm Ambros, *Karl Löwe, der Romantiker*, op. cit., S. 7.

[143] Ibidem.

In Nr. 4 des „Correspondenzblattes“ berichtet Smend dann über eine begeistert aufgenommene Aufführung des „Johann Huß“ in Straßburg (Leitung: Philipp Spitta).[144] Ausführlich stellt er das Werk vor ‚seine „sechs bis sieben Szenen oder Balladen (!)[145] samt einer Reihe schon früher bemängelter Textpassagen, die nun auch musikalische Schwächen bedingen: simple musikalische Mittel, nichtssagende Akkordfolgen, Längen. Aber dann doch der Respekt: Und trotz alle-, alledem ist das Ganze als Ganzes ein Meisterwerk.“[146]

Entsprechende Beispiele führt er gern und ausführlich an, kann sich aber auch ungeachtet des nochmaligen Hinweises auf die gewaltige Wirkung der Aufführung den Hinweis nicht verkneifen, dass der zu spürende „Verzicht auf eine tiefere Erfassung des Gegenstandes“[147] zu bedauern sei.

Kurz zum Beitrag von Anton Wellmer[148], der sich genötigt sieht, auf Smends These vom Nicht-Kirchenmusiker Loewe[149] zu reagieren und als Gegenbeweis auf Loewes biographisch tief verwurzelten Glauben hinweist. Richtig sei aber, dass nur ein Teil des Loeweschen Oratorienschaffens zur Kirchenmusik zu zählen ist. Dann zitiert er Loewes Tochter Julie u.a. mit dem berühmten Satz: „Mein Vater trennte gern die eigentliche Kirchenmusik vom Oratorium, ohne auch in letzterem ganz allein weltlich zu werden, da er vom Oratorium die ‚Repräsentation der Verbindung des rein Menschlichen mit dem Göttlichen‘ verlangte.“[150] Und weiter: „Mein Vater hat ja reine Kirchenmusik zu Kirchenzwecken geschrieben, er hat aber in seinen episch–lyrisch–dramatischen Werken auch gern an den Grundcharakter des Oratoriums gedacht.“[151]

---

[144] Julius Smend, *Karl Loewes Johann Huß*, [in] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland“, 11. Jg., 1897, Nr. 4, S. 41-45.

[145] Ibidem, S. 43.

[146] Ibidem.

[147] Ibidem.

[148] Anton Wellmer, *Zur Kirchenmusik Karl Loewe*, [in] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland“, 11. Jg., 1897, Nr. 3, S. 29-34,.

[149] Vergl. Art. *Löwe*, [in] *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, op. cit.

[150] Anton Wellmer, *Das kirchliche Oratorium von J. S. Bach bis auf die Gegenwart*, op. cit., S. 31.

[151] Ibidem.

Wellmer fügt hinzu, dass Loewes Verdienst auch darin besteht, die geistliche Musik „weit ins Volk“ getragen zu haben.[152] Und zum Thema seines Beitrages sagt er: „Die Kirchenmusik ist von der Oratorienmusik […] streng auseinanderzuhalten.“[153]

Oratorien können natürlich „ausnahmsweise“ Kirchenmusik enthalten, ansonsten zählen sie zur Konzertmusik. Abschließend stellt er echt kirchliche Werke vor und meint damit „Die Festzeiten“ und das „Sühnopfer“.

Ich komme zum letzten Beispiel und damit zum Ende meines Beitrages. Er gilt einer Publikation, die sich nun in Buchform Loewe widmet, Biographisches und einen Rundblick auf das gesamte kompositorische Werk wirft, vor allem aber die Ballade und dann auch das Oratorium konzentriert betrachtet.[154] Bulthaupt befasst sich zunächst mit der literarischen Form der Ballade, ihrer Geschichte, Bedeutung und Ausprägungen. Er deutet auch gleich die Schwierigkeiten an, die dem Komponisten hinsichtlich ihrer Spezifik begegnen können. Und er untersucht auf vielen Seiten mehr als ein Dutzend Balladen hinsichtlich ihrer jeweiligen Ausprägung. Dabei ist er sowohl des Lobes voll und gleichzeitig bemüht, das Spezifische des Loeweschen Kompositionsstils mit ihren auch negativen Erscheinungen deutlich zu benennen. Etwa dort, wo die Form hinter dem Inhalt verschwinde, damit Opfer des Charakteristischen werde und viele Einfälle sich nicht zu einem Ganzen finden.[155]

Hinsichtlich der Oratorien fragt er sich, ob nicht die Errungenschaften auf dem Gebiet der Ballade der oratorischen Form zu größerer Wirkung hätten verhelfen können oder ob nicht die häufiger getroffene Feststellung, dass das Oratorium eine erweiterte Ballade sei, nicht negativ, weil letztlich doch nicht zutreffend sei.[156] Im Übrigen hält er das Dramatische im Oratorium für unverzichtbar, plädiert aber dafür, es vorwiegend „dem geistigen Auge“ anzuvertrauen.[157] Zu viele äußere Effekte sollten es dann doch nicht sein. Immerhin ist dem Autoren das Oratorium Loewes wichtig genug, um ihm detaillierte Ausführungen zu widmen.

---

[152] Ibidem.

[153] Ibidem.

[154] Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe. Deutschlands Balladenkomponist*, Harmonie, Berlin 1898.

[155] Ibidem, S. 36.

[156] Ibidem, S. 72.

[157] Ibidem, S. 74.

Bulthaupts Buch, erschienen am Ende des 19. Jahrhunderts, ist ein erster großer Versuch, sich der Biographie Loewes, seiner Ballade und Oratorien auf sachlich-kritische Weise zu nähern, dabei, wo möglich, auf Fakten zu setzen und Beobachtetes im Werk selbst zu begründen. Große Verehrung und Respekt einerseits und kritische Sicht andererseits sind ihm zwei Seiten einer Medaille; am Bild einer als bedeutsam erkannten Komponistenpersönlichkeit hält er fest.

Ein Fazit: Loewes Werk stand von Anfang an im Blickpunkt einer sehr interssierten Öffentlichkeit – die Aufmerksamkeit der publizierenden Fachwelt inbegriffen.Zu belegen sind sehr unterschiedliche, ja konträre Meinungen, die sich oft auf individuelle Sichten gründen, auch ideologierelevant sind (Religion, Kirchenmusik), zunehmend aber ihre Bewertungsmaßstäbe an Fakten ausrichten. Besonders interessant ist an der frühen Loewe-Literatur, dass sie teils noch in enger Zeitzeugenschaft zum Komponisten entsteht, seine Zeit und ihre besonderen Befindlichkeiten widerspiegelt, um dann allmählich sachliche Überlegungen zu Stil, Form und Ästhetik Loewescher Vokalmusik zur Grundlage eigener Stellungsnahmen zu machen. Die Kenntnis einstiger höchst lebendiger Auseinandersetzungen – in solchen Ausmaßen möglicherweise weniger bekannt – gehören unabdingbar zum Gesamtbild der Loeweschen Komponistenpersönlichkeit.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag betrachtet Loewes Vokalschaffen (Ballade, Oratorium) in Bezug auf seine Wirkung und Widerspiegelung in den deutschen Printmedien bis um 1900. Verdeutlicht werden sollen Loewes Sichten auf die genannten Gattungen, die Entwicklungen und Veränderungen vor allem in den Oratorien und die Reaktionen der musikalischen (wie theologischen) Fachwelt. Inbegriffen sind die auch dadurch ausgelösten Diskussionen um die „wahre Kirchenmusik“, über das Verhältnis von „geistlich“ und „weltlich“ in der Musik und speziell in Loewes Oratorienkunst. Gezeigt werden soll auch, wie sich die Diskussionen allmälhich von der Konzertberichterstattung hin zu einer musikästhetisch und musikwissenschaftlich fundierteren Betrachtungweise entwickeln und dem ganz eigenen Oratorientyp Loewes, den er zusammen mit seinen verschiedenen Librettisten erarbeitete, deutlich werden lässt. Der Beitrag ist damit auch ein Plädoyer für diesen Loeweschen Gattungsbereich, den zu akzeptieren sowohl die musikalische Praxis als auch die fachliche Erörterung noch immer ihre Schwierigkeiten haben.

SCHLÜSSELWORTE

Carl Loewe, Ballade, Oratorium, Kirchenmusik, Musikpublizistik, Musikwissenschaft

ABSTRACT

In his article "Carl Loewe's vocal works (ballads, oratorios) - their presence and evaluation in the early (up to 1900s) literature on the composer," Ekkehard Ochs considers Carl Loewe's vocal works (ballad, oratorio) in relation to their impact and reflection in German print media up to about 1900s, with the aim of clarifying Loewe's views on the aforementioned genres, indicating developments and changes, especially in the oratorios, and the reaction of the musical (as well as theological) professional world. Included here, there are discussions of "true church music," the relationship between "sacred" and "secular" in music, and especially in Loewe's oratorio works. It is also shown how the discussions gradually evolved from a concert account to a more aesthetic and musicological approach, and how they revealed Loewe's own type of oratorio, which the composer developed with various librettists. The article is therefore also an appeal to understanding of this Loewe genre, which both musical practice and professional discussion still have difficulty accepting.

KEYWORDS

Carl Loewe, ballad, oratorio, church music, music journalism, musicology

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUM AUTOR

Ekkehard Och, geboren 1940 in Hslle an der Saale, Dort Besuch der Oberschule und Studieum der Musikpädagogik, Germanistik und Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität. 1965 Wissenschaftlicher Assistent am Institut fürMusikpädagogik und Musikwissenschaft an der Ernst-Moritz-Arndt-Universitäzt Greifswald, von 1969 bis 2003 dort Universitätsmusikdirektor: Aufgaben: Arbeit mit Uni-Chor, Uni-Orchester, Kammermusikgruppen.Lehrtätigkeit im Bereich Musikwissenschaft. Vielfältige Vortrags- und Publikationstätigkeit zur Musik des 20. Jahrhunderts (Pommern, Ostseeraum, Russland), Mit-Reihenherausgeber der „Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft“ und Mitbegründer der Greifswalder Konferenzen zur „Musica Baltica“.



PROF. PIOTR OCZKOWSKI
HOCHSCHULE FÜR MUSIK DETMOLD

CARL LOEWE UND FRÉDÉRIC CHOPIN — DIE BEDEUTENDSTEN BALLADENKOMPONISTEN

„Als Bühnendichter der Musik stattet Loewe die Charaktere mit Stimmen aus, die manchmal hausbacken in ihrer Ehrlichkeit sind, manchmal unverschämt extravagant. Seine prunkvollen, festlichen Szenen beschleunigen den Puls. Die Wasser, die er malt, brodeln oder brüten wie die von (William) Turner".[1]

Wenn Briten über einen Deutschen so schreiben, dann ist der hier gemeinte Künstler sehr ernst zu nehmen! Das Anliegen dieses Beitrags ist keine musikwissenschaftliche Abhandlung über die Musik von Carl Loewe, sondern eine Reflexion über dieselbe aus der Perspektive des ausübenden Musikers. Die somit teilweise auch subjektive Betrachtung ist meines Erachtens genauso wichtig wie die objektive musikwissenschaftliche Herangehensweise. Denn wir, die Interpreten, sind im beträchtlichen Maße für die Verbreitung und somit den Bekanntheitsgrad eines Komponisten und dessen Werkes verantwortlich. Und daher möchte ich in diesem Essay der Frage nachgehen, wie ich persönlich Loewe als Komponisten wahrnehme und ob ich die Musik von Loewe gern im Konzert wiedergebe. Ich möchte den „Erfinder der durchkomponierten Ballade", wie man Loewe zu Recht nennen darf, mit dem Komponisten in Bezug setzen, der die Gattung der Ballade als reines Instrumentalstück in die Musikgeschichte eingeführt hat: Frédéric Chopin. Die Leistungen beider Musiker als Balladenkomponisten sind einmalig und haben spätere Komponisten maßgeblich inspiriert und beeinflusst.

Als Pianist polnischer Herkunft darf es sicherlich nicht weiter verwundern, dass mich die Musik von Chopin stets fasziniert und gefesselt hat. Und bis heute bildet seine Musik ein Großteil meines Konzertrepertoires. Aber wie verhält sich meine Beziehung zu Carl Loewe?

---

[1] Matthew Gurewitsch, *Rediscovering a Champion of the Ballad* (24.02.2012), https://www.nytimes.com/2012/02/26/arts/music/celebrating-an-18th-century-composer-carl-loewe.html (aufgerufen am 28.11.2019).

Dass es einen gewissen Carl Loewe gab, hatte ich spätestens im Musikgeschichtsunterricht an der Hochschule für Musik in Detmold erfahren. Die erste Begegnung mit seiner Musik ereignete sich allerdings viele Jahre später während meines zweiten Studiums an der Martin-Luther-Universität in Halle/Saale. Das erste Werk, das ich von Loewe kennengelernt und aufgeführt hatte, war die nordische Ballade „Odins Meeresritt". Das Werk hat mir auf Anhieb sehr gut gefallen. Die Bildhaftigkeit und Dramatik dieser Musik fesselten mich vom ersten Moment an. Die klare und plastische musikalische Umsetzung der verschiedenen Charaktere sowie die dramatische Entwicklung der Ballade sind mir sofort aufgefallen. Der wunderbare Umgang mit den Motiven, der meisterhafte Tonsatz, die wechselnde Rhythmik und Metrik – stets im Dienste der gesamten Idee – zeigten unzweifelhaft die Handschrift eines wahren Meisters. Und dann gab es noch den durchaus sehr anspruchsvollen Klavierpart, der keine nur „begleitende" (Neben-) Rolle mehr spielte, sondern aktiv mit quasi realistischen Klanggestalten die Handlung der Ballade vorantrieb und darüber hinaus äußerst virtuos war.

Damit sind auch schon wichtige Merkmale der Balladenkunst von Carl Loewe erwähnt. Er merkte, dass sich die traditionelle Form der Liedkunst für die Dramatik einer Ballade wenig eignete und begann, seine Balladen im Dienste der Handlung durchzukomponieren. Sein Reichtum an Einfällen in der Melodik, die schroffen harmonischen Wendungen, der mitgestaltende und anspruchsvolle Klavierpart sowie die musikalische Umsetzung der Sprache tragen zur vollen Entfaltung der dramatischen Handlung in seinen berühmten Balladen bei. Dadurch werden sie zu „Opern in Miniaturformat". Die außerordentliche Verschmelzung von Text und Musik ist – außer Richard Wagner – niemandem besser gelungen als Loewe. Wagner, ein überzeugter Bewunderer Carl Loewes, meinte hochachtungsvoll über den Komponisten: „Ja, das ist ein ernster, mit Bedeutung, die schöne Musik und Sprache behandelnder, nicht hoch genug zu ehrender Meister, echt und wahr …!"[2] In den Balladen kommt seine Fähigkeit der anschaulichen Schilderung, der bildhaften Tonmalerei und der eindringlichen Charakterisierung von Gestalten, Schauplätzen und Vorgängen am besten zum Ausdruck.

[2] Zit. nach Andreas Porsche, *Carl-Loewe-Erbepflege in Löbejün seit 1888 (Ausgabe 3, 2019)*, http://journal.lhbsa.de/cpt-articles/carl-loewe-erbepflege-in-loebejuen-seit-1888/ (aufgerufen am 08.12.2019).

Die Tatsache, dass ich an derselben Universität studierte, an der Carl Loewe fast 200 Jahre zuvor selbst studiert hatte, machte ihn für mich greifbarer. Durch mein Engagement für die Förderung der klassischen Musik vor Ort während meines Aufenthaltes in der Lutherstadt Eisleben, kam ich der Internationalen Carl Loewe Gesellschaft in dem nahen Geburtsstädtchen Löbejün näher und beschäftigte mich zunehmend mit Loewe und seiner Musik.

Als Pianist habe ich auch einige Klavierwerken von Loewe genauer kennengelernt. Das Grand Duo für Klavier zu vier Händen oder die *Biblischen Bilder* sind solche Kompositionen. Diese Werke erwecken in mir sehr klare Bilder und vermitteln mir den Eindruck von Schlichtheit und Ehrlichkeit – sie wirken ungekünstelt. Jedoch habe ich schnell festgestellt, dass diese Werke den Balladen bei weitem unterlegen sind. Beim Studieren seiner Klavierwerke hatte auch ich mit den von Robert Schumann getadelten „fürchterlichen bekannten Figurationen“[3] und „philiströsen Verzierungen“[4] oder mit der von Hans Engel bemängelten „Überladung von Passagen“[5] zu kämpfen. Diese Instrumentalwerke wirken teilweise chaotisch und unstrukturiert auf mich, eher wie aus dem Gefühl entstanden und nicht unbedingt das Ergebnis einer soliden kompositorischen Arbeit. Und was mir besonders auffiel: die Werke lassen keine Emotionen zu. Einer wiederum rein intellektuellen Ausarbeitung der Interpretation sind auch Grenzen gesetzt. Sie bleiben „bürgerlich“ und im gewissen Sinne dem Geist des Biedermeier nahe. Die Musik zeichnet sich durch ihren starken Drang zum Realismus aus. Die Schreibweise und die kompositorischen Mittel sind sehr traditionell. In meinen Augen lebt Loewes Kunst vom Text. Sein Kompositionsstil sucht eine Verschmelzung der Musik mit dem Text. Wenn der Text jedoch fehlt, verliert die Aussage seiner Musik an Kraft. In seinen Balladen fördern die vielen Figurationen und Passagen den lebendigen, sozusagen realen Eindruck der erzählten Geschichten. Aber in der Instrumentalmusik fehlt ihm das Wort als Leitfaden, es fehlt die Substanz.

Als Musiker und neutraler Beobachter möchte ich Loewes Schaffen weder unter- noch überschätzen. Seine Balladen verdienen gewiss einen Ehrenplatz in der Musik und sind als Bereiter der Lieder von Hugo Wolf und den Opern von Richard Wagner nicht

---

[3] Robert Schumann, *Kritik. Sonaten für Pianoforte*, [in] „Neue Zeitschrift für Musik“, hrsg. von Robert Schumann 31 (1835), S. 126.

[4] Ibidem.

[5] Hans Engel, Art. *Carl Loewe*, [in] „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel und Basel 1960, Bärenreiter Verlag (= Bd. 8).
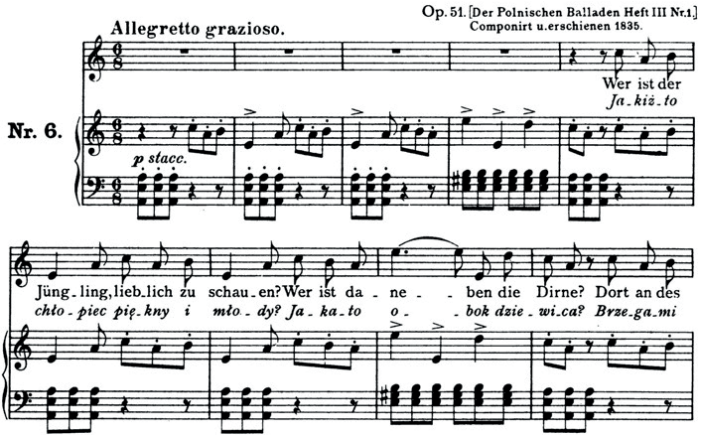
wegzudenken. Diese Balladen faszinieren mich nicht weniger als die Balladen von Frédéric Chopin. Ich betrachte Carl Loewe und Frederic Chopin als die herausragendsten Komponisten von Balladen überhaupt. Jeder auf seine ganz persönliche und einzigartige Art. Was macht diese Faszination aus und inwieweit ähneln sich diese Werke? Könnte es eventuell Berührungspunkte im Schaffen beider gegeben haben? Es ist nicht sicher, ob sich die zwei Komponisten überhaupt persönlich gekannt haben und ob das angebliche Treffen in Stettin im Hause Tilebein um 1830 überhaupt stattgefunden hat. Ob der 13 Jahre jüngere Chopin Loewes Balladen kannte und ob diese ihm beim Schreiben seiner eigenen Werke in irgendeine Weise als Vorlage gedient haben könnten, ist mir nicht bekannt. Eher spricht vieles dafür, dass Loewe Chopins Werke gekannt hat, was aus seinem Brief von 1835 aus Leipzig deutlich hervorgeht: „Die neuen Sachen von Chopin sind hier sehr en vogue und die Notturnos haben mir wohl gefallen. Ich werde sie mitbringen. Seine Etüden hören sich gut an, sind aber als Musikstücke ohne Bedeutung. Auf alle Fälle ist aber etwas an dem Componisten, ein eigenthümlich wilder, zügelloser Geist, der mit großer Meisterschaft die Klaviermittel ganz beherrscht. Ein Trio soll sein bestes Werk sein.“[6]

Loewe spricht hier von den Nocturnes op. 9 und Nocturnes op. 15, die zu der Zeit schon herausgegeben worden waren, sowie den Etüden op. 10. Zu diesem Zeitpunkt dürfte ihm Chopin als Balladenkomponist allerdings noch nicht aufgefallen sein können, denn Chopins erste Ballade in g-Moll op. 23 erschien erst ein Jahr später. Von Chopin existieren bezüglich Loewe keine Zitate. Dass ihm aber Loewe als Person und einige seiner Werke bekannt gewesen sein könnten, liegt aufgrund der Tatsache nahe, dass Chopin mit Schumann befreundet war und ihn sogar zweimal in Leipzig besucht hatte. Schumann zumindest kannte Loewe und schätzte seine Balladen sehr. Jedenfalls verbindet Chopin und Loewe der Umstand, dass beide sich für ihre Balladen von literarischen Vorlagen inspirieren ließen.
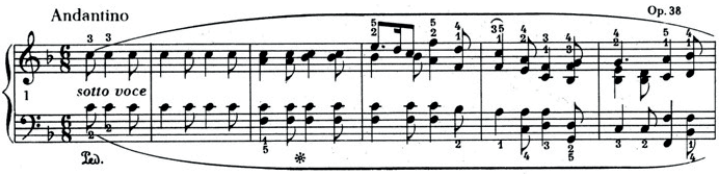
Beiden Komponisten haben die Balladen des polnischen Dichters Adam Mickiewicz als Vorlage gedient. Loewe vertont unter anderem „Świtezianka“ (1835). Diese Ballade wie auch „Świtez“ werden als literarische Vorlagen mit Chopins 2. Ballade in F-Dur op. 38 (1840) und seiner 3. Ballade in As-Dur op. 47 (1841) assoziiert. Wegen des großen Erfolgs und der damit einhergehenden großen

[6] Carl Loewe, *Selbstbiographie. Mit dem Portrait Loewes und mehreren Musikbeilagen*, hrsg. von C.H. Bitter, Berlin 1870, Verlag von Wilh. Müller, S. 191.

