



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Franz Schuberts Antikenlieder

Verfasser

Mag. iur. Andreas Horner, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl: A 066 836

Studienrichtung: Masterstudium Musikwissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	iii
1 Einleitung	1
1.1 Allgemeines	1
1.2 Aufbau	4
2 Textdichter	5
2.1 Mayrhofer	5
2.2 Schiller	10
2.3 Goethe	11
2.4 Körner	13
2.5 Uz	14
2.6 Jacobi	16
2.7 Collin	17
2.8 Schlegel	19
2.9 Bruchmann	20
3 Antikenlieder	22
3.1 Lieder nach Mayrhofer	22
3.1.1 Lied eines Schiffers an die Dioskuren (D 360)	22
3.1.2 Fragment aus dem Aeschylus (D 450)	23
3.1.3 Fahrt zum Hades (D 526)	27
3.1.4 Philoktet (D 540)	30
3.1.5 Memnon (D 541)	31
3.1.6 Antigone und Oedip (D 542)	33
3.1.7 Orest (D 548)	36
3.1.8 Uraniens Flucht (D 554)	38
3.1.9 Iphigenia (D 573)	40
3.1.10 Atys (D 585)	41
3.1.11 Der entsühnte Orest (D 699)	43
3.1.12 Freiwilliges Versinken (D 700)	44

3.1.13	Der zürnenden Diana (D 707)	46
3.1.14	Heliopolis I (D 753)	49
3.1.15	Heliopolis II (D 754)	50
3.2	Lieder nach Schiller	51
3.2.1	Die Bürgschaft (D 246)	51
3.2.2	Hektors Abschied (D 312)	52
3.2.3	Klage der Ceres (D 323)	54
3.2.4	Die vier Weltalter (D 391)	57
3.2.5	Gruppe aus dem Tartarus (D 396 u. 583)	58
3.2.6	Elysium (D 584)	60
3.2.7	Die Götter Griechenlands (D 677)	61
3.2.8	Dithyrambe (D 801)	63
3.3	Lieder nach Goethe	66
3.3.1	An Schwager Kronos (D 369)	66
3.3.2	Ganymed (D 544)	68
3.3.3	Prometheus (D 674)	70
3.3.4	Grenzen der Menschheit (D 716)	71
3.4	Andere Textautoren	73
3.4.1	Amphiaraios (D 166)	73
3.4.2	Die Liebesgötter (D 446)	75
3.4.3	Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging (D 474)	76
3.4.4	Leiden der Trennung (D 509)	78
3.4.5	Sonett, „Apollo, lebet noch dein hold Verlangen“ (D 628)	79
3.4.6	An die Leier (D 737)	82
4	Conclusio	86
	Gedichttexte	I
	Abbildungsverzeichnis	XVII
	Literaturverzeichnis	XVIII
	Zusammenfassung	XXVIII
	Abstract	XXIX
	Lebenslauf des Autors	XXX

Vorwort

Das Liedwerk Franz Schuberts ist einzigartig und äußerst vielfältig – jedes Lied sieht anders aus. Manche sind eher beiläufig entstanden und weniger gehaltvoll, andere hingegen sind tiefgründige Kunstwerke und gehören unzweifelhaft zu den bedeutendsten Liedkompositionen in der Musikgeschichte.

Die Antikenlieder weisen meist einen ernsten, erhabenen Ton auf und bringen den Genius ihres Komponisten unverkennbar zum Ausdruck; weil sie darüber hinaus auch noch eine Brücke zu den beiden Sprachen schlagen, die das Fundament der europäischen Kultur bilden – Altgriechisch und Lateinisch –, habe ich sie zum Thema meiner Masterarbeit gemacht.

Bedanken möchte ich mich hiermit ausdrücklich bei meinem Betreuer Prof. Herbert Seifert, der durch wertvolle Hinweise und seine hilfsbereite Art zum günstigen Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Andreas Horner

Kapitel 1

Einleitung

1.1 Allgemeines¹

Diese Masterarbeit hat Franz Schuberts Antikenlieder zum Thema. Der Begriff „Antikenlieder“ wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Leopold Hirschberg und Otto Weinreich in zwei Artikeln geprägt; von Ersterem stammt „Franz Schubert und die Antike“², von Letzterem „Franz Schuberts Antikenlieder“³.

Es handelt sich bei diesen um eine Ansammlung von Liedern auf antiki-sierende Texte – hauptsächlich von Johann Mayrhofer, Friedrich von Schiller und Johann Wolfgang von Goethe –, die man als zusammengehörig darstellte und hervorhob. Dahinter standen zwei Absichten: Einerseits wollte man Schuberts klassisch-humanistische Bildung betonen (gestützt auch auf dessen gute Schulnoten in Latein), um das damalige allgemeine Schubert-Bild zu korrigieren. Dem naiven „Schwammerl“ aus Rudolf Hans Bartschs Schubert-Roman beziehungsweise aus der Operette *Das Dreimäderlhaus* wurde ein intellektu-eller Komponist entgegengestellt, der bereits als Schüler im Akademischen Gymnasium Kenntnisse über antike Philosophie und Poesie sowie griechisch-

¹Zum Folgenden: Dürr [14], S. 362–366; Dürr [15], S. XIV–XVII; Dürr [16], Sp. 153–155; Lindmayr-Brandl [46], S. 131.

²Erschienen 1928 in *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*.

³Erschienen 1935 in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*.

römische Mythologie und Geschichte erwarb. Andererseits ging es aber auch darum, den angeblich heroischen Ton dieser Lieder gegen die biedermeierlich-romantische Welt anderer Lieder auszuspielen.

Vor 1816 vertonte Franz Schubert hauptsächlich Gedichte von Autoren, die ihm durch die Schule oder musikalische Vorbilder bekannt waren. Seine Antikenlieder setzen ziemlich unvermittelt im Jahr 1815 ein, erscheinen dann konzentriert in den Jahren 1816 und 1817 – Schubert ließ sich im Herbst 1816 vermutlich von der Schulbehörde beurlauben, konnte sich also erstmals in seinem Leben frei entwickeln und voll der Musik widmen – und klingen bis ungefähr 1822 allmählich aus; dieser zeitliche Verlauf steht im Zusammenhang mit dem persönlichen Verhältnis Schuberts zu Mayrhofer⁴. An den hohen Taktzahlen mancher Lieder (463, 455, 394 und 301 Takte) ist eine gewisse Tendenz zum szenisch-dramatischen Gesang und zur mehrteiligen Solokantate mit verschiedenen Sätzen und Tonarten zu erkennen. Dennoch kann man nicht von einer in sich einheitlichen Gattung sprechen, da sich unter den Antikenliedern auch drei Strophenlieder (D 391, 446, 801) und kürzere lyrische – eben nicht heroische – Gesänge befinden.

Die Antikenlieder lassen sich unterschiedlich einteilen, wie ein Vergleich der Liedtexte zeigt: Manche sind Übersetzungen beziehungsweise Paraphrasen antiker Texte (D 450, 737), in anderen bilden antike Stoffe das zentrale Handlungsgerüst (D 312, 542; zum Themenkreis der Orestie: D 450, 548, 573, 699) oder werden antike Mythen nur im Hintergrund zitiert (D 360, 700, 753, 754 [aus Mayrhofers Gedichtzyklus „Heliopolis“]); in manchen gibt die Antike bloß das Kolorit für auf die Gegenwart gerichtete Zeitkritik (D 246), in anderen wiederum werden antike Figuren zum Sprachrohr des Dichters (D 674). Da Schuberts Auseinandersetzung mit der Antike aber vor allem eine Auseinandersetzung mit Johann Mayrhofer war, kann man auch in den Mayrhofer-Liedern allein eine solche Unterscheidung vornehmen.

Die Probleme der eigenen Zeit und Gesellschaft in Veröffentlichungen historisch zu tarnen, indem man ihnen einen mittelalterlichen oder antiken Habitus gab, kam nicht nur dem Geschmack jener Jahre entgegen, sondern war auch wegen der allgemeinen Zensur vorteilhaft. Mayrhofer, der selbst Zensor

⁴Siehe dazu Abschnitt 2.1 unten auf Seite 5.

war, wusste das; er wusste aber natürlich auch, dass die Zensur das wusste. Als solcherart maskiert ist sein bereits erwähnter Zyklus „Heliopolis“ zu verstehen, in dem er im Herbst des Jahres 1821 verschiedene, teilweise schon früher entstandene Gedichte zusammenfasste. Dass Mayrhofer dafür einen griechischen Titel wählte – und nicht etwa „Der Sonnenstaat“ – hatte einen Grund: Bei Formulierungen, die sich offensichtlich nur an Gebildete richteten, war die Zensur großzügiger.

Walther Dürr stellt in seinem Artikel über Franz Schubert in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* fest, dass es insgesamt **dreiunddreißig Antikenlieder**⁵ gebe, und verweist zugleich auf eine Zusammenstellung derselben im Vorwort des elften Bandes der vierten Serie der neuen Ausgabe sämtlicher Werke Schuberts. Dieses Vorwort stammt ebenfalls von Dürr, doch fehlt in der besagten Zusammenstellung⁶ – wohl versehentlich – das Lied „Freiwilliges Versinken“⁷ (D 700) auf einen Text Johann Mayrhofer. Interessanterweise ist dieses Lied aber in einer früheren Zusammenstellung⁸, die Walther Dürr für seinen Aufsatz „Schuberts Antikenlieder“ verfasste, enthalten. In dieser Masterarbeit werden die dreiunddreißig von Dürr aufgezählten Antikenlieder systematisch dargestellt, wobei italienische Arien mit antikem Sujet aus Opernbüchern Pietro Metastasios und mehrstimmige Gesänge ausgenommen sind.

