

# Schütz – Schubert – Hugo Wolf

von

HANS EPPSTEIN

In seinem gedankenvollen und anregenden, aber auch schwierigen und widersprüchlichen Schubertbuch<sup>1</sup> widmet Thrasybulos G. Georgiades ein Kapitel dem Thema *Schubert und die Geschichte der Musik* und hier wieder einen Abschnitt der Gegenüberstellung *Schubert und Schütz*. Die Einzelheiten seiner Darstellung sind hier weniger wichtig als gewisse ihrer Thesen, und wir können von der Argumentation des Verfassers weitgehend absehen. Georgiades betrachtet die Entwicklung der europäischen Kunstmusik von der karolingischen Zeit bis zum Jahre 1828, in dem Schubert starb, als eine Einheit. Gegen Ende dieser Periode „rückte die deutsche Musik an die erste Stelle. Ihre große Zeit begann mit Heinrich Schütz (1585-1672). Sie begann mit der verbindlichen musikalischen Deutung der deutschen Sprache durch Schütz. – Die deutsche Sprache ist es, die die große deutsche Musik ermöglichte [...] Das hat seinen Grund im Wesen dieser Sprache“. Sie hat die Einheit des Altgriechischen von sprachlicher und musikalischer Komponente abgestreift und ist „zur reinen Sprache geworden“, was seinerseits eine „sich gänzlich frei betätigende Musik“ ermöglichte, die jedoch erst dann „mündig“ werden konnte, „nachdem sie durch die Schule der Sprache, durch Schützens Werk, hindurchgegangen war“<sup>2</sup>.

„Eckpfeiler [der deutschen Musik] sind Schütz und der Liederkomponist Schubert, beide in der Sprache (Schubert über die Dichtung) gründend. Zwischen ihnen wölbt sich die große, vom Instrumentalen her konzipierte deutsche Musik. Durch Schubert kehrte sie zur Sprache als ihrer Mutter zurück. [...] Die gesamte geschichtlich europäische Musik seit Homer [...] bildete stets entweder eine Einheit zwischen Sprache und Musik (griechisches Altertum) oder sie entfaltete sich als Auseinandersetzung zwischen beiden (Abendland). Schuberts Lied schließt diese Ära ab“<sup>3</sup>.

Ob man dieser Postulierung der beiden „Eckpfeiler“ der großen deutschen Musik zustimmt oder sie bestreitet, hängt von dem Geschichtsbild des Betrachters ab, u. a. von seiner Bewertung des Vokalen gegenüber dem Instrumentalen, was sich ja in Schuberts Epoche recht anders als in der Schützens darstellt. Aber selbst wenn man grundsätzlich mit Georgiades übereinstimmt, erheben sich Fragezeichen. Die epochale Größe von Schütz und Schubert dürfte kaum von jemandem bestritten werden, und daß Schubert, ein eminenter Musiker im emphatischen Sinne, durch seinen Einsatz den Begriff des Kunstlieds im wesentlichen geschaffen und auf lange Zeiten hin verankert, zugleich aber auch in bislang unübertroffener Weise selbst repräsentiert hat, ist ebenfalls ein fester Bestandteil unseres musikgeschichtlichen Denkens. Ist damit aber auch gesagt, daß Schuberts Lied „diese Ära ab[schließt]“? Das übliche Bild des auf ihn folgenden Geschehens ist, daß Deutschland die Hegemonie auf dem Gebiet des Liedes behielt und daß die Hauptmeister Schumann, Brahms und Hugo Wolf bei aller individuellen Selbständigkeit als Liedkomponisten Erben Schuberts sind, von ihm mehr oder minder überschattet. Georgiades

1 Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert – Musik und Lyrik*, Göttingen 1967.

