

Gesang Weylas

Analyse eines romantischen Kunstliedes

Das Gedicht besingt Orplid, ein von MÖRIKE und seinen Jugendfreunden erfundenes sagenhaftes Eiland zwischen Neuseeland und Südamerika, welches er in dem phantasmagorischen Zwischenspiel DER LETZTE KÖNIG VON ORPLID in seinen MALER NOLTEN aufgenommen hat. Aus der Vorrede, die der Romanheld und Schöpfer dieses Schattenspiels, Larkens, gibt, wird ersichtlich, dass es sich bei Weyla um die als Schutzgöttin waltende Personifikation des Hauptflusses dieser atlantischen Insel handelt. In dem 1831 entstandenen Gedicht steht das Phantasieland stellvertretend für die unbestimmte Vorstellung eines irrationalen Ideals, welches der romantische Mensch sich herbeigesehnt, aber eigentlich doch nie erreicht hat. Dementsprechend heisst es auch:

Du bist Orplid, mein Land,
Das ferne leuchtet!

Der überwirkliche Idealzustand ist gleichzeitig im eigenen Herzen und durch die harte Wirklichkeit des Alltags in weite Ferne gerückt.

Das Gedicht ist in jeder Beziehung eine Meisterleistung, begonnen bei der natürlich-freien Ausgewogenheit seines *metrischen Schemas* (Jamben – verschieden lange Verszeilen mit männlichem oder weiblichem Ende) mit seinen zwei Zeilen zusammenfassende Zeilensprünge (Enjambement: Soll man beim Lesen „überbrücken“ oder, um die Reime zu verdeutlichen, innehalten?). Jede der getragenen und langsam zu rezitierenden Silben hat ihre wohlbedachte *Klangfarbe*, welche schon rein akustisch die Stimmung dieses Zauberlandes verbreitet. Schon das Wort Orplid lotet mit seinem runden „O“ eine allumfassende Tiefe aus, welche mit dem einem „pl“ entsprossenden „i“ ein göttliches Glanzlicht aufgesetzt wird. Auch andere Wörter tragen ihre Bedeutung schon rein vom Klang her, was der Rezitator oder Sänger (Sängerin?) mit grösster Teilnahme auskosten sollte: So das verhaltene Strahlen des „eu“ in ...leuchtet.. und das „mpf“, das der Bedeutung des ..dampfet.. vollkommen adäquat ist; bei ..feuchtet.. sieht (hört!) man förmlich das Moos wachsen, von welchem bei ..tet.. glitzernde Tropfen fallen. Auch bei ..uralte.. entsprechen die Vokale „u“ und „a“ vollkommen der dunkeln Tiefe fernster Vergangenheit, während man bei ..Wasser.. dieses schon rauschen hört. Auch der Umlaut „eu“ gehört ursächlich zu ..beugen.., so wie der strahlende Glanz des „ö“ zu ..Könige.. gehört.

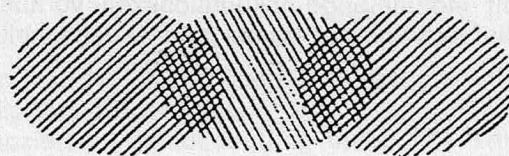
Auch in *grammatikalischer* Hinsicht zeigt das Gedicht ungewöhnliche Züge, welche die Unerhörtheit des Geschilderten noch steigern; das normalerweise intransitive Verb „dampfen“ hat ein Akkusativobjekt bekommen:

Vom Meere dampfet dein besonnter Strand
Den Nebel (= Akkusativobjekt)

Wo von Göttern gesprochen wird, braucht Mörike die altertümliche Wendung
Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

Der etwas geschraubte Stil (urtümlicher Relativsatz mit „so“) soll hier das Erhabenste vom Erhabenen heraufbeschwören.