Abschließend seien noch einige allgemeine Erläuterungen zu den Tonarten der Lieder Franz Schuberts gegeben: Immer wieder wurde beobachtet, dass die von Schubert gewählten Tonarten auf den Affekt der vertonten Texte verweisen. Bemerkenswert ist dabei, dass diese Texte nicht selten Christian Friedrich Daniel Schubarts Tonarten-Charakterisierung nahestehen, die er in seinen 1806 veröffentlichten *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* anbot. Ob Schubert sich damit auseinandergesetzt hat, ist nicht bekannt; vielleicht entwickelte sich in ihm beim Lesen eines Textes die Vorstellung einer bestimmten Tonart, an der er aber mangels rationaler Begründbarkeit nicht festhalten

⁵Dürr [16], Sp. 154.

⁶Dürr [15], S. XVI.

⁷Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.12 unten auf Seite 44.

⁸Dürr [14], S. 363 f.

musste. So transponierte Schubert – auch wenn er es selten und nur ungern tat – aus praktischen Gründen Lieder in fremde Tonarten, beispielsweise um sie auf Wunsch der Verleger für ein breiteres Publikum leichter lesbar zu machen, etwa F-Dur statt Ges-Dur für „Iphigenia“⁹ (D 573). Ist nämlich ein Affekt einmal durch Harmonik, Rhythmik, Melodik etc. musikalisch ausformuliert, dann ist er festgelegt und unabhängig von der Tonart. Dennoch verband Schubert gewisse Affekte häufig mit festen (affektgeprägten) Tonarten, die in längeren Gesängen oft entsprechend den verschiedenen Stimmungen im Verlauf der Handlung oder der inneren Entwicklung wechseln.¹⁰

1.2 Aufbau

Diese Masterarbeit ist denkbar einfach aufgebaut: Im nächsten Kapitel werden die Textdichter der Antikenlieder einzeln vorgestellt, denn nur wenige von ihnen genießen allgemeine Bekanntheit. Im Anschluss daran folgen Erläuterungen zu allen dreiunddreißig Antikenliedern – geordnet nach dem Textautor und der Nummer im Deutsch-Verzeichnis – und der darin regelmäßig vorkommenden Mythologie. Das letzte reguläre Kapitel ist die Conclusio als Versuch einer allgemeinen Schlussfolgerung. Die Wiedergabe sämtlicher Gedichttexte, das Abbildungs- und Literaturverzeichnis, eine konzise Einführung in das bearbeitete Thema auf Deutsch und Englisch (Zusammenfassung bzw. Abstract) sowie ein kurzer Lebenslauf des Autors bilden den Anhang und beschließen die Masterarbeit somit in formeller Hinsicht.

⁹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.9 unten auf Seite 40.

¹⁰Dürr [16], Sp. 153 f.

Kapitel 2

Die Textdichter

2.1 Johann Mayrhofer¹

* 22.10.1787² Steyr, † (Suizid) 5.2.1836 Wien.

Johann Mayrhofer war der Sohn eines Gerichtsprokurators und absolvierte in Linz gemeinsam mit dem späteren Schubert-Freund Anton von Spaun (einem jüngeren Bruder Joseph von Spauns) das Gymnasium. 1806 wurde er, um auf väterlichen Wunsch Priester zu werden, als Novize im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian eingekleidet (Studium der Theologie³ und klassischen Philologie), das er jedoch 1810 wieder verließ, um an der Wiener Universität Rechtswissenschaften zu studieren. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich während dieser Zeit als Hauslehrer und Erzieher in Wiener Bürgerhäusern.

Nach seinem glänzend absolvierten Jus-Studium fand Mayrhofer Ende 1814 aufgrund seiner großen literarischen Kenntnisse eine Anstellung als Revisor im k. k. Bücherrevisionsamt.⁴ Er interessierte sich besonders für **antike**

¹Zum Folgenden: Hilmar [39], S. 292 f.; Litschauer [47], S. 574 f.; Litschauer / Martin [50], S. 77 f.; Waidelich [74], S. 852.

²Näheres zum Geburtsdatum unten auf Seite 9.

³Dazu Lorenz [51], S. 24: „Da Mayrhofer noch drei Jahre [...] in St. Florian verblieb und er schon in seiner Linzer Gymnasialzeit immer der beste Schüler seiner Klasse gewesen war, muß man davon ausgehen, daß er sein dreijähriges Theologiestudium mit Erfolg abschloß.“

⁴Dazu Lorenz [51], S. 26: „In der Schubert-Forschung herrscht keineswegs Übereinstim-

Sprachen, galt als **altphilologisch sehr gebildet** und war seit seiner Studienzeit mit dem Dichter Theodor Körner⁵ befreundet. Mayrhofer besaß ein ausgezeichnetes Gehör und eine große Liebe für die Tonkunst; gelegentlich trat er auch als Sänger auf, wobei er sich auf der Gitarre begleitete.

Durch Joseph von Spaun lernte er Ende 1814 Franz Schubert kennen, mit dem er bald eine enge, wenngleich nicht unbelastet gebliebene Freundschaft schloss; ungefähr zwischen 1818⁶ und 1821⁷ bewohnten beide sogar dasselbe Zimmer in einem Haus in der Wipplinger Straße als Untermieter. Obwohl sich ihre Lebenswege danach wieder trennten und ihr Verhältnis distanziert war, blieben sie weiterhin gesellschaftlich in Kontakt. Im Jahr 1817 und im Folgejahr war Mayrhofer einer der wichtigsten Autoren des Almanachs *Beiträge zur Bildung für Jünglinge*, der Artikel von verschiedenen Mitgliedern des Schubert-Kreises enthielt. Auf Drängen seiner Freunde gab er 1824 in Wien ein Bändchen mit eigenen Gedichten heraus, in dem vierzig der **insgesamt siebenundvierzig von Schubert vertonten Texte** enthalten sind. Von dieser Ausgabe (Mayrhofer, Johann: *Gedichte von Johann Mayrhofer*, Wien 1824) erschien aber nur eine kleine Auflage, die kaum Beachtung fand.

Seinen eigentlichen Beruf übte Johann Mayrhofer, der als strenger Zensor galt, zwar gewissenhaft und pflichtbewusst aus, doch politisch sympathisierte er mit liberalen und demokratischen Ideen. Diese innere Zerrissenheit – der Widerspruch seiner beruflichen Tätigkeit zu seinen privaten Anschauungen –, eine ausgeprägte Hypochondrie⁸ und vermutlich chronische Depressionen (in den späteren 1820er Jahren isolierte er sich scheinbar sehr) haben dazu geführt, dass er – wahrscheinlich aus Angst vor einer in Wien grassieren-

mung über den Zeitpunkt von Mayrhofers Eintreten in den Staatsdienst.“; S. 32: „Mayrhofer wurde also schon im Alter von 27 Jahren Staatsbeamter. Als er im Dezember 1814 Schuberts Bekanntschaft machte, war er soeben Bücherrevisor geworden.“.

⁵Siehe Abschnitt 2.4 unten ab Seite 13.

⁶Michael Lorenz setzt Schuberts Übersiedlung zu Mayrhofer im November 1818 an, obwohl es dafür keinen definitiven Nachweis gebe (Lorenz [51], S. 33).

⁷Dazu Lorenz [51], S. 44: „In der Schubert-Literatur herrscht keine Übereinstimmung darüber, bis wann Schubert bei Mayrhofer wohnte. Die Vermutungen schwanken zwischen Herbst 1820 und Frühjahr 1821.“.

⁸In einem Brief an die Wiener Freunde vom 8. September 1818 schreibt Schubert: „Lieber Mayrhofer [...] Höre auf zu Kränkeln, wenigstens zu mediciniren, so gibt [...] sich das andere von selbst.“ (zit. n. Lorenz [51], S. 33).

den Cholera-Epidemie – Selbstmord⁹ beging, indem er sich „vom höchsten Stockwerke des Gebäudes, in welchem die Censur-büreau’s sind, herabgestürzt [hat], und [...] nach einer Stunde gestorben [ist].“¹⁰

Mayrhofers Dichtungen zeigen das Nachwirken der Aufklärung und den klassizistischen Einfluss insbesondere Friedrich von Schillers¹¹ und Johann Wolfgang von Goethes¹². Neben diesen beiden war Mayrhofer – der eine **Vorliebe für antike Stoffe** hatte – für Schubert der wichtigste Textautor, auf den bestimmt manche literarischen Anregungen zurückgingen und dem sich der Komponist auch geistig verwandt fühlte. Dieser vertonte Mayrhofers Gedichte während der Zeit ihres Zusammenlebens gleich nach der Entstehung; für die Drucklegung nahm der Dichter aber später zahlreiche Textänderungen vor. Aus Mayrhofers Gedichtzyklus „Heliopolis“, in dem das Wesen der Kunst und deren Rolle in der Gesellschaft zentrale Themen sind, setzte Schubert vier der zwanzig Gedichte in Musik. Johann Mayrhofer verfasste auch zwei Libretti (*Die Freunde von Salamanca*, heiteres Singspiel aus 1815; *Adrast*, lyrische Tragödie aus 1819/20), von denen sich jedoch nur die von Schubert vertonten Teile erhalten haben. Dieser widmete sein im Juni 1823 erschienenes, aus drei Mayrhofer-Liedern bestehendes Opus 21 („Auf der Donau“, „Der Schiffer“, „Wie Ulfru fischt“) dem Dichter.

Im Jahr 1868 zeichnete **Moritz von Schwind** – ein vielseitig begabter Künstler und Mitglied des ehemaligen Schubert-Kreises – aus seiner Erinnerung das Bild *Ein Schubert-Abend bei Joseph v. Spaun*. Die dargestellte Schubertiade ist für den 15. Dezember 1826 tatsächlich bezeugt;¹³ der Gastgeber **Joseph von Spaun** sitzt am Klavier zur Linken Schuberts. **Johann Mayrhofer** ist stehend am rechten Bildrand abgebildet. Unter den Porträtierten dieser Reinzeichnung befinden sich aber auch anachronistische

⁹Dazu Lorenz [51], S. 49: „Die Bemühungen der Ärzte, Mayrhofers Tat als das Resultat krankhafter Unzurechnungsfähigkeit darzustellen, hatten schließlich Erfolg. Dadurch konnte [...] Johann Mayrhofer ein christliches Begräbnis gesichert werden.“

¹⁰Ernst von Feuchtersleben in einem Brief vom 10.2.1836 an Franz von Schober (zit. n. Steblin [66], S. 494).