2 Ebenda, S. 183 f.

3 Ebenda, S. 193.

sieht die Entwicklung jedoch etwas anders. „Schubert ist [...] der einzige Komponist, der Lyrik als musikalische Struktur in dem spezifischen, in dieser Studie herausgearbeiteten Sinn geschaffen hat [...] Schubert komponiert den Sprachkörper; und seine Musik ist dadurch, als ob sie spräche. Aber die fern von Wien wirkenden deutschen Romantiker suchen und schaffen Andersartiges. [...] Ihr Anliegen ist das musikalische Erfassen der Stimmung“<sup>4</sup>. Diese Sicht wirkt einigermaßen überspitzt. Denn selbst wenn man Georgiades' – hier natürlich nur ganz kurz und ohne ihre Motivierungen angedeutete – Charakterisierung von Schuberts Liedschaffen bejaht, so schließt dies nicht aus, daß das „Erfassen der Stimmung“ auch für Schubert selbst eine zentrale Rolle spielt, daß sich also auch grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen Schubert und den Späteren feststellen lassen. Die Schwäche Georgiades' liegt indessen nicht so sehr in seinen Thesen als solche, wie angreifbar sie auch teilweise erscheinen mögen, sondern in der Einseitigkeit seiner Sicht. Es erscheint zudem gewagt und gefährlich, „die fern von Wien wirkenden deutschen Romantiker“, denen Georgiades ausdrücklich Brahms und Wolf zugesellt<sup>5</sup>, über einen Kamm zu scheren; beispielshalber ist ja Brahms' Beziehung zum dichterischen Wort weitgehend eine andere als die Schumanns.

Stellen wir nun aber Georgiades' einseitiger Fragestellung, seiner Konzentration auf das Moment der musikalischen Verwirklichung des sprachlichen Urgrunds, bewußt eine andere Einseitigkeit gegenüber, nämlich die Frage nach dem kompositionstechnischen Verhalten des Komponisten. (Daß in einer Musik, die sich um Wesentlichkeiten bemüht, das „Technische“ nicht für sich, sondern in innerem Zusammenhang mit ihrer Aussage steht, sei hierbei besonders unterstrichen.) Hier kann man summarisch sagen, daß sich von Schuberts drei bedeutendsten deutschen Nachfolgern Schumann und Brahms, ohne deswegen in Epigonerie zu verfallen, wesentlich in seinem Fahrwasser halten, der dritte, Hugo Wolf, aber nur in sehr begrenztem Ausmaß. Bei den beiden Erstgenannten ist wie bei Schubert die Klavierstimme zwar ein charakteristischer und integrierender Bestandteil des Ganzen, normalerweise jedoch eindeutig dem Vokalpart untergeordnet, der nicht nur als Träger des Textes, sondern auch durch seine melodische Logik und Kohärenz die eigentliche zusammenhangschaffende Kraft im Gesamtorganismus darstellt. Dies muß natürlich keineswegs bedeuten, daß die Klavierstimme einen nachträglich angehängten und zweitrangigen Zusatz bildet; zum mindesten ihre charakteristischen Grundideen gehören meistens zum Ureinfall des Ganzen, auch wenn ihre konkrete Ausarbeitung dann der Vokalstimme untergeordnet wird.

Bei Wolf ist dies grundlegend anders. Natürlich kennt er auch die eben genannte traditionelle Art des Aufbaus, und es ist wohl kein Zufall, daß sie gerade in vielen seiner bekanntesten Lieder vorherrscht – solchen wie *Verschwiegene Liebe* (Eichendorff) oder *Ein Stündlein wohl vor Tag*, *Das verlassene Mägdlein*, *Der Gärtner* („Auf ihrem Leibröblein“), *Er ist's* („Frühling läßt sein blaues Band“; sämtlich nach Mörike) –, denn sie kommt den Ausführenden wie dem Hörer durch die melodische Einprägsamkeit der Gesangsstimme und die unkomplizierte Hierarchie der beiden Teile weitgehend entgegen. Auch für Wolf bildet dieser Liedtypus den selbstverständlichen Ausgangspunkt; er beherrscht den größten Teil seiner frühen, heute zumeist nur