Bekanntheit, den die vier Balladen von Chopin schon damals hatten, gehe ich davon aus, dass Loewe diese Werke im Verlauf seines Lebens, noch kennengelernt hat. Er überlebte Chopin um fast 20 Jahre. Ein Vergleich von Loewes „Świtezianka“ mit Chopins Balladen zeigt interessante Übereinstimmungen: archaisch anmutende Themen (Loewes Hauptthema – Chopins 2. Ballade - vgl. BEISPIELE 1 und 2); die dramatische Abwärtsbewegung bei Loewe, um tosende Wasserbewegungen darzustellen - Chopins Agitato-Thema in seiner 2. Ballade (vgl. BEISPIELE 3 und 4) und kreisende aufwärtsgerichtete Sechszehntelbewegung, um das Fließen von Wasser darzustellen (entsprechende Stellen finden sich in Chopins 2. Ballade und 3. Ballade - vgl. BEISPIELE 5 bis 7).
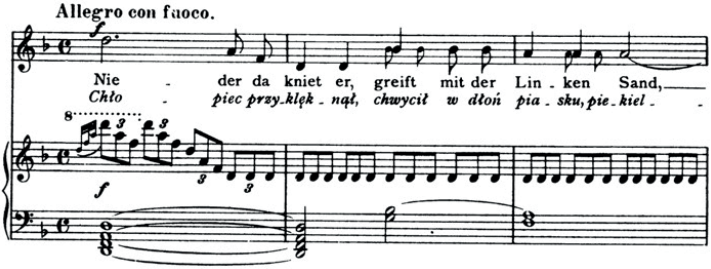


BEISPIEL 1 - „ŚWITEZIANKA“ VON LOEWE[7]
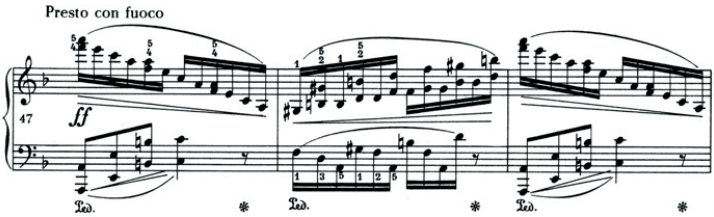


BEISPIEL 2 - ERSTES THEMA AUS CHOPINS 2. BALLADE[8]

[7] Carl Loewe, *Świtezianka*, [in] Carl Loewe, *Carl Loewes Werk. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loewenschen Familie*, hrsg. von Dr. Max Runze, Band 6, *Die Polnischen Balladen*, Leipzig u.a. 1987, Breitkopf & Härtel, S. 47.
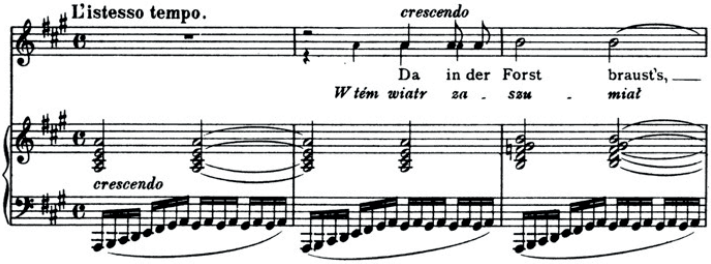
[8] Frédéric Chopin, *Ballada F-dur op. 38*, [in] Frédéric Chopin, *Complete Works, III Balades for Piano*, 20. Ausgabe, wyd. I.J. Paderewski, I. Bronarski und J. Turczynski, Instytut Fryderyka Chopina Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, S. 21.
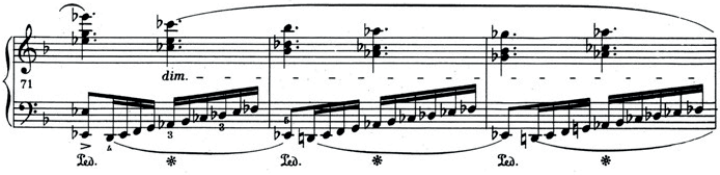


BEISPIEL 3 - „ŚWITEZIANKA“ VON LOEWE[9]



BEISPIEL 4 - ZWEITES THEMA AUS CHOPINS 2. BALLADE[10]



BEISPIEL 5 - „ŚWITEZIANKA“ VON LOEWE[11]
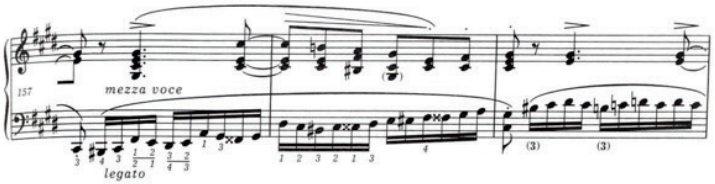


BEISPIEL 6 - CHOPINS 2. BALLADE[12]

[9] Carl Loewe, *Switezianka*, op. cit., S. 54.

[10] Frédéric Chopin, *Ballada F-dur op. 38*, op. cit., S. 22.

[11] Carl Loewe, *Switezianka*, op. cit., S. 58.

[12] Frédéric Chopin, *Ballada F-dur op. 38*, op. cit., S. 24.



BEISPIEL 7 - CHOPINS 3. BALLADE[13]

Im Vergleich dieser Werke, die alle zwischen 1835 bis 1840 entstanden sind, wird ein interessanter Aspekt deutlich: Loewe und Chopin haben in der Ballade ihren bedeutendsten und ganz individuellen Beitrag zur Musik geleistet. Meines Erachtens nach ist allerdings ihre Herangehensweise diametral entgegengesetzt. Loewe bedient sich der traditionellen musikalischen Mittel seiner Zeit und verbindet diese mit seinem außergewöhnlichen Sinn für Dramatik und der Verschmelzung von Sprache mit Musik zu einer eigenständigen neuen Gattung: „ die durchkomponierte Ballade". Sein Ansatz beginnt mit der Umsetzung des Textes und somit gleich mit dem literarischen Stoff der Ballade. Das Klavier übernimmt dabei die Rolle des „Bühnenbildners", wodurch Loewe die von Schumann bereits erwähnten „allbekannten Figuren" zur realistischen Darstellung der Geschichte einsetzt. Also kann man Loewes Weg so beschreiben, als dass er vom Inhalt (Dramatik) zur Äußerlichkeit im Realismus führt. Bei Chopin verhält es sich geradewegs umgekehrt! Es wird viel über den literarischen Stoff spekuliert, der Chopin als Vorlage für seine Balladen gedient haben soll. Seit Jahrzehnten zerbrechen sich Musiker und Musikwissenschaftler den Kopf, welche Stellen der Mickiewicz-Balladen mit welcher Chopin-Ballade oder gar einzelnen musikalischen Situationen in Verbindung gebracht werden kann.

Die oben erwähnten Beispiele aus Chopins Balladen erscheinen durch die vergleichenden Überlegungen sicherlich in einem neuen und interessanten Licht. Aber ob Chopin tatsächlich diese Stellen bei Mickiewicz gemeint haben könnte, wird stets ein Geheimnis bleiben. Ich persönlich habe nie die Notwendigkeit gespürt, hier fündig zu werden. Viel wichtiger erscheinen mir Chopins Anweisungen zur Technik, der Haltung, der Bewegungsschulung und den Bewegungsempfindungen beim Spielen seiner Werke - und somit auch seiner Balladen – als die Aufzählung entsprechender Passagen. Denn der Klang, die Kantabilität der Stimmen und

[13] Frédéric Chopin, *Ballada As-dur op. 47*, [in] Frédéric Chopin, *Complete Works, III Balades for Piano*, 20. Ausgabe, wyd. I.J. Paderewski, I. Bronarski und J. Turczynski, Instytut Fryderyka Chopina Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, S. 36.

die hohe Differenzierungskunst der Dynamik und der Stimmen tragen mehr zur Entfaltung seiner Balladen bei als jegliche Tonmalerei. Und wie dies zu bewerkstelligen ist, darüber geben die Berichte von Chopins Klavierschülern zahlreiche und genaue Vorgaben. Diese Abwendung von einer literarischen, tonmalerischen Umsetzung scheint auch in Chopins Sinne zu sein, wie folgender Bericht von George Sand über das sogenannten „Regentropfenprelude" in ihrem Buch *Ein Winter auf Mallorca* beweist: „Ein Präludium ist darunter, welches ihm an einem scheußlichen Regenabend einfiel und das einem das Herz schwer macht. Als ich ihn aufhorchen ließ - denn man konnte tatsächlich den gleichmäßigen Takt von Tropfen hören, die auf das Dach fielen - bestand er darauf, das nicht gehört zu haben. Er wurde sogar ärgerlich, als ich von Tonmalerei sprach und verwahrte sich heftig und mit Recht gegen solche einfältigen musikalischen Nachahmungen von akustischen Eindrücken".[14]

Chopins Balladen und ihren „Stoff" kann man am besten mit den allgemein bekannten Worten Viktor Hugos bezeichnen: Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist".

Dennoch schafft es Chopin, durch seine Balladen Geschichten zu erzählen, die den Verlauf einer literarischen Ballade mit musikalischen Mittel nachahmen. Wie macht er das? Er beginnt zuerst mit der Findung eines rein äußerlichen Skeletts für die Balladen. Hier sehe ich die Wahl des Metrums als erste Voraussetzung: 1. Ballade im 6/4 Takt, 2., 3. und 4. Ballade im 6/8. Diese Taktarten mit ihrer typischen metrischen Artikulation sind feinste musikalische Entsprechungen des Reimes einer dichterischen Ballade in Versform. Chopin bedient sich ferner bei der Form seiner Balladen des bereits in der klassischen Sonatenhauptsatzform vorhandenen Dualismus zweier kontrastierender Themen. Diese rein äußerliche Struktur eröffnet unendliche viele Möglichkeiten, eine musikalische Geschichte entsprechend der literarischen Vorbilder zu entwickeln. Außer in seiner 3. Ballade – der lyrischsten von allen – ahmt Chopin in den anderen drei Balladen mit den diabolisch anmutenden Codateilen den meistens ergreifenden Wendepunkt am Ende der literarischen Balladen nach. In der Entwicklungsgeschichte der Balladen ist Chopins Auseinandersetzung mit der

[14] George Sand, *Ein Winter auf Mallorca*, 10. Auflage, München 1995, DTV Taschenbuch, S. 258f.

musikalischen Form gut sichtbar. Seine Suche nach einer eigenen Form wird spürbar, die nicht einer formalen Vorgabe oder Tradition folgt, sondern dem Ausdruck feinster menschlicher Emotionen dient. Die ersten beiden Balladen folgen noch entfernt der Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. Die 3. Ballade bricht bereits mit dieser Struktur und geht ihre eigenen Wege. In der 4. Ballade werden beide Themen in Form einer Metamorphose beständig verändert und in einer balladeähnlichen inneren Entwicklung stets in neuem Licht dargestellt. Die endgültige Lösung der Formfrage (oder sollte man besser sagen: der Loslösung von jeglicher Form) finde ich bei Chopin in seiner Polonaise-Fantaisie op. 61, die sein emotional wechselhaftestes Werk darstellt. Die Emotionen und Stimmungen kippen und verändern sich in diesem einzigartigen und genialen Werk nach jeweils wenigen Takten. Der Komponist scheint uns hier seine Seele zu offenbaren, er gestattet uns einen tiefen Blick in sein Inneres. Das Werk verliert niemals ihre logische und verdichtete formale und motivische Struktur und ihren Zusammenhang. Das Polonaisen-hafte in diesem Werk wird des Militärischen, Tragischen oder Heroischen seiner früheren Vorgänger beraubt und entrückt in höhere Sphären des Bewusstseins und der Gefühlswelt. Es verschmilzt mit der Seele und scheint uns aus dem Jenseits wie eine erhabene Erinnerung zu grüßen.

Zurück zu Chopins Balladen: mit diesen kongenialen äußerlichen Vorgaben beginnt er den Weg der Inhaltsfüllung seiner Werke. Seine musikalischen Mittel sind innovativ und revolutionär und suchen eine äußerst verinnerlichte, der reinen Gefühlswelt dienenden musikalische Umsetzung, die völlig neu ist und bis heute nicht nachgeahmt werden konnte. Chopins Spürsinn für das Epische, Lyrische und Dramatische wird in der Meisterschaft der Erfindung seiner Themen deutlich. Die Zusammensetzung der unterschiedlichen Charaktere seiner Balladenthemen ermöglicht jede Art der balladenhaften Entwicklung und Dramatisierung des Stoffes. Sein Umgang mit Harmonik, Melodik, Polyphonie sowie musikalischen Figuren ist bis heute von keinem Komponisten annähernd erreicht worden. Chopins Musik ist jedoch jeglicher Realismus fremd. Dafür ist sie emotionsgeladen und in der Gefühlswelt verankert. Hier werden keine Landschaften gemalt, sondern innere seelische Vorgänge zum Erklingen gebracht.
Loewe ist seinen traditionellen Mitteln bis zu seinem Tod treu ge-

blieben. Sein Zitat über Chopin[15] gibt uns eine aufschlussreiche Beschreibung seiner Sichtweise der Musik seiner Zeit. Loewe gefallen die Nocturnes. Dabei muss ich an das Nocturne in F-Dur op. 15, Nr. 2 denken. Das muss voll und ganz nach Loewes Geschmack gewesen sein – recht traditionell in seinen Figurationen, mit einer wunderbaren gesanglichen Melodie (wie einem Lied entnommen) im Hauptteil und dann diesem dramatischen Mitteilteil, der wellenartige Wasserbewegungen nachzuahmen scheint – scheinbar wie aus einer Loewe-Ballade kopiert! Und dann verkennt Loewe völlig die revolutionären Gedanken in der Klaviertechnik und die absolut neuartige Klangentfaltung in den Etüden op. 10. Hier liegt die Vermutung nahe, dass er Chopin und somit viele andere Komponisten seiner Zeit lediglich als Modeerscheinung sah.

Es fällt auf, dass Loewe als deutscher Komponist in gewisser Weise in seiner Musiksprache und seinem Kompositionsstil ein Traditionalist geblieben ist. Dies spiegelt ein nationales Charakteristikum Polens wider: die TRADITION. Und ausgerechnet Chopin, der Nationalstolz Polens, beschreitet den Weg der Emanzipation und befreit sich von den musikalischen Normen und Formen der Klassik. Somit entfernt er sich vom Traditionellen und bricht in neue Welten auf.

Dieser Hang zum Traditionalismus mag für Loewe ein Hindernis in seiner Instrumentalmusik gewesen sein. Für seine Balladen aber hat er dadurch den idealen Stil gefunden. Und auf die Frage, ob ich als Interpret gerne Loewes Musik spiele, lautet meine Antwort: „Seine Balladen jederzeit!“ Und wenn es um seine Klaviermusik geht, würde ich Paraphrasen seiner Balladen sehr gerne in mein Repertoire aufnehmen. Richard Wagner soll Franz Liszt vorgeschlagen haben, einige Balladen für Klavier solo umzuschreiben.[16] Warum Liszt diesen Vorschlag nicht umgesetzt hat, bleibt ein Rätsel. Ich kann mir vorstellen, dass Liszt möglicherweise die enge Verbindung der Musik mit der Sprache als Problem bei einer rein instrumentalen Variante erkannt haben mag.

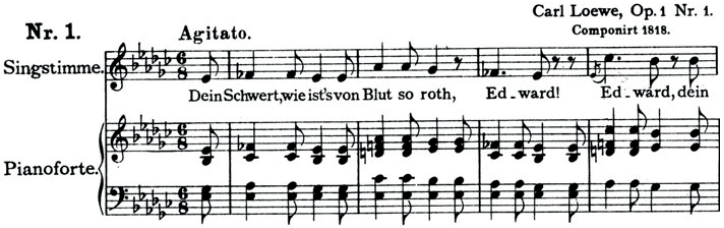
Um die Großartigkeit von Loewes Balladenstil zu verdeutlichen, möchte ich zwei seiner Balladen mit entsprechenden Werken von keinen geringeren als Johannes Brahms und Franz Schubert kurz vergleichen.
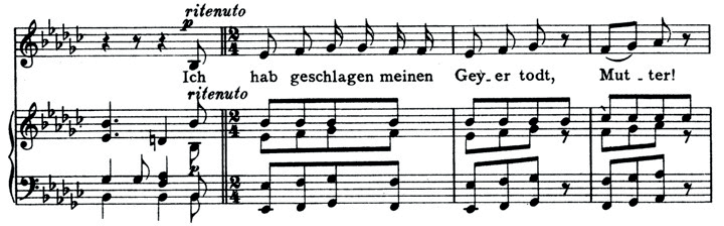
---

[15] Vgl. Carl Loewe, *Selbstbiographie. Mit dem Portrait Loewes und mehreren Musikbeilagen*, hrsg. von C.H. Bitter, Berlin 1870, Verlag von Wilh. Müller, S. 191.

[16] Vgl. Andreas Maurer, *Loewe Lebt*, [in] *Opus – das Musikkolloquium*, Sendereihe des ORF (ausgestrahlt am 01.11.2019).

Loewes außerordentliches Gespür für Dramatik und die Personifizierung seiner Charaktere zu verdeutlichen kann anhand seine Ballade „Edward“ op. 1, Nr. 1 gezeigt werden. Gleichzeitig möchte ich Brahms Ballade op. 10, Nr. 1 zum gleichen Stoff, „Edward“ aus Herders „Völkerstimmen“ als Abbild reiner Instrumentalmusik vergleichen. Loewe schafft eine plastische und klare Darstellung des Sohnes und der Mutter in dem er das Metrum vom 6/8 (Mutter – vgl. BEISPIEL 8) zum 4/8 (Sohn – vgl. BEISPIEL 9) verändert.



BEISPIEL 8 - LOEWES „*EDWARD*“ - MUTTER[17]



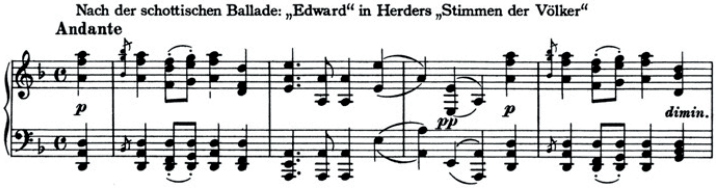
BEISPIEL 9 - LOEWES „*EDWARD*“ - SOHN[18]

Während bei Brahms sich unter das Motiv der ersten Takte die Anfangszeile des Balladentextes „Dein Schwert, wie ist’s von Blut so rot!“ unterlegen lassen, versinnbildlichen die zwei hohlen, oktavierten Quinten in terzloser Harmonik am Ende des Themas die bohrende Anrede, mit der die Mutter ihren Sohn bedrängt: „Edward, Edward!“ (vgl. BEISPIEL 10).
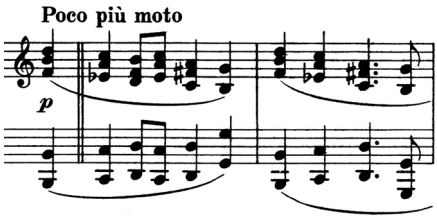
---

[17] Carl Loewe, *Ballade Edward op. 1,1*, [in] Carl Loewe, *Carl Loewes Werk. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loewenschen Familie*, hrsg. von Dr. Max Runze, Band 3, *Schottische, englische und nordische Balladen*, Leipzig u.a. 1987, Breitkopf & Härtel, S. 2.

[18] Ibidem.
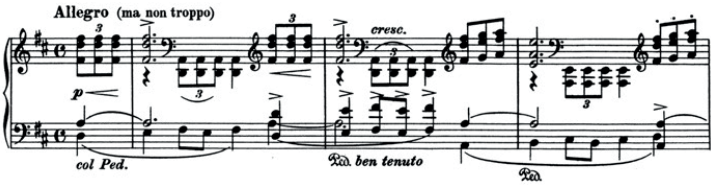


BEISPIEL 10 - BRAHMS - BALLADE, ERSTES THEMA[19]

Und unter das zweite *poco piu mosso* in B-Dur einsetzende, im nächsten Takt nach g-Moll modulierende wehmütige Thema, dessen Außenstimmen kontrapunktisch miteinander verbunden sind, kann musikalisch die ausweichende Antwort Edwards gelegt werden: „Ich hab' geschlagen meinen Geier tot“ (vgl. BEISPIEL 11). Im bewegten, in D-Dur beginnenden Mittelteil *(Allegro ma non troppo)* kommt es zu einer dynamischen Steigerung bis zum Fortissimo wuchtiger Akkordrepetitionen (vgl. BEISPIEL 12).



BEISPIEL 11 - BRAHMS - BALLADE, 2. THEMA[20]
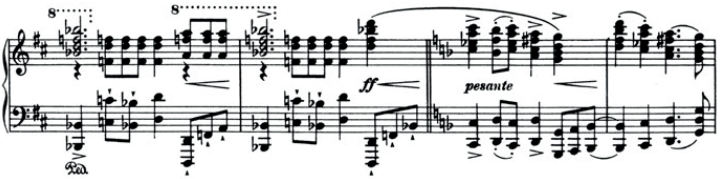


BEISPIEL 12 - BRAHMS - BALLADE - MITTELTEIL UND STEIGERUNG[21]

[19] Johannes Brahms, *Ballade op. 10, Nr. 1*, [in] Johannes Brahms, *Complete Shorter Works for Solo Piano, The Vienna Gesellschaft für Musikfreunde Edition*, Hrsg. Eusebius Mandyczewski, Dover Publications, Inc., New York 1971, S. 13.

[20] Ibidem.
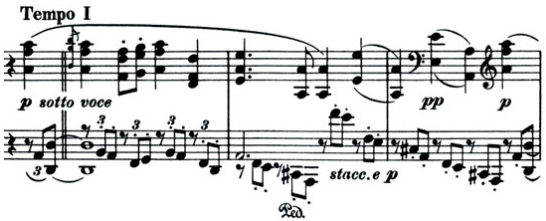
[21] Ibidem, S. 14.

Die rhythmische Faktur ist von Triolen bestimmt, die pochend wiederholt werden und das quälende Gewissen des Sohnes im Dialog mit seiner Mutter heraushören lassen, während die Fortissimo-Schläge das Geständnis des Vatermordes am Ende der Ballade ausmalen, ein Verbrechen, das der Mutter angelastet wird („Der Fluch der Hölle soll auf euch ruhn / Denn ihr, ihr rietet's mir!") (vgl. BEISPIEL 13).



BEISPIEL 13 - BRAHMS – BALLADE - GESTÄNDNIS[22]

Nach der Klimax in B-Dur leitet Brahms reprisenartig unmittelbar in das zweite Thema über, das durch vollgriffige Akkorde um eine Oktave erhöht ist und durch oktavierte paukenähnlichen Bass-Triolen die Unruhe und das Schicksalhafte des dramatischen Geschehens spüren lässt, das bis zum Ende der Komposition nachwirkt. Am Ende erscheint das erste Thema noch einmal, das nun durch unvollständige Triolen im Bass zu zerfallen scheint (vgl. BEISPIEL 14).
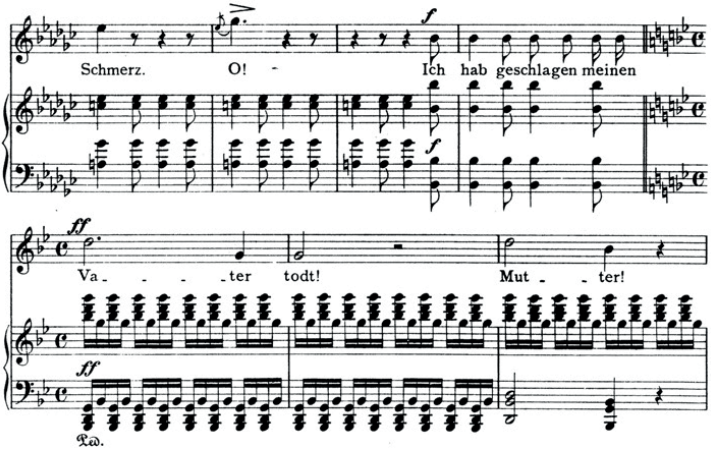


BEISPIEL 14 - BRAHMS BALLADE - SCHLUSS[23]

Um den ersten dramatischen Höhepunkt der Ballade zu verstärken – das Geständnis des Vatermordes – bedient sich Loewe eines abrupten Tonartwechsels (es-Moll – g-Moll - vgl. BEISPIEL 15). Dieser Wechsel in eine völlig entfernte Tonart hat meines Erachtens eine wesentlich erschütterndere Wirkung als bei Brahms.
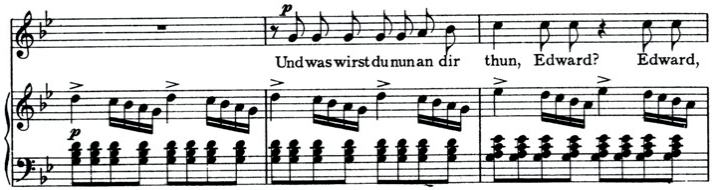
---

[22] Ibidem.

[23] Ibidem, S. 15.