¹¹Siehe Abschnitt 2.2 unten ab Seite 10.

¹²Siehe Abschnitt 2.3 unten ab Seite 11.

¹³Dieckmann [8], S. 42 f. (Bildbeilage).

Figuren, wie beispielsweise der 1820 aus politischen Gründen verhaftete und daraufhin aus Wien ausgewiesene Johann Senn, der hier links neben Mayrhofer stehend zu sehen ist. Und links neben Senn (im Hintergrund) steht wiederum **Franz von Bruchmann**, der später¹⁴ noch Thema sein wird.¹⁵



Abbildung 2.1: Moritz von Schwind: *Ein Schubert-Abend bei Joseph v. Spaun* (aus: Deutsch [7], S. 38b).

Moritz von Schwind hat sich in seiner Zeichnung übrigens auch selbst verewigt, und zwar etwas links von der Mitte der rechten Bildhälfte hinter den beiden einander zugeneigten Frauenköpfen stehend. Außerdem sind **Franz Grillparzer** (stehend, der Vierte von rechts), **Franz von Schober** (der im Sitzen seine ganze Aufmerksamkeit der Hand einer jungen Frau namens Justina von Bruchmann – der Schwester Franz von Bruchmanns – zu schenken scheint), **Leopold Kupelwieser** (stehend vor der Türe, seine Rechte in der Brusttasche), **Johann Michael Vogl** (zur Rechten Schuberts sitzend) und noch einige andere bekannte Persönlichkeiten abgebildet.¹⁶

¹⁴Siehe Abschnitt 2.9 unten auf Seite 20.

¹⁵Deutsch [7], S. 38a; Dieckmann [8], S. 42 f. (Bildbeilage).

¹⁶Deutsch [7], S. 38a.

Abschließend ist noch auf neue Erkenntnisse in Bezug auf Johann Mayrhofers Geburtsdatum einzugehen. Der Wiener Musikwissenschaftler Michael Lorenz verfasste dazu in seinem englischsprachigen Blog am 7. September 2012 einen Eintrag mit dem Titel „Johann Mayrhofer’s Real Date of Birth“¹⁷. Er schreibt zu Beginn:

„All authors who have written on Mayrhofer agree on 3 November 1787 as Mayrhofer’s date of birth: from Ernst von Feuchtersleben in his 1843 edition of Mayrhofer’s poems to Constant von Wurzbach in his *Lexikon*; from Anton Schlossar in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Viktor Hanus in the *Österreichisches Biographisches Lexikon* and Walburga Litschauer in *Neue Deutsche Biographie* to [Till] Gerrit Waidelich in Bärenreiter’s 2012 *Schubert Liedlexikon*. The only source that is curiously at odds with this long-held information is a commemorative plaque on Mayrhofer’s birthplace in the Upper Austrian town of Steyr.“

Laut Lorenz haben die genannten Autoren niemals Johann Mayrhofers Eintrag im Taufregister der Stadtpfarre Steyr konsultiert, das als Geburtsdatum ganz eindeutig den 22. Oktober 1787 ausweise. Dieses Datum sei auch auf der Gedenktafel am Geburtshaus Mayrhofers zu lesen. Lorenz meint, das allgegenwärtige falsche Datum (3. November 1787) sei auf dessen Freund Ernst von Feuchtersleben zurückzuführen, der offensichtlich fehlerhafte Informationen aus Steyr erhalten und diese dann im Jahr 1843 in seiner Ausgabe von Mayrhofer-Gedichten¹⁸ verbreitet hätte. Als Belege für diese Erkenntnisse sind im Blogeintrag Photographien des Taufregisters und der Gedenktafel enthalten.

Ernst von Feuchtersleben kündigte im Übrigen sein Vorhaben der Herausgabe der Gedichte Johann Mayrhofers bereits wenige Tage nach dessen Tod in einem Brief an Franz von Schober an:

¹⁷Lorenz [52], letzter Zugriff: 14.4.2014.

¹⁸Feuchtersleben, Ernst Freih. von (Hrsg.): *Gedichte von Johann Mayrhofer. Neue Sammlung. Aus dessen Nachlasse mit Biographie und Vorwort*, Wien 1843.

„Ich habe mich auf's Lebendigste seiner poetischen Reliquien angenommen, und Du kannst Dir denken, daß ich diese meine Heiligthümer nicht fahren lasse, und nicht gestatte, daß sie in die Winde, oder auf eine gemeine, bettelhafte Weise in die Welt gestreut werden. [...] ich will sie redigiren; und dafür sorgen, daß sie auf eine Art wie sie's verdienen, vor's Publikum gelangen [...] Es ist der Mühe werth, denn ich weiß, was alles da sein muß;“¹⁹

2.2 Friedrich von Schiller

* 10.11.1759 Marbach, † 9.5.1805 Weimar.

Da Leben und Werk Friedrich von Schillers entweder in Grundzügen allgemein bekannt oder jedenfalls in der umfangreichen einschlägigen Literatur leicht nachzulesen sind, kann hier auf eine zusammenfassende Kurzdarstellung verzichtet werden. Einzelne Aspekte sollen aber dennoch nicht unerwähnt bleiben:

Friedrich von Schiller bemängelte im Jahr 1782 an seinen eigenen Jugendgedichten, die vor allem vom Einfluss Friedrich Gottlieb Klopstocks zeugen, eine pathetische Überspannung und Verletzung der Regeln des guten Geschmacks. Er empfahl anderen jungen Dichtern – ganz im Sinne von Christoph Martin Wieland –, „zu den **alten Griechen und Römern** wieder in die Schule“ zu gehen. Im Gedicht „Klopstock und Wieland“ kündigte Schiller dann einen Positionswechsel vom pathetischen Stil Klopstocks zum anmutigen Wielands an, also einen Wechsel vom Pathos zum Ethos. Das erste praktische Ergebnis dieser Veränderung stellte im Jahr 1788 das Gedicht „Die Götter Griechenlands“²⁰ dar, dessen elegische Idylle die vergangene schöne Welt der Antike beschwört, in der „die Götter menschlicher noch waren“ und die „Menschen göttlicher“.²¹

Franz Schubert war schon in jungen Jahren von Schillers Gedichten beein-

¹⁹Ernst von Feuchtersleben zit. n. Steblin [66], S. 494.

²⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.7 unten auf Seite 61.

²¹Hinderer [40], S. 347.

druckt; sein fester Wille, sie zu vertonen, wurde von Antonio Salieri zusätzlich bestärkt. Deshalb war Schiller einer der ersten von Schubert vertonten Dichter. Die erste Komposition entstand bereits im Jahr 1811, da Schillers Werke seit der Gesamtausgabe von 1810 gut zugänglich waren. Als Schubert das erste Goethe-Lied („Gretchen am Spinnrade“) komponierte, hatte er zuvor bereits 27 Gedichte von Schiller in Musik gesetzt. Dessen Texte galten zwar im zeitgenössischen Urteil als schlecht zu vertonen, dennoch finden sich in Schuberts Werk fast 70 Schiller-Lieder. Viele davon sind für Gesangsensemble geschrieben, einige Gedichte hat Schubert mehrfach herangezogen. Nur zwölf Schiller-Vertonungen wurden zu Schuberts Lebzeiten publiziert, die großen Balladen – wie unter anderem die „Bürgschaft“ – sind erst postum herausgegeben worden. Nach 1824 ließ Schuberts Interesse an Friedrich von Schiller nach und galt nun vorwiegend der romantischen Lyrik.²²

2.3 Johann Wolfgang von Goethe²³

* 28.8.1749 Frankfurt am Main, † 22.3.1832 Weimar.

Für Goethe gilt dasselbe wie zuvor für Schiller: Leben und Werk sind wahrscheinlich in Grundzügen allgemein bekannt oder jedenfalls in der umfangreichen Fachliteratur leicht nachzulesen. Deshalb kann hier auf eine zusammenfassende Kurzdarstellung verzichtet werden. Ein paar Hinweise sollen aber dennoch gegeben werden:

Im September 1786 reiste Johann Wolfgang von Goethe heimlich von Karlsbad nach Italien; die Gründe für diese Flucht liegen in einer tiefgreifenden Krise des Dichters. Italien bot für ihn einen Ausgleich zu den Leiden in Weimar: Zum einen war es weit genug weg vom Hof, zum anderen war die italienische Kunst der Antike – insbesondere die der **griechischen Klassik** – bereits als **vorbildhaft anerkannt**. Darum war hier der richtige Ort, um nach ästhetischen Vorbildern zu suchen.

Goethe reiste über Trient und den Gardasee nach Verona, wo das Amphi-

²²Ochsmann [56], S. 858.

²³Zum Folgenden: Hölscher-Lohmeyer / Jeßing [41], S. 285–287.

theater den ersten unmittelbaren Kontakt mit der antiken Kultur darstellte. Seine Reise führte ihn weiter über Venedig, Ferrara und Bologna nach Rom – jene Stadt, die als innerster Zielpunkt der Reisesehnsucht stilisiert wurde. 1787 brach Goethe nach Neapel auf, wo die überwältigende Erscheinung des Vesuvs, die antiken Stätten von Pompeji, Herculaneum und Paestum sowie literarische, zeichnerische und naturwissenschaftliche Studien im Zentrum seines Aufenthaltes standen. Per Schiff zog Goethe weiter nach Sizilien, wo er Palermo, die Ruinen von Agrigent, den Ätna und das 1783 von einem Erdbeben zerstörte Messina erlebte.

Rom war für Johann Wolfgang von Goethe der Ort der Wiedergeburt als Künstler, was in den 1789 verfassten *Römischen Elegien* stilisierend gefeiert wird. Im Kontext der Italienreise interpretierte er die antiken Formen nicht bloß als äußere Dimension künstlerischer Produkte; die Vorbildlichkeit und Klassizität antiker Formgebung resultierte für Goethe eher daraus, dass er die Formgesetze der Antike als denen der Natur nachempfunden verstand.