4 Ebenda, S. 35.

5 Ebenda, S. 38.

wenig bekannten Lieder<sup>6</sup>, wenn sich auch unter ihnen gelegentlich schon Ansätze zu abweichender Gestaltung finden. Diese neue Art des Aufbaus tritt in den Werken aus Wolfs Reifezeit immer nachdrücklicher hervor. Ihre Wesensart blieb lange unerkannt; man stellte zwar im allgemeinen die Eigenständigkeit des Klavierparts fest, die ja keinem „Begleiter“ – hier eine gänzlich inadäquate Beziehung – verborgen bleiben konnte, begnügte sich aber hiermit. Was man nicht sah<sup>7</sup> und von der reinen Musizierpraxis her auch kaum sehen konnte, ist der von dem weiter oben skizzierten traditionellen grundlegend verschiedene Entstehungsvorgang. Bei eingehender analytischer Betrachtung wird es nämlich deutlich, daß in vielen von Wolfs Liedern der Klavierpart den zuerst erdachten Teil der Gesamtkomposition darstellt<sup>8</sup>, was natürlich nicht in sich schließt, daß er auch als erster und zunächst für sich niedergeschrieben sein muß<sup>9</sup>. Der Klavierpart weist in solchen Liedern normalerweise eine motivisch geprägte und symmetrische, sehr oft periodische und weitgehend auch ohne den Vokalpart stimmige Struktur auf, während die Gesangstimme ganz aus der sprachlichen Form des Textes heraus deklamatorisch-rezitierend gestaltet ist, ohne melodische Eigenständigkeit und für sich allein höchstens in kleineren Partikeln sinnvoll. Man hat diese Wolfschen Vokalparte oft als „frei“ bezeichnet, was indessen nur im Sinne von „unregelmäßig“, nicht aber von „freizügig“ gelten kann, da sie in Wirklichkeit von dem – jedenfalls in Wolfs innerer Werkstatt – präexistenten Klavierpart abhängig sind, auch wenn dieser nicht starr behandelt, sondern im Hinblick auf die Singstimme oft modifiziert wird. Das Wesentliche ist jedoch, daß Wolf anscheinend den Vokalpart sozusagen (und vielleicht ganz real) zu der Klavierstimme hinzu „improvisiert“ hat.

Wie grundlegend sich das Wolfsche Lied von dem Schuberts und seiner direkten Nachfolger unterscheidet, sei durch einen kurzen Vergleich zweier Kompositionen des gleichen Gedichts verdeutlicht, nämlich von Goethes Mignonlied Nr. 3 *So laßt mich scheinen, bis ich werde*. Schuberts zweite Vertonung des Textes (in H-dur; 1826; D 877/13)<sup>10</sup> ist zweifellos eine Meisterleistung, zugleich eine für ihren Urheber überaus typische Komposition, und Entsprechendes läßt sich von Wolfs Lied von 1888<sup>11</sup> („this matchless music“ – so Eric Sams, ein hervorragender Kenner des Wolfschen Liedwerks<sup>12</sup>) sagen. Schubert schreibt in der souveränen Gelassenheit seines Spätstils ein äußerlich gesehen ganz einfaches Lied: in dem stereotypen Rhythmus  $\frac{3}{4}$  , in zwei fast ganz identischen Strophen, tonal und harmonisch sehr einfach, mit einem quasi chorischen, melodisch und durch Homorhythmie mit der Singstimme verbundenem Klaviersatz. Er interessiert sich nur sehr bedingt für die Einzelheiten des Textes: die expressive Eindunkelung in T. 11-13 ist zwar den Worten „hinab in jenes dunkle Haus“<sup>13</sup> völlig angemessen, kaum aber denen

6 Sie sind veröffentlicht in: Hugo Wolf, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hans Jancik, Wien 1960 ff., Bd. VII/1-3. Vgl. dazu vom Verf.: *Entwicklungszüge in Hugo Wolfs frühen Liedkompositionen*, in: *STMf* 66 (1984), S. 43 ff.