BEISPIEL 15 - LOEWES „EDWARD“ - GESTÄNDNIS[24]
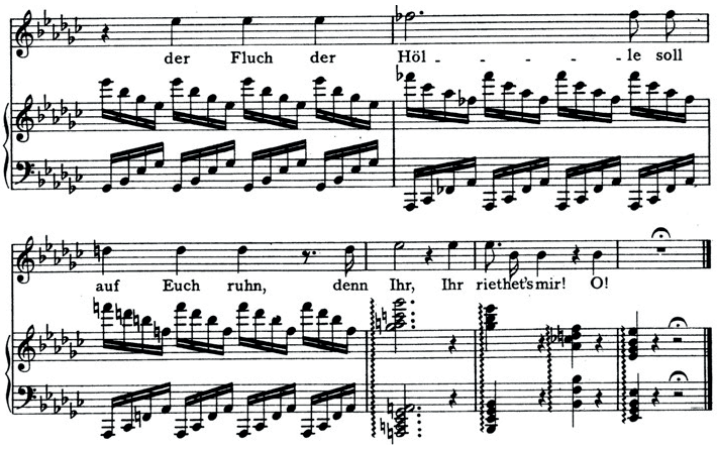
Im weiteren Verlauf der Ballade bringt Loewe ein neues Motiv, das das Bedrohliche und die Unruhe in der Geschichte darstellt (vgl. BEISPIEL 16). Er verarbeitet dieses Motiv auf wunderbare Weise in der weiteren Steigerung des Werkes. Den dramatischen Schluss mit dem Fluch der Mutter verarbeitet Loewe mit einem erneuten Tonartwechsel diesmal rückwärts von g-Moll nach es-Moll. Dadurch weiß er einen großen Bogen in dieser meisterhaften Ballade zu spannen (vgl. BEISPIEL 17).



BEISPIEL 16 - LOEWES „EDWARD“ - ENTWICKLUNG[25]

[24] Carl Loewe, *Ballade Edward op. 1, Nr. 1*, op. cit., S. 4.
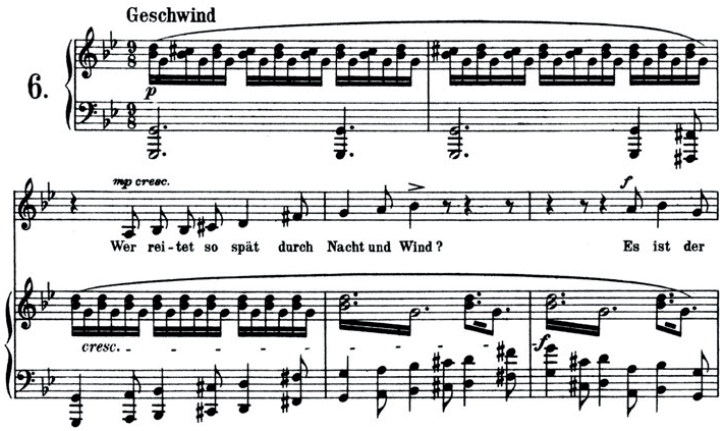
[25] Ibidem, S. 5.



BEISPIEL 17 - LOEWES „EDWARD“ - SCHLUSS[26]
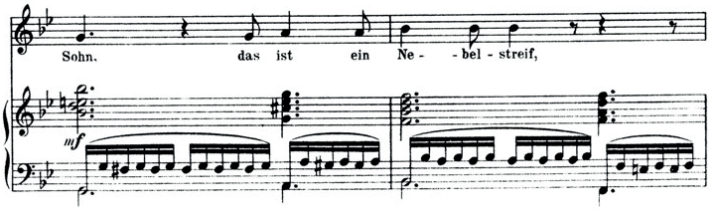
Eine weitere Ballade, die Loewes Kunst veranschaulicht, ist die Vertonung des „Erlkönigs“. Hier kann man besonders gut erkennen, wie Loewe die Ballade mit malerischen Gesten konkretisiert, während Schubert, eher mit gedämpftem Licht, dieselbe Natur verklärt und mehr in die Gefühlswelt rückt. In Loewes Vertonung sind alle vier Elemente der Ballade – der Erzähler, der Vater, der Sohn und der Erlkönig – deutlicher zu erkennen und plastischer dargestellt. Loewe entscheidet sich, den Reiter durch den punktierten Rhythmus in der Klavierbegleitung darzustellen. Die Düsterkeit und Anspannung stellt er hingegen mit Sechszehntelfigurationen dar (vgl. BEISPIEL 18).

[26] Ibidem, S. 9.



BEISPIEL 18 - LOEWES „ERLKÖNIG“[27]
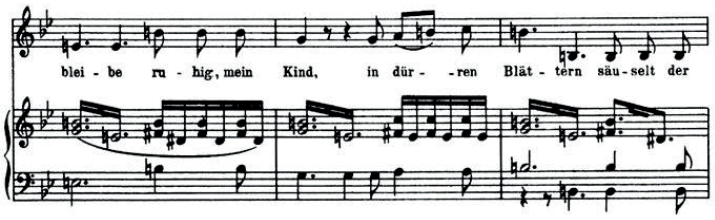
Der Umgang mit diesen Elementen im Zusammenspiel mit den Harmonien lässt dem Zuhörer den Nebel oder das Sausen des Windes durch die Blätter bildhaft erscheinen (vgl. BEISPIELE 19 und 20).



BEISPIEL 19 LOEWES REALISTISCHE DARSTELLUNG VON NEBEL[28]
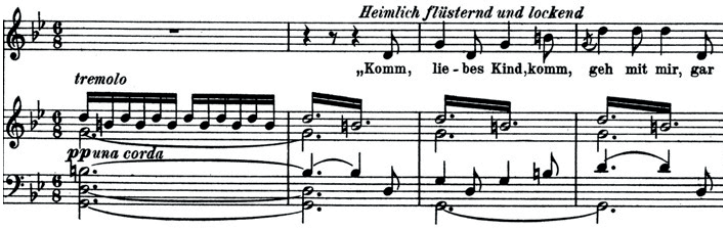
[27] Carl Loewe, *Erlkönig*, op. 1, Nr. 3, [in] Carl Loewe, *Carl Loewes Werk. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loewenschen Familie*, hrsg. von Dr. Max Runze, Band 1, Leipzig u.a. 1987, Breitkopf & Härtel, S. 50.

[28] Ibidem, S. 51.



BEISPIEL 20 - LOEWES REALISTISCHE DARSTELLUNG VON WIND UND BLÄTTERN[29]

Der Erlkönig erscheint mit einem Metrumwechsel, von 9/8 auf 6/8, die Vereinfachung der Stilelemente – ein aufsteigender, heller G-Dur-Dreiklang als Hauptmotiv, der umso bedrohlicher wirkt (vgl. BEISPIEL 21). Diese Stelle nimmt schon einiges vom Stil Richard Wagners voraus.
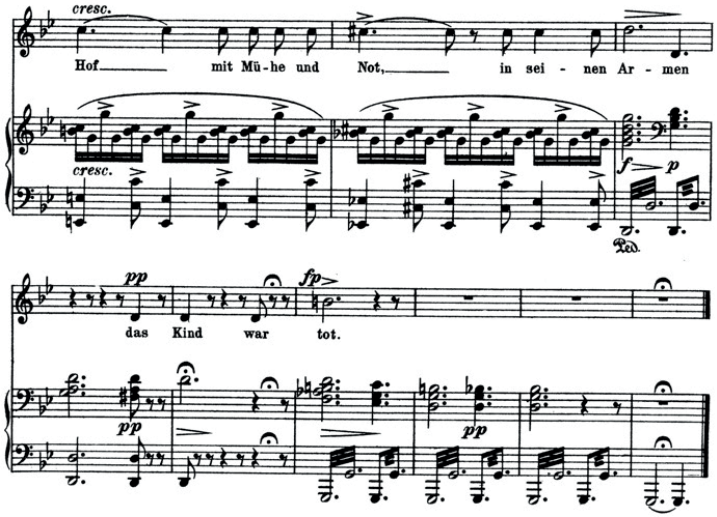


BEISPIEL 21 - LOEWES „ERLKÖNIG“ - THEMA[30]

Die Steigerung am Schluss der Ballade erzielt Loewe erneut durch eine beispielhafte Kombination von Harmonien, die in ihrer Progression das Ende und den Tod des Sohnes umso dramatischer darstellen (vgl. BEISPIEL 22).
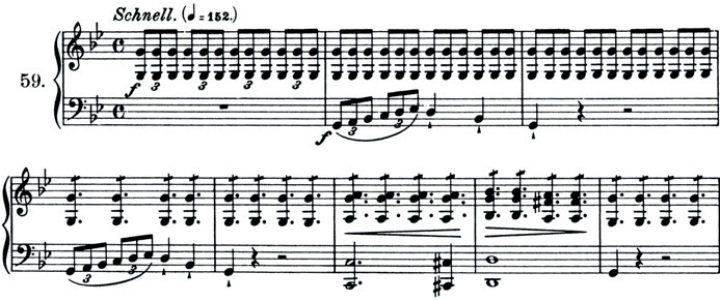
[29] Ibidem, S. 53.

[30] Ibidem, S. 52.



BEISPIEL 22 - LOEWES „ERLKÖNIG“ - SCHLUSS[31]

Die gesamte Ballade fällt durch ihren Realismus und ihre Dramatik auf. Bei Schubert sieht es anders aus. Abgesehen davon, dass der Klavierpart zu den ziemlich undankbarsten Aufgaben in der Klaviermusik überhaupt (auch der Sololiteratur…!) gehört, stellt Schuberts Vertonung des „Erlkönigs“ die Gefühlsebenen der Geschichte in einer entrückten Vision, fern von allem Realismus, dar. Durch die Triolenrepetitionen und das aufsteigende Tonleitermotiv ist die Begleitung mehr auf die innere Unruhe als auf ein Reitermotiv angelegt (vgl. BEISPIEL 23).
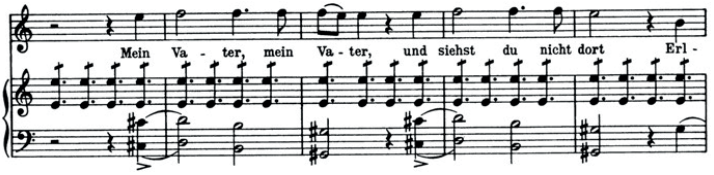


BEISPIEL 23 - SCHUBERTS „ERLKÖNIG“[32]

[31] Ibidem, S. 56.
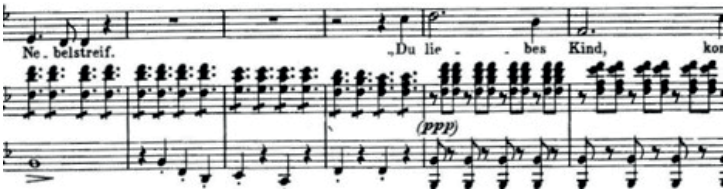
[32] Franz Schubert, *Erlkönig,* op. 1 Nr. 1, [in] *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung,* Band 1 (Original-Ausgabe), Hrsg. Max Friedländer, Edition Peters, Leipzig 1905-10, S. 170.

Die erschütternden Dissonanzen, die sich bei den Worten „Mein Vater, mein Vater“ ergeben, sprechen unsere Emotionen an, nicht unsere realistische Vorstellung (vgl. BEISPIEL 24).



BEISPIEL 24 - SCHUBERTS DISSONANZEN[33]
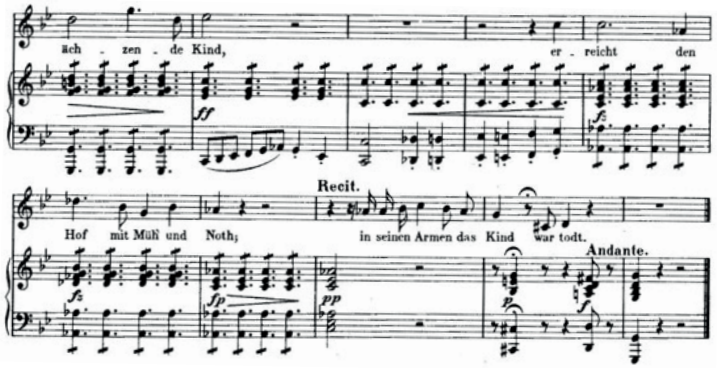
Durch das Beibehalten der Klavierbegleitung und des Metrums ist die Charakterisierung der vier Elemente weniger kontrastierend als bei Loewe (vgl. BEISPIELE 25 und 26). Dabei schafft diese kompaktere Version mehr Zusammenhang und einen größeren Bogen. Dennoch halte ich beide Vertonungen für einzigartig. Beide sind musikalisch großartig.



BEISPIEL 25 - SCHUBERTS „ERLKÖNIG“ - THEMA[34]

[33] Ibidem, S. 174.

[34] Ibidem, S. 172.



BEISPIEL 26 - SCHUBERTS ERLKÖNIG-SCHLUSS[35]

Abschließend möchte ich meine Überlegungen zum Thema Bedeutung und Ruhm eines Komponisten darlegen. Dabei möchte ich den Zuhörer vorerst auf ein Phänomen der klassischen Musikgeschichte lenken: Tomasso Albinoni. Wer kennt das Adagio von Albinoni nicht? Es gibt keine CD mit den „Hits" der klassischen Musik, die sich als ernsthaft bezeichnen darf, auf der nicht das *Adagio* von Albinoni und den *Kanon* von Pachelbel vorkommen. Auf meine Suche bei Google hin habe ich zum *Adagio* von Albinoni 3.500.000 Einträge gefunden. Fast genauso viele wie zu Loewe insgesamt. Dabei ist nur dieses eine Werk von ihm weltberühmt geworden – ein „one hit wonder" sozusagen - und es ist überhaupt noch nicht einmal gesichert, dass es überhaupt von ihm stammt. Der italienische Musikwissenschaftler Remo Giazotto, der es angeblich gefunden haben will, gibt sich merkwürdig verhalten bei diesem Thema.[36] Wie dem auch sei, Albinoni ist bekannt und genießt ein ruhmreiches Dasein in der Gesellschaft von Bach, Mozart, Beethoven, Chopin und vieler weiterer großer Namen. Dabei scheint die Tatsache, dass er nur ein einziges Werk mit Weltruhm beigetragen hat, nicht sonderlich aufzufallen. Dabei kommt mir in den Sinn, dass Bach über 1000 Werke hinterlassen hat, eines genialer als das andere, Mozart über 500, Beethoven und Brahms jeweils über 120 und Chopin etwa 70 Werke. Dieses Albinoni-Phänomen (und hier kann man auch Pachelbel mit dazu zählen) be-

[35] Ibidem, S. 175.

[36] Vgl. Jon Dekel, *Is Albinoni's Adagio the biggest fraud in the music history* (24.02.2017), https://www.cbcmusic.ca/posts/18137/albinoni-adagio-g-minor-biggest-fraud (aufgerufen am 17.12.2019).

rechtigt die Frage, ob ein Komponist wie Loewe mit der ein oder anderen seiner Balladen, die zu seinen unangefochtenen Meisterwerken gehören, einen Platz unter der ganz Großen verdient?

Dem Weltruhm steht allerdings eine große Hürde entgegen. Diese habe ich durch meine Konzertreisen, vor allem in Lateinamerika feststellen können. Solch absolute Meisterwerke und Meilensteine der abendländischen Musik wie z.B. „Die schöne Müllerin" oder „Die Winterreise" von Franz Schubert oder „Die Dichterliebe" von Schumann sind weitgehend unbekannt. Die Verbreitung dieser Werke in der weiten Welt ist deshalb so schwierig, weil sich die wahre Einschätzung dieser Werke erst dann ergibt, wenn der Betrachter die Verbindung vom Text und Musik nachvollziehen kann. Wenn man aber die Sprache nicht versteht, kann man diese Werke nicht wirklich annähernd wertschätzen. Und wie bereits erwähnt, ist Loewes Stärke sein außerordentliches Gespür für die Verschmelzung der Sprache mit der Musik. Sein Zeitgenosse Schubert rettet sich durch die Genialität seiner Instrumentalwerke, Klavierwerke, Sinfonien und sonstiger Kammermusik. Da kann Loewe zu meinem Bedauern nicht mithalten. Deshalb ist auch die Anerkennung für Loewes Schaffen schwieriger, da er, noch mehr als Schubert, hauptsächlich bei seinen Balladen seine wahre Meisterschaft voll entfaltet. Ich möchte daher vor allem hier in Szczecin die sehr provokante Frage stellen: Wie bekannt wäre heutzutage Chopin auf der ganzen Welt, wenn er sich hauptsächlich der genialen und einmaligen Vertonung polnischer Texte verschrieben hätte?

Mit diesen letzten Überlegungen möchte ich nun zum Schluss meines Vortrags kommen. Ich erinnere mich an ein Bild, auf dem der Autor dieses Essays auf Kuba in Havanna neben Chopin auf einer Bank sitzt. Es kann uns Polen der Stolz erfüllen, dass dieser Vertreter unserer Kultur und unserer Musik auf der ganzen Welt so beliebt ist, dass von ihm sogar in einem Land, das er nie bereiste und mit dem er so gut wie nichts zu tun hatte, heute ein Denkmal steht.

Nun frage ich mich, ob Carl Loewe, der in Szczecin über 40 Jahre seines Lebens glücklich und zufrieden gelebt hat und entscheidend zum kulturellen Leben der Stadt beigetragen hat, nicht auch ein Denkmal in genau dieser Stadt verdient. Und in meinen Augen wäre das eine Würdigung dieses Balladenmeisters und dadurch in erster Linie auch die Würdigung eines bedeutenden

Vertreters der abendländischen Musik und dadurch eines Vertreters der europäischen Kultur. Und Polen darf als Kulturnation par excellence einen großen Beitrag zum musikalischen Weltkulturerbe sein eigen nennen. Denn so ist zum Beispiel ohne Chopin ein Scriabin, Tschaikowsky, Rachmaninoff oder Ravel gar nicht vorstellbar. Genauso wenig ist Chopin ohne Bach, Mozart oder Paganini vorstellbar. Eine gegenseitige Befruchtung der Künstler untereinander fand und findet ununterbrochen statt, ohne dass dabei Nationalität oder Religion eine Rolle spielen.

Ich sehe in einer sitzenden Figur an einer Bank auch die ideale Umsetzung eines Denkmals für Loewe. Zwei Zitate von ihm selbst bekräftigen diese Annahme: „Ich müßte nur das Schulmeistern aufgeben können und die Welt sehen, da würde sich's bald machen; ein Künstler muß vagabondieren, wenn er berühmt werden will. Paris, das wäre der Ort; Alles kann man aber nicht!"[37]. Loewe entscheidet sich für Stettin und verzichtete auf eine Stadt wie Paris. Für ihn sind die wichtigsten Mittel des Balladengesangs die „allgemeine Bildung, die alle Zeiten und Länder umfaßt."[38] Aufgrund seines Wesens, seiner Biographie und seiner Musik bin ich überzeugt davon, dass Loewe sich am wohlsten auf Augenhöhe mit uns fühlen würde, als auf einem Podest „über uns" zu stehen.

ZUSAMMENFASSUNG

In dem Artikel „Carl Loewe und Frédéric Chopin - die bedeutendsten Balladenkomponisten" versucht der Autor, die vielfältigen Prozesse der Entstehung der musikalischen Gattung der Ballade am Beispiel der Werke herausragender Persönlichkeiten darzustellen: Carl Loewe und Frederic Chopin. Aus der Interpretation und Analyse der Balladen beider Komponisten zieht der Autor Rückschlüsse auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf die Emotionalität der Werke und die musikalischen Ausdrucksmittel der Komponisten.

SCHLÜSSELWORTE

Ballada, Chopin, Loewe, Schubert, Brahms

---

[37] Peter Tenhaef, *Carl Loewe - der „norddeutsche Schubert"?*, [in] *Carl Loewe (1796-1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, hrsg. von E. Ochs und L. Winkler (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Peter Lang-Verlag 1998, S. 159-174.
[38] Ibidem.

ABSTRACT

In the article "Carl Loewe and Frédéric Chopin - the most significant ballad composers", the author attempts to present a perspective on the diverse processes of the development of the musical genre of the ballad on the example of the works of outstanding figures: Carl Loewe and Frederic Chopin. Based on the interpretation and analysis of the ballads of both composers, the author deduces the conclusions about the similarities and differences with regard to the emotionality of the works and the means of musical expression used by the composers.

KEYWORDS

Ballad, Chopin, Loewe, Schubert, Brahms

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUM AUTOR

Polnisch-venezolanischer Pianist Piotr Oczkowski, wurde in Krakau/Polen geboren. Seinen ersten Klavierunterricht erhält er mit acht Jahren in Maracaibo/Venezuela. Schon im Alter von 11 Jahren tritt er als Solist mit verschiedenen dortigen Orchestern auf. Später wird er als „special student" an der University of Indiana in Bloomington/USA aufgenommen. Im Alter von 17 Jahren studiert er an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold, danach am Richard-Strauss-Konservatorium in München und zuletzt am Institut für Musik an der Martin-Luther-Universität in Halle, wo er ein pädagogisch-künstlerisches Diplom abschließt mit einer starken Fokussierung auf die Thematik der Klaviermethodik. 2006 übernimmt er an die Hochschule für Musik in Detmold eine Professur als Leiter des Detmolder Jungstudierenden-Instituts (DJI). Seine Lehrer waren E. Sobkowicz, A. Montesino, F. W. Schnurr, V. Suchanov, E. Roth und M. A. de Almeida. Er ist Preisträger verschiedener Wettbewerbe u. a. des Teresa-Carreño-Wettbewerbs 1992. Rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Er hat unter anderem an folgenden Festivals teilgenommen: Polnische Kulturtage in Bayern (1993), „von Chopin bis Penderecki" (München – 1997), Festival da Musica de Londrina (Brasilien - 2005, 2006 und 2016), Semanas Musicales de Frutillar (Chile – 2010, 2011 und 2016), Festival Musicalia (Kuba – 2010, 2011 und 2013).



DR. JAKUB STEFEK
AKADEMIE DER KÜNSTE IN SZCZECIN

DETERMINANTEN DER AUFFÜHRUNG VON CARL LOEWES VOKALWERKEN MIT ORGELBEGLEITUNG ANSTELLE VON KLAVIER

EINFÜHRUNG

„Ich habe noch nie ein so prächtiges, ja völlig improvisiertes Orgelspiel gehört, bei dem die ganze Seele eines trauernden Vaters in einem wahren Klangmeer voller Klage und Seufzer weinte."[1]

So wird das Orgelspiel von Carl Loewe während eines Gottesdienstes kurz nach dem Tod seiner Tochter Adela beschrieben, bei dem er das Präludium zum Choral „Alle Menschen müssen sterben" improvisierte. Aus der Geschicklichkeit und Praxis der Orgelimprovisation ergibt sich die außergewöhnliche Fähigkeit dieses Komponisten, auch weltliche Lieder zu improvisieren, was eine außerordentliche Konzentration des Geistes auf den Sinn des Textes und die parallele Konstruktion von Melodien und charakteristischen Figuren dazu in der Begleitung des Instruments erforderte.[2]

Carl Loewe ist als Komponist von mehr als 400 Liedern in die Geschichte eingegangen, die in Charakter und Qualität sehr unterschiedlich sind. Ihre enorme Zahl ist wahrscheinlich auf die oben erwähnte Fähigkeit zurückzuführen. Darüber hinaus hatte der Komponist eine besondere Vorliebe für Balladen, die „eher die Handlung als die Erzählung in den Vordergrund stellen und zu einem wahren Reich der dramatischen Kunst werden."[3]

---

[1] F.W. Lüpke, *Persönliche Erinnerungen an Dr. Karl Loewe* [in] „Musikpädagogische Blätter" 1 Nr. 2, W. Preiser Verlag, Berlin 1898, S. 19-22.

[2] Dana A. Gooley, *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music*, Oxford University Press, Oxford 2018, S. 123.

[3] Carol Kimball, *Song: A Guide to Art. Song Style and Literature*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee 2006, S. 49.