Sowohl die **Begegnung mit antiker Kunst** als auch die sinnlich erfahrene Naturschönheit ermöglichten Goethe neues Schaffen. Diese Impulse nützte er für die Vervollständigung der aus Weimar mitgebrachten, fragmentarisch gebliebenen Werke, nämlich *Iphigenie*, *Egmont*, *Tasso* und *Faust*. *Iphigenie auf Tauris* konnte er im ersten Rom-Aufenthalt in die endgültige Fassung im Blankvers bringen.

Im Jahr 1814 hat sich Franz Schubert zum ersten Mal mit dem Werk Johann Wolfgang von Goethes beschäftigt; er war dazu vermutlich von seinen Freunden Johann Mayrhofer oder Joseph von Spaun angeregt worden. Die Vertonung von „Gretchen am Spinnrade“ gilt heute als Meilenstein in der Entwicklung des Liedes und der *Erlkönig* (op. 1) ist Schuberts erste eigenständige Veröffentlichung. Von keinem anderen Dichter hat Schubert mehr Texte vertont als von Goethe; allein bis 1816 entstanden vierzig Lieder, bis zu seinem Tod im Jahr 1828 kamen noch einmal fast genau so viele dazu. Auf die persönliche Sendung von zwei prachtvoll ausgestatteten Vorzugsexemplaren des aus drei Goethe-Liedern bestehenden Opus 19 („An Schwager Kronos“²⁴,

²⁴Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 unten auf Seite 66.

„An Mignon“, „Ganymed“²⁵) durch Schubert reagierte der Dichter nur mit einer kurzen Tagebuchnotiz. Zu einem persönlichen Kontakt zwischen diesem und dem Komponisten kam es nie.²⁶

2.4 Theodor Körner²⁷

* 23. od. 30.9.1791 Dresden, † (gefallen) 26.8.1813 Rosenberg bei Gadebusch (Mecklenburg).

Durch sein künstlerisch und literarisch geprägtes Elternhaus, in dem Goethe, Schiller und Wilhelm von Humboldt verkehrten, war Theodor Körner früh mit den sogenannten schönen Wissenschaften vertraut und entwickelte bald eine hervorragende Fähigkeit zur Versifikation. Seit Juni 1808 betrieb er in Freiberg das Studium des Bergbaus, zwei Jahre darauf erschien in Leipzig unter dem Titel *Knospen* seine erste Sammlung lyrischer Dichtungen.

Ab August 1810 studierte Theodor Körner Naturwissenschaften, Philosophie und Geschichte in Leipzig; im folgenden Winter verwickelte er sich aber in handfeste Streitigkeiten, duellierte sich und floh heimlich aus der Stadt, um der Bestrafung zu entkommen. Im Spätherbst 1811 ging er auf Wunsch des Vaters – versehen mit Empfehlungen an Friedrich Schlegel und Wilhelm von Humboldt – nach Wien, um seine geschichtlichen Studien fortzuführen. Doch Körner lernte die reiche Theaterszene Wiens kennen und setzte seine Studententätigkeit zugunsten poetischer Arbeiten und historischer Lektüre hintan. In rascher Folge entstanden nun kleinere Lustspiele sowie mehrere Opern- und Operettenlibretti.

Seine wichtigste und erfolgreichste Schöpfung wurde im Sommer 1812 fertiggestellt: *Zriny*, ein historisches Drama, das die aktuelle anti-napoleonische Stimmung widerspiegelt. Erstaunlich ist der Beifall, den man der künstlerischen Produktion des 20-Jährigen bei den Aufführungen in Wien spendete. Dieser Applaus trug dazu bei, dass Körner im Jänner 1813 eine feste Anstel-

²⁵Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.2 unten auf Seite 68.

²⁶Chelius [5], S. 845.

²⁷Zum Folgenden: Haberland / Gribnitz [38], S. 575 f.; Jäger [42], S. 378 f.

lung als k. u. k. Hoftheaterdichter am Hofburgtheater erhielt. Dieser Vertrag und das Verlöbnis mit einer Schauspielerin schienen ihn nun auf Dauer an Wien zu binden.

Doch schon im März 1813 entschloss er sich, seine Stellung und seine Verlobte zu verlassen, um dem Aufruf des preußischen Königs zum Kampf gegen die französische Besatzung zu folgen. Körner wurde Offizier und dichtete in den wenigen Ruhezeiten patriotische Gesänge voll von religiösem und kriegesischem Pathos. Im August 1813 nahm er an Streifzügen gegen den feindlichen französischen Nachschub teil. Bei einem dieser Angriffe wurde Theodor Körner auf der Straße durch einen Schuß in den Unterleib tödlich verwundet. Man setzte ihn daraufhin mit militärischen Ehren unter einer Eiche bei.

Körners dichterische Reputation ist zu seinen Lebzeiten zweifelsohne einer freundlich fördernden Prominenz zu danken. Die von Körners Vater im Jahr 1814 zusammen mit früheren, thematisch ähnlichen Gedichten unter dem Titel *Leyer und Schwerdt* herausgegebene Kriegsslyrik des Verstorbenen stellte diesen als großen Befreiungssänger dar; der ungewöhnliche Nachruhm des für sein Vaterland gefallenen Dichters hat somit vor allem mit seinem glorifizierten und heroisierten Heldentod zu tun. Der eigentliche dichterische Wert der Texte Theodor Körners darf aber nicht überschätzt werden: Seine Dramen sind epigonal und nur die vaterländischen Gesänge der letzten Lebensmonate geben einen eigenen ernsten Klang.

2.5 Johann Peter Uz²⁸

* 3.10.1720 Ansbach, † 12.5.1796 Ansbach.

Johann Peter Uz studierte nach dem Besuch des Ansbacher Gymnasiums von 1739 bis 1743 Jurisprudenz in Halle; noch im August 1743 kehrte er nach Ansbach zurück. Dort verbrachte Uz sein weiteres, von Bescheidenheit und Mäßigung bestimmtes Leben. Im Jahr 1748 wurde er Justizsekretär und 1763 Assessor am Landgericht Ansbach, dessen Leitung er schließlich 1790 –

²⁸Zum Folgenden: Verweyen / Witting / Eichhorn [72], S. 719–721.

bereits in fortgeschrittenem Alter – übernahm.

Berühmt ist die annähernd 5000 Bücher umfassende Privatbibliothek von Johann Peter Uz; sie enthält – neben mehr als 900 juristischen Arbeiten – vor allem Texte und Übersetzungen **griechischer und römischer Schriftsteller** sowie im gleichen Umfang deutsche Literatur, ferner Werke zur Literatur- und allgemeinen Geschichte sowie zur Philosophie und Philologie in teilweise erheblicher Größenordnung. Auffällig ist der hohe Anteil von über 200 Bänden zur Theorie und Geschichte der sogenannten schönen Wissenschaften, das heißt insbesondere Rhetorik, Poetik sowie Ästhetik.

Johann Peter Uz' literarisches Schaffen gliedert sich in zwei Phasen: Bis zur Mitte der 1750er Jahre vertrat er als Lyriker zusammen mit seinen Studienkollegen Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Johann Nikolaus Götze die Hallenser **Anakreontik**²⁹. Götze und Uz verfassten gemeinsam das 1746 in Frankfurt und Leipzig erschienene Werk *Die Oden Anakreons, in reimlosen Versen. Nebst einigen andern Gedichten*; darin enthalten ist auch ein übersetztes Gedicht mit dem Titel „Auf die Leyer“, das hier³⁰ noch behandelt werden wird.

In seiner zweiten Schaffensperiode widmete sich Johann Peter Uz stärker der Lehr- und religiösen Dichtung; gegen 1765 stellte er seine dichterische Produktion aber gänzlich ein. Zwischen 1773 und 1775 publizierte Uz noch eine von ihm selbst maßgeblich mitgetragene Prosa-Übersetzung des Horaz in drei Teilen, in seinen späten Jahren hingegen beschränkte er sich weitgehend darauf, frühere Dichtungen zu verbessern und neu herauszugeben.

Die Hallenser Anakreontiker knüpften auf allen Ebenen ihrer Poesie an die Sinnlichkeit als Thema und Kriterium der Künste an. Unter allen Auto-

²⁹Der literaturgeschichtliche Begriff „**Anakreontik**“ bezeichnet eine heitere Lyrik im Zeitalter der deutschen Aufklärung, die sich – angesichts des neuen, vom Bürgertum getragenen Daseinsverständnisses – Anakreon und dessen Nachahmer in Bezug auf Inhalt, Metrum und Stil zum Vorbild nahm. Bei **Anakreon** handelt es sich um einen griechischen Autor monodischer Lyrik, der zum alexandrinischen Kanon der neun lyrischen Dichter gehört; er wurde um das Jahr 575 v. Chr. in der kleinasiatischen Küstenstadt Teos (heute Türkei) geboren und erreichte angeblich ein Lebensalter von fünfundsiebenzig Jahren. Anakreontische Dichtung zeichnet sich durch einen scherzhaft-anmutigen, oft auch zärtlich-tändelnden Stil aus und handelt vor allem von Liebe, Freundschaft und dem Weingenuss (Robbins [59], Sp. 646 f.; Zeman [76], Sp. 130–132).

³⁰Siehe Abschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

ren der Anakreontik zeichnete sich Uz jedoch durch ein starkes ästhetisch-theoretisches und poetologisches Interesse aus. Eine grundlegende Anregung erhielt er diesbezüglich von der zunächst in Halle konzentrierten literarischen Schule, insbesondere von Alexander Gottlieb Baumgarten und dessen erstem Entwurf einer Ästhetik.

Nachdem Johann Peter Uz lange Zeit vor allem wegen seiner anakreontischen Dichtungen wahrgenommen worden war, hat die Forschung in jüngerer Zeit begonnen, auch seine zweite Schaffensperiode und seine Beschäftigung mit Horaz genauer zu untersuchen. Mit der bibliographischen Erfassung seines Werks sowie der Registrierung der Bestände seiner Bibliothek sind inzwischen wichtige Vorarbeiten für eine intensive Auseinandersetzung mit seinem literarischen Wirken geleistet worden.