7 Eine Ausnahme bildet hier die kleine Schrift von Mosco Carner *Hugo Wolf Songs*, London 1982 (BBC Music Guides).

8 Ausführlich ist dies dargestellt in meinem Aufsatz *Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf*, in: *Mf* 37 (1984), S. 4 ff.

9 Von großem Interesse sind in diesem Zusammenhang Wolfs allerdings nur in verhältnismäßig geringer Anzahl erhaltene Skizzen. Vgl. dazu vom Verfasser: *Zu Hugo Wolfs Liedskizzen*, in: *OMZ* 39 (1984), S. 645 ff.

10 Peters-Ausgabe Bd. 2, S. 132 f.; Neue Schubert-Ausgabe IV/3, S. 120 f.

11 Nr. 7 der *Gedichte von J. W. v. Goethe*; *Sämtliche Werke*, Bd. III.

12 Eric Sams, *The songs of Hugo Wolf*, London 2/1983, S. 188.

13 Schubert ersetzt hier – möglicherweise unbewußt – Goethes „feste“ durch das ohne Zweifel ausdrucksvollere „dunkle“.

der zweiten Strophe „umgeben den verklärten Leib“, und entsprechend ist der überraschend eintretende und tonal „frische“ Unisono-Aufschwung nach D-dur in T. 18-19 den Worten „dann öffnet sich der frische Blick“ aufs überzeugendste angepaßt, weit weniger aber denen der zweiten Strophe „doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug“, auch wenn Schubert hier D-dur durch d-moll ersetzt. Und das konsequente Festhalten an dem einmal aufgenommenen rhythmischen Motiv führt zu deklamatorischen Ungereimtheiten wie „ich eile von der schönen Erde“ oder „umgeben den verklärten Leib“ (T. 10 bzw. 32). Dies alles tritt jedoch völlig hinter der grandiosen Einheitlichkeit des Ganzen, seiner weitgespannten, aber ohne weiteres eingängigen Melodik, dem in seiner Unveränderlichkeit mit der Feierlichkeit eines rituellen Tanzes (Mignon singt in Goethes Roman das Lied im Gewand eines Engels!) schreitenden Rhythmus und der Wärme des voll und dunkel getönten Klaviersatzes zurück. Schuberts Komposition wird ihrem Sujet, dem Ausdruck der nach Verklärung suchenden und gleichsam schwerelosen Todessehnsucht eines Kindes, das sich auf dieser Erde fremd und verloren fühlt, auf ihre diskrete Weise aufs feinste gerecht, und dies mit den Mitteln einfachster Liedhaftigkeit im traditionellen Sinne.

Auch bei Wolf findet sich das Moment der feierlichen Tanzbewegung (Sams: „an angelic pavane“), aber dies tritt wesentlich nur in der Klavierstimme in Erscheinung, die auf dem Grund des ostinat durchgeführten Baßmotivs  in klarer Periodik (metrische Ordnung des ersten – um einen Takt verlängerten – Achttaktabschnitts:  $2 \times 2 + 2 \times 1 + 6 \times 1/2$ ; des zweiten:  $2 \times 2 + 2 \times 1 + 2$ ) und unter vielseitiger Verwendung des abtaktig in Sekunden fallenden Motivs  ausgeführt ist. Die erste Periode, deren Zielpunkt der Gedanke an den Tod ist, hat – in der zweiten Hälfte chromatisch – fallende melodische Tendenz, die zweite, die vom erdenschwerebefreiten Aufsteigen zum Himmel handelt, dagegen steigende, obwohl sie das genannte Sekundmotiv beibehält. Wolf baut das Ganze ebenfalls als zweistrophigen Verlauf – mit gewissen Abweichungen in der zweiten Strophe – auf, doch gilt dies in engerem Sinne vor allem für die Klavierstimme. In dieser zweiten Strophe bestünde in der zweiten Hälfte eine Diskrepanz zwischen dem Text, der vom Kummer des irdischen Daseins spricht, und der Musik, hätte nicht Wolf die Schlußworte „macht mich auf ewig wieder jung!“ durch das zweimalige Aufleuchten von gleichsam gewichtlos auf der Quinte ruhenden Durdreiklängen, deren zweiter durch das Emporschweben der Singstimme auf „jung“ in eine zauberhafte Helle getaucht ist, zum Kernpunkt der ganzen Periode, ja des ganzen Liedes gemacht.