CARL LOEWE UND DIE ORGEL

Neben seiner Karriere als Pianist und Komponist hegte Carl Loewe eine lebenslange Liebe zur Orgel, was sich in den Tagebüchern des Komponisten widerspiegelt, die er erstaunlich detailliert führte. In ihnen finden sich einige Dutzend Verweise auf Orgelinstrumente, die er zu spielen Gelegenheit hatte (manchmal mit Anmerkungen zu Konzertprogrammen) oder deren Klang er zu hören bekam. Zweifellos hatte er die größte Bewunderung für Instrumente aus Silbermanns Werkstatt. Davon zeugen seine Aufzeichnungen anlässlich seines Besuchs in Dresden im Winter 1819 und seines Besuchs des Heiligabend-Gottesdienstes in der Hofkirche, dessen musikalische Gestaltung Carl Maria von Weber übernahm: „Wir sprachen uns in dem Christ-Abend-Gottensdienst der katolischen Kirche. Diese Kirche hat eine Orgel, die der berühmte S i l b e r m a n n erbaut hat; es ist dies ein wunschönes Werk. Silbermann hatte sich einst ausgebeten, alle Pfeifen dieser Orgel von lauterem Silber bauen zu dürfen (Dies ist jedenfalls nicht wörtlich zu nehmen.) und so den edelsten Klang zu erreichen und nebenher seinen Namen zu versinnbildlichen. (Auch in der Sophienkirche zu Dresden befindet sich eine von diesem berühmten Manne erbaute Orgel.) Die Musik in der Kirche machte auf mich einen eigenthümlichen Eindruck."[4]

Mehr als zwei Jahre später erhielt Carl Loewe die Stelle des Organisten an der Jakobskirche in Stettin, die er am 22. Mai 1821 (sechs Monate nach seiner Ankunft in Stettin)[5] neben seiner Tätigkeit als städtischer Musikdirektor und Gesangslehrer am St. Marien-Gymnasium antrat. Zum Glück für Loewe befand sich in dieser Kirche auch das großartige Instrument von Arp Schnitger, über das der Komponist selbst wie folgt schrieb: „Die grosse schöne Orgel der Jacobi-Kirche; die den Einwohnern Stettins als ein großartiges Denkmal aus der katholischen Zeit geblieben ist, war für mich Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. Diese Orgel der ehrwürdigen Kirche mit ihren zahlreichen und mächtigen und zarten Stimmen, habe ich vom ersten Tage an geliebt, wie man eine menschliche schöne Seele liebt, in deren Tiefen man Leid und Freude unbesorgt niederlegen kann; und in der man Verständnis, Trost und Freude findet."[6]

---

[4] Carl Loewe, *Selbstbiographie*, Berlin 1870, Wyd. W. Müller, S. 67.

[5] Mikołaj Szczęsny, *Carl Loewe*, Szczecin 2007, Zamek Książąt Pomorskich, S. 67.

[6] Carl Loewe, op. cit, S. 80.

Hat Carl Loewe Werke für Orgel komponiert? Das von Mikołaj Szczęsny[7] zusammengestellte thematische Verzeichnis der Werke des Komponisten enthält kein einziges Werk für Orgel solo. Mehrere von Loewes Oratorien sind für die Aufführung mit Orgel- oder Klavierbegleitung bestimmt. Unter den Hunderten von Liedern enthalten einige einen Hinweis auf den Zweck der Begleitstimme, die auf der Orgel gespielt werden soll. Dieser Kenntnisstand über das Werk des Komponisten war für seine Bewunderer jedoch nie zufriedenstellend.

„Loewe hat nicht allein Balladen komponiert, sondern ist seiner frühen Jugend, angeregt durch eignen frommen Sinn und durch den Unterricht gediegener Lehrer, der Kirchenmusik mit ganzem Herzen ergeben gewesen […] Loewes Stellung als Musikdirektor des Gymnasiums und Seminars und als Organist der Jakobikirche in Stettin, die er über 40 Jahre mit nie erlahmendem Eifer bekleidete, brachte es mit sich, daß er für den theoretischen und praktischen Unterricht seiner Schüler eine Anzahl von Werken verfaßte."[8] "Zu diesen gehörte auch der *Musikalische Gottesdienst*, der in seiner Originalform verschollen zu sein scheint"[9], wie Leopold Hirschberg in seinem Vorwort zu einer Ausgabe von vierundvierzig Choralvorworten aus der oben genannten Sammlung[10] vermerkte. Er wusste jedoch nicht, dass ein Exemplar von Carl Loewes *Musikalischem Gottesdienst* erhalten geblieben war (es befindet sich in der Sammlung der Pommerschen Buchhandlung in Stettin).[11] Diese Choräle sind bis heute die einzigen bekannten Werke des Komponisten für Orgel solo.

---

[7] Mikołaj Szczęsny, op. cit., S. 177 - 191.

[8] Leopold Hirschberg, Vorwort zur Editionsvorlage *Loewe: 44 Präludien aus „Der musikalische Gottesdienst" für Orgel*, Georg Bratfisch, Frankfurt am Main 1905, zit. von (Red.) Konrad Küster, *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln* [in] *Musik zwischen Nord- und Ostsee.* Heft 45, Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland, Hamburg 2019, S. 11.

[9] Red. Konrad Küster, *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln* [in] *Musik zwischen Nord- und Ostsee. Heft 45*, Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland, Hamburg 2019, S. 11.

[10] *Loewe: 44 Präludien aus „Der musikalische Gottesdienst" für Orgel*, Georg Bratfisch, Frankfurt am Main 1905.

[11] Red. G. Zangler, Carl Loewe, *Musikalischer Gottesdienst oder Anweisung für alles das, was in der evangelischen Kirche von Cantoren und Organisten verlangt wird. zugleich ein vollständiges Choralbuch mit Vor- Nach- und Zwischenspielen*, Selbstverlag, Stettin 1851.

Da das Interesse an Carl Loewe in Stettin in den letzten Jahren gewachsen ist, nicht zuletzt durch den nach ihm benannten Gesangswettbewerb der Stettiner Akademie der Künste, liegt es nahe, Loewes Musik auf der Orgel aufzuführen - einem Instrument, das im Leben des Komponisten einen besonderen Platz eingenommen hat. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Konzertprogramme Lieder und Balladen von Carl Loewe mit Orgelbegleitung enthalten.

Daher scheint es angebracht, die Frage zu stellen, welche Bedingungen ein Vokalwerk, das von einem Komponisten für Gesang mit Klavierbegleitung geschrieben wurde, erfüllen muss, um dieses Werk mit Orgelbegleitung aufführen zu können, ohne den künstlerischen Wert der Aufführung zu mindern, wobei gleichzeitig die für das Orgelspiel charakteristischen Aufführungstechniken und minimale Eingriffe in die musikalische Struktur des Werkes erhalten bleiben.

ERSTE DETERMINANTE – DIE TEXTUR DER BEGLEITSTIMME

Der erste wichtige Faktor ist die Faktur der Begleitstimme, von der einige Formen in der Klavierbegleitung verwendet werden, die aber in der Orgelpraxis vernachlässigt werden. Einige Wissenschaftler weisen beispielsweise darauf hin, dass Johann Sebastian Bach in Bezug auf die Orgeltextur und Frédéric Chopin in Bezug auf die Klaviertextur komponierte, unabhängig davon, ob sie für ein Tasteninstrument, ein anderes Soloinstrument oder ein Orchester geschrieben haben.[12]

Unter der Textur versteht man die Beziehung zwischen verschiedenen Noten in einem Musikwerk, die entweder gleichzeitig (vertikale Textur) oder nacheinander (horizontale Textur) erklingen. Die vertikale Textur bezieht sich auf Akkorde, die aus einzelnen Noten bestehen, mit anderen Worten: auf die Harmonie. Die horizontale Textur bezieht sich auf eine Melodie, die aus aufeinanderfolgenden Noten besteht, und zwar nicht nur in der Hauptstimme, sondern in allen Stimmen im Stück. Ein Musikstück, das eine Melodie in einer dominanten Stimme und eine Begleitung in den anderen Stimmen enthält, wird als homophone Textur bezeichnet.

[12] Stanisław Olędzki, *Fakturalne współczynniki form i gatunków chopinowskich (2),* [in] *Zeszyt Naukowy* Nr. 3 *Filii AMFC – Z badań nad polską muzyką ludową, twórczością Chopina i problematyką pedagogiki muzycznej*, Warszawa 2004, Wydawnictwo AMFC, S. 52.

Wenn die Begleitung in akkordischen Strukturen angeordnet ist wird sie als akkordische Textur bezeichnet. Die meisten Musikwerke, die mehrstimmige Teile enthalten, gelten als Werke mit gemischter Textur.

Der Begriff „Textur" wird auch verwendet, um die Instrumentierung eines musikalischen Werkes zu beschreiben. Ein Musikwerk, das nur wenige oder leicht klingende Instrumente verwendet, wird als leicht strukturiertes Werk bezeichnet. Wenn ein Stück mit vielen Instrumenten und einem tiefen, gesättigten Klang gespielt wird, spricht man von einem schweren, strukturierten Stück.[13]

Der universelle Charakter der für Tasteninstrumente geschriebenen Musik begann sich im 17. Jahrhundert zu verwischen, als sich deutliche Unterschiede zwischen Orgel- und Cembalotexturen abzuzeichnen begannen. Der Klaviertypus nahm im 18. Jahrhundert Gestalt an.[14]

Als Systematisierung der charakteristischen Merkmale der Klaviertextur kann man den Katalog der technischen Probleme heranziehen, die Fryderyk Chopin in seinen Etüdenzyklen op. 10 und 25 bearbeitet hat, die sich jeweils auf ein ausgewähltes technisches Problem konzentrieren, wie zum Beispiel:

1. gestaffelte Akkorde in der rechten Hand, Passagen in der linken Hand,
2. die Fingersätze der rechten Hand im chromatischen Tonleiterbereich,
3. eine Führung der Gesangsmelodie,
4. Arpeggio-Technik in beiden Händen,
5. das Spielen auf den schwarzen Tasten,
6. Doppeltöne (Terzen),
7. Oktaven.[15]

Einige dieser Merkmale sind mit denen der Orgelstruktur identisch, während die meisten von ihnen die Unterschiede ausmachen. In diesem Artikel werden Beispiele für die Unterschiede zwischen Klavier- und Orgeltextur erläutert.

---

[13] Christine Ammer, *The Facts on File. Dictionary of Music*, Infobase Publishing, Nw York 2004, S. 427.

[14] Józef Michał Chomiński, *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina* [in] *F. Chopin. Prace Instytutu Muzykologii UW*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1960, S. 150.

[15] pl.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/2, (dostęp 27.02.2020).

Die Klaviertextur ist als eine auf entfalteten Akkorden basierende Struktur zu betrachten, die sowohl durch die Wiederholung eines bestimmten Akkords in einem einzigen Register als auch durch akkordische Passagen über mehrere Oktaven hinweg angewendet wird. Für diese Einstufung gibt es zwei Gründe. Erstens verfügt die Orgel nicht über eine dynamische Klaviatur, so dass alle Komponenten des entfalteten Akkords mit gleicher Lautstärke erklingen (was bedeuten kann, dass sie im Widerspruch zu den Intentionen des Komponisten oder der Dynamik einzelner Motive und Phrasen gespielt werden). Zweitens kann es zu einem Mangel an Konsonanz kommen, wenn die einzelnen Akkordkomponenten auf der Orgel nicht gleichzeitig, sondern nacheinander gespielt werden, was auf dem Klavier durch Betätigung des Sostenuto-Pedals möglich ist. Andererseits kann dies zu unerwünschten Gleichklängen führen, wenn das Stück auf einer Orgel in einem Raum mit starkem Nachhall gespielt wird. Im Gegensatz zu einer Textur, die auf gestaffelten (entfalteten) Akkorden basiert, führt eine Orgeltextur, die aus aufeinanderfolgenden Akkordvertikalen besteht, nicht zu solchen Aufführungsproblemen.

Die Arpeggio-Spieltechnik sollte ebenfalls als typisch für das Klavier (und das Cembalo) angesehen werden, obwohl sie manchmal auch in der Orgelmusik zu finden ist, zum Beispiel bei Robert Schumann.[16] Im Fokus dieses Aspekts steht die Rolle des Basses als harmonisches Fundament in der Orgelmusik, der eine besondere Rolle bei der Unterstützung und Definition der harmonischen Bewegung spielt.[17] Darauf wies schon Johann Sebastian Bach hin, der in seinem Gutachten vor der Renovierung der Orgel der St-Blasius-Kirche in Mühlhausen unter anderem auf die Notwendigkeit hinwies, Stimmen einzubauen, um dem ganzen Instrument Gewicht und Schwere im Klang zu verleihen.[18] Die Orgelmusik knüpft in dieser Hinsicht an die alten Kompositionstraditionen an, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf der Realisierung der Basso continuo-Stimme als eigenständige Bassstimme liegt, die

[16] Jon Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2. The Romantic Period*, Carus-Verlag, Stuttgart 2010, S. 224.

[17] Allen Cadwallader, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerioan Approach*, Oxford University Press, Oksford 1998, S. 45.

[18] Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany. 1685-1750.* Tom 1, Courier Corporation, Chelmsford 1992, S. 356.

die harmonische Grundlage bildet, die im Prozess der Polarisierung der tiefsten und höchsten Stimmen des Werkes entwickelt wird.[19] Daraus ergibt sich die wichtige Rolle dieser Stimme bei der Realisierung der Orgelbegleitung.

Ein weiteres Element, das typisch für die Klaviertextur ist, aber in Orgelwerken eher selten verwendet wird, ist die Wiederholung von Noten auf derselben Tonhöhe, vor allem in schnellem Tempo. „Es ist wahrscheinlich, dass kein Organist beim Spielen eine Wiederholungsrate von fünfzehn oder zwanzig [Noten] pro Sekunde überschreiten kann, aber gleichzeitig ist es wahr, dass er leicht den Unterschied zwischen einem Traktus, der eine Wiederholungsrate von 50 Noten pro Sekunde erlaubt, und einem Traktus, der eine Wiederholungsrate von 100 Noten pro Sekunde erlaubt, wahrnehmen kann, selbst wenn diese Wiederholungen unmöglich zu hören wären."[20] Der Verzicht auf schnelle Wiederholungen einzelner Töne oder ganzer Akkordstrukturen in der Orgelmusik ist auch auf die Zeit zurückzuführen, die die Pfeifen, die diese Töne produzieren, benötigen, um sich mit Luft zu füllen und dann den entsprechenden vollen Klang zu erzeugen. Diese ist in der Regel kürzer als der Zeitraum innerhalb einer Wiederholung von Tönen. Aus denselben Gründen ist es fast unmöglich, in der Orgelmusik parallele Oktaven zu verwenden; sie werden durch gebrochene Oktaven ersetzt.[21]

Bei der Auswahl von Carl Loewes Werken, die im Original für ein anderen Instrument als die Orgel vorgesehen sind und nun ohne Beeinträchtigung der künstlerischen Qualität mit Orgelbegleitung aufgeführt werden können, müssen die oben genannten Aspekte der Textur des musikalischen Werks berücksichtigt werden, insbesondere die in der Begleitstimme vorhandenen akkordischen Strukturen, die Form und Rolle der Bassstimme und die Häufung von Kompositionstechniken wie schnelle Tonwiederholungen oder parallele Oktaven.

---

[19] Red. Zygmunt Szweykowski, *Historia muzyki w XVII wieku*. Tom I, Musica Iagellonica, Kraków 2008, S. 85-92.

[20] Orpha Ochse, *The History of the Organ in the Unated States*, Indiana University Press, Bloomington 1988, S. 346.

[21] Zastosowanie oktaw łamanych to także sposób na uniknięcie szybkich powtórzeń tych samych dźwięków, w miejscach gdzie są one niezbędne, na przykład przy transkrypcjach organowych dzieł orkiestrowych dokonywanych przez Edwina Lemarea.

ZWEITE DETERMINANTE – DIE TEXTLICHE EBENE DES STÜCKS

Ein weiterer entscheidender Faktor für die Aufführung von Carl Loewes Vokalwerken mit Orgelbegleitung anstelle von Klavier ist die Textebene des Werks, die in der Solostimme verwendet wird. In vielen Fällen dient sie als Inspiration für die Gestaltung nicht nur der Solostimme, sondern auch der Begleitstimme als wichtiger Ausdrucksfaktor und als eigenständiges Mittel der musikalischen Illustration, ein typisches Phänomen der Romantik.[22]

Der oben erwähnte thematische Katalog der Werke von Carl Loewe enthält vierundsechzig Werksammlungen oder Einzelwerke der Gattung Ballade, neun Werke der Gattung Legende und vierundsechzig Werke der Gattung Lied für Solostimme.[23] Ihr Themenspektrum ist äußerst breit gefächert. Es überwiegen Arbeiten zu Texten verschiedener Dichter (z.B. Goethe, Heine, Uhland). Eine bedeutende Gruppe bilden Werke, die im weitesten Sinne vom Orient inspiriert sind (z. B. „Bilder des Orients", „Hebräische Lieder", „Sechs serbische Lieder", „Gesang Mohammeds"), sowie Werke zu Themen, die von vielen Künstlern der Romantik aufgegriffen wurden (Motive der Natur, der Liebe, des Todes und des Vergehens, Märchen, Folklore, Mythologie, Legende). Daneben gibt es Lieder mit sakralen Themen (z.B. „ Fünf Geistliche Lieder"), die geradezu prädestiniert sind, mit Orgelbegleitung aufgeführt zu werden.

Viele von Carl Loewes Liedern und Balladen sind auf Texte geschrieben, die keine sakralen Texte sind, sondern Themen ansprechen oder Botschaften reflektierender, existenzieller oder metaphysischer Natur enthalten, was ebenfalls ein Merkmal der Romantik ist. Ein Beispiel für ein solches Lied ist das berühmte Lied „Die Uhr" nach einem Text von G. Seidel aus der Sammlung von drei Liedern op. 123 aus dem Jahr 1856, in dem das lyrische Subjekt von einer Uhr spricht, die „nach Gottes Willen" die Zeit misst und ihn in allen wichtigen Momenten seines Lebens begleitet. Er kündigt auch an, dass er die Uhr, wenn sie stehen bleibt, dem Meister zurückgeben wird: „der wohnt am Ende wohl weit, wohl draußen, jenenseits der Erde, wohl dort in der Ewigkeit!"[24].

---

[22] Begriff: *Akompaniament* [in] *Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 2001, PWN.

[23] Mikołaj Szczęsny, *Carl Loewe*, Szczecin 2007, Zamek Książąt Pomorskich, S. 177 - 191.

[24] Red. Max Friedlaender, Hans Joachim Moser, *Loewe – Balladen und Lieder.* Band 1, Edition Peters, Leipzig 1900, S. 109.
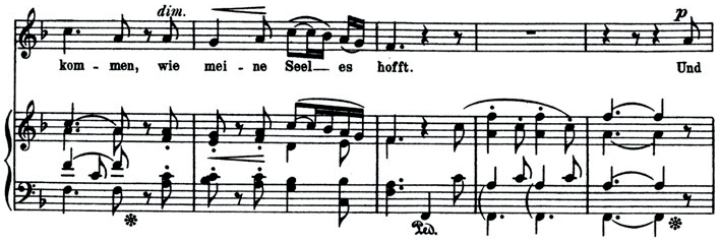
Die außergewöhnliche Schönheit des Textes und der Melodie sowie die meisterhafte Verwendung von Illustrationsmitteln in der Begleitung haben Carl Loewes „Uhr“ berühmt gemacht.

Als Beispiele für Lieder, die ursprünglich für die Aufführung mit einem anderen Instrument als Orgel bestimmt sind, deren Aufführung mit Orgelbegleitung aber - gemäß den Thesen dieses Artikels - die künstlerische Qualität der Aufführung nicht mindert, seien einige Dutzend Lieder aus dem ersten Band der Verlagsreihe „Loewe - Balladen und Gesänge“[25] genannt , bestehend aus zwei Teilen - „Lieder der Jugend“ und „Kinderlieder“.

Das erste Werk dieser Sammlung, „Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte“, enthält eine Notation, die die Ausführung der Begleitstimme auf der Orgel vorsieht. Die übrigen Stücke sind vom Komponisten für die Aufführung mit einer Klavierbegleitung vorgesehen. Die Sammlung enthält eine Reihe von Liedern mit geistlichen Themen, die u. a. in den Unterabschnitten „Zum Lobe Gottes“ und „Weihnachts-Responsorien“ zusammengefasst sind. Ihre Begleitteile entsprechen den in diesem Artikel beschriebenen Annahmen hinsichtlich der Textur. Das bedeutet, dass sie mit Orgelbegleitung aufgeführt werden können, ohne den künstlerischen Wert der Aufführung zu vernachlässigen. Lieder mit sakralen Themen machen ein Viertel aller Lieder in der vorliegenden Sammlung aus. Auch viele der anderen Lieder, obwohl sie zu Texten mit weltlicher Thematik geschrieben wurden, enthalten Begleitstimmen, die den beschriebenen Anforderungen entsprechen: u.a. „An die Nachtigall“, „Morgenlied“, „Alplied“, „Segne, Vater, meinen Fleiss“. Von allen Liedern der Sammlung erfüllen mehr als die Hälfte die Texturanforderungen (36 von insgesamt 66 Liedern).

Ein zusätzliches Argument für die Möglichkeit, einige der Lieder von Carl Loewe mit Orgelbegleitung aufzuführen, ist das Vorhandensein solcher Motive, Läufe, melodisch-harmonischer Phrasen und Gestaltungsmöglichkeiten der musikalischen Phrase in den Begleitstimmen, die den Einsatz von Manualwechseln, Registrierungswechseln und die Verwendung des Ausdruckskabinetts sinnvoll erscheinen lassen. Diese Verfahren lassen sich in dem bereits erwähnten Stück „Die Uhr“ wiederholt anwenden (z.B. der Wechsel zum zweiten Manual mit einer Registrierung mit aliquoten Stimmen in den Takten 59-61, wo in der Begleitstimme das Schlagen einer Uhr imitiert wird – die letzten Takte im BEISPIEL 1).

[25] Leipzig 1899, Breitkopf & Härtel.



BEISPIEL 1[26]

FAZIT

Carl Loewe war eine äußerst interessante Persönlichkeit, nicht nur für die Geschichte Stettins, der Romantik oder der Balladenform in der Musik, sondern auch für die Orgelmusik. Obwohl er keine bedeutenden Solowerke für dieses Instrument hinterlassen hat, ist sein Denken in Bezug auf die Orgelmusik in Werken anderer Gattungen zu erkennen, wie z. B. in den Liedern für Solostimme mit Klavierbegleitung. Heute wird er von uns als ein äußerst vielseitiger Künstler bewundert, der auch als Organisator, Popularisator, Animateur und Musikdirektor im damaligen Stettin erfolgreich war. Bei der Auswahl von Programmen für Orgelkonzerte mit Musik von Carl Loewe lohnt es sich, einen weiteren Satz zu bedenken, den er in seinen Tagebüchern notierte: „Den Schülern, die ich auf dieser Orgel [in der St. Jakobs-Kirche in Szczecin – J.S.] bildete, pflege ich zu sagen: ‚Man muss sanft mit einer Frau sprechen; und so darf man auch der heiligen Cäcilia nicht in das Gesicht schlagen. Und doch muss der Ton, den die Hand entlockt, voll und mächtig sein.“„[27] Diese leicht humorvolle Bemerkung ist der beste Hinweis für sein Verständnis der Musik, die auf der Orgel gespielt werden sollte.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Autor des Artikels „Determinanten der Aufführung von Carl Loewes Vokalwerken mit Orgelbegleitung anstelle von Klavier“ ist Jakub Stefek.

---

[26] Red. Max Friedlaender, Hans Joachim Moser, *Loewe – Balladen und Lieder.* Band 1, Edition Peters, Leipzig 1900, S. 108.

[27] Carl Loewe, *Selbstbiographie*, Berlin 1870, Verlag W. Müller, S. 80.

Angesichts des wachsenden Interesses an Carl Loewe in Stettin in den letzten Jahren ist es naheliegend, Loewes Musik auf der Orgel aufzuführen - einem Instrument, das im Leben des Komponisten einen besonderen Platz einnahm. Ein Vokalwerk, das ein Komponist für Gesang mit Klavierbegleitung geschrieben hat, muss bestimmte Bedingungen erfüllen, um mit Orgelbegleitung aufgeführt werden zu können. Zu diesen Bedingungen gehören die angemessene Textur der Begleitstimme und die Textebene des Werks. Es ist möglich, solche Vokalwerke mit Orgelbegleitung aufzuführen, ohne den künstlerischen Wert der Aufführung zu verringern, wobei die für das Orgelspiel charakteristischen Aufführungstechniken erhalten bleiben und die musikalische Struktur des Werkes nur minimal beeinträchtigt wird.