2.6 Johann Georg Jacobi³¹

* 2.9.1740 Düsseldorf, † 4.1.1814 Freiburg.

Im Jahr 1758 nahm Johann Georg Jacobi in Göttingen das Studium der Theologie auf, das seinen literarischen Neigungen ebensowenig entsprach wie die Studien der Rechtswissenschaften und der Philosophie, die er 1761 in Helmstedt begann. Bald wandte er sich ganz den schönen Wissenschaften zu und erhielt 1766 an der Universität in Halle eine Professur für Philosophie und Beredsamkeit. Im Jahr 1784 folgte er dann einer Berufung zum Professor der schönen Wissenschaften an die Universität im habsburgischen Freiburg im Breisgau.

Im literarischen Bewusstsein war Johann Georg Jacobi seit den 1760er Jahren vorwiegend Lyriker. Er entwickelte einen zärtlichen Stil, seine strophenlosen, gereimten und meist sieben- oder achtsilbigen Verse ahmen die *Odes anacréontiques* nach. Die dabei vorkommenden **mythologischen Elemente** waren einerseits Allgemeingut der deutschen Rokokolyrik dieser Zeit, andererseits hatte Jacobi selbst **fundierte Kenntnisse der antiken Li-**

³¹Zum Folgenden: Elschenbroich [33], S. 224–226; Sauder [60], S. 72–75.

teratur und Kunst und war auch mit den Anakreonten vertraut. Seine Prosa-Übersetzungen zeichnen sich durch die Verbindung von Empfindsamkeit und Rokokoklassizismus aus und sind auf Harmonie des Ganzen, Vereinfachung des Ausdrucks und sanfte Empfindungen bedacht.

Durch die von vorneherein zur Veröffentlichung bestimmten *Briefe von den Herren Gleim*³² und *Jacobi*, die die Metaphorik und den formelhaften Motivbestand der anakreontischen Liebesdichtung auf den zeitgenössischen Freundschaftskult übertragen, rief Jacobi 1768 eine ablehnende Haltung vonseiten Friedrich Gottlieb Klopstocks, Johann Gottfried Herders und Johann Wolfgang von Goethes hervor. Letzterem stattete er 1777 einen Besuch in Weimar ab; seine Lyrik gewann durch dessen Einfluss zwar an Natürlichkeit, doch wie früher dem Sturm und Drang blieb Jacobi auch der Klassik fern.

Seine lyrischen Schöpfungen aber auch die späten Gedichte mit religiösen Themen wurden dank ihres Liedcharakters geradezu populär. Zur Volkstümlichkeit seiner Lieder haben auch die vielen Vertonungen von beispielsweise Joseph Haydn, Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartholdy beigetragen. Neben zahlreichen Gelegenheitsgedichten, Briefgedichten und Kantaten schuf Jacobi auch mehrere Vorspiele mit Arien und Singspiele, zum Beispiel *Elysium*, *Der Tod des Orpheus* und *Phädon und Naide*. Letzteres offenbart Jacobis gemäßigt aufklärerische Haltung, richtet sich aber letztlich gegen das Freidenkertum.

Von der Forschung wurde Johann Georg Jacobi lange Zeit vernachlässigt; dank regionalen Literaturstudien hat sich dies aber geändert, auch seine Rezeption in der Musik wird wieder beachtet. Dichterisch weitergewirkt hat Jacobi jedoch letztlich nur mit seiner frühen Anakreontik.

2.7 Heinrich von Collin³³

* 26.12.1771 Wien, † 28.7.1811 Wien.

³²Johann Wilhelm Ludwig Gleim; siehe auch Abschnitt 2.5 oben ab Seite 14.

³³Zum Folgenden: Skrine / Martin [65], S. 465 f.; Vancsa [71], S. 323.

Heinrich von Collin war der Sohn eines angesehenen Wiener Arztes luxemburgischer Herkunft. Nach Abschluss seines Studiums der Rechtswissenschaften an der Universität Wien (1790–94) schlug er 1795 eine Beamtenlaufbahn ein und wurde 1797 Hofkonzipist der obersten Finanzhofstelle.

Collins Bedeutung liegt zweifellos im dramatischen Bereich. Die frühe Begeisterung für Friedrich Gottlieb Klopstock und Pietro Metastasio sowie für die Bühne waren die Basis für seine späteren Erfolge als rhetorisch-klassizistischer Bühnenautor. Seine Liebe zum **klassizistischen Kunstideal** wurde 1799 durch eine Aufführung von Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie* bestärkt. Das dramatische Werk Heinrich von Collins stellt insgesamt eine interessante Episode in der Sonderentwicklung des österreichischen Dramas dar.

Um 1800 entwickelte sich – nach zaghaft dilettierenden Versuchen – Collins Tragödienkonzeption, wobei der römisch-antike Begriff der vaterländischen Tugend das bewegende Prinzip und eine hochtrabende Sprache das stilistische Medium waren. Die glanzvolle Aufnahme seines dritten Stücks *Regulus* (Wien 1801) begründete seinen kurzzeitigen Ruhm.

Es folgte eine Reihe theatergeschichtlich beachtenswerter Werke, zum Beispiel *Coriolan* (Wien 1802), die weniger erfolgreiche lyrische Tragödie *Polyxena* (Wien 1803) und das positiv aufgenommene melodramatische Stück *Balboa* (Wien 1805), das im Lateinamerika der Conquistadores spielt und sowohl mit humanitärem Idealismus pulsiert („Mensch bleibt doch Mensch, von welcher Farb’ er sei“³⁴) als auch von heroischen Attitüden strotzt. Das in seiner tragischen Konfiguration Friedrich von Schillers *Don Carlos* nicht unähnliche Stück *Mäon* (Wien 1807) und das zur Namensfeier des Kaisers verfasste Trauerspiel *Die Horazier und Curiatier* zeigen Collins **Vorliebe für das klassische Altertum**.

Heinrich von Collin stand mit den bedeutendsten Zeitgenossen in persönlichem und brieflichem Verkehr und war ein prägender Teilhaber am zeitgenössischen Wiener Theaterleben. In seinen zukunftsweisenden *Ideen zur Verbesserung der Wiener Bühne* (1806) trat er für die Trennung und Spezialisierung des Sprech- und Musiktheaters ein. Die ambitionierten Libretti

³⁴Skrine / Martin [65], S. 465.

Bradamante und *Macbeth* (unvollständig) waren für **Beethoven** gedacht, der jedoch 1807 nur eine – heute sehr berühmte – **Ouvertüre zu *Coriolan*** komponierte.

Matthäus von Collin war der jüngere Bruder von Heinrich und ebenfalls schriftstellerisch tätig, vor allem als Literaturkritiker, Dramatiker und Lyriker. Einige seiner stimmungsvollsten Gedichte wurden von Franz Schubert vertont, unter anderem „Der Zwerg“. Dieses Lied weist einen mythologischen Inhalt auf, allerdings nicht aus der antiken griechisch-römischen Mythologie (sodass es hier zu behandeln wäre), sondern aus der germanischen beziehungsweise nordischen.

2.8 August Wilhelm Schlegel³⁵

* 8.9.1767 Hannover, † 12.5.1845 Bonn.

Nach dem Abitur in Hannover begann August Wilhelm Schlegel im Jahr 1786 in Göttingen ein Studium der Theologie, wechselte aber bald zur Philologie. 1795 ließ er sich in Jena nieder, wo sich um ihn und seinen Bruder Friedrich, Novalis und Friedrich Wilhelm Schelling ein Kreis bildete, der zum wichtigsten Zentrum der frühromantischen Bewegung wurde. Drei Jahre später wurde Schlegel ebendort Professor für Philosophie.

Bis zum Bruch mit Friedrich von Schiller Mitte 1797 war Schlegel mit mehreren Übersetzungen Mitarbeiter von dessen *Horen* und *Musenalmannach*. Außerdem gab er gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Friedrich die Zeitschrift *Athenaeum* heraus, die zur wichtigsten Plattform romantischer Programmatik wurde. Dazu traten komparatistische Studien und Übersetzungen Schlegels aus dem Griechischen, Lateinischen, Italienischen, Spanischen, Portugiesischen, Französischen und Englischen (seine Shakespeare-Übersetzungen haben bis heute Bestand), die seine polyglotten Kenntnisse und Fähigkeiten bezeugen.

Zwischen 1801 und 1804 hielt August Wilhelm Schlegel in Berlin viel-

³⁵Zum Folgenden: Czapla [6], S. 387–390; John [43], S. 38–40.

beachtete öffentliche Vorlesungen *Über schöne Litteratur und Kunst*. Darin unternahm er, da für ihn die **Bezugsebene stets die antike Literatur** war, beispielsweise eine Interpretation des Nibelungenliedes, in der er dieses mittelhochdeutsche Heldenepos mit der *Ilias* von Homer verglich. Im Jahr 1808 hielt er – dieses Mal in Wien – erneut öffentliche Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Litteratur*, die wesentlich dazu beitrugen, die Ideen der deutschen Romantik auch in das französische und englische Geistesleben zu verbreiten. 1818 nahm Schlegel, der sich seit geraumer Zeit intensiv mit dem Sanskrit beschäftigte, einen Ruf an die neugegründete Universität Bonn an, wo er bis zu seinem Tod als Professor für Kunstgeschichte und Literatur lehrte; zu seinen Schülern gehörte unter anderem Heinrich Heine.

August Wilhelm Schlegel wird heute zu Unrecht als Randfigur der frühromantischen Bewegung wahrgenommen. Obwohl sein bescheidenes poetisches und dramatisches Œuvre nicht neben Werken anderer Romantiker bestehen kann, darf seine Rolle bei der Verbreitung romantischen Ideenguts nicht unterschätzt werden, wozu sein schriftstellerisches Talent und seine rhetorischen Qualitäten im öffentlichen Vortrag beitrugen. Das von Schlegel entwickelte Gegensatzpaar von romantischer (= moderner) und klassischer (= antiker) Literatur stand in scharfem Kontrast zu (spät)aufklärerischen Tendenzen und zeitgenössischen Autoren wie beispielsweise Friedrich von Schiller.