Abgesehen von Lautmalerei und Satzbau ist auch der *Sinn der einzelnen Wörter* stimmungsbildend. Der Dichter erreicht sein Ziel weniger durch eine logische Abfolge von Gedanken als durch das traumhafte Auftauchenlassen von Gefühlen, die einzelne Wörter hervorrufen, indem sie sich ergänzend steigern oder gegensätzlich voneinander abheben (man könnte von Bedeutungs- oder besser Stimmungsfeldern der Worte sprechen, die sich gegenseitig überschneiden).



Da ist zum Beispiel die weibliche Gefühlswelt des Wässerigen, welche durch das neutrale Wort „Wasser“, aber auch durch das „Meer“, welches das Schwere und Tiefe beinhaltet, sich aber bei „feuchtet“ und „dampfet“ ins Aetherische verdünnt. Bei diesen Ausdrücken handelt es sich um Bilder für das unbestimmte Hin- und Herwogen von Gefühlen in der menschlichen Seele.

Den Gegensatz zu dieser wogenden Gefühlswelt bildet die golden strahlende trockene Wärme des Tagesgestirns, das den Strand besonnt; ein Sinnbild der männlichen Naturkräfte. Die unbestimmt im Gedicht genannten Götter liessen hier an den Sonnengott Helios denken oder an den später mit ihm gleichgesetzten Apollo, den Gott des klaren Denkens.

Beide Sphären – die dumpf seelische „Urflut“ in der Tiefe und die klare geistige Erhabenheit der „Gottheit“ in der Höhe - treten zueinander in eine (der unendlich weiten Horizontalen des flachen Meeres entgegengesetzte) senkrechte Beziehung. Man darf also sagen, dass der Dichter den gesamten geistigen Raum nach oben und unten sowie nach allen Seiten durchmisst:

Der Austausch dieses Oben und Unten kann als erneuernder Befruchtungsvorgang gedeutet werden (dabei kommt neben der räumlichen auch die zeitliche Kategorie ins Spiel):

Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften.

Man könnte in diesem sublimen erotischen Athropomorphismus - in welchem die Insel (oder besser der Inselberg: Hüften = seine Abhänge, „Flanken“) mit einer weiblichen Gestalt verglichen wird - das Mysterium des Schöpferischen, der künstlerischen Inspiration angedeutet finden, das Geheimnis der mystischen Hochzeit, welche zur Geburt des schwer zu deutenden Wortes „Kind!“ führt.

Die vielsagende Mehrdeutigkeit einzelner Wortbilder zeigt sich ja ganz besonders schön bei diesem Ausdruck: Wird damit ein Kind angesprochen, welchem der Dichter die Sage eines Wunderlandes erzählt, oder ist damit Orplid selbst gemeint (vordergründig die „korrekte“ Variante, denn Weyla ist die „Mutter“ der Insel)? Der Dichter lässt es in der Schwebelage und benutzt als echter Lyriker lediglich die reichhaltigen Assoziationsmöglichkeiten des Wortes: Unschuldig - unverbraucht - unverdorben - oder (nach anthroposophischem Menschenbild) noch in der Sphäre eines vorhergehenden Lebens beheimatet.

Oft erreicht der Dichter sein Ziel durch scheinbare Unlogik: Schon vorher wurde durch das Steigen der Wasser (die nach den Naturgesetzen abwärts fließen müssten) die Unerhörtheit des Geschehens unterstrichen. Ebenso endet das Gedicht mit einem die irrealen Erhabenheit steigenden Paradoxon:

Beugen sich Könige, die deine Wärter sind.

Ist es abwegig, hier, beim Pfarrherrn von Cleversulzbach, eine christlich-religiöse Parallele zu sehen (die heiligen drei Könige - obwohl vordergründig klar ist, dass damit die Generationenreihe der die Insel regierenden Könige gemeint ist)? Man hat den Eindruck, dass sich hier die anfänglich kühl-distanziert-antik-heidnisch-polytheistische Grundstimmung in einen christlich-warmen Monotheismus verwandelt („Gottheit“). - Beachte auch die auffallende Parallele in der Lutherbibel: „Aber ein Nebel ging auf und feuchtete(!) alles Land“ 1. Mose 2.6. – Der (die?) „Elohim“ der Schöpfungs(!)geschichte ist (sind?) grammatikalisch ein Plural („Götter“)