Die Singstimme ist zwar völlig dem primärkonzipierten Klavierpart untergeordnet und existentiell von diesem abhängig, bewegt sich aber innerhalb dieses Rahmens scheinbar gänzlich ungebunden. Sie enthält Andeutungen – aber nicht mehr – von Wiederholungen, Sequenzen und melodischen Rundungen, besitzt aber keinerlei melodische Geschlossenheit oder wirkliche Eigenständigkeit. Im Prinzip entspricht jedem Zweitakter des Klaviers eine Verszeile, und deren Vierhebigkeit hätte (wie bei Schubert, hier jedoch im Viertakt) zu einer regelmäßigen Verteilung der Akzente führen können, doch vermeidet Wolf eine solche weitgehend zugunsten einer freien Diktion, die mit Hilfe von Silbenverlängerung, synkopischen Verschiebungen und melodischen Heraushebungen Betonungen auf jeden beliebigen Taktteil legen kann. Worte, deren Akzentuierung im metrischen Schema liegt, inhaltlich aber nicht motiviert ist („ich eile von der schönen Erde hinab in jenes feste Haus“ etc.), werden – ganz anders als bei Schubert – kurz und unbetont artikuliert, sinnvoll betonte Silben dagegen größtenteils durch Punktierung oder auf andere Weise gedehnt, und Wolf gibt hierdurch einzelnen inhaltlichen Momenten eine bei gesprochenem Vortrag kaum mögliche besondere Pointierung („schönen Erde“, „kleine Stille“,

„dann öffnet sich der frische Blick“ etc.). Natürlich tragen auch andere Mittel zu solchen Pointierungen bei, wie etwa der Hochtton bei „reine Hülle“ und „keine Falten“, der zweimalige überraschende Harmoniewechsel bei „den verklärten Leib“, der unvermutet helle Vorhaltston g“ (Spitzen des ganzen Liedes) bei „auf ewig“, der zusammen mit der Verbreiterung von „ewig“, dem zweimaligen Oktavsprung und der schon erwähnten Harmonik der Klavierstimme dem Schluß einen ekstatisch-visionären Ausdruck verleiht, der rückwirkend auf das ganze Lied ausstrahlt. (Der Schluß der ersten Strophe hatte schon die gleiche Harmonik, die dort aber zuletzt nach Moll zurückgleitet, während die Vokalmelodik ihrer letzten Worte gedämpft und dunkel ist.)

Wolf hat wie Schubert eine übergreifende melodisch-klangliche Vision, deren Schwerpunkt aber nicht im Vokalpart, sondern in der Klavierstimme liegt; das feste Formgefüge der letzteren gibt ihm die Möglichkeit, die Singstimme ganz im Dienste der bedeutungsgetragenen Diktion („frei“) zu gestalten, ohne daß der Gesamtverlauf deswegen seine liedgemäße Übersichtlichkeit verlieren würde. Und in welcher Sukzessivität der Kompositionsakt als solcher auch verlaufen sein mag: das zentrale Moment des Ganzen ist der musikalisch überhöhte Vortrag der Dichtung (die von vornherein Struktur und Charakter der Klavierstimme bestimmt).