Weit wichtiger als solche Ab- und Ausgrenzungen ist aus heutiger Sicht aber die von Schlegel wesentlich mitvollzogene Erweiterung des literarischen Horizonts: Mit seinen vergleichenden Studien war er nicht nur einer der maßgeblichen Begründer der akademischen Indologie und Romanistik, sondern zugleich Pionier der Komparatistik.

2.9 Franz von Bruchmann³⁶

* 5.4.1798 Wien, † 23.5.1867 Gars am Inn.

Franz von Bruchmann war der Sohn eines Großhändlers und Direktors

³⁶Zum Folgenden: Sieweck [64], S. 642; Weiss [75], Sp. 708 f.

bei der Österreichischen Nationalbank. Er studierte ab 1817 in Erlangen (bei Friedrich Wilhelm Schelling) und Wien, wo er 1827 zum Doktor der Rechtswissenschaften promoviert wurde und danach in den österreichischen Staatsdienst eintrat.

Nach dem Tod seiner Frau wurde Franz von Bruchmann im Jahr 1831 Redemptorist, zwei Jahre später Priester. 1841 führte er auf Veranlassung König Ludwigs I. den Redemptoristenorden in Bayern ein, von wo aus sich die Kongregation durch seine Bemühungen über Deutschland verbreitete. Bruchmann leitete als Provinzial von 1847 bis 1854 die österreichischen und deutschen und von 1856 bis 1865 nur mehr die bayerischen Niederlassungen, nachdem auf seinen Wunsch die rheinischen selbständig geworden waren.

Franz von Bruchmann war ein glühender Verehrer der romantischen Philosophie (Fichte, Schelling, Schlegel) und außerdem dichterisch tätig. Er gehörte dem **Wiener Schubertkreis** an und ist auch auf dem Bild *Ein Schubert-Abend bei Joseph v. Spaun*³⁷ von Moritz von Schwind abgebildet. Folgende Lieder Franz Schuberts sind Vertonungen von Gedichten Bruchmanns: „An die Leier“ (D 737)³⁸, „Im Haine“ (D 738), „Am See“ (D 746), „Schwestergruß“ (D 762) und „Der zürnende Barde“ (D 785). Sie fallen alle in die frühen 1820er Jahre, in denen das Domizil der Familie Bruchmann einer der bevorzugten Treffpunkte der Schubertianer war. Im Jahr 1825 kam es jedoch aufgrund von Streitigkeiten mit Franz von Schober zum endgültigen Bruch mit dem Schubert-Zirkel.³⁹

³⁷Siehe Abbildung 2.1 oben auf Seite 8.

³⁸Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

³⁹Geltinger, [36] S. 842.

Kapitel 3

Die Antikenlieder

3.1 Lieder nach Johann Mayrhofer

3.1.1 Lied eines Schiffers an die Dioskuren (D 360)¹

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: 1816.

Johann Mayrhofer's Gedicht besteht aus drei isometrischen Strophen mit trochäischen Vierhebern und ausschließlich klingenden Kadenzen, was einen italienischen Versklang entstehen lässt; in dem Text greift der Autor ein Thema auf, das bei ihm häufig vorkommt, nämlich das Wasser als Sinnbild des von Sturm und Untergang gefährdeten Lebens. Mayrhofer hat das Gedicht vermutlich im Jahr 1816 verfasst und im Herbst 1821 unter dem Titel „Schiffers Nachtlied“ in seinen Gedichtzyklus „Heliopolis“ aufgenommen, den er seinem Freund Franz von Schober widmete. Der Grund für die Aufnahme liegt wohl darin, dass die Dioskuren – also die „Zwillingssterne“ (Str. 1, V. 1) – seit der Antike als Allegorie der brüderlichen Freundschaft, aber auch als Retter in Seenot gelten.

Bei den **Dioskuren** (*Dios kouroi*) handelt es sich um das Brüderpaar **Kastor** und **Polydeukes** (auch Pollux genannt); sie sind dem Namen nach

¹Zum Folgenden: Dürr / Kube [28], S. 281 f.

zwar Söhne des Zeus, doch galt Kastor – wie auch seine Schwester Klytaimnestra, die Gattin des Agamemnon² – allgemein als sterblich, während Polydeukes als tatsächlicher Sohn des Zeus für unsterblich gehalten wurde. Im Zuge eines Kampfes wurde Kastor getötet, doch Polydeukes bat seinen Vater Zeus darum, seine eigene Unsterblichkeit mit dem geliebten Bruder teilen zu dürfen; seitdem verbrachten die Brüder ihre Tage abwechselnd auf dem Olymp und im Hades³. Außerdem wurden sie als Sterne in den Himmel gehoben, um Seeleute zu schützen, die wegen eines Sturmes in Gefahr waren. Später setzte man die Dioskuren mit dem Sternbild Gemini gleich; sie wurden in den meisten Gebieten Griechenlands verehrt, insbesondere an ihrem Geburtsort Sparta.⁴

Mit arpeggierten Akkorden in den ersten fünf Takten des Liedes stellt Franz Schubert den gleichmäßigen Ruderschlag des Schiffers – der zugleich der Sänger ist – dar; das langsame Tempo, das ständige Kreisen der Harmonik um As-Dur sowie die durchwegs reduzierte Dynamik in den beiden Außenstrophen (*pp*) rufen das Bild eines ruhig durch das Meer gleitenden Nachens hervor (vgl. Str. 1, V. 2 f.), der sich im kurzen Klaviernachspiel sogar zu entfernen scheint (*ppp*). Die Mittelstrophe – gewissermaßen das Glaubensbekenntnis des Schiffers – bildet dazu einen deutlichen Kontrast, denn sie beginnt im *Forte* und steigert sich in kurzer Zeit zu einem von massiven Akkorden getragenen *Fortissimo*. Nach der dritten Strophe wiederholt Schubert den ersten Vers des Gedichtes, sodass das Lied zum Schluss eine zyklische Abrundung erfährt.

3.1.2 Fragment aus dem Aeschylus (D 450)⁵

Textautor: Johann Mayrhofer (nach Aischylos). Datierung: Juni 1816.

Johann Mayrhofer übersetzte vermutlich im Juni 1816 einige Verse aus

²Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

³Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.3 unten auf Seite 27.

⁴Tripp [69], S. 164 f.

⁵Zum Folgenden: Dürr [14], S. 366; Dürr / Kube [23], S. 353 f.

den „Eumeniden“, das ist der dritte Teil der *Orestie* des Aischylos. Von dieser Übersetzung in unregelmäßigen freien Versen sind aber nur mehr jene überliefert, die Schubert handschriftlich erhalten und dann vertont hat. Es handelt sich dabei um die vierte und letzte Strophe samt Gegenstrophe aus einem längeren Chorlied der Erinnyen, also der Rachegöttinnen.

Diese Verse zeigen allgemein den Schuldigen, den die Rache der Gottheit trifft, und nehmen zugleich konkret Bezug auf den von den Erinnyen verfolgten Orest⁶. Es geht um den Gegensatz von Gerechtigkeit und Willkür, um einen „Mann, der sonder Zwang gerecht“ (Str. 1, V. 1) ist, und einen „frevlenden Verbrecher“ (Str. 1, V. 4). Diese klare Antithese wird im Text aber unterschiedlich gewichtet: Nur die ersten drei Verse gelten dem Gerechten, die restlichen zwölf dem Frevler. Somit sind nicht Gerechtigkeit, Gesetz und Ordnung das Thema dieses Liedes, sondern die verzweifelte Ausweglosigkeit eines klagenden Menschen beziehungsweise das Leiden und das unabwendbare Schicksal der unerlösten Menschheit insgesamt. In dem Lied – wahrscheinlich Schuberts drittes auf einen Text Mayrhofer – tritt also ein romantisches, sentimentales Verständnis des Komponisten von der Antike zutage.

Im Folgenden sind die betreffenden Verse des Aischylos in der originalen altgriechischen Sprache abgebildet; ebendiese wurden von Johann Mayrhofer übersetzt und liegen somit der Vertonung durch Franz Schubert im ursprünglichen Sinn zugrunde.

(Siehe unten.)

Nun soll zuerst anhand der originalgetreuen, von Dietrich Ebener im Jahr 1971 vorgenommenen deutschen Übersetzung des abgebildeten Ausschnitts gezeigt werden, worum es darin eigentlich geht. Auf diese Weise kann dann die danach wiedergegebene, von Johann Mayrhofer angefertigte Paraphrase richtig eingeschätzt und verstanden werden; insbesondere ist zu erkennen, wie Mayrhofer mit dem ursprünglichen Text von Aischylos umgegangen ist – als Beispiel sei auf die Verkürzung von sechzehn auf fünfzehn Verse hingewiesen:

⁶Näheres dazu im Unterabschnitt 3.1.7 unten ab Seite 36.

στρ. δ ἐκ τῶνδ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὦν
 551 οὐκ ἄνολβος ἔσται,
 πανώλεθρος δ' οὔ ποτ' ἂν γένοιτο.
 τὸν ἀντίτολμον δέ φαμι, παρβάδαν
 ἄγοντα πολλὰ παντόφυρτ' ἄνευ δίκας,

 555 βιαίως ξὺν χρόνῳ καθήσειν
 λαῖφος, ὅταν λάβῃ πόνος,
 θρανομένας κεραίας.

 ἀντ. δ καλεῖ δ' ἀκούοντας οὐδὲν ἐν μέσῃ
 δυσπαλεῖ τε δίνῃ·
 560 γελᾷ δὲ δαίμων ἐπ' ἀνδρὶ θερμῷ,
 τὸν οὔ ποτ' αὐχοῦντ' ἰδὼν ἀμηχάνοις
 δύαις λαπαδνὸν οὐδ' ὑπερθέοντ' ἄκραν·
 δι' αἰῶνος δὲ τὸν πρὶν ὄλβον
 ἔρματι προσβαλὼν Δίκας
 565 ὥλετ' ἄκλαυτος, ᾄστος.

Abbildung 3.1: Aischylos: Ausschnitt aus den „Eumeniden“ (aus: Aischylos [2], S. 422, 424).