Das Lied

Die Mörike-Lieder HUGO WOLFS - speziell das vorliegende - sind einer der wenigen Fälle, wo die Qualität der Dichtung derjenigen der Komposition absolut ebenbürtig ist. Meist engt nämlich ein Gedicht die Freiheit des Komponisten ein, wenn es schon rein sprachlich zuviel bietet. Deshalb hat z.B. Schubert oft Gedichte von eher mittlerer Qualität vertont und ihnen erst dadurch Unsterblichkeit verliehen (vgl. Wilhelm Müllers „Winterreise“). Bei den Vertonungen von Hugo Wolf (1860-1903) ist auf knappstem Raume mit einfachsten Mitteln eine derart reichhaltige und raffinierte Wirkung erzielt, dass man anzunehmen geneigt ist, dass sie nicht in berechnender Arbeit entstanden sind, sondern in einer Art Trancezustand. Das, was wir über Wolfs Leben - welches von seinem unausgeglichenen Charakter geprägt ist - wissen, bestätigt diese Annahme auch. Zeiten langer innerer Öde pflegten einige Tage grösster künstlerischer Hochspannung zu folgen. Allerdings ist diesen künstlerischen Entladungen eine oft monatelange Inkubationszeit vorausgegangen: Der Komponist trug die Textvorlagen immer auf sich und hat sie bei jeder Gelegenheit gelesen, bis er sie in- und auswendig kannte.

a) Die Melodie

Am Anfang haben wir eigentlich gar keine Melodie vor uns. Der Text wird auf einem liegenbleibenden Ton deklamiert, und zwar auf der Quinte b - sozusagen in der Höhe hängend (T. 2,3) - wie viel plumper wäre ein behäbiges Beginnen auf dem Grundton; die Terz wäre schon empfindsamer (Quinte = Raumintervall). So wird gleich zu Beginn die im Gedicht enthaltene horizontale Dimension unterstrichen: Das Auge gleitet in die Ferne, übers Meer, wo man am Horizont die Wunderinsel auftauchen sieht. Der Effekt wird noch verstärkt durch die lange Dehnung des ersten Tones, welcher nicht mehr dem Rezitationston entspricht (T.4, ein „c“), bezeichnenderweise auf dem Wort „ferne“. Den Höhepunkt der ersten Phrase bildet der das „...leuchtet.“ sinngemäss nachzeichnende Hochtönen, welcher sich durch einen Quartfall nach unten entlastet (T.5 – wie die langsam hinunterschwebende bengalische Flamme eines Feuerwerks).

Takt 6 bringt wieder eine Rezitation, diesmal auf einem repetierten d, was dem veränderten Blickwinkel entspricht, in welchem die Insel nun erscheint. Zu beachten ist, dass hier der Rhythmus gleichförmig ist (regelmässige Achtel); dies im Gegensatz zum Anfang, wo der Versrhythmus individuell ausgedeutet ist. Überhaupt besteht eine verborgene Schönheit des Liedes darin, dass das Kurz-Lang des Versmasses verschieden interpretiert wird:

Du bist Orplid, mein Land

u - u - u -

Es heisst also nicht

was sehr plump wirken würde; das anrufende „Du“ wird unterstrichen, indem die an und für sich unbetonte Senkung auf betonter Zählzeit gebracht wird. An anderen Stellen bringt Wolf Hebung und Senkung gleich lang, was eine beruhigende Wirkung hat:

leuchtet

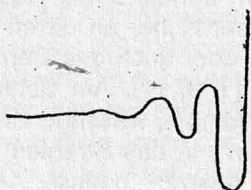
Eine sehr raffinierte metrische Nuance bringt der Komponist in den Takten 7,8,9: Der normalen Geradtaktigkeit der Begleitung (4/4) wird in der Melodie eine Dreiergruppierung gegenübergestellt (Modifikation der Hemiole):