SCHLÜSSELWORTE

Orgel, Begleitung, Vokalwerk, Carl Loewe

ABSTRACT

Jakub Stefek is the author of the article “Determinants of performing Carl Loewe’s vocal works accompanied by an organ instead of a piano”. In view of the growing interest in the figure of Carl Loewe in Szczecin in recent years, there is a natural tendency to perform Loewe’s music on the organ - an instrument which occupies a special place in the life of the composer. A vocal work written by the composer for voice with piano accompaniment must meet certain conditions to be performed with the organ. These conditions include, inter alia, the relevant invoice of the accompanying party, and the text layer of the work. It is possible to perform such vocal works with organ accompaniment without reducing the artistic value of the performance, while maintaining performance techniques characteristic of playing the organ and minimal interference with the musical structure of the work.

KEYWORDS
organ, accompaniment, vocal piece, Carl Loewe



BIOFRAFISCHE ANGABEN ZUM AUTOR

Jakub Stefek ist Absolvent der Fryderyk-Chopin-Universität für Musik in Waschau. Er nahm an Wettbewerben, Meisterkursen und Orgelfestivals in Polen sowie im Ausland teil. Seine künstlerischen und wissenschaftlichen Aktivitäten umfassen Orgel-Kammermusik, jüdische Orgelmusik und Marketing der darstellenden Künste. Er ist Autor von Publikationen über die Verwaltung und Förderung von Kulturgütern und Initiator der Jüdischen Musiktage in Szczecin. Ihn verbindet eine enge Zusammenarbeit mit der Mieczysław-Karłowicz-Philharmonie in Stettin, mit der Universität für Wirtschaft in Kattowitz und der mit der Jüdischen Gemeinde in Berlin.



PROF. DR. HABIL. ZIEMOWIT WOJTCZAK
„GRAŻYNA UND KIEJSTUT BACEWICZ“
MUSIKHOCHSCHULE IN LODZ

ANHÖREN VON LOEWE. EINE AUFFÜHRUNGSANALYSE AUSGEWÄHLTER PHONOGRAPHISCHER REGISTRIERUNGEN VON LYRISCHEN VOKALWERKEN DES STETTINER KOMPONISTEN

PHONOGRAPHIE UND GESANGSÄSTHETIK

Die Phonographie[1] im weitesten Sinne ist - gemessen an der Geschichte der Menschheit und der damit verbundenen Entwicklung der Kultur und der damit verbundenen musikalischen Schöpfungen - ein relativ junger Bereich menschlicher Tätigkeit, der erst etwa 150 Jahre alt ist.[2]

Diese anderthalb Jahrhunderte scheinen jedoch von außerordentlicher Bedeutung für einen neuen Ansatz zur Gestaltung der Musikästhetik im weitesten Sinne gewesen zu sein, einschließlich (oder vielleicht sogar insbesondere) der Gesangsästhetik. Diese Tatsache scheint selbstverständlich zu sein, da „die menschliche Stimme den Anforderungen der Aufnahmegeräte am besten entsprach”.[3] Diese außergewöhnliche Symbiose zwischen der menschlichen Stimme und der Aufnahmetechnik (die sich auch

[1] Unter Phonographie versteht man „die Aufzeichnung akustischer Wellenformen auf mechanischen, magnetischen oder optischen Tonträgern“ (Vgl. *Słownik Języka Polskiego*, PWN, Warszawa 1995, s. 564) sowie den Industriezweig, der sich mit der Aufzeichnung und Wiedergabe von Ton und Musik befasst, oder schließlich das Gesamtwerk eines Tonkünstlers, Musikensembles oder Komponisten.

[2] Obwohl die ersten Versuche, Schallwellen grafisch aufzuzeichnen, auf das frühe XIX. Jahrhundert zurückgehen, wird allgemein davon ausgegangen, dass die Ära der Phonographie 1877 begann, als Thomas Alva Edison im Dezember desselben Jahres beim Patentamt einen Phonographen - eine sprechende Maschine - anmeldete, der den Ton auf einer mit dünner Zinnfolie umwickelten Walze aufzeichnete. Manche datieren auch den Beginn der Phonographie auf das Jahr 1888, als der damals 12-jährige polnische Pianist Józef Hofmann Edisons Labor besuchte und seine Aufnahmen die ersten eines namentlich bekannten Musikers waren. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die ersten Walzen mit den aufgenommenen Stimmen herausragender Sänger - meist Solisten der Metropolitan Opera in New York - im letzten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts erschienen.

[3] Mieczysław Kominek, *Zaczęło się od fonografu*, PWM, Kraków 1986, S. 57.

aus bestimmten akustischen Eigenschaften der Stimme ergibt, die unter anderem mit dem Konzept des so genannten „singenden Formanten“[4] zusammenhängen) führte dazu, dass die Phonographie durch die Möglichkeit der wiederholten Reproduktion ephemerer Materie zu einem Faktor wurde, der die Objektivierung zutiefst subjektiver ästhetischer Empfindungen ermöglichte, die die Bewertung von Gesangsproduktionen seit Jahrhunderten begleitet hatten. Obwohl in den ersten Jahren der Geschichte der Phonographie Aufnahmen von Opernwerken dominierten, wurden mit der Entwicklung der technischen Mittel zur Tonaufzeichnung auch kammermusikalische Produktionen immer häufiger, wobei der Schwerpunkt auf der lyrischen Vokalmusik lag.[5]

Die ständige Zunahme der Verfügbarkeit verschiedener phonographischer Darbietungen hat dazu geführt, dass einerseits der bisherige Einzelrezipient bestimmter künstlerischer Darbietungen gewissermaßen zum Massenrezipienten geworden ist, während sich andererseits das Verhältnis des Hörers zum Interpreten grundlegend verändert hat. Denn wie Bronislaw Romaniszyn bemerkt: „Wenn wir Musik [von einer Aufnahme – Z.W.] hören, drängt sich das Bewusstsein des Raumes, der uns vom Interpreten trennt, besonders stark auf. Hier gibt es keinen direkten Kontakt wie zwischen Publikum und Künstler bei einer Aufführung in einem Konzertsaal oder auf einer Opernbühne, was zu einer anderen Annäherung an den Künstler und seine Musik führt.”[6]

Das Fehlen einer subjektiven emotionalen Beziehung zum Sänger, die man beim Hören von Vokal- und Instrumentalwerken empfindet, die von Aufnahmen reproduziert werden (und zwar unabhängig davon, ob diese Aufnahmen das Ergebnis einer Studioproduktion oder lediglich ein Archivmitschnitt eines Live-Kon-

[4] Interessant im Zusammenhang mit der obigen Feststellung ist die Erforschung der Akustik der menschlichen Stimme, die unter anderem Halina Ciołkosz-Łupinowa in ihrem Werk mit dem Titel: *Niektóre akustyczne właściwości śpiewu,* [in] *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*, COPSA, Warszawa 1973, Heft (zeszyt) 148, beschreibt.

[5] Unabhängig von der immensen Popularität der Oper beim Publikum in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts und der spezifischen Verehrung von Sängern, die man gemeinhin nur von der Opernbühne kennt, mag auch die Tatsache ausschlaggebend gewesen sein, dass die unvollkommenen technischen Mittel der Notation in jenen Jahren kaum eine Chance für die Aufführungsfinesse boten, die andere vokal-instrumentale Formen, einschließlich der Vokallyrik, auszeichnet.

[6] Bronisław Romaniszyn, *Z zagadnień sztuki i pedagogiki wokalnej*, PWM, Kraków 1957, S. 49.

zerts sind), trägt zu mindestens zwei Rezeptionsverhaltensweisen bei. Erstens kann festgestellt werden, dass: „Wenn man die natürliche Umgebung des Menschen mit Musik in Form von ständigen Klangemissionen umgibt, führt dies unweigerlich zu einer allmählichen Gleichgültigkeit gegenüber den akustischen Reizen, die man in der Interaktion mit Musik erleben könnte (und sollte)."[7]

Zweitens - und diese Beobachtung wird für unsere weiteren Überlegungen von besonderer Bedeutung sein -, wenn es sich um die Rezeption von aufgezeichneter Musik handelt, die als Ausdruck eines b e w u s s t e n Aktes zur Befriedigung spezifischer ästhetischer Bedürfnisse aufgenommen wurde, dann führt die oben erwähnte fehlende emotionale Bindung an den Interpreten zu einer Erhöhung der Objektivität der Bewertung einer bestimmten Aufführung und folglich zu einer Erhöhung der Anforderungen an die allgemein verstandene Gesangsästhetik der Aufführung.

Es ist nicht das Ziel dieses Artikels, auf alle (oder auch nur einige der vorherrschenden) Werte hinzuweisen, die das Konzept der Vokalästhetik[8] ausmachen, aber es sollte hier angemerkt werden, dass es einen Wert gibt, dessen Beurteilung einerseits vom Hörer ein gewisses Wissen aus dem Grenzbereich von Musikwissen-

---

[7] Ziemowit Wojtczak, *O potrzebie kształtowania umiejętności słuchania muzyki*, [in] *Konteksty kształcenia muzycznego. Zagadnienia ogólne*, Red. Grażyna Poraj, Ewa Kumik, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2011, S. 65. An dieser Stelle sei auch daran erinnert, dass die enorme Entwicklung der technischen Mittel zur Aufnahme und Wiedergabe von Klängen, die wir in den letzten Jahrzehnten erlebt haben, einen nicht unerheblichen Einfluss sowohl auf die Produktionsbedingungen des musikalischen Schaffens als auch auf dessen Konsum hatte. Umberto Eco in seiner Veröffentlichung *Apokaliptycy i dostosowani* (übersetzt von Piotr Salwa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010), z.B. auf den Seiten 417-432 zeigt er detailliert die weitreichenden Konsequenzen soziologischer, psychologischer und ästhetischer Natur auf, die sich unmittelbar aus der Entstehung der «Maschinenmusik» ergeben. Zu diesen Überlegungen, die 1964 angestellt wurden, könnte man auch diejenigen hinzufügen, die mit der Computerisierung der Welt im Allgemeinen zu tun haben - vom Prozess der Entstehung, der digitalen Aufzeichnung bis hin zur Rezeption mit Hilfe der neuen Medien, einschließlich des Internets.

[8] Zu einigen der Werte, die das Konzept der Vokalästhetik ausmachen, siehe u.a. Ziemowit Wojtczak, *Wpływ fonografii na kształtowanie się kameralnej estetyki wokalnej w II połowie XX wieku,* [in] *Piękno materialne. Piękno duchowe.*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2004, S. 755–762 sowie idem, *Szybciej – głośniej – wyżej czyli o niektórych tendencjach we współczesnych strategiach kształcenia wokalnego,* [in] *Kształcenie wokalne*, Red. Bogumiła Tarasiewicz, OWUZ, Zielona Góra 2016, S. 9–20.

schaft und Musiktheorie zu verlangen scheint, der aber andererseits dennoch einem breiten Spektrum von Hörern zugänglich bleibt, die ein solches Wissen nicht benötigen. Dieser Wert ist der allgemein verstandene Stil des Vortrags und der Phrasierung, der auf den Regeln eines bestimmten Musikstils oder sogar des Stils eines bestimmten Komponisten beruht. Der so verstandene Stil sollte auch durch die Art und den Grad der Emotionalität der Aufführung des Werks ergänzt werden, die weitgehend auf den emotionalen Bezug des Interpreten zum Werk zurückzuführen ist. Eine Bewertung der Stilistik der Aufführung, die auf einem Verständnis der Verbindung zwischen dem Interpreten und dem Vokalwerk beruht, wird daher oft der Schlüssel zur richtigen Rezeption des Werks sein.

Schließlich kann im Zusammenhang mit den obigen Ausführungen festgestellt werden, dass die Phonographie, indem sie die Möglichkeit bietet, das aufzuzeichnen, was bis dahin mit dem Erlöschen der Schallwelle unwiederbringlich vergangen war, zu einem spezifischen Mittel geworden ist, mit dem die Interpreten in der Lage waren, bestimmte ästhetische Werte - darunter in hohem Maße den oben erwähnten Aufführungsstil - bei ihrem Publikum durch völlig andere Methoden als bisher zu formen.

Einer der Vorreiter dieses Einsatzes technischer Aufnahmemittel war der bedeutende deutsche Sänger und Kammermusikinterpret Dietrich Fischer-Dieskau. Zu Beginn der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts behandelte er das Mikrofon als neues Medium, das es ihm ermöglichte, ein nahezu unbegrenztes Publikum mit seinem eigenen Konzept eines stilistischen Modells zu erreichen, u.a. für die Aufführung von Liedern der deutschen Romantiker. Seine Einspielungen von Liedern von Franz Schubert, Robert Schumann, Hugo Wolf, Johannes Brahms und - für unsere weiteren Überlegungen von besonderer Bedeutung - Carl Loewe gehören bis heute zu den Klassikern der Phonographie. Die artikulatorische und phonetische Präzision, die die Arbeit mit dem Mikrofon mit sich bringt, sowie die Möglichkeit, bei Studioaufnahmen viele musikalische Nuancen zu realisieren, die sonst nur einem sehr bescheidenen Publikum bei Konzerten in kleinen Musiksalons des XIX. Jahrhunderts zugänglich waren, ermöglichten es, die von den Weimarer Klassikern postulierte Musikalität der Poesie

in einer nie zuvor erreichten Dimension zu vermitteln.[9] Schon bald begannen andere Künstler, dem von Fischer-Dieskau eingeschlagenen Weg zu folgen.

Dank der Aufnahmen konnten sich die Hörer endlich ein bestimmtes ästhetisches Muster aneignen, das den Aufführungen der Vokallyrik des neunzehnten Jahrhunderts (und nicht nur dieser) innewohnt. Und obwohl dieses Modell letztlich das Ergebnis einer etwas subjektiven Lesart des Quellenmaterials durch die Interpreten war, war für viele Hörer die bloße Tatsache, dass eine Platte von einer häufig renommierten Plattenfirma veröffentlicht wurde, oft unterstützt durch eine entsprechende Werbekampagne oder professionelle Rezensionen, Grund genug, eine bestimmte Aufnahme als vorbildlich zu betrachten. Und an dieser Stelle können wir uns endlich die für unsere Tagung[10] zentrale Frage stellen, ob und welche ästhetisch-stilistischen Regeln sich in den zahlreichen phonographischen Registrierungen der Vokallyrik von Carl Loewe finden lassen. Wir können auch fragen, ob und inwieweit diese Regeln als Modell für junge Gesangsstudenten dienen können.

AUFFÜHRUNGSBEDINGUNGEN ALS PRÄGENDER FAKTOR BEI DER INTERPRETATION VON LIEDERN VON CARL LOEWE

Unmittelbarer Anlass für diesen Artikel war ein Text von Professor Ulrich Messthaler von der Akademie für Alte Musik in Basel „Das große Missverständnis - eine interpretationsgeschichtliche

[9] Über die Ideale der Einheit von Musik und Text sowie die Musikalität der romantischen Dichtung habe ich u.a. in dem Artikel *Johann Wolfgang Goethe i Franciszek Schubert – Lied a due – czyli o powstaniu niemieckiej pieśni romantycznej*, [in] *Neofilologia. Zeszyty Naukowe PWSZ*, Płock-Włocławek 2003, S. 179–189 geschrieben, auch in Auszügen in der Zeitschrift „Muzyka21" Nr. 12/2002. S. 28-30 abgedruckt.

[10] Dieser Text ist eine redaktionell leicht veränderte Fassung meines Vortrags, den ich innerhalb der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz „Carl Loewe und sein vokales Werk", die am 27. und 28. November 2019 in der Akademie der Künste in Szczecin stattfand, gehalten habe. Um bestimmte charakteristische und atmosphärische Elemente dieser rhetorischen Präsentation zu bewahren, habe ich beschlossen, in dem vorliegenden Artikel einige Formulierungen zu belassen. Sie sind einer Rede angemessen, die zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort gehaltenen wurde, sowie aus meiner damaligen erzählerischen Rhetorik entstanden.

Analyse der Vokalwerke Carl Loewes“[11], in dem der Autor am Beispiel ausgewählter Tonträger auf die Nichteinhaltung bestimmter ästhetischer Kanons durch zahlreiche Interpreten hinweist, die nach Messthalers Ansicht bei der Aufführung von Loewes Liedern zu beachten sind.

Messthalers Analyse scheint sehr aufschlussreich zu sein und auf gründlicher historischer Forschung zu beruhen. Bei näherer Betrachtung scheint sie jedoch etwas einseitig zu sein und einige Aspekte der Aufführung und Rezeption nicht vollständig zu berücksichtigen. Ich werde daher im weiteren Verlauf dieser Diskussion auf einige davon Bezug nehmen und damit die genannte Publikation gewissermaßen ergänzen.

Grundlegender Ausgangspunkt für die Überlegungen von Ulrich Messthaler war die Annahme, dass „die meisten Interpreten genau das Gegenteil von dem zu Gehör bringen, was Loewe selbst als Interpret sich gewünscht und vorgestellt hat“[12] und deren Ausarbeitung in Form der Feststellung, dass „Loewe der am meisten missverstandene Komponist des 19. Jahrhunderts ist.“[13] Als eine der Schlussfolgerungen lässt sich jedoch das Postulat aufstellen, dass der Interpret (verstanden auch als Kammerduo aus Sänger und Pianist) über Kenntnisse historischer und interpretatorischer Natur verfügen muss. Es ist unmöglich, dieser Aussage nicht zuzustimmen.[14] Es ist jedoch zu beachten, dass dieses Wissen, das als ausschließliche Grundlage für die Leistung behandelt wird, immer einem gewissen Irrtum unterliegt bzw. durch unsere zeitgenössische Wahrnehmung der Welt kontaminiert ist.

---

[11] Ulrich Messthaler, *Carl Loewe oder das große Missverständnis. Ein Erklärungsversuch*, [in] “Musik & Ästhetik”, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2017, s. 5–20, von dem ein Nachdruck in polnischer Sprache *Wielkie nieporozumienie – interpretacyjno-historyczna analiza utworów wokalnych Carla Loewego* im Buch *Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka wokalna* erschien, (Red.) Sylwia Burnicka-Kalischewska, Verlag Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017, S. 95–113. Die in diesem Artikel dargestellten Gedanken wurden von mir auf der Grundlage der Lektüre eines Nachdrucks des Artikels in polnischer Übersetzung entwickelt.

[12] Ulrich Messthaler, *Wielkie nieporozumienie…*, op. cit., S. 95.

[13] Ibidem.

[14] An dieser Stelle sei angemerkt, dass das „Loewe anhören“ des Titels für diesen Text auch als ein Anhören dessen entwickelt werden könnte, was uns der Komponist selbst über die Interpretation seiner Werke sagen wollte. Eine solche Entwicklung des Themas findet sich gewissermaßen in dem hier besprochenen Artikel von Ulrich Messthaler.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der Stil eines Komponisten nicht allein durch die i n n e r e n Qualitäten seiner Werke bestimmt wird. Wie Daniel C. Dennett[15] am Beispiel der Werke Johann Sebastian Bachs feststellt, sind nicht nur das Werk selbst, sondern auch die A u f f ü h r u n g s- und R e z e p t i o n s b e d i n g u n g e n für den Stil des Komponisten entscheidend. Diese Sichtweise entspricht im Übrigen dem in der musikwissenschaftlichen Forschung derzeit vorherrschenden dynamischen Werkbegriff, der explizit davon ausgeht, dass ein musikalisches Werk in der Aufführung existiert und sozusagen im spezifischen Prozess der Codierung der Botschaft durch den Sender (Interpreten) und ihrer Decodierung durch den Empfänger (Hörer) „wird". Dieses Konzept wird in ähnlicher Weise von Mieczysław Tomaszewski beschrieben, der daran erinnert, dass „neben den physikalischen (akustischen) Gesetzen, die den Klang bestimmen, es - wie wir alle wissen - physiologische und psychologische Gesetze gibt, die seine Wahrnehmung bestimmen."[16] Rafał Nowacki wiederum kommt zu dem Schluss, dass „nicht so sehr [...] der Text als vielmehr seine Interpretation das Maß für die Aktualität eines Werkes ist"[17]. Hinzu kommt, dass der Interpret, insbesondere angesichts der Unvollkommenheit der Partitur, die, wie Nicholas Cook bemerkt, „Musik bewahrt, aber ebenso viel verbirgt, wie sie offenbart"[18], gezwungen ist, innerhalb der Grenzen der durch die Mehrdeutigkeit und Relativität der Partitur gebotenen Freiheit E n t s c h e i d u n g e n zu t r e f f en[19]. Doch kehren wir zu Dennetts Bedingungen für Leistung und Rezeption zurück.

Wenn man Dennetts Aussage für unsere Betrachtung adaptiert, kann man feststellen, dass, obwohl es wahrscheinlich keine biologischen Unterschiede zwischen dem heutigen Publikum von Loewes Werken und den Musikliebhabern, die die Uraufführungen der Werke des Autors besuchten, gibt, wir seine Musik heute ganz anders hören. Denn unsere musikalische Vorstellungskraft ist in

---

[15] Vgl. Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*. Little, Brown, Boston 1991 (deutsch: Philosophie des menschlichen Bewusstseins. Übers. von Franz M. Wuketits. Hoffmann und Campe, Hamburg 1994).

[16] Mieczysław Tomaszewski, *Muzykologia wobec współczesności*, [in] Idem: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, S. 15.

[17] Rafał Nowacki, *Utwór muzyczny i jego interpretacje*, [in] Irena Poniatowska, (Red.) *Dzieło muzyczne. Teoria – historia – interpretacja*, PWM, Kraków 1984, S. 143.

[18] Nicholas Cook, *Muzyka*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, S. 64.

[19] Vgl. Ludwik Erhardt, *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, S. 36.

vielerlei Hinsicht bereichert und verkompliziert worden, aber sie hat auch einige der starken Assoziationen oder Umstände der Uraufführung verloren, die sich der Stettiner Komponist erhofft haben könnte.[20]

Dennett stellt fest, dass: „Wenn wir uns vorstellen wollen, wie es war, Bach in Leipzig des achtzehnten Jahrhunderts [Loewe in Stettin des neunzehnten Jahrhunderts – Z.W.] zu hören, genügt es nicht, dieselben Klänge auf denselben Instrumenten in derselben Reihenfolge zu hören; wir müssen uns auch irgendwie darauf vorbereiten, auf diese Klänge mit derselben Traurigkeit, Erregung und Welle der Nostalgie zu reagieren." Er stellt jedoch sofort eine Bedingung: „Wir können es nicht genau machen, aber nur, weil wir nicht alles vergessen oder aufgeben können, was die Leipziger [für Loewe - die Stettiner – Z.W.] nicht wussten. Um zu sehen, wie wichtig dieses Ballastzeug für uns ist, stellen wir uns vor, dass die Musikwissenschaftler auf eine bisher unbekannte Bach-Kantate [Loewes Ballade] gestoßen sind, die sicherlich von ihm stammt, aber in einer Schublade liegt und wahrscheinlich nie gehört wurde, nicht einmal vom Komponisten selbst. Jeder würde es gerne hören, um zum ersten Mal die ‹Qualia' zu erleben, die die Leipziger [Stettiner] kennen würden, wenn sie nur dieses Stück gehört hätten, aber das erweist sich als unmöglich, weil die Hauptmelodie der Kantate [Ballade], als Ergebnis eines falschen Zufalls, die ersten sieben Noten von „Rudolf das rotnasige Rentier" sind! Mit dieser Melodie belastet, hätten wir Bachs [Loewe] Version nie so hören können, wie der Komponist selbst es annahm, oder wie die Leipziger [Stettiner] sie rezipiert hätten."[21]

Unabhängig von unserem historischen oder musikwissenschaftlichen Wissen, das zweifellos für viele Aspekte im Zusammenhang mit der Lektüre eines Werkes verantwortlich ist, bleibt bei der Interpretation eines musikalischen Werkes im weitesten Sinne - und insbesondere eines vokal-instrumentalen Werkes - viel Raum für das künstlerische „Hier und Jetzt", um es etwas umgangssprachlich auszudrücken. Mit anderen Worten, bei der Beurteilung des

[20] Die tiefgreifende Universalität des von Dennett angeführten Beispiels macht es anpassungsfähig an viele Erscheinungsformen künstlerischer musikalischer Kreativität. Ein ähnliches Anpassungsverfahren habe ich im Kapitel *Styl wokalny* in meiner Monographie über die Werke von Stanisław Moniuszko angewandt (Ziemowit Wojtczak, *Styl wokalny* [in] *Moniuszko. Kompendium*, (Red.) Ryszard Daniel Golianek, PWM, Kraków 2019, S. 249 i n.).