Darum wird, wer ohne Zwang Gerechtigkeit
bewährt, nicht ohne Segen bleiben;
ganz verloren kann er niemals sein.
Doch wer verwegen seine Schranken überschreitet
und reiche Beute wirr errafft, gewaltsam,
ohne Recht, der wird noch einmal
seine Segel streichen,
wenn der Sturm die Rahen packt und bricht.

Er schreit um Hilfe, ohne daß ihn jemand hört,
im Wogenwirbel, der unwiderstehlich braust;
es lacht der Daimon seines heißen Strebens,
sieht er ihn jetzt nicht mehr prahlen, sondern
auswegloser Not erliegen, nicht den Wellenbergen
länger trotzen. Und das altgehegt Glück
von einst sieht er am Riff des Rechts noch scheitern
und geht unter, unbeweint und ohne Spur.⁷

Fragment aus dem Aeschylus⁸

1. So wird der Mann, der sonder Zwang gerecht ist,
Nicht unglücklich sein;
Versinken ganz in Elend kann er nimmer.
Indes der frevelnde Verbrecher
Im Strome der Zeit gewaltsam untergeht,
Wenn am zerschmetterten Maste
Das Wetter die Segel ergreift.
2. Er ruft, von keinem Ohr vernommen,
Kämpft in des Strudels Mitte, hoffnungslos.
Des Frevlers lacht die Gottheit nun,
Sieht ihn, nun nicht mehr stolz,
In Banden der Not verstrickt,

⁷Aischylos [1], S. 111 f.

⁸Johann Mayrhofer zit. n. Dürr / Kube [23], S. 354.

Umsonst die Felsbank fliehn;
An der Vergeltung Fels scheitert sein Glück,
Und unbeweint versinkt er.

Der vom Untergang bedrohte Frevler nimmt in Franz Schuberts Vertonung die zentrale Rolle ein, denn alle musikalischen Mittel sind darauf ausgerichtet, dessen Schicksal darzustellen. Das Lied ist von zwei bildhaften Motiven geprägt – einerseits vom vergeblichen Rufen um Hilfe, andererseits vom Versinken: Ersteres wird durch seufzerartige Sekundvorhalte (zunächst große, dann kleine Sekunden) ausgedrückt, Letzteres durch Abwärtssprünge in ungewöhnlichen Intervallen (z.B. große Septime *c''-des'*, große None *es''-des'*). Außerdem vermittelt die in unterschiedlichen Begleitmodellen rasch fortschreitende Harmonik ein Gefühl der Haltlosigkeit und der Unruhe („Kämpft in des Strudels Mitte, hoffnungslos“, Str. 2, V. 2), das von vorwärtsdrängenden chromatischen Basslinien zusätzlich verstärkt wird.

Auch einige Jahre nach seiner Entstehung scheint dieses Lied für Schubert und dessen Sänger Johann Michael Vogl noch äußerst bedeutsam gewesen zu sein, da es Belege für Aufführungen im privaten und öffentlichen Raum gibt: beispielsweise auf einer Schubertiade bei Joseph von Spaun im Jahr 1827 und als Teil eines repräsentativen Privatkonzerts am ersten Todestag Beethovens (26. März 1828).

3.1.3 Fahrt zum Hades (D 526)⁹

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: Jänner 1817.

Mit diesem erst 1824 im Druck erschienenen Gedicht wandte sich Mayrhofer ausdrücklich Themen und Stoffen der Antike zu und legte so den Grundstein für Schuberts dichte Folge von Antikenliedern. In der „Fahrt zum Hades“ wird eine Reise in die Unterwelt beschrieben, in der es nicht nur keinen Tag und keine Nacht, sondern auch keine Lieder und keine Freunde gibt. Mayrhofer wählte für die vier Strophen seines Gedichts das Modell der Volksliedstoppe: jeweils vier Zeilen, vierhebige Jamben und abwechselnd klingende

⁹Zum Folgenden: Dürr / Kube [22], S. 424 f.

und stumpfe Kadenzen. In Anbetracht des artifiziellen, nicht volksliedhaften Inhalts also ein sehr schlichtes Versmaß – ein Phänomen, das man bei Mayrhofer öfter antrifft.

Dass dieser mit seinem Gedicht eine gewisse Todessehnsucht ausdrücken wollte, ist wenig wahrscheinlich, da selbst der Tod – verdeutlicht durch den Hinweis auf Tantalus und die Danaiden – keine Erlösung bringt. Unklar ist auch, welchen Fluss das lyrische Ich gerade im dröhnenden Nachen überquert; infrage kommt natürlich die Styx, aber wegen der zweifachen Erwähnung des Vergessens in den letzten beiden Strophen auch die Lethe. (Näheres dazu unten.)

Die Komposition ist in verschiedene Abschnitte gegliedert, die sich – ähnlich einer Ballade – voneinander in Takt, Tempo und Satztechnik unterscheiden; eine derartige Faktur ist in später entstandenen Antikenliedern häufig anzutreffen. Der oftmals ariose oder rezitativische Verlauf des Liedes mutet wie eine musikalische Reflexion des Textes an. In konzentrierter Form ist das von Schubert gewählte Kompositionsverfahren in der zweiten Strophe zu erkennen, wo mit jedem Vers die Tonart, die Begleitung und somit der Ausdruckscharakter der Musik wechselt.

Schubert, der das Gedicht handschriftlich erhalten hatte, notierte die Singstimme ursprünglich im Bassschlüssel, der postume Erstdruck hingegen verwendete den Violinschlüssel. Da das Lied sonst nur in Abschriften, nicht jedoch im Autograph überliefert ist, bleibt die Ausführung der letzten beiden Takte der Singstimme ungewiss. Ein Bass dürfte das wohl auch von Schubert intendierte Absinken zum *F* gegenüber dem Aufstieg zum *f* bevorzugen.

Der **Hades** – von Homer ursprünglich „Haus des Hades“ genannt – war der Aufenthaltsort der Toten, der seinen Namen von seinem Herrscher erhielt: dem strengen, aber nicht böartigen Gott der Unterwelt, Sohn des Kronos¹⁰ und der Rhea – somit auch Bruder des Zeus –, dessen Macht als Herr der Toten in seinem eigenen Bereich fast unbeschränkt war. Die Toten stiegen als Schatten oder Phantome ohne Bewusstsein in den Hades hinab und wurden, wenn sie in der üblichen Weise bestattet worden waren, vom alten Fähr-

¹⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 unten auf Seite 66.

mann Charon gegen Bezahlung eines Obolos über die Styx¹¹ gesetzt. Der dreiköpfige Wachhund Kerberos erlaubte ihnen bereitwillig, durch die Tore des Hades einzutreten, nicht jedoch, diesen wieder zu verlassen. Nach spätantiken Berichten verloren die Toten die Erinnerungen an ihr Erdenleben, wenn sie Wasser aus der Lethe – dem Fluss des Vergessens – tranken. Gewöhnlich waren die Erinnyen¹² als Rachegöttinnen für die Folterung der verurteilten Seelen zuständig, doch wurde der Hades keineswegs als Stätte der Qualen, vergleichbar mit der christlichen Hölle, angesehen. Ein abgesonderter Teil des Hades war der Tartaros¹³, der in manchen Berichten auch der Schauplatz der Qualen der Verdammten war.¹⁴

Die **Danaiden** („Schon schau ich die blassen Danaiden“, Str. 3, V. 1) waren die fünfzig Töchter des libyschen Königs Danaos, die (außer einer) auf dessen Geheiß in ihrer Hochzeitsnacht ihre Bräutigame – die fünfzig Söhne des Aigyptos – töteten. Hintergrund für diese Tat war ein Streit zwischen den Zwillingsbrüdern Danaos und Aigyptos um das künftige Erbe ihres Vaters Belos, der das riesige Gebiet des Nil-Königreichs beherrschte. Zu Lebzeiten blieben die Danaiden zwar noch verschont, doch in der Unterwelt wurden sie für ihre Bluttat mit qualvoller Arbeit bestraft: Sie mussten unablässig Wasser schöpfen, weil sie dafür nur durchlöchernte Krüge hatten, die immer wieder aufzufüllen waren.¹⁵

Der „fluchbeladne **Tantalus**“ (Str. 3, V. 2) war ein König in Lydien und Sohn des Zeus, der eine qualvolle Strafe im Hades abbüßen musste, da er sich als der außerordentlichen Gunst der Götter unwürdig erwiesen hatte. Von seinem Verbrechen gibt es viele Versionen: In einer Geschichte stahl er Nektar und Ambrosia vom Olymp und erzählte den Sterblichen Geheimnisse der Götter. In einer anderen Geschichte wird berichtet, dass Tantalos seinen Knaben Pelops zerstückelte und ihn in einem Eintopf den Göttern vorsetzte, um deren Weisheit auf die Probe zu stellen. Sofort durchschauten die Götter

¹¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.8 unten auf Seite 63.

¹²Siehe dazu auch Unterabschnitt 3.1.2 oben ab Seite 23.

¹³Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.5 unten auf Seite 58.

¹⁴Tripp [69], S. 203–206.

¹⁵Tripp [69], S. 143 f.

die List (nur Demeter¹⁶ aß ein Stück davon), erweckten Pelops wieder zum Leben und verurteilten Tantalos zu ewigen Qualen im Hades: Er stand dort mit brennendem Durst bis zum Kinn im Wasser, das beim Versuch zu trinken immer verschwand; Zweige mit Früchten über seinem Kopf wurden vom Wind fortgeblasen, wenn er danach griff; jeden Augenblick drohte ein Stein auf ihn niederzufallen und ihn zu zerschmettern.¹⁷

3.1.4 Philoktet (D 540)¹⁸

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: März 1817.

In seinem Gedicht zeichnet Mayrhofer ein melancholisch-trostloses Bild des einsamen Helden Philoktet. Die fünf einfach gebauten Strophen bestehen aus jeweils vier Zeilen mit dem Reimschema abcb; die ersten beiden Strophen sind durch ein Enjambement miteinander verbunden. Jambische Dreiheber – alternierend mit klingenden und stumpfen Kadenzen – bilden das durchgehende Versmaß.