Die dadurch entstehende - beabsichtigte! - Verunsicherung erklärt sich durch die Unbestimmtheit der „...Nebel..“, und die langgezogenen Synkopen unterstreichen die Erhabenheit der „..Götter..“. Eine besonders schöne Wirkung wird erzielt durch das verspätete Eintreten der Silbe „-tet“ in „...feuchtet..“. Das erstaunlichste bei diesen rhythmischen Raffinessen ist, dass trotzdem die traditionelle 4-Taktperiodik gewahrt bleibt, was dem Lied den nötigen formalen Zusammenhalt gibt:

Takte | 2 3 4 5 | 6 7 8 9 | 10 11 12 13 | 14 15 16 17 | = 4x4 Takte

Der Einleitungstakt (1) und die beiden Schlusstakte (18,19) gehören nicht zum Lied - sie bilden den Rahmen, die „Urflut“, aus der die Melodie aufsteigt.

Ein schönes Beispiel differenzierter Textausdeutung bieten die Takte 10,11: Singgemäss wird „...Uralte..“ auf dem Tiefton es rezitiert und das „...steigen..“ durch den Septimensprung auf des charakterisiert, wodurch die anfangs betonte Horizontale (T. 1,2,3 – 6) sich nach allmählichem wellenmässigen Einschwingen (T. 8,9) in die Vertikale verwandelt:



Zu T. 10.11 ist noch zu bemerken, dass das „Steigen“ sich nicht in plump madrigalistischer Manier durch einen einzigen Sprung nach oben manifestiert, sondern in einer Wellenlinie, die die „...Hüften..“ umspielt:



Dieser aufwühlenden Bewegung folgt der bewegend Ausruf „...Kind!..“ auf dem Hochtone es, welcher die Septime zum Grundton f des dazugehörigen Akkordes bildet und dadurch etwas Flehendes, Bittendes, Auflösungsbedürftiges erhält:

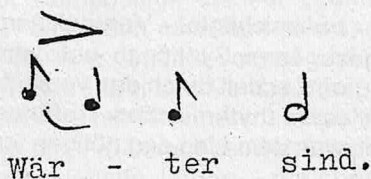
„Vor deiner Gottheit...“

Auch die letzten Takte zeugen von minutiös genauer Textbehandlung: In T. 14,15 wird die Melodie dem Inhalt entsprechend durch chromatisches Abwärtssteigen im wahrsten Sinne des Wortes „gebeugt“,

Gottheit beugen sich
d - des - c - ces - as

während im musikalischen Höhepunkt das Wort „Könige“ auf g, dem höchsten Ton des Liedes, erstrahlt, bezeichnenderweise auf der nach oben drängenden Terz des Tonika-Durdreiklanges (statt des vorherigen kleinen nun ein grosser Septimensprung!): Die anfangs unbestimmt in der Höhe hängende Quinte hat sich zum Sieg durchgekämpft.

Nach diesem maximalen Ausschlag der umfangmässigen (aber auch dynamischen!) Amplitude bricht die Melodie in sich zusammen, und die Könige in der Höhe verwandeln sich zu Wärtern in der Tiefe, deren Unterwürfigkeit durch den abschliessenden Vorhalt (= Verneigung) noch unterstrichen wird:

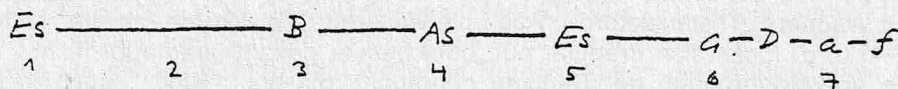


b) Die Begleitung

Das Lied steht in der Originalausgabe in Des-Dur (Bariton); wäre vorliegendes Es-Dur (Tenor) als „Schöpfungstonart“ nicht adäquater? Frage: Welche Stimmlage hatte wohl der Komponist selbst...?