[21] Daniel C. Dennett, op. cit., S. 387-388.

Stils einer bestimmten Aufführung, aber auch einer bestimmten Tonaufnahme, ist daran zu denken, dass dieser Stil nicht nur auf die theoretisch begründete musikalische Sprache des Komponisten zu beziehen ist (auch wenn eine solche Bestimmung auf den zuverlässigsten Quellen beruht), sondern beispielsweise auch auf den ästhetischen Kanon, der zum Zeitpunkt der Aufführung des Werks (Herstellung der Aufnahme) oder zum Zeitpunkt ihrer Rezeption allgemein in Kraft war. Darüber hinaus wird es im Kontext der Vokalmusik nicht ohne Bedeutung sein, die so genannte Aufführungstradition, die die Werke von Komponisten fast aller Epochen geprägt hat (und bis heute prägt), in eine solche Bewertung mit einzubeziehen.

Bei der Frage nach den stilistisch-ästhetischen Regeln, die sich in den phonographischen Aufnahmen der Vokallyrik Carl Loewes finden, reicht es daher nicht aus, sie nur durch das Prisma isolierter musikwissenschaftlicher Wissensfragmente zu beurteilen, ohne ihren weiteren Kontext zu berücksichtigen.

Eine der interpretatorischen Determinanten von Loewes Liedern historischer Prägung, auf die Ulrich Messthaler hinweist, ist die Struktur der Stimme des Komponisten, der bekanntlich selbst Uraufführungssänger vieler seiner Werke war. Messthaler weist darauf hin, dass Loewe entgegen der landläufigen Meinung und den zitierten historischen Quellen keine Tenor-, sondern eine Baritonstimme hatte. Darauf scheint eine Analyse der Partituren seiner Kompositionen hinzuweisen, deren Tessitura derjenigen der heutigen (sic!) Mittelstimme entspricht. Diese Argumentation scheint jedoch mit einem gewissen Fehler behaftet zu sein, da bestimmte nicht formale Bedingungen nicht berücksichtigt werden. Erstens ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass Loewe (wie auch Messthaler mehrfach sehr nachdrücklich betont) seine Lieder mit eigener Begleitung aufführte.[22]

[22] An dieser Stelle könnte sich aus diesen Überlegungen noch eine Frage ergeben, ob die Aufführung eines Autors (oder gar eine Uraufführung) immer eine ideale, beispielhafte Aufführung ist. Das ist natürlich eine Frage, die eine ganz andere Diskussion eröffnet, also bleiben wir hier und sagen, dass es äußerst selten ist, dass der Autor selbst davon überzeugt ist, dass seine Darbietung die beste ist. Es ist erwähnenswert, dass die Liedkomponisten des XIX. Jahrhunderts Wert darauf legten, dass ihre Lieder von Sängern vorgetragen wurden, die in der Lage waren, die für das Operntheater so notwendigen stimmlichen Qualitäten mit der für das Lied erforderlichen musikalischen Sensibilität zu verbinden. Man braucht hier nur die bekannte Aussage von Franz Liszt zu zitieren, der in einem Brief an Fürstin

Sein Körper konnte also nicht so funktionieren wie der eines Sängers, der auf der Bühne steht. Daher ist es wahrscheinlich, dass seiner Stimme die volle nasale Resonanz fehlte, was es für ihn unangenehm machte, in die hohen Kopfregister vorzudringen, zumal Loewe, wie wir aus zahlreichen Quellen wissen, in den hohen Registern mit der *voce mista*-Technik arbeitete, bei der „kein Ton forciert oder mit unnötiger Kraftanstrengung gesungen werden sollte."[23]

Ein analoges Phänomen des gleichzeitigen Klavierspiels und Gesangs kann man heute bei Auftritten von Barden beobachten, die z. B. das Lied eines Schauspielers oder eine Rockballade singen und sehr oft für sich selbst Lieder in einer etwas niedrigeren Tessitura schreiben, als es den tatsächlichen Möglichkeiten ihrer Stimme entspricht. Außerdem zitiert Messthaler Auszüge von Loewe selbst, der vorschlug - wie auch in der polnischen Stimmbildungstradition bekannt - , dass der Gesang eine Erweiterung der Sprache sein soll. Vielleicht ist das der Grund, warum Loewe seine Balladen in einem sprachnahen Register geschrieben hat, das ja auch für die Tenorstimme in einer relativ tiefen Tessitura gehalten werden kann. Darüber hinaus erzwingt die Verwendung der tiefen Töne der Stimmskala eine relativ vollständige glottale Öffnung, wobei nur ein Teil des supraglottalen Raums (hauptsächlich die Mundhöhle) als Resonanzraum genutzt wird, was wiederum ein Merkmal der Umgangssprache ist. Damit der Solist jedoch in diesen Lagen gut gehört (und damit vom Publikum wahrgenommen) werden kann, muss er den oben genannten Gesangsformanten be-

---

Caroline Sayn-Wittgenstein schrieb: „Ich habe mich bemüht, der Melodie dieser Sonette [nach Petrarcas Worten – Z.W.] eine endgültige Form zu geben - und zwar so kristallrein, klar und der Poesie angemessen, wie ich nur konnte. Wenn sie in die Hände eines amoroso Tenors kämen, der nicht vulgär, sondern mit einem perfekten Herzen beschenkt ist [mit echtem Gefühl singt – Z.W.], würden sie vielleicht Erfolg haben. Aber ich rechne nicht mit viel, da ich weiß, wie selten ein solches Ideal ist - vor allem bei Tenören, die im Theater nur Beifall erwarten. Es liegt mir fern, nach edlen Ausnahmen zu suchen - wie Adoplhe Nourrit oder Schnorr. Beide starben leidend so jung!" *(J'ai tâché de parachever le canto de ces sonnets - et de le rendre aussi crystallin, transparent et adéquat à la poésie, qu'il m'était possible. S'ils rencontrent un ténor amoroso non vulgaire, mais doué d'un certain idéal du cœur – peut-être obtiendront-ils quelque succès. Je n'y compte guère, sachant combien l'idéalité est rare – en particulier chez les ténors, friands des applaudissements du théâtre. De loin en loin, de nobles exceptions se trouvèrent – en tête Adolphe Nourrit et Schnorr. Les deux sont morts assez jeunes à la peine!),* [in] Franz Liszt, La Mara, *Franz Liszt's Briefe*, Band VII, Breitkopf & Härtel, 1902, S. 353–354, (Übersetzung nach Übersetzung des Autors).

[23] Ulrich Messthaler, op. cit., S. 101.

sonders stark betonen, unter anderem durch den vollen Einsatz der Gesichtsresonatoren, die in der Tradition der Gesangspädagogik als „Maske“[24] bezeichnet werden. Dies lässt sich auch aus den von Messthaler zitierten Beschreibungen von Loewes Stimmklang ableiten.[25] Die soeben gezeigten Erkenntnisse provozieren daher die Frage, warum Professor Messthaler den zitierten Quellen, die Loewe zweifelsfrei (und offenbar ausnahmslos) als Tenorstimme identifizierten, nicht vertraute. Vielleicht lag es gerade daran, dass er der von Dennett beschriebenen kognitiven Unmöglichkeit erlag, sich von unserer Zeitgenossenschaft zu lösen und bestimmte historische Fakten durch das Prisma zeitgenössischer Kenntnisse der Stimmsystematik und der Tonbildungstechnologie zu betrachten. Und sollte man nicht aus den folgenden Fakten, 1. dass Loewes Stimme gemeinhin als Tenor eingestuft wurde, 2. dass die Partituren seiner Lieder sehr oft in tiefer Tessitura geschrieben waren, 3. dass die Verwendung einer niedrigen Tessitura dazu führte, dass die Tenorstimme eine Resonanz erzwang, bei der ein Teil des supraglottalen Raums dominierte, und 4. dass die Resonanz, die sich aus der vorherigen Tatsache ergibt, spezifisch für das Sprachregister ist, den Schluss ziehen, dass Loewe seine vokale Lyrik in einer Form vortragen lassen wollte, die der Melodeklamation[26] im Sprachregister ähnelt, was aufgrund der seiner (sic!) Zeit angemessenen gesangsästhetischen Prinzipien gerade mit Tenorstimmen möglich war?

Erst der Paradigmenwechsel in der Stimmbildung führte dazu, dass die von Loewe befürwortete Form der Interpretation von Loewes Liedern heute am besten von mittleren Stimmen rezipiert wird. Wenn man dieses Problem allgemeiner formuliert, könnte man auch fragen, ob die Art der Stimme, die der Komponist selbst

---

[24] Vgl. auch: Ziemowit Wojtczak, *Belcanto XXI wieku? Język wokalny w operach Zygmunta Krauzego* [in] Ryszard Daniel Golianek (Red.), Świat oper Zygmunta Krauzego, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź [11]2016, S. 123–136.

[25] Ein zusätzliches Argument im Rahmen des Versuchs, den Stimmtypus zu definieren, der Loewe zur Verfügung stand (obwohl eine genauere Untersuchung in diesem Bereich den Rahmen dieses Textes eindeutig übersteigen würde), mag auch die Beobachtung sein, dass im Katalog von Rudolf Kloiber (Rudolf Kloiber, *Das Handbuch der Oper*, Bärenreiter, Kassel 2006) der Begriff *Charaktertenor* auftaucht, definiert als eine Stimme an der Grenze zwischen Bariton und Tenor mit einem Ambitus von *A-b*^{1}, während in der italienischen Nomenklatur der Begriff *tenore profondo* auftaucht.

[26] Die Anregung, bei der Interpretation von Loewe-Liedern gewissermaßen von der Melodeklamation des Textes auszugehen, findet sich im Übrigen auch in Messthalers Überlegungen.

zur Verfügung hatte (oder sogar die Art der Stimme, für die er das Lied vorgesehen hat), eine ausschließliche Bedingung ist, die die zukünftigen Interpreten definiert? Es scheint, dass eine eindeutige Bejahung der so gestellten Frage viele weitere Fragen aufwerfen kann. Sie hängt von einer Vielzahl von Faktoren ab, deren kumulative Bewertung zu einem bestimmten Zeitpunkt bestimmen kann, ob ein Lied für die eine oder andere Stimme geeignet ist.[27]

Wenn wir auf bestimmte Elemente der Gesangstechnik und der Ästhetik im weitesten Sinne des Wortes als Determinanten der „richtigen" Interpretation hinweisen, sollten wir uns nicht nur darauf beschränken, bestimmte technische und ästhetische Postulate des Komponisten oder Aufführungstendenzen zu zitieren, die zur Zeit der Entstehung des Werkes bestanden, sondern auch auf das Aufkommen neuer, dem Komponisten oft unbekannter künstlerischer Ausdrucksmittel hinweisen, die, wenn sie in einer bestimmten Aufführung angewandt werden, das Werk bereichern, ohne seine Gattungsmerkmale zu beeinträchtigen. Im Falle von Carl Loewes Schaffen befinden wir uns in der einmaligen Situation, dass zur Zeit, als der Komponist seine Lieder und Balladen schrieb, das Kunstlied nicht nur einen bedeutenden ästhetischen Wandel durchlief, sondern - wie bereits angedeutet - auch das bestehende Paradigma der Gesangsausbildung grundlegend verändert wurde.

Zu Beginn des XIX. Jahrhunderts begannen sich in verschiedenen Zentren frühere Auffassungen von Gesangstechnik und Gesangspädagogik herauszubilden, aus denen die nationalen Gesangsschulen entstanden, wie wir sie heute kennen.[28] Der Wendepunkt dieser gewissermaßen Revolution in der Stimmbildung „kam mit den Forschungen von Manuel García son, der am 16. November 1840 den Mitgliedern der französischen Akademie der Wissenschaften (*Académie des sciences*) seine Theorie des Gesangs vor-

[27] Vgl. auch die Überlegungen zum Aufführungszweck der zweiten Fassung des *Sonetts zu Petrarcas Worten* von Franz Liszt, [enthalten in] Ziemowit Wojtczak, *Between opera and the Lied – Tre sonetti di Petrarca by Franz Liszt*, „Interdisciplinary Studies in Musicology", Vol. 13, Poznań 2013, S. 57–66.

[28] Ein sehr interessanter Überblick über die Gesangsschulen - italienisch, deutsch, französisch und englisch - wird von Richard Miller präsentiert, mit einer vergleichenden Analyse der verschiedenen Elemente der Technik (Richard Miller, *National Schools of Singing*, Lanham, Maryland 2002).

stellte, die auf der tiefen Lage des Kehlkopfs, der Verbindung der Resonatoren und dem Phänomen der Tonverdeckung beruhte - und damit den Grundstein für ein neues Modell der Stimmbildung legte, ein Modell, das mit geringfügigen Modifikationen noch heute angewandt wird.[29][…] Die Erkenntnisse der medizinischen Forschung und die Einbeziehung des Bewusstseins des Schülers in den Stimmbildungsprozess sind sozusagen die Grundlage für ein neues Paradigma der Stimmbildung geworden."[30]

In diesem Zusammenhang erscheint die von Ulrich Messthaler in Bezug auf die aufkommende so genannte deutsche Gesangsschule geäußerte Vermutung, Loewe hat mit Sicherheit „diese Veränderung der Gesangsästhetik [...] nicht mitgemacht"[31], für die Interpretation seiner Lieder von untergeordneter Bedeutung, da sowohl die Interpreten als auch das breitere Publikum an diesen Veränderungen teilnahmen und auch Loewes Schaffen durch das Prisma dieser Veränderungen bewerteten, wahrscheinlich sogar noch zu Lebzeiten des Komponisten. Andererseits besteht kein Zweifel daran, dass die Regeln des romantischen Belcanto der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts von Künstlern ausgeführt wurden, die in den Jahren des Aufkommens der Phonographie sangen, und die Ästhetik ihrer Aufnahmen kann nicht allein anhand der Regeln einer Epoche beurteilt werden, die mehr als ein Jahrhundert zurückliegt. Daher scheint es, dass das „Loewe anhören", was der Titel der vorliegenden Diskussion ist (unabhängig von dem von Messthaler vorgeschlagenen und auch von mir oben angemerkten Zuhören der Rationalität des Komponisten), eine klare Doppelstimme darstellen sollte, bestehend aus dem Wissen über Geschichte und Aufführung und der eigenen musikalischen Vorstellung des Interpreten, die eine Folge ästhetischer Ansichten ist, die für eine repräsentative Gruppe des angenommenen Publikums akzeptabel sind. Eine Doppelstimme, die trotz möglicher scheinbarer Dissonanzen als ein harmonisches Ganzes wahrgenommen werden kann.

---

[29] Vgl. James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, Toronto 1999, S. 41.

[30] Ziemowit Wojtczak, *Szybciej – głośniej – wyżej…*, op. cit., S. 11. Vgl. auch Wojciech Jankowski, *Kształcenie wokalisty. Wybrane problemy*, Wrocław 2010, S. 35 u. weiter.

[31] Ulrich Messthaler, op. cit., S. 102.

AUSGEWÄHLTE PHONOGRAPHISCHE REGISTRIERUNGEN VON LIEDERN VON CARL LOEWE ALS ANTWORT AUF DIE ÄSTHETISCHEN BEDÜRFNISSE DES PUBLIKUMS

Die umfangreiche Diskographie vokallyrischer Werke des „Schuberts des Nordens" ist voll mit Beispielen dafür, wie mehr als einmal die Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen die inneren Qualitäten der Loewe'schen Vokalminiaturen dominierten und ihre Realisierung und Verwirklichung bei der späteren Aufführung bestimmten. Es wäre natürlich schwierig, in diesem Text eine detailliertere Analyse der einzelnen Phonogramme vorzunehmen, vor allem ohne konkrete Klangbeispiele[32] zu präsentieren, aber einige allgemeine Bemerkungen können gemacht werden.

Beginnen wir also mit dem Hinweis auf einige Aufnahmen aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, bei denen nach Ulrich Messthalers Meinung „keine [der von ihm genannten, die den Werken Loewes eigen sind – Z.W.] Parameter angewendet wurden! Es gibt kaum [nach Messthaler – Z.W.] eine der Deklamation folgende Phrasierung, keine [...] Behandlung der Gesangsstimme im Sinne der [...] Regeln des Belcanto, dagegen eine sture und unflexible Tempobehandlung [...] auch im Klavierpart."[33]

Zur Untermauerung seiner These führt Messthaler nicht nur mehrere „zufällige, aber repräsentative" Leistungsbeispiele an, sondern legt auch sorgfältig den historischen Hintergrund der beobachteten Fakten offen. Bei aller Anerkennung der Schlussfolgerungen des Verfassers sollte auch daran erinnert werden, dass

[32] Eine solche Analyse habe ich im Rahmen des oben erwähnten Konferenzvortrags durchgeführt, bei dem ich sechs Beispiele für Aufnahmen von Carl-Loewe-Liedern durch Sänger aus verschiedenen Jahrzehnten des XX. Jahrhunderts vorgestellt habe. Es ist bezeichnend, dass ich die Interpreten damals nicht namentlich genannt habe, um beim versammelten Publikum keine ästhetischen Assoziationen mit dem Interpreten selbst zu wecken, sondern mich ausschließlich auf die von ihm verwendeten spezifischen Darstellungsmittel zu konzentrieren. Dementsprechend werde ich in diesem Text in der Regel nicht die vollständigen Namen der Interpreten nennen, wohl wissend, dass Interessierte in der Lage sein werden, die von mir gegebenen Informationen zu entschlüsseln. Außerdem habe ich die jüngsten Aufnahmen (einschließlich der 1993-2007 entstandenen Einspielung aller Loewe-Lieder und -Balladen) bewusst nicht in diese Analysen einbezogen – Cpo 777355-2).

[33] Ulrich Messthaler, op. cit., S. 107–108.

damals eine Reihe von Registrierungen[34] vorgenommen wurden, auf die die oben genannten Schlussfolgerungen jedoch nicht unkritisch angewandt werden können. An dieser Stelle genügt es, an die Ballade „Tom der Reimer" von Herrn L. S. oder „Die Uhr" in einer sehr interessanten Interpretation von Herrn R. T. zu erinnern - beides Aufnahmen aus den 1920er Jahren. In beiden Beispielen (zu denen sich aber auch eine Ballade aus demselben Album gesellen kann, die um 1910 von J. R.- B. die Ballade „Archibald Douglas" oder „Des fremden Kindes heil'ger Christ" gespielt von K. E. aus dem Jahr 1937, die uns einen Querschnitt durch fast die gesamte Zeit der Phonographie vor dem Zweiten Weltkrieg gibt) finden wir fast alle von Messthaler postulierten stilistischen Werte - darunter vor allem: eine leichte Stimmführung, die auf einem ungezwungenen Angriff auf den Klang und auf einer Kantilenenphrasierung im Sinne der weit gefassten Belcantoästhetik beruht, sowie „eine fließende und freie Behandlung der Melodie, die nicht im Widerspruch zu der Deklamation steht"[35], die sich unter anderem in einer großen Freiheit und Finesse im Gebrauch des Wortes als semantische und klangliche Angelegenheit ausdrückt. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass in jeder dieser Aufnahmen auch einige einzigartige Ausdrucksmittel zu finden sind, die Ausdruck der eigenen Interpretationen der Sänger sind und gleichzeitig eine Antwort auf die sich im Laufe der Jahrzehnte verändernden ästhetischen Bedürfnisse des Publikums darstellen.[36]

Auch die Lieder von Loewe, die von Frauenstimmen vorgetragen werden, bieten neue ästhetische Qualitäten. Obwohl die meisten Kompositionen des Komponisten für Männerstimmen bestimmt waren, gibt es doch viele Werke, in denen eine Frau das lyrische Subjekt ist. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die weibliche Stimme bei der Phonation von Kunstliedern in einem anderen Register klingt als beim Sprechen. Allein diese Tatsache führt dazu, dass, wie Doda Conrad u.a. feststellt, „beim Singen [...] der Mann ein Mann bleibt, während die Frau zum Musikinstrument

[34] Interessanterweise wurden beide Beispiele, die von Professor Messthaler und mir in diesem Absatz genannt wurden, rekonstruiert und 2012 von der britischen Firma Symposium Records in einem Album veröffentlicht.

[35] Ulrich Messthaler, op. cit., S. 107.

[36] Ein deutliches Beispiel für die Einbeziehung neuer ästhetischer Werte ist die bereits erwähnte Interpretation des Liedes *Die Uhr*, die durch die Verwendung einer orchestralen Bearbeitung des Klavierparts sogar den Wert einer Filmmusik erhält, ein deutlicher Hinweis auf das sich in jenen Jahren intensiv entwickelnde Feld dieser Kunst.

wird. Die Frau sublimiert - instrumentell - die Emotionen [...], was sie weitgehend ihrer Wahrscheinlichkeit beraubt."[37]
Die Aufnahme von Frau M. F., die in den 1950er Jahren für Deutschlandradio Kultur entstanden ist, illustriert dies sehr gut. In der Ausführung des Klavierparts in dem Lied „Meine Ruh" ist hin finden wir eine bewusste agogische Konstanz, die als illustrativer Hintergrund für die Poesie dient, vor dem die Melodeklamation mit kulminierenden Akzentuierungen der höchsten Töne der Phrase, die sogar an Geigenfiguren erinnern, ausgeführt wird. Die hervorragende Aufnahme des Zyklus *Frauenliebe*, die B. F. 1988 gemacht hat, zeigt, wie der geschickte Umgang mit den verschiedenen Registern der Stimme, kombiniert mit einer sehr freien Phrasierung, die jedoch nicht auf dem semantischen Wert des Wortes, sondern auf dem Fluss der melodischen Linie[38] beruht, es dem Künstler ermöglicht, die Emotionalität des Werkes zuverlässig zu vermitteln, obwohl die Aufmerksamkeit des Hörers nicht auf die rein textliche Ebene gerichtet ist.

Zum Abschluss dieses sehr selektiv behandelten Überblicks über Aufnahmen von Carl Loewes Liedern gibt es noch ein weiteres Angebot, von dem man sogar behaupten könnte, es sei die Quintessenz der Erwartungen an Loewes Ästhetik. Die Einspielung der Vokalminiatur *Freibauter* durch einen der - neben dem bereits erwähnten Dietrich Fischer-Dieskau - herausragendsten Interpreten der deutschen romantischen Vokallyrik, dem Bariton H. P., stammt aus der Mitte der 1970er Jahre, einer Zeit, in der die stilistische Vielfalt der Aufführungen des deutschen romantischen Liedes ungewöhnlich groß war.[39] H. P. bedient sich einer freien Melodeklamation, die wie bei einem Schauspielerlied fast ausschließlich dem Wort und dem damit ausgedrückten Inhalt folgt, die melodische Phrase wie nebenbei streift, manchmal sogar an

[37] Doda Conrad, *Sztuka Pieśni*, „Ruch muzyczny", Nr. 26/1987, S. 22. Obwohl sich Conrad mit diesen Worten in erster Linie auf Lieder bezog, die männliche Emotionen zum Ausdruck bringen, scheint es, dass sie auch auf die Vokallyrik im Allgemeinen übertragen werden können.

[38] Eine ähnliche instrumentale Freiheit (ohne strikte Einhaltung der Gesangslinie) wurde auch für den Klavierpart in der hier besprochenen Aufnahme angewendet.

[39] Als eine Art Gegenpol zu Loewes Aufführungsstil in den 1970er Jahren nennt Messthaler das Beispiel des „monotonen künstlerischen Ausdrucks" von Theo Adam. Allerdings muss ich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass meiner Meinung nach die meisten Registrierungen der lyrischen Stimme dieses Sängers nicht über die so genannte „musikalische Korrektheit" hinausgehen, weshalb dieses Beispiel meines Erachtens kaum als repräsentativ für das gesamte Jahrzehnt gelten kann.