\*

Absicht und Sinn dieser vergleichenden Beschreibung war weniger, Neues über Schubert oder über Wolf zu sagen, als die grundlegende Verschiedenheit von beider Verwirklichung des Begriffes Lied an einem konkreten Beispiel anschaulich zu machen. Die Neuartigkeit von Wolfs Liedkonzept wird durch die Tatsache, daß es kompositionstechnisch wesentliche Impulse von Richard Wagner erhalten hat, keineswegs beeinträchtigt, da Wolf diese Impulse bei ihrer Übertragung auf ein der Wagnerschen Musikdramatik fremdes Gebiet selbständig weiterverarbeitet hat. Wenn Schubert die Dichtung vor allem in Gesang, in vokale Melodik verwandelt, so spricht sie bei Wolf (das Musikantische kommt bei ihm gleichwohl nicht zu kurz, aber es liegt primär im Klaviersatz). Um diese Verschiedenheit nochmals in aller Kürze an einem bezeichnenden Beispiel darzutun, sei darauf hingewiesen, wie Schubert die freirhythmische Diktion in Goethes *Ganymed* zu Anfang symmetrisiert und damit die Möglichkeit einer Melodiewiederholung schafft, während Wolf alles tut, um das frei Schwingende des Satzverlaufs in der vokalen Deklamation (die den gesprochenen Rhythmus keineswegs sklavisch übernimmt) noch zu verstärken.

Es wäre nicht schwer, in dieser Art musikalischen „Sprechens“ ein Moment zu finden, das Wolf mit Schütz (dessen Werke er kaum gekannt haben dürfte) verbindet. Gleich Schütz verwirklicht Wolf Sprache in der Musik mit feinstem Gefühl für sowohl Struktur wie Aussage, für Einzelheiten wie Totalität. Eine Folge dieser unbedingten Sprachver- und -gebundenheit ist, daß bei Wolf wie bei Schütz ein Übersetzen der Texte so gut wie unmöglich ist, was der übernationalen Verbreitung von beider Werken in gewissem Ausmaß entgegensteht und den Zug von Exklusivität, der beide kennzeichnet, noch stärker hervortreten läßt. Übersetzungen von Verbal-kunstwerken (zu denen auch biblische Texte gerechnet werden können) bleiben zwar immer problematisch, da mit ihnen die Atmosphäre der Originalsprache verlorengeht, aber bei Schubert sind sie wenigstens technisch leichter durchführbar und greifen nicht in der gleichen Weise wie bei Schütz und Wolf an den Lebensnerv des Werkes.

Nach all dem scheint die Frage berechtigt, ob nicht Wolf einen dritten „Eckpfeiler“ in Georgiadess' Sinne in der Entwicklung der deutschen (Vokal-)Musik darstellt. Ob man sie zu bejahen

gewillt ist, dürfte natürlich weitgehend davon abhängen, welche geschichtliche und welche künstlerische Bedeutung man Wolfs Liedwerk zuerkennt. Was seine historische Position betrifft, so liegt ein wesentlicher Unterschied gegenüber Schubert (wie auch Schütz) darin, daß Wolf nicht am Anfang, sondern am Ende einer Epoche steht, weshalb sich die Bedeutung seines Schaffens kaum an seiner schöpferischen Nachwirkung bemessen läßt. Zudem bedeutet Schuberts Zugehörigkeit zur Wiener Klassik, daß die Grammatik seiner musikalischen Sprache uns sozusagen im Blut liegt, so daß auch weniger geschulte Hörer ein unmittelbares Gespür für ihre Aussage besitzen. Dagegen läßt Wolfs Verankerung in der Spätromantik und insbesondere seine Bewunderung für Wagner, die in seiner eigenen Musik in einer Hinneigung zu avancierter Chromatik und schwebender Tonalität, zu asymmetrischer Deklamatorik und Komplexität der Gesamtfaktur zum Ausdruck gelangt, seine Liedkunst dem spontanen Mitvollziehen von seiten des Durchschnittshörers weit weniger entgegenkommen. Da dem Lied im Musikschaffen des 20. Jahrhunderts (soweit es nicht epigonal ist) keine erstrangige Stellung zufällt, konnte Wolfs musikalische Sprache kaum stilbildend wirken. Der symphonische Charakter seiner Klavier-„begleitungen“ führte dazu, daß sowohl er selbst wie andere einige davon für Orchester übertrugen; aber das Orchesterlied seiner Generationsgenossen Gustav Mahler und Richard Strauss ist dem Wolfschen wenig ähnlich. Wolfs unbedingtes Ernstnehmen der dichterischen Vorlage hat sicherlich vielfach starken Eindruck gemacht – deutlich etwa auf einen so bedeutenden Liedschöpfer wie Othmar Schoeck –, aber dieser Zug ist bei ihm nur bedingt neu und eher ein vertiefendes Weiterführen von Schumanns Liedkunst.