Die Begleitakkorde des Liedes sehen auf den ersten Blick sehr einfach aus, doch nach einiger Beobachtung erweisen sie sich als sehr raffiniert und mehrschichtig gearbeitet. Schon dem Arpeggio, in welchem sie durchwegs gehalten sind, werden immer wieder andere Seiten entlockt: Man darf nicht vergessen, dass (dem Titel nach) das Lied als Gesang einer Flussgöttin zu verstehen ist; dem entsprechend ist das Arpeggieren zunächst als Ausdruck von Wellenbewegungen deutbar: Das glitzernde Kräuseln der Meeresoberfläche, an deren Horizont die Insel auftaucht (T. 2,3,4,5), die Brandung an ihrem Strand (T. 6), aber auch das Dampfen der Nebel (T. 6,7); ferner das quellende Aufsteigen der „uralten Wasser“ (T.10,11). Am Schluss jedoch glaubt man die Leier Apolls (der „...Gottheit..“) zu vernehmen: Die dumpfe, wässrige Urflut am Anfang hat sich in einem allmählichen Sublimationsvorgang („Verdampfen“) in das Strahlen des Sonnengottes verwandelt (in Mörike-Lied Nr.15 erscheint das Arpeggio beim Ausruf: „...o Muse...“ - also bei den Dienerinnen Apolls).

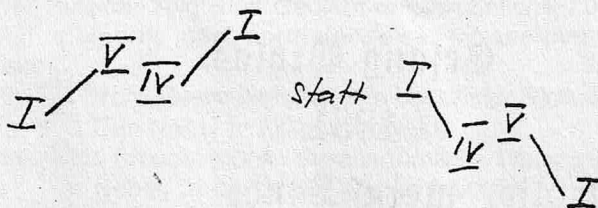
Auch in harmonischer Hinsicht ist die Begleitung hochinteressant. Schon die Ausgewogenheit des harmonischen Gefalles ist bemerkenswert: Zuerst bleiben die Akkorde stehen („Urflut“: Die Akkorde waren „immer schon da“), um dann immer schneller zu wechseln (der Schöpfungsakt kommt in Gang):



Man kann also von einem „harmonischen Accelerando“ sprechen, das in zweimaligem Anlauf den Höhepunkt erreicht und sich am Schluss wieder abrundet.



Auch die feinere harmonische Handhabung zeigt ungewöhnliche Züge: Wie in vielen Kompositionen wird zunächst die Tonart mit einer Kadenz gefestigt, bevor „gefährlichere“ harmonische Exkurs gewagt werden. Nun wäre aber die Folge I-IV-V-I mit ihren authentischen Leittonspannungen viel zu zielstrebig für die erhabene Stimmung unseres Gedichtes! Anstelle dessen bringt Wolf hier I-V-IV-I, also die plagal wirkende Umkehrung der Kadenz - eine geradezu religiöse Stimmung überkommt einen! Der Vorgang kann als sequenziertes Quintensteigen gedeutet werden (anstelle des Quintfalls der normalen Kadenz):



Die Akkordfolge müsste also nicht Kadenz heißen, sondern „Aszendenz“ (der Effekt wird durch die Lageverschiebung nach oben in T. 2>3, sowie durch das Auseinandergehen von linker und rechter Hand in T. 4>5 noch gesteigert: Ein plagales sich Zurücklehnen und bewunderndes Aufschauen zum „Leuchten“...).

Nachdem der harmonische Rahmen abgesteckt ist, überrascht uns der Komponist in T. 6 mit dem plötzlichen Wechsel von Es-Dur nach G-Dur (sog. erweiterte Terzverwandtschaft): Die Aufhellung des h (in G-Dur), das anstelle des b (in g-Moll, der erwarteten III. Stufe) steht, lässt die Insel sofort in einem anderen Licht erscheinen - sie rückt näher, wie überhaupt das ganze Gedicht einen Prozess des sich Näherns oder Hineinversenkens darstellt, in welchem das anfänglich fremd anmutende Eiland als Gottheit erkannt wird.

Dieses Fremdländisch-Exotische wird durch die eigenartigen Farbklänge der Harmoniefolge G-D-a-f-Es unterstrichen (T. 6,7). Beim Erscheinen des a-Moll Akkordes in T. 7, der ja nach D-Dur eher ein A-Dur Akkord sein müsste, spürt man durch die Erniedrigung von c statt cis die warme Strahlung des Tagesgestirns, welche sich auf den Strand der Insel senkt. Der Austausch der vertikalen Kräfte ist sehr fein nachempfunden - hier die warme Strahlung von oben, in T. 10 mit dem Septimensprung das Aufsteigen der kalten Wasser von unten.