Intonationsgenauigkeit grenzt, dabei aber ganz in der *bel canto*-Kantilene bleibt - und damit all das verwirklicht, was Loewe selbst wohl in seinen Kompositionen hören wollte. Der Sänger, an den soeben erinnert wurde, hat die Lieder und Balladen des Stettiner Komponisten in verschiedenen Schaffensperioden aufgenommen und jedes Mal eine ähnliche künstlerische Wirkung erzielt. Es ist schwierig, eindeutig zu sagen, was hinter einer solchen Interpretation steckt - die stimmlichen Qualitäten des Sängers? Zusammenarbeit mit dem Pianisten? Kenntnis des Gesangsstils, der für die Aufführung deutscher Kammermusik der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts angemessen ist? Oder vielleicht ein wenig stimmliche Intuition und angeborenes musikalisches Können, was dazu führte, dass man beim Anhören dieser Aufnahme nicht über die Epoche, den Stil oder die Gesangstechnik nachdenkt, sondern sich einfach an der zeitlosen Schönheit erfreut.

FAZIT

Die von Professor Messthaler in seinem Aufsatz angeführten Aufnahmebeispiele sowie die wenigen Auszüge, die ich während des Vortrags präsentiert habe, sind natürlich nur ein sehr bescheidener Ausschnitt aus den über mehr als ein Jahrhundert entstandenen Tonträgeraufnahmen von Carl Loewes Liedern und Balladen. Doch schon an diesen wenigen Beispielen wird deutlich, wie unterschiedlich die Lektüre dieser Werke sein kann, je nachdem, welche ästhetischen Aspekte für eine bestimmte Interpretation konstitutiv sind. Gleichzeitig ist zu betonen, dass alle von mir gezeigten Registrierungen in ihrer Unterschiedlichkeit - sowohl nach dem Urteil des zeitgenössischen Publikums der betreffenden Aufnahme als auch nach dem heutigen - sowohl unter die von Professor Messthaler postulierten ästhetischen Kriterien als auch unter die erwähnte Freiheit fallen, die die Relevanz der Notation lässt. Denn trotz der Tatsache, dass - wie Franciszek Wesołowski bemerkt - „jeder verantwortungsbewusste Interpret, wenn er ein musikalisches Werk in Angriff nimmt, besorgt ist, ob er in der Lage sein wird, die Intention des Schöpfers genau genug wiederzugeben“[40], ist letztlich - so Maciej Gołąb - „Die faszinierende kognitive Vielfalt der Problematik eines musikalischen Werkes beruht [...] auf der individuellen Bestimmung der Proportionen zwischen [...] den Subdisziplinen der Musikwissenschaft durch den Forscher.

[40] Franciszek Wesołowski, *Uwagi o granicach „pewności” w wykonawstwie muzyki dawnej*, Zeszyt Naukowy Nr. 64 Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej we Wrocławiu i PSPŚ, Wrocław 1995, S. 45.

Das Dilemma, »wie viel Theorie, wie viel Geschichte und wie viel Ästhetik« in der Untersuchung seiner Themen, zwingt jeden, der mit der Wahrnehmung eines musikalischen Werkes konfrontiert ist, zu einer individuellen Entscheidung [...]."[41]

Zweifellos hat daher auch Professor Messthaler Recht, wenn er am Ende seines Artikels feststellt, dass „Jede Interpretation, die künstlerisch überzeugt, könnte man beschreiben als eine persönliche Mischung aus Intuition und Wissen [des Interpreten - Z.W.]."[42] Allerdings könnte man diese Aussage auch umdrehen und feststellen, dass „jede Interpretation, die eine persönliche Mischung aus Intuition und Wissen ist, künstlerisch überzeugend sein kann". Mit anderen Worten: Der Rückgriff auf unser Wissen, das sich auf rein musikwissenschaftliche oder theoretische Fragen bezieht, sollte als *conditio sine qua non* für ein angemessenes Verständnis der I d e e einer bestimmten Komposition betrachtet werden. Es sei jedoch daran erinnert, dass die Wahl der D a r s t e l l u n g s m i t t e l für die Präsentation dieser Idee bereits dem Interpreten obliegt, der den vermittelten Inhalt in einer Sprache ausdrücken kann (und sogar sollte), die dem Publikum, für das die Darbietung bestimmt ist, angemessen ist, und zwar unter Verwendung von technischen und ästhetischen Elementen, die dem Ort und der Zeit angemessen sind. Ebenso sollte jeder Zuhörer (sei es ein erfahrener Musikliebhaber, ein Pädagoge oder ein junger Student der Gesangskunst), der in den Tonaufnahmen der Vokallyrik Carl Loewes nach bestimmten ästhetisch-stilistischen Regeln sucht und sie (oft auch unter pädagogischen Gesichtspunkten) zu bewerten versucht, das oben Gesagte bedenken.

---

[41] Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, S. 201.

[42] Ulrich Messthaler, op. cit., S. 112.

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Artikel wurde durch einen Text von Professor Ulrich Messthaler von der Akademie für Alte Musik in Basel inspiriert, der in seinem Werk „Das große Missverständnis - eine interpretationsgeschichtliche Analyse der Vokalwerke Carl Loewes am Beispiel ausgewählter phonographischer Registrierungen“ auf die Nichteinhaltung bestimmter ästhetischer Kanons durch zahlreiche Interpreten hinweist, die nach Messthaler bei der Aufführung von Carl Loewes Liedern beteiligt sein sollten. Messthalers Analyse scheint sehr aufschlussreich zu sein und auf gründlicher historischer Forschung zu beruhen. Bei näherer Betrachtung scheint er jedoch etwas einseitig zu sein und bestimmte Aspekte der Rezeption von vokal-instrumentaler Musik nicht vollständig zu berücksichtigen. Dieser Artikel ist eine Art polemische Ergänzung zu der oben genannten Publikation, indem er auf die Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen als einen der wichtigen Faktoren hinweist, die den Stil des Komponisten bestimmen und gleichzeitig den Wert der Aufführungsästhetik ausmachen. Es stellt somit eine Alternative zu Messthalers Art dar, Carl Loewes Interpretationen von Liedern wahrzunehmen, die im vergangenen Jahrhundert in phonographischen Registrierungen aufgenommen wurden.

SCHLÜSSELWORTE

Phonographie, Loewe, Gesangslyrik, Gesangsästhetik



ABSTRACT

The inspiration for this article came from the text by Professor Ulrich Messthaler of the Academy of Early Music in Basel, who in his work "The Great Misunderstanding - an interpretive-historical analysis of Carl Loewe's vocal works", using selected phonographic registrations as an example, points out the failure of numerous performers to adhere to certain aesthetic canons, which, according to Messthaler, should be involved in the performance of Carl Loewe's songs. Messthaler's analysis seems very insightful and based on thorough historical research. And yet, on careful reading, it seems to be somewhat one-sided, not fully taking into account some aspects of the reception of vocal-instrumental music. The present article is a kind of polemical supplement to the aforementioned publication, pointing to the conditions of performance and reception as one of the important factors determining the composer's style and, at the same time, determining the value of performance aesthetics. Thus, an alternative to Messthaler's way of perceiving the interpretation of Carl Loewe's songs recorded in phonographic registrations over the past century is shown.

KEYWORDS

phonography, Loewe, vocal lyricism, vocal aesthetics

BIOGRAFISCHE ANGABEN ZUM AUTOR

Ziemowit Wojtczak ist Absolvent der Musikhochschule in Łódź in der Gesangsklasse von Professor Halina Romanowska. Von 1991 bis 2011 war er Solist am Musiktheater in Łódź. Er sang nicht nur auf der Bühne in Łódź, sondern auch in ganz Polen, wo er mehr als 1000 Mal auftrat. Mit dem Ensemble des Theaters trat er auch in Deutschland, Österreich, Belgien, Dänemark, der Schweiz, Luxemburg, Frankreich und Italien auf. Insgesamt ist er fast 400 Mal im Ausland aufgetreten, in mehr als 140 Städten in Europa. Seit 1992 ist er an der Hochschule für Musik in Łódź an der Fakultät für Vokal- und Schauspielkunst tätig, wo er eine Klasse für Sologesang leitet. Er war viele Jahre Betreuer des Wissenschaftlichen Sängerkreises, ist Mitglied des Senats der Hochschule sowie Doktorvater und Rezensent zahlreicher Bachelor-, Master- und Doktorarbeiten sowie Rezensent zahlreicher Promotionen und Habilitationen. Im Jahr 2006 wurde ihm eine Habilitation und 2014 der Titel eines Professors für musikalische Künste verliehen. Von 2016 bis 2020 war er der Bevollmächtigte des Rektors für Entwicklung. Im Jahr 2019 wurde er mit der Bronzemedaille „Verdienstvoll für Kultur Gloria Artis“ ausgezeichnet. Der Künstler hat sich auch auf die Interpretation von Kunstliedern spezialisiert. Er hat unter anderem mehrere CD-Alben mit Liederrepertoire veröffentlicht und zahlreiche Archivaufnahmen gemacht. Er ist Autor des Buches *Wieczory z liryką wokalną* und dutzender wissenschaftlicher Artikel über die Vokalistik. Zehn Jahre lang (2002-2012) schrieb er regelmäßig für die Zeitschrift „Muzyka21“ und verfasste über hundert CD-Rezensionen und mehr als ein dutzend populärwissenschaftliche Artikel.



SCHLUSSFOLGERUNG

Die Monografie „Der Stettiner Komponist Carl Loewe und sein Vokalwerk“ ist eine Sammlung von Vorträgen, die während der 2. Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz „Der Stettiner Komponist Carl Loewe und sein Vokalwerk“ gehalten wurden. Die Konferenz wurde von der Akademie der Künste in Szczecin organisiert und fand am 27. und 28. November 2019 dort statt. In dreizehn Kapiteln stellen die Autoren, die als Professoren an Universitäten in Polen (Łódź und Szczecin), Deutschland (Greifswald, Weimar-Jena, Detmold, Kassel) und der Schweiz (Basel) tätig sind, die Ergebnisse ihrer jüngsten Forschungen zum Vokalwerk von Carl Loewe vor. Carl Loewe war eine lange Zeit Kantor in der Stettiner Jakobikirche, er war Organist, Komponist, Generalmusikdirektor, Gesangslehrer und Konzertmusiker, der sich bei gesellschaftlichen Anlässen selbst am Klavier begleitete. Über 46 Jahre war er eine der wichtigsten Personen innerhalb des Stettiner Musiklebens.

Die Kapitel werfen ein neues Licht auf den aktuellen Kenntnisstand bezüglich Carl Loewes Opern, seiner Oratorien, der polnischen Balladen, die zum Teil völlig unbekannt sind sowie auf Werke, die hier mit Instrumentalballaden von Chopin oder Brahms verglichen werden. Es gibt neue Betrachtungsweisen über nationale Themen in den Werken des Komponisten, über ausgewählte Vertonungen wichtiger Dichter und historisch begründeter Improvisationstraditionen der Loewe-Werke. Es wird die Problematik der Beschaffung und der Wiedergabe des Oratoriums „Hiob“ und die Möglichkeiten seiner Aufführung sowie die Möglichkeit, der Aufführung von Loewe-Balladen mit Orgelbegleitung erörtert. Die Ausgabe enthält ebenfalls eine lebhafte Polemik über die Ästhetik des Gesangs, unterstützt durch Beispiele von Carl Loewes Balladeninterpretationen, die in der Phonographie weltweit bekannt ist und die sich über viele Jahrzehnte in verschiedener Hinsicht verändert hat. In dem Versuch, Bereiche für weitere Forschungen zu erschließen, haben die Autoren eigene Erfahrungen aus Theorie und Praxis mit eingebracht, um den vokalen Nachlass des Komponisten weiter zu durchleuchten und zu erforschen.



SUMMARY

The monograph "Szczecin composer Carl Loewe and his vocal works" is a collection of papers presented at the Second International Scientific Conference "Szczecin composer Carl Loewe and his vocal works", organized by the Academy of Art in Szczecin on November 27-28, 2019. In the thirteen chapters, the authors, who are the university professors from Poland (Lodz and Szczecin), German (Greifswald, Weimar-Jena, Detmold, Kassel) and Swiss (Basel) universities, presented the results of their latest researches on the vocal works of Carl Loewe, who, as a cantor at St. James's Church in Szczecin, organist, composer, general music director, singing teacher, and concert musician accompanying himself on the piano while performing at social social gatherings, served as the most significant person organizing musical life in the city for 46 years. The chapters throw new light on the current state of knowledge of Carl Loewe's operas, oratorios, Polish ballads (some of which are completely unknown), works that have been compared to instrumental ballads by Chopin or Brahms, national themes in the composer's works, selected sound adaptations of important poets, historically based traditions of improvisation of Loewe's works, the problems of acquiring and reproducing the oratorio "Hiob" and the opportunities to perform piano accompaniments of the ballads on the organ. The edition also did not lack a vigorous polemic about the aesthetics of singing, supported by examples of Carl Loewe's ballad interpretations known in the world phonography, varying over many decades. The authors, in an attempt to identify fields for further research, provided a glimpse of their own experiences from both theoretical and practical approaches to the issues of the composer's vocal heritage.



LITERATURVERZEICHNIS

EIGENSTÄNDIGE WERKE UND SAMMELBÄNDE

Al-Taee N., *Representations of the Orient in Western music. Violence and sensuality,* Ashgate, Angleterre, Farnham 2010.

Altenburg O., *Carl Loewe. Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens*, Leon Sauniers Buchhandlung, Stettin 1924.

Altenburg O., *Die Tilebeins und ihr Kreis*, Saunier, Stettin 1937.

Ammer C., *The Facts on File. Dictionary of Music*, Infobase Publishing, New York 2004.

Anton K., *Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtgung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik*, Max Niemeyer, Halle 1912.

Becker H., *Die couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg 1976.

Bitter C.H., [Bearb.] *Dr. Carl Loewe´s Selbstbiographie,* Hrsg. Wilh. Müller, Berlin 1870.

Böhm R., *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Böhlau, Köln u. Wien 2006.

Brahms J., *Ballade op. 10, Nr. 1*, [in] Johannes Brahms, *Complete Shorter Works for Solo Piano, The Vienna Gesellschaft für Musikfreunde Edition*, Hrsg. Eusebius Mandyczewski, Dover Publications, Inc., New York 1971.

Brendel F., *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, Hrsg. Heinrich Matthes (F.C. Schilde), Leipzig 1878 (6. Ausgabe).

Bronikowski A.A., *Kasimir, der große Piast*, Hrsg. P.G. Hilscher, Dresden 1826.

Bronikowski A.A., *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV,* Drukarnia Józefa Węckiego, Warszawa 1828.

Bulthaupt H., *Carl Loewe, Deutschlands Balladenkomponist*, Harmonie, Berlin 1898.

Burnicka-Kalischewska S. (Red.), *Carl Loewe szczeciński kompozytor i jego liryka wokalna*, Adam Marszałek, Toruń 2017.

Burnicka-Kalischewska S., *Muzyczno-literacka przestrzeń cyklu pieśni „Myrten" op. 25 Roberta Schumanna i jej znaczenie dla jakości wykonawstwa artystycznego,* Adam Marszałek, Toruń 2019.

von Bülow H., *Ausgewählte Schriften*, 1850-1892, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1896.

Cáceres D., *Das Echte und Innerliche in der Kunst. Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828–1897). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des „unbekannten" 19. Jahrhunderts*, V&R Unipress, Göttingen 2010.
Cadwallader A., *Analysis of Tonal Music: A Schenkerioan Approach*, Oxford University Press, Oksford 1998.
Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Max Runze. 17 Bände, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904.
Chopin F., *Ballade op. 36*, [in] Fryderyk Chopin, *Complete Works, III Balades for Piano*, 20. Ausgabe, Hrsg. I.J. Paderewski, I. Bronarski und J. Turczynski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.
Cook N., *Muzyka*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
Cusack A., White M., *Der Fontane-Ton: Stil im Werk Theodor Fontanes /Nuta Fontane'a: Styl w dziełach Theodora Fontane'a/ (Pisma Towarzystwa Theodora Fontane'a,* Vol. 13*),* Walter de Gruyter-Verlag, Berlin, 2019.
Czerny C., *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano*, Diabelli, Wien 1829.
Dallmann G., *Carl Loewe. Ein Leben für Musik – Lebenskizze eines romantischen Musikers*, Hrsg. GinkoPark, Berlin 1996.
Dennett D.C., Świadomość, Übersetzung von Ewa Stokłosa, Copernicus Center Press, Kraków 2016, e-book.
Deutsch O.E., *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, Kassel 1964.
Dusella R., *Die Oratorien Carl Loewes*, Schröder, Bonn 1991.
Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani*, Übersetzung Piotr Salwa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, PWN, Kraków 1988.
Fischer-Dieskau D., *Schumann, das Vokalwerk*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1981.
Fiske R., *Scotland in music. A European enthusiasm,* Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1983.
Fontane T., *Der Zauber steckt immer im Detail. Ein Fontane-Lesebuch. /Magia zawsze tkwi w szczegółach, Opowiadania Fontane'a/,* Insel-Bücherei, Berlin 2019.
Fontane T., *Literarische Essay und Studien*. Erster Teil. Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1963.
Friedlaender M., Moser H.J., (Red.), *Loewe – Balladen und Lieder. Band 1*, Edition Peters, Leipzig 1900.
Giesebrecht L., *Gedichte,* Verlag von Emil Güntz, Leipzig 1836.
Goethe W., *Die Leiden des jungen Werthers*, Weygand, Leipzig 1774.

Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
Gooley D.A., *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music*, Oxford University Press, Oxford 2018.
Grétry A. E. M., *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l `harmonie*, De l'imprimerie de la République, an x, Paris 1802.
Gumprecht O., *Neue musikalische Charakterbilder,* H. Haessel, Leipzig 1876.
Hanzlik R., *Carl Loewe - Balladenschule /Carl Loewe,* International Carl-Loewe-
Gesellschaft e.V., Löbejün, 2007, Ausgabe 3.
Hirschberg L., *Carl Loewes Instrumentalwerke*, Gadow, Hildburghausen 1919.
Jost P., *Carl Loewe in der Sicht seiner Zeitgenossen*, [in] *Carl Loewe 1796 – 1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anläßlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, Hrsg. K. Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Sale 1997.
Kalkbrenner F., *Traité d `harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder at à improviser*, op. 185, Troupenas, Philipp, Brandus, Meissonnier, Schonenberger, Breitkopf, Paris 1849.
Hofstadter D., *Le Ton beau de Marot,* Bloomsbury Publishing Plc., London 1997.
Jankowski W., *Kształcenie wokalisty. Wybrane problemy*, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2010.
Kamenetsky Ch., *The Brothers Grimm and their Critics. Folktales and the Quest for Meaning*, Ohio University Press, Athens u. Ohio 1992.
Kern F., *Ludwig Giesebrecht als Dichter, Gelehrter und Schulmann,* Verlag von Th. von der Nahmer, Stettin 1875.
Kimball C., *Song: A Guide to Art. Song Style and Literature*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee 2006.
Kloiber R., *Der Handbuch der Oper*, Bärenreiter, Kassel 2006.
Koch K-P., *Carl Loewes Wirken für Stettin*, [in] *Carl Loewe 1796 – 1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anläßlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, Hrsg. Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Sale 1997.
Kominek M., *Zaczęło się od fonografu*, PWM, Kraków 1986.
Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem,* Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007.

Kozłowski K., *Opera i dramat muzyczny. Szkice,* PTPN, Poznań 2006.
König K., *Carl Loewe*, Léon Saunier, Stettin 1937.
Krasicki I., *Myszeidos, Pieśni X*, nakładem i drukiem Mich. Grölla, Księgarza Nadwornego J. K. Mci, Warszawa 1780.
Kretzschmar H., *Führer durch den Concertsaal*, Mischauflage, Leipzig 1890.
Kuncewicz P., *Goj patrzy na Żyda. Dzieje braterstwa i nienawiści od Abrahama po współczesność*, Hrsg. Iskry, Warszawa 2000.
Kung H-Y., *Carl Loewes Goethe-Vertonungen. Eine Analyse ausgewählter Lieder im Vergleich mit der Berliner Liederschule und Franz Schubert*, Tectum, Marburg 2003.
Kus E., Szczęsny M., Włodarczyk E. (Red.), *Kompozytorzy szczecińscy do 1945 roku*, Szczecin 2003.
Kühn H.J., *Johann Gottfried Carl Loewe. Ein Lesebuch und eine Materialsammlung zu seiner Biographie*, Händel-Haus, Halle an der Sale 1996.
Küster K., *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln* [in] *Musik zwischen Nord- und Ostsee. Heft 45*, Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland, Hamburg 2019.
Laukvik J., *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2. The Romantic Period*, Carus-Verlag, Stuttgart 2010.
Leech-Wilcinson D., *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performances*, CHARM, London 2009.
Lehár F., *Die lustige Witwe*, Klavierauszug mit Text, Ludwig Doblinger, Wien, München 1906.
Liszt F., La Mara, *Franz Liszt's Briefe*, Vol. VII, Breitkopf & Härtel, 1902.
Loewe: 44 Präludien aus „Der musikalische Gottesdienst" für Orgel, Georg Bratfisch, Frankfurt am Main 1905.
Loewe C., *Balladen und Lieder Band I /Ballady i pieśni* - Vol. I./ Edition Peters, Leipzig 2002.
Loewe C., *Selbstbiographie*, oprac. C. H. Bitter, Hrsg. Händel-Haus, Halle an der Sale 1994.
Marx A.B., *Über Tondichter und Tonkunst*. Bd. 1: *Tondichter. 3. Abteilung: Spohr, Weber, Marschner, Loewe, Mendelssohn, Hoffmann,* hg. von Leopold Hirschberg, Gadow, Hildburghausen 1922.
McClelland C., *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century,* Lexington Books, Lanham 2012.
Miller R., *National Schools of Singing*, Lanham, Maryland 2002.
Modeß J.A./Gelbrich G., *Partitur-Rekonstruktion des Oratoriums „Hiob" von Carl Loewe*, Greifswald 1999 (MS).
Monelle R., *The musical topic. Hunt, military and pastoral*, Indiana University Press, Bloomington 2006.

Moniuszko Kompendium, (Red.) Ryszard Daniel Golianek, PWM, Kraków 2020.
Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Band 6 (II. Ausgabe), Hrsg. Hermann Mendel; August Reissman, Berlin 1880.
Neumann W., *Schriften in zwei Theilen,* Bd. 1, Brockhaus, Leipzig 1835.
Nicolai G., *Arabesken für Musikfreunde*, Vol. 2, Wigand, Berlin 1835.
Ochs E./Winkler L. (Hrsg.), *Carl Loewe (1796-1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung,* Frankfurt a. M. 1998.
Ochse O., *The History of the Organ in the Unated States*, Indiana University Press, Bloomington 1988.
Oehlmann W., *Reclams Liedführer,* Reclam, Philipp. jun. GmbH-Verlag, Stuttgart, 2008.
Handgeschriebener Klavierauszug des Oratoriums „Hiob" von Carla Loewe aus dem Stadtsarchiv in Unkel.
Partitur-Rekonstruktion des Oratoriums „Hiob" von Carl Loewe, Ev. Kantorei an der Schlosskirche Bad Dürkheim, Bad Dürkheim 2005 (MS).
Raudel G., *Studien und Charakteristiken aus Pommerns ältester und neuester Zeit*, Verlag der Buchhandlg des Bugenhagenstiftes, Anklam 1888.
Rellstab L., *Musikalische Beurtheilungen*, Druck von B.G. Teubner; Leipzig 1848 (Gesammelte Schriften, Band 20, NF, Teil 8.
Romaniszyn B., *Z zagadnień sztuki i pedagogiki wokalnej*, PWM, Kraków 1957.
Runze M., *Carl Loewe*, *Verlag* von Philipp Reclam jun., Leipzig 1905.
Runze M., *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1884.
Runze M., *Die musikalische Legende. Studie,* Breitkopf und Härtel, Leipzig 1902.
Runze M., *Loewe redivivus*, Carl Duncker, Berlin 1888.
Runze M., *Ludwig Giesebrecht und Carl Loewe*, Hrsg. Duncker & Humblot, Berlin 1894.
Said E., *Orientalism,* Pantheon Books, New York 1978.
Sand G., *Ein Winter auf Mallorca*, 10. Auflage, DTV Taschenbuch, München 1995.
Scheithauer B., *Verzeichniss sämmtlicher gedruckten Werke Doktor Carl Loewe's: I. Nach Opuszahlen geordnet mit beigefügten Textanfängen, Namen der Dichter, Preisen, Einzelausgaben und Firmen der Verleger; II. In alphabetischer Reihenfolge sämmtlicher Ueberschriften, Gesamttitel und Textanfänge der Lieder, der Chöre und*

einzelnen Nummern der grösseren Gesangswerke, Unveränderte Neuauflage der Ausgabe 1886, Lienau, Berlin 1981.
Schering A., *Geschichte des Oratoriums*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911.
Schmitt A., *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Wagner, Hamburg 1988.
Schubenz K., *Musterforst und Erzählmuster. Der Wald als Ressource realistischer Natur in Wilhelm Raabes „Meister Autor"*, [in] *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Neumann u. a., De Gruyter, Stuttgart 2017.
Schubert F., *Gesamtausgabe Schubertlieder*, C.F. Peters, Leipzig 1885.
Schubert, *Erlkönig*, [in] *Schubert-Album*, Hrsg. Max Friedlaender, C.F. Peters, Leipzig 1920.
Schumann R., *Dichterliebe* op. 48/7, Edition Peters, Leipzig 1840.
Schumann R., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Hrsg. Martin Kreissig, Leipzig 1914.
Schumann R., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 3. Band, Reclam, Leipzig 1974.
Schumann R., *Phantasiestücke* op. 12/1, 1837, Hrsg. Clara Schumann, Leipzig 1879.
Schwarz E., *Altchinesische Lebensweisheiten /Starożytne mądrości chińskie./* Kösel-Verlag, München 1994.
Schwarz W., *Pommersche Musikgeschichte. Historischer Űberblick*, T.I, Böhlau, Köln – Wien 1988.
Schwarz W., *Pommersche Musikgeschichte. Lebensbilder von Musikern in und aus Pommern*, T. II, Weimar – Wien 1994.
Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986.
Spitta P., *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany. 1685-1750.* Vol. 1, Courier Corporation, Chelmsford 1992.
Stark J., *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, OUP Oxford, Toronto 1999.
Szczęsny M., *Carl Loewe,* Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2007.
Szczęsny M., *Opery pisane do szuflady*, [in] „Obserwator Zachodniopomorski" 1994 Nr. 10.
Szczęsny M., Śladami Carla Loewego i wykonań jego muzyki w Szczecinie, [in] *Szczecin – historię tworzą ludzie. II Konferencja Edukacyjna, Szczecin 11. XII. 2009,* (Red.) K. Rembacka, Szczecin 2010.
Sułek M., *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*, Musica Iagellonica, Kraków 2016.