Künstlerischer Rang läßt sich nur bedingt objektiv feststellen, es sei denn an der Wirkungsgeschichte, aber auch dies nur mit Einschränkungen, da Breiten- und Tiefenwirkung eines Musikwerks von sehr verschiedenerlei Faktoren abhängen. Es ist fraglich, ob Beethovens vielgespielte „Frühlingssonate“ die beste unter seinen Violinsonaten ist, ob Schuberts *Ave Maria* zu seinen größten Leistungen gehört oder ob Chopins meistgespielte Klavierstücke künstlerisch höher als die übrigen stehen. Andererseits läßt sich feststellen, daß auch schwerer zugängliche oder anderswie „unbequeme“ Musik, wenn sie bedeutsame Gehalte vermittelt, wie etwa Bachs Kammermusik und *Kunst der Fuge*, Beethovens späte Quartette, Bruckners Symphonik oder Bergs *Wozzeck*, sich trotz aller Hindernisse auf die Dauer meistens durchzusetzen vermag. Eine Reihe von Wolfs Liedern – siehe die weiter oben angeführten Beispiele – sind für Ausführende wie Hörer nicht nur unproblematisch, sondern direkt „dankbar“ und so zu beliebten Podiumsnummern geworden, und dies gilt nicht nur für im engeren Sinne lyrische Gebilde, sondern auch für genre- und humorbetonte, auf irgendeinen äußeren Effekt zugespitzte Stücke (etwa *Storchenbotschaft* nach Mörike oder *Wie lange schon war immer mein Verlangen* und *Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen* aus dem *Italienischen Liederbuch*), die selten ihre Wirkung verfehlen; aber solche Lieder stellen kaum das Beste in seinem Schaffen dar. Andererseits sind auch Subtilitäten vom Range von *Anakreons Grab* oder der Mignon-Gesänge aus der Goethe-Sammlung klassisch geworden, und vor allem sollte hier ins Gewicht fallen, daß Wolfs Lieder als Ganzes gesehen heute ein selbstverständlicher Teil des seriösen Liedrepertoires geworden sind. Nicht selten werden sie als die bedeutendsten nachschubertschen Liedschöpfungen bezeichnet, und sowohl im Konzertleben wie auf Schallplatten sind heute nicht nur Einzelnummern, sondern auch größere Gruppen und sogar komplette „Liederbücher“ möglich.

Objektiv spricht für den hohen Rang von Wolfs Liedwerk das außerordentlich verfeinerte Kunsthandwerk, die Konzentration und Prägnanz der musikalischen Formulierungen, die (über-

wiegend) strenge Auswahl der poetischen Vorlagen und die Hellhörigkeit des Komponisten für ihren Gehalt und das sprachliche Detail, schließlich auch in vielen Fällen der unmittelbare Appell, der Charme, die Spiritualität und der Schönheitssinn, mit denen Wolf verbale in musikalische Lyrik verwandelt. All dies läßt es als berechtigt erscheinen, Georgiades' These zu erweitern und auch Wolf umfassen zu lassen. Auch bei Wolf wendet sich die Musik „zur Sprache als ihrer Mutter“, und ebenso wie bei Schubert, wenn auch in ganz anderer Weise, erwächst hieraus ein verbal-musikalisches Kunstwerk von hohen Gnad.