T. 8 zeigt eine weitere Besonderheit: Der 4/6-Akkord müsste eigentlich erst in T. 9 erscheinen, wo die Melodie kadenziiert. Hier wird der Auftrieb des 4/6-Akkordes verwendet, um das Aufsteigen der Nebel (diese in dunklem f-Moll!) zu charakterisieren. Die dabei entstehende Oktavparallele der Randstimmen der Begleitung erhöht die Wirkung noch; man hat das Gefühl, auf einem Wellenberg zu reiten, der einen davonträgt. - Eine ähnliche Oktavparallele sowie die verfrühte Anwendung des kadenzierenden 4/6-Akkordes finden wir übrigens auch in T. 16: Auch dort ist die erhöhende Wirkung des Akkordes aus dem Text („Könige..“) gut verständlich.

Auch die folgenden Takte 10,11 weisen Besonderheiten auf: Der tief gesetzte Dominantseptakkord in T. 10 hat lediglich die Funktion, die „uralten Wasser“ zu charakterisieren; er löst sich nämlich nicht regelgerecht nach As-Dur auf, sondern in den eigenartigen Akkord von T. 11 (sog. halbverminderter Septakkord), der das Geheimnisvolle der Stelle unterstreicht (unter Berücksichtigung von Enharmonik identisch mit Wagners „Tristanakkord“). Auch die weiteren Septakkorde (zweite Hälfte T. 11 als 3/4-, T. 12 als 2-Akkord) lösen sich irregulär auf, oder besser gesagt überhaupt nicht - es wird nur das verlangende Vorwärtsdrängen der Septime gebraucht, die bei „...Kind..“ auch in der Singstimme erscheint (entsprechend den sich überschneidenden Wortfeldern könnte man von Harmoniefeldern sprechen, vgl. oben).

Überhaupt scheint die überreale Spannung der Septime (Rudolf Steiner ordnet sie der „atlantischen“ Epoche zu!) in diesem Liede von grösster Bedeutung zu sein: Sie ist in der Singstimme in T.10 und 12 vorhanden und bei 15-16 hat sich ihr verlangendes Vorwärtsdrängen in einen ebenso sieghaften Sprung in die tonische Terz transformiert - also eine der sprachlichen Bedeutungs- und Metamorphose entsprechende Metamorphose der Septime. - In T. 12 doppelt die Begleitung die Septime der Singstimme melodisch verkürzt nach, bezeichnenderweise am Beginn der einzigen Stelle, wo der Begleitung ein Eigenleben zugestanden wird.

Dieses Klaviersolo (T. 13) trennt die Gesangsmelodie in zwei ungleiche Teile (nicht in der Mitte, wie Mörikes Stropheneinteilung suggerieren würde - das würde zu wenig elegant wirken, zu stur-symmetrisch - das sich steigernde Hinstreben auf die Schluss-Klimax würde einer gewissen Statik Platz machen). Es stellt ein Pendeln um die besagte Septime dar, die sich nach oben ausschwingt (der Verzicht auf die regelgerechte Auflösung gegen unten könnte man parallel sehen zur Verwandlung der polytheistischen „Götter“ zur monotheistischen „Gottheit“).

Besonders schön ist die Wirkung des Decrescendos, nachdem zuvor noch in T. 15 das As-Dur zu as-Moll zurechtgebeugt wurde (=expressive Moll-Subdominante) - dann führt ein unterwürfiger Quart- und Non-Vorhalt auf der Schlusskadenz in die Tonika zurück, welche bis in alle Unendlichkeit so weiter rauschen könnte...

Gesang Weylas.

1831.

Du bist Orplid, mein Land,
Das ferne leuchtet!
Vom Meere dampfet dein besohnter Strand
Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen
Sich Könige, die deine Wärter sind.