Szweykowski Z. (Red.), *Historia muzyki w XVII wieku.* Band I, Musica Iagellonica, Kraków 2008.
Traxdorf G., *Carl Loewe. Kirchenmusiker und Komponist*, Verlag Janos Stekovics Wettin-Löbejün 2019, Internationale Carl Loewe-Gesellschaft e. V.
Tunbridge L., *The Song Cycle, Cambridge Introductions to Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
Türk D.G., *Klavierschule oder Anweisungen zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Schwickert in Leipzig, Leipzig und Halle 1789.
Türk D.G., *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen*, Hemmerde und Schwetschke, Leipzig & Halle 1791.
de Vries C., *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG Mainz 1996
Wachowiak B. (Red.), *Dzieje Szczecina III*, 13 Muz, Szczecin 1994.
Walters D.G., *The Cambridge Introduction to Spanish Poetry: Spain and Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
Wellmer A., *Karl Loewe: Ein deutscher Tonsetzer*, Max Hesse, Leipzig 1886.
Wessel M., *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition,* Laaber, Laaber 1994.
Wolff O.L.B., *Die schöne Litteratur Europa's in der neuesten Zeit dargestellt nach ihren bedeutendsten Erscheinungen. Vorlesungen gehalten vor einer gebildeten Versammlung,* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1832.
Zangler G., C. Loewe, *Musikalischer Gottesdienst oder Anweisung für alles das, was in der evangelischen Kirche von Cantoren und Organisten verlangt wird. zugleich ein vollständiges Choralbuch mit Vor- Nach- und Zwischenspielen*, Selbstverlag, Stettin 1851.
Zaremska H., Żydzi w średniowiecznej *Polsce: gmina krakowska,* Instytut Historii PAN, Warszawa 2011.

ZEITSCHRIFTENAUFSÄTZE UND ZEITUNGSARTIKEL

Akompaniament, [in] *Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 2001.
„Allgemeine musikalische Zeitung" XXXIX, 1839.
„Allgemeine Theaterzeitung", 37. Jg., 1844.
„Allgemeine Wiener Musikzeitung" 1844, Bd. 4.
Ambros A.W., *Carl Löwe, der Romantiker*, [in] August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Hrsg. Heinrich Mattes, Leipzig 1860.
Artikel *Loewe*, [in] *Allgemeine Deutsche Biographie*, Vol. 19, Hrsg. Duncker & Humblot, Leipzig 1884.

Artikel *Löwe*, [in] *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*. Hrsg. Eduard Bernsdorf, Vol. 2, Dresden 1857.
Ballad opera, [in] *Riemann-Musiklexikon. Sachteil*, Hanns Heinrich Eggebrecht (Red.), Schott's Söhne, Mainz 1967.
Bellermann H., *Bericht. Nachrichten und Bemerkungen*, [in] „AmZ" 5 (1870).
Bingham R.O., *The early nineteenth century song cycle,* [in] *The Cambridge Companion to the LIED*, Cambridge University Press edited by James Parson, Cambridge 2004.
Bellman J., *Introduction*, [in] ders. (Hrsg.), *The Exotic in Western Music,* Northeastern University Press, Boston 1998.
Berichte aus Vereinsgebieten. Biberach (Württemberg), [in] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland", 11. Jahrgang, 1897, Nr. 4.
Böttrich Ch., *Die Zerstörung von Jerusalem" von Carl Loewe*, Theologische Anmerkungen, [in] „Program 60. Greifswalder Bachwoche", Greifswald 2006.
Brunk A., *Beiträge zu einer Musikgeschichte Pommerns in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, [in] „Baltische Studien", NF 24 (1922).
Carl Loewe. Zu seinem 100. Geburtstage, [in] „Blätter für Haus- und Kirchenmusik", 1. Jahrgang, 1897, Nr. 1.
Carl Loewe. Ein Gedenkblatt zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages; 30. November 1896, [in] „Allgemeine Musikzeitung". Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart, 23. Jahrgang, 27.11.1896.
Chomiński J.M., *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina,* [in] *F. Chopin. Prace Instytutu Muzykologii UW*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1960.
Cohen A., *Spanish National Character in the Court Ballets of J.-B. Lully*, [in] „Revista De Musicología" 16 (1993), Nr. 5.
Ciołkosz-Łupinowa H., *Niektóre akustyczne właściwości śpiewu,* [in] *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*, COPSA, Warszawa 1973, Heft 148.
Conrad D., *Sztuka Pieśni*, „Ruch muzyczny", Nr. 26/1987.
Colmeiro J.F., *Exorcising Exoticism. „Carmen" and the Construction of Oriental Spain*, [in] *Comparative Literature* 54 (2002), Nr. 2.
Das Musikwesen in Berlin im Winter 1833-34, [in] „Eutonia" 9 (1835).
Daverio J., *Schumann's Ossianic Manner*, [in] *19th-Century Music* 21 (1998).
Diergarten F., *Ich grolle, ich grolle nicht*, [in] *Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, Hrsg. Martin Kirnbauer, Basel 2019.
Die Zerstörung Jerusalems, [in] „Eutonia 7" (1832).

Dusella R., *Vom Wunsch und Willen, ein Opernkomponist zu werden Carl Loewe und das Musiktheater,* [in] *Carl Loewe (1796 – 1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung* Hrsg.
Ochs E./Winkler L., Frankfurt/Main 1998.
Engel H., *Carl Loewe. Überblick und Würdigung seines Schaffens*, [in] „Musik in Pommern" 1934 Heft 3.
Engel H., *Loewe, Karl*, [in] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Hrsg. Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York 1960.
Erhardt L., *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
Fink G.H., *Recension: Die Appostel von Philippi*, [in] „AmZ" 37 (1835).
Fink G.H., *Recension: Die eherne Schlange*, [in] „AmM" 37 (1835).
Fink G.H., *Recension: Die sieben Schläfer*, [in] „AmZ" 38 (1836).
Fink G.H., *Recension: Die Zerstörung von Jerusalem*, [in] „AmZ" 35 (1833).
Fludernik M., *„Der „Edle Wilde" als Kehrseite des Kulturprogressivismus*, [in] *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden: Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*, hrsg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann, Ergon, Baden-Baden 2002.
Gaskill H., *Ossian, Herder, and the Idea 3f Folk Song*, [in] *Literature of the Sturm und Drang*, Hrsg. David Hill, Camden House, Rochester u. New York 2003.
Geyer F., *Aufführung des „Palestrina" von C. Löwe am 17. Decbr. Im Saale der Singakademie*, [in] „Berliner Musikalische Zeitung" (1845).
Giesebrecht L., *Loewes Bedeutung für Stettin*, [in] Ludwig Giesebrecht, *Gedichte*, 2 Bände, Stettin 1867(2).
G. R. *Die Heilung des Blindgeborenen*, [in] „NZfM", Band 54 (1861).
„Harmonie", Musikzeitschrift, 15.12.1896.
Jung H., *Pastorale*, [in] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Sachteil Bd. 7, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1997.
Jachimecki Z., *Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad A.Mickiewicza*, [in] „Pamiętnik literacki: czasopismo kwartalne poświęcona historii i krytyce literatury polskiej" 6/1/4.
Jacobson R., *On linquistic aspects of translation,* [in] *On translation*, edited by Reuben Arthur Brower, Harvard Studies in Comparative Literature, Harvard University Press 1959.
Keferstein G.A., *Aphorismen über den Entwicklungsgang des deutschen Männergesanges in der neueren Zeit und über die Forderung derselben durch die Giesebrecht-Löwe´schen Vocaloratorien*, [in] „Caecilia" 18 (1836).

Keferstein G.A., *Recension: Die eherne Schlange*, [in] „Caecilia“ 17 (1835).
Keferstein G.A., *Oratorium,* [in] „Neue Zeitschrift für Musik“, Band 21 (1844).
Stein K. (=Keferstein), Art. *Löwe,* [in] *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschafrten oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Hrsg. Gustav Schilling, Band 4, Stuttgart 1837.
Klitzsch E., *Die Auferweckung des Lazarus*, [in] „NZfM“, Band 65 (1869).
Koßmaly C., *Das Hohelied Salomonis. Oratorium, komponiert von Dr. Carl Loewe*, [in] „Berliner Musik Zeitung”, 8 (1858).
Küster K. (Red.), *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln,* [in] *Musik zwischen Nord- und Ostsee*. Heft 45, Hamburg 2019, Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Locke R.P., *A broader View of musical Exoticism*, [in] “The Journal of Musicology” 24 (2007), Nr. 4.
Lüpke F.W., *Persönliche Erinnerungen an Dr. Karl Loewe,* [in] „Musikpädagogische Blätter“ 1 Nr. 2, W. Preiser Verlag, Berlin 1898.
Messthaler U., *Schumann und die Bologneser Gesangsschule*, [in] Jean-Jaques Düncki (Hrsg.), *Schumann interpretieren*, Sinzig 2014.
Messthaler U., *Carl Loewe oder das große Missverständnis. Ein Erklärungsversuch*, [in] “Musik & Ästhetik”, Klett-Cotta Verlag. Stuttgart 2017, in polscher Übersetzung *Wielkie nieporozumienie – interpretacyjno-historyczna analiza utworów wokalnych Carla Loewego*, [in] *Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka wokalna*, (Red.) Sylwia Burnicka-Kalischewska, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017.
Modeß J.A., *Carl Loewes Oratorium „Die sieben Schläfer“* op. 47, [in] Ekkehard Ochs/Lutz Winkler, *Carl Loewe (1796-1869), Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main 1998 („Greifswalder Beiträge zu Musikwissenschaft“ Bd. 6).
Musketa K., *Carl Loewes Musik zu Ernst Raupachs dramatischer Phantasie „Das Märchen im Traum oder: Die Reise nach Rom“*, [in] *Carl Loewe. Stettiner Komponist und seine vokale Lyrik*, (Red.) S. Burnicka-Kalischewska, Toruń 2017.
Dr. Müller, „Nachrichten: Stettin“, [in] „AmZ“ 32 (1830).
Nachrichten, *Maybericht Berlin*, [in] „AmZ“ 34 (1832).
Nauenburg G., *Lebende Bilder von Gustav Nauenburg* 1. C. G. Löwe, [in] „Neue Zeitschrift für Musik“, Band 3 (1835).
Nauenburg G., *Recension. Johann Huss*, [in] „AmZ“ 44 (1842).
„Neue Zeitschrift für Musik“ IX.
Nowacki R., *Utwór muzyczny i jego interpretacje*, [in] Irena Poniatowska, (Red.), *Dzieło muzyczne. Teoria – historia – interpretacja*, PWM, Kraków 1984.

Olędzki S., *Fakturalne współczynniki form i gatunków chopinowskich* (2), [in] *Zeszyt Naukowy Nr. 3 Filii AMFC – Z badań nad polską muzyką ludową, twórczością Chopina i problematyką pedagogiki muzycznej*, Wydawnictwo AMFC, Warszawa 2004.
von Oppeln-Bronikowski F.-W., *Ein sympathieträger Heinrich Heines*: *Alexander von Oppeln-Bronikowski,* [in] „Studia Germanica Gedaniensa", Gdańsk 2010, Nr. 23.
Rellstab L., *C. Loewe, die eherne Schlange*, [in] „Neue Zeitschrift für Musik" („NZfM"), Vol. 3 (1835).
Rellstab L., [in] „Iris" 9 (1838).
Rezension Das Hohelied Salomonis, [in] „Berliner Musikalische Zeitung Echo" 6 (1856).
Recension Hiob, [in] „Neue Berliner Musik Zeitung", 9 (1855).
Recension Hiob, [in] „Echo" (1848).
Runze M., *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung*. Leipzig 1884, „Sammlung Musikalischer Vorträge", Nr. 58.
Runze M., *Vorwort* zu Band VII, [in] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen amilie herausgegeben von Dr. Max Runze*. Band VII, Die Polnischen Balladen, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904.
Schnorr von Carolsfeld F., *Oppeln, Alexander August Ferdinand von,* [in] *Allgemeine Deutsche Biografie*, Band 3, Duncker & Humblot, Leipzig 1876.
Schumann R., *Kritik. Sonaten für Pianoforte*, [in] *Neue Zeitschrift für Musik*, hrsg. von Robert Schumann 31 (1835).
Schumann R., *Neue Oratorien. Johann Huß*, [in] „NZfM", Vol. 17 (1842).
Smend J., *Carl Loewe als Kirchenmusiker*, [in] „Correspondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland" 11/1897.
Smend J., *Karl Loewes „Johann Huß,"*[in] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland", 11. Jahrgang, 1897, Nr. 4.
Smend J., *Zum 30. November 1896*, [in] „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", 1. Jahrgang, 1896, Nr. 9.
Sobrino R., *Introduction*, [in] "Música Sinfónica Alhambrista", hrsg. v. dems, Instituto complutense de ciencias musicales, passim.
Szczęsny M., *Ballada o Lwie*, [in] „Morze i Ziemia" 1992, Nr. 18-22.
Spitta P., *Ballade*, [in] „Musikgeschichtliche Aufsätze", Berlin 1894.
Szymik S., *Motyw bramy w perspektywie biblijno-teologicznej,* [in] *U drzwi Twoich*: *fidex ex visu,* (Red.) Ryszard Knapiński, Aneta Kramiszewska, KUL, Lublin 2013.

Stafford F., *Primitivism and the „Primitive" Poet. A cultural Context for Macpherson's Ossian*, [in] *Celticism*, Hrsg. Terence Brown, Rodopi, Amsterdam u. Atlanta 1996.
Stegemann M., Betzwieser T., *Exotismus*, [in] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Sachteil Bd. 3, Hrsg. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1995.
Tenhaef P., *Carl Loewe - der „norddeutsche Schubert"?*, [in] *Carl Loewe (1796-1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Hrsg. E. Ochs und L. Winkler (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6); Peter Lang-Verlag 1998.
Tomaszewski M., *Mickiewicz w żywiole muzyki*, Engram 1998, EG 443601.
Tomaszewski M., *Muzykologia wobec współczesności*, [in] Idem: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.
Weber G., *Die sieben Schläfer*, [in] „Caecilia" 18 (1835).
Wellmer A., Johannes der Täufer, *Oratorium von Dr. Carl Löwe*., [in] „Halleluja" 4 (1882).
Wesołowski F., *Uwagi o granicach „pewności" w wykonawstwie muzyki dawnej*, Zeszyt Naukowy Nr. 64 Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej we Wrocławiu i PSPŚ, Wrocław 1995.
Wessalowski P., *Stettiner Logen Freimaurer*, [in] „Stettiner Bürgerbrief" 1991.
Wingertszahn Ch., *Loewes unheimliche Balladen*, [in] Konstanze Musketa and Götz Traxdorf (Hrsg.), *Carl Loewe, 1796–1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle,* Händel Haus, Halle 1997.
Włodarczyk E., *Szczecin - centrum kultury na Pomorzu (XVI – XX w.),* [in] *Kompozytorzy szczecińscy do roku 1945* (Red.) E. Kus, M. Szczęsny, E. Włodarczyk, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2003.
Wojda A., *„Świtezianka": ballada literacka Mickiewicza i ballada muzyczna Loewego,* [in] *Retoryka a tekst literacki 2*, (Red.) M. Hanczakowski i J. Niedźwiedź, Kraków 2003, [in] M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*, Musica Iagellonica, Kraków 2016.
Wojtczak Z., *Belcanto XXI wieku? Język wokalny w operach Zygmunta Krauzego,* [in] Ryszard Daniel Golianek (Red.), Świat oper Zygmunta Krauzego, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2016.
Wojtczak Z., *Between opera and the Lied – Tre sonetti di Petrarca by Franz Liszt*, „Interdisciplinary Studies in Musicology", Vol. 13, Poznań 2013.

Wojtczak Z., *Johann Wolfgang Goethe i Franciszek Schubert – Lied a due – czyli o powstaniu niemieckiej pieśni romantycznej*, [in] *Neofilologia. Zeszyty Naukowe PWSZ*, Płock-Włocławek 2003.
Wojtczak Z., *Styl wokalny*, [in] *Moniuszko. Kompendium*, (Red.) Ryszard Daniel Golianek, PWM, Kraków 2019.
Wojtczak Z., *O potrzebie kształtowania umiejętności słuchania muzyki*, [in] *Konteksty kształcenia muzycznego. Zagadnienia ogólne*, (Red.) Grażyna Poraj, Ewa Kumik, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2011.
Wojtczak Z., *Szybciej – głośniej – wyżej czyli o niektórych tendencjach we współczesnych strategiach kształcenia wokalnego,* [in] *Kształcenie wokalne*, (Red.) Bogumiły Tarasiewicz, OWUZ, Zielona Góra 2016.
Wojtczak Z., *Wpływ fonografii na kształtowanie się kameralnej estetyki wokalnej w II połowie XX wieku,* [in] *Piękno materialne. Piękno duchowe.*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2004.
Woodring Goertzen V., *By way of Introduction: Preluding by 18th- and 19th-Century Pianists,* [in] "The Journal of Musicology" 1996, Vol. 14/3.
Wellmer A., *Das kirchliche Oratorium von J. S. Bach bis auf die Gegenwart*, [in] „Halleluja", 3. Jahrgang, Nr. 8, Mai 1882.
Wellmer A., *Erinnerungen an Carl Löwe*, [in] „Halleluja", 3. Jahrgang, Nr. 5, Februar 1882.

QUELLEN AUS DEM INTERNET

Barańczak S., *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego,* że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*,* [in] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* Nr. 3.
https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3-s7-66/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3-s7-66.pdf.
Bigaj A., *Kazimierz niewierny i dumna Ester*, [in] https://mlodziez.krakow.pl/old/www.mlodziez.info/370_Kazimierz_niewierny_dumna_Ester.html.
Biblia Tysiąclecia, Księga Hioba (Hi) 1:21, [in] https://pl.wikiquote.org/wiki/Hiob.
Blume D., *Theodor Fontane,* Lemo-20 Jahre Lebendiges Museum Online, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2014, [in] https://www.dhm.de/lemo/biografie/theodor-fontane.

Dekel J., *Is Albinoni's Adagio the biggest fraud in the music history* (24.02.2017), https://www.cbcmusic.ca/posts/18137/albinoni-adagio-g-minor-biggest-fraud.
George-Driessler G., *Theodor Fontane und die ‚tonangebende Kunst';* Universität Augsburg, Doktorarbeit 1991, Luise Fröhlich „Wie musikalisch Fontane wirklich war", [in] https://www.maz-online.de/Lokales/Potsdam-Mittelmark/Schwielowsee/Wie-Theodor-Fontane-zur-Musik-stand.
Gurewitsch M., *Rediscovering a Champion of the Ballad* (24.02.2012), [in] https://www.nytimes.com/2012/02/26/arts/music/celebrating-an-18th-century-composer-carl-loewe.html.
Księga Estery, [in] *Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, wersety 17-20, [in] http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1382.
Księga Hioba [in] *Biblia Tysiąclecia Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, werset 20, [in] https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=431.
Księga Izajasza Starego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte, [in] https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=506&werset1=9&werset2=13#W9.
Księga Wyjścia [in] *Biblia Tysiąclecia Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, werset 21, [in] https://biblia.deon.pl/2010/rozdzial.php?id=63&werset=21#W21.
Pieśni Nad Pieśniami Starego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte, [in] https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=583.
Porsche A., *Carl-Loewe-Erbepflege in Löbejün seit 1888* (Ausgabe 3, 2019), [in] http://journal.lhbsa.de/cpt-articles/carl-loewe-erbepflege-in-loebejuen-seit-1888.
https://pl.wikipedia.org/wiki/Gog_i_Magog.
http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1382.
http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1391.
https://www.odk.pl/kobiety-krola-kazimierza-iii-wielkiego,38859.html?utm_source=Histmag.org&utm_medium=article-17409.
https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1102.
Schwartz T., *Modern, nicht märkisch,* „Der Tagesspiegel" 2019, [in] https://amp.tagesspiegel.de/kultur/theodor-fontane-und-seine-zeit-modern-nicht-maerkisch/24139200.html.
Teler M., *Kobiety króla Kazimierza Wielkiego,* e-book, PROMOHOSTORIA i CM 2018, [in] https://histmag.org/Esterka-miedzy-legenda-a-prawda-historyczna-17409.
Libretto oratorium *Hiob* : http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00059191/images.

AUFZEICHNUNGEN

Loewe C., *Lieder und Balladen, Complete Edition,* 1993-2007, CPO 777355-2.
Loewe C., *Lieder und Balladen, Complete Edition,* Vol. 10, Ruth Ziesak, Cord Garben, CPO Nr. 9995432, 2000.
Carl Loewe (1796-1869), *Lieder & Balladen. Complete Edition,* CD Nr. 15 (Kryger, Mohr, Garben), cpo 777 355-2 & Radio Berlin Brandenburg, 1994-2003.
Muzyka i Mickiewicz, Urszula Kryger; Engram 1998, EG 443601.
Maurer A., *Loewe Lebt*, [in] *Opus – das Musikkolloquium*, Sendereihe des ORF (wyemitowane 01.11.2019).

---

https://m.youtube.com/watch?v=13EYG1XfJjI.
https://m.youtube.com/watch?v=XDbESDdZmfY. https://m.youtube.com/watch?v=dRrFpFddDNM. https://m.youtube.com/watch?v=dRrFpFddDNM.
https://m.youtube.com/watch?v=W9sJVWh20tk.
https://m.youtube.com/watch?v=Ja5N6LGMkm8.

Michael Bohnen/ Georg Szell, 1928,
https://youtube.com/watch?v=ntnz7QWolKk.

Theo Adam/ Rudolf Dunckel, 1970,
https://m.youtube.com/watch?v=R3hGR0PC3OA.

George Henschel, 1928,
https://m.youtube.com/watch?v=gGyvpAzCE-jU&list=PLXHWseEWBcF0m6aupXENZYDxcErNfsXmW&index=7&t=0s.

AKADEMIA SZTUKI