Franz Schubert vertonte Mayrhofers Verse, die er handschriftlich erhalten hatte, nicht als Lied im klassischen Sinn, sondern eher als auskomponierte Szene: Schon zu Beginn verbreitet das nervöse Klaviervorspiel durch seine unbestimmte Harmonik eine angespannte Stimmung. Gelegentlich kommen ariose Passagen vor, doch grundsätzlich entfalten sich in der Singstimme nur selten melodische Bögen; immer wieder einfallende Akkordschläge der Klavierbegleitung vermitteln sogar den Eindruck eines Secco-Rezitativs. Die vom lyrischen Ich erlebte Ausweglosigkeit manifestiert sich schließlich im Wechsel nach es-Moll in der dritten Strophe; diese Tonart ist nicht nur sehr weit von der Grundtonart h-Moll entfernt, sondern drückt nach Christian Daniel Friedrich Schubarts Charakterisierung auch tiefste Verzweiflung und größte Schwermut aus. In der letzten Strophe kadenziert Schubert aber regulär nach h-Moll ab, sodass die insgesamt recht unstete Komposition doch noch zu einem runden Ende findet.

¹⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.3 unten auf Seite 54.

¹⁷Tripp [69], S. 492.

¹⁸Zum Folgenden: Dürr / Kube [31], S. 436 f.

Philoktetes¹⁹ erhielt zur Belohnung den Bogen und die Pfeile des Herakles (auch genannt Hercules), weil er dessen Scheiterhaufen entzündete und ihm so zur Unsterblichkeit verhalf. Er zog auf griechischer Seite in den Trojanischen Krieg, wurde aber wegen einer schlimmen Wunde auf Befehl des Agamemnon²⁰ an der Küste der unbelebten Insel Lemnos ausgesetzt und sich selbst überlassen. In den folgenden zehn Jahren, während derer der Trojanische Krieg tobte, konnte sich Philoktet am Leben halten, indem er mit Herakles' berühmtem Bogen Vögel erlegte. Er verfluchte seine früheren Gefährten und besonders **Odysseus**²¹ – den König von Ithaka, auch Ulysses oder Ulixes genannt –, dem er anlastete, Agamemnon dazu geraten zu haben, ihn zurückzulassen („Was tat ich dir, Ulysses“, Str. 1, V. 3). **Nemesis**²² war die Göttin der Vergeltung für Übeltaten und ungestrafte Verbrechen; zu ihr streckt Philoktet seine Arme empor, um eine Strafe für Odysseus zu erwirken. Im letzten Kriegsjahr verspricht Neoptolemos²³ dem Ausgestoßenen, ihn heim nach Griechenland zu bringen, wenn er ihm seinen Bogen übergebe – der kranke Philoktet stimmte zu. Diesen Zustand der Hilf- und Ausweglosigkeit schildert Mayrhofer in seinem Gedicht; interessant und wohl auch bezeichnend ist, dass er dabei keine Hinweise auf das glückliche Ende gibt: Philoktet wurde geheilt und konnte nach dem Trojanischen Krieg sicher in seine Heimat zurückkehren.

3.1.5 Memnon (D 541)²⁴

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: März 1817.

In Johann Mayrhofers Gedicht spricht durchgehend ein lyrisches Ich, doch kann dessen Identität aus dem Gesagten nicht erschlossen werden; nur der Titel verrät, dass es sich um Memnon handelt:

¹⁹Tripp [69], S. 430 f.

²⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

²¹Tripp [69], S. 368.

²²Tripp [69], S. 359.

²³Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.2 unten auf Seite 52.

²⁴Zum Folgenden: Dürr / Kube [29], S. 438 f.

Memnon war der Sohn von Eos, der Göttin der Morgenröte. Als König der Äthiopier führte er eine große Streitmacht zur Unterstützung der Trojaner in den Trojanischen Krieg. Im Zuge dessen wurde er bei einem Zweikampf mit Achilleus²⁵ getötet, woraufhin Eos den Göttervater Zeus bat, ihrem Sohn eine besondere Ehre zu erweisen. Der Rauch, der aus Memnons Scheiterhaufen aufstieg, verwandelte sich darauf in Vögel, die jedes Jahr in Scharen wiederkehrten und Wasser auf dessen Grab spritzten, nachdem sie ihre Schwingen in einem Fluss benetzt hatten; auch soll der Tau aus den Tränen bestehen, die Eos für ihren Sohn vergossen hat. Im Übrigen wurde die berühmte Statue des Pharaos Amenophis nahe der ägyptischen Stadt Theben von den Griechen als Koloss des Memnon bezeichnet, einerseits weil diese die beiden Namen verwechselten, andererseits weil die monumentale Statue einmal am Tag zu Sonnenaufgang auf unerklärliche Weise Geräusche von sich gab.²⁶

Aurora²⁷ ist der römische Name der Göttin der Morgenröte, die bei den Griechen Eos²⁸ hieß. Sie war die Schwester der Selene (Mond) und des Helios²⁹ (Sonne), den sie Tag für Tag zuerst ankündigte und dann auf seiner Fahrt über den Himmel begleitete. Eos war eine ständig verliebte Göttin, die oft junge schöne Männer entführte und – nach Berichten mancher Schriftsteller – wegen dieser Neigung sogar von Aphrodite³⁰ bestraft wurde, weil diese keine Konkurrentin duldete.

Unklar ist jedoch, in welchem Zustand des Seins Memnon seine Stimme erhebt: als Sohn einer Göttin, als äthiopischer König, als Heerführer im Trojanischen Krieg, als im Kampf tödlich Verwundeter, als versteinierter Koloss? Einerseits drückt sich Memnon zu Beginn des Gedichtes so aus, als sei er bereits in der Gestalt des erwähnten Kolosses, der gewöhnlich schweigt und trauert und „den Tag hindurch nur einmal“ (Str. 1, V. 1) sprechen mag

²⁵Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.2 unten auf Seite 52.

²⁶Tripp [69], S. 340.

²⁷Tripp [69], S. 123.

²⁸Tripp [69], S. 174 f.

²⁹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.12 unten auf Seite 44.

³⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.2 unten auf Seite 75.

– nämlich immer dann, wenn „Aurorens Purpurstrahlen“ (Str. 1, V. 4) am Morgen durch die Nacht brechen. Andererseits hofft Memnon, „nach dem des Todes Arme langen“ (Str. 3, V. 1), auf Vereinigung mit seiner Mutter – „des Morgens Göttin“ (Str. 4, V. 1) – in „Sphären edler Freiheit, reiner Liebe“ (Str. 4, V. 3), die auf der Erde unerreichbar sind; er liegt also im Sterben und hofft auf Erlösung durch den Tod. Wahrscheinlich ließ Mayrhofer ganz bewusst gewisse Spielräume zur Interpretation seines Gedichtes offen.

Dieses besteht aus vier – vergleichsweise artifiziellen – Strophen zu jeweils vier Zeilen mit dem Reimschema abba; als Versmaß treten durchgehend fünfhebige Jamben auf, ausnahmslos alle Kadenzen sind klingend. Rein formal betrachtet besteht eine Ähnlichkeit zu „Philoktet“³¹ (D 540), weil beide Gedichte monologisch verfasst sind. Die Vermutung, dass Mayrhofer beim Verfassen seiner Gedichte bereits Schuberts spätere Vertonung mitgedacht habe, kann für „Memnon“ beispielhaft belegt werden, da Ernst von Feuchtersleben in seiner Mayrhofer-Ausgabe den Dichter mit den Worten zitiert, das Gedicht „kläre sich erst auf durch Schubert’s Töne“³².

Franz Schubert, der das Gedicht handschriftlich erhielt, legte die Vertonung der ersten beiden Strophen rezitativisch an, wobei er von der Ausgangstonart Des-Dur nach F-Dur moduliert. Erst ab der dritten Strophe gewinnt die Komposition durch die Aufnahme des Repetitionsmotivs aus dem Klaviervorspiel an Bewegung und pochende Triolenachtel im Bass verdeutlichen eindrucksvoll Memnons schmerzliche Gefühle und sein ungestilltes Verlangen. Mit einem plötzlich auftauchenden, kräftigen Sextakkord zu Beginn der vierten Strophe wendet Schubert das Lied schließlich wieder nach Des-Dur, in dem er es melodisch ausspinnt und sphärenhaft verklingen lässt.

3.1.6 Antigone und Oedip (D 542)³³

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: März 1817.

Johann Mayrhofers „Antigone und Oedip“ ist ein Doppel-Rollengedicht –

³¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.4 oben auf Seite 30.

³²Feuchtersleben [34], S. 12.

³³Zum Folgenden: Dürr / Kube [19], S. 439 f.

bestehend aus sieben vierzeiligen Strophen mit jambischen Vierhebern – und bezieht sich auf die Schlusszene von Sophokles’ Tragödie *Oidipus in Kolonos*. Antigone bittet in ihrem die ersten drei Strophen umfassenden Gebet die „hohen Himmlischen“ (Str. 1, V. 1) – das sind in diesem Fall die Rachegöttinnen (vgl. „euer Rachestrahл vernichte“, Str. 2, V. 3) – um Gnade für ihren blinden Vater Oedip und bietet ihnen sich selbst als Opfer dar. Eine Änderung des Reimschemas ab der fünften Strophe (abba statt vorher abcb) verdeutlicht den Wechsel zu Oedip, der in seinem Traum die orakelhafte Antwort auf Antigones Gebet erhalten hat: „Dein irdisch Werk ist abgetan.“ (Str. 7, V. 4).

Franz Schubert wählte für seine Vertonung, deren Textvorlage eine Handschrift Mayrhofers war, eine szenische Anlage mit mehrfach wechselnden Begleitfigurationen. Die dritte Strophe ruft Erinnerungen an den Typ des geistlichen Liedes hervor; die vierte gestaltete Schubert sogar als Secco-Rezitativ Antigones, das als Überleitung zu den folgenden drei – im Autograph im Bassschlüssel notierten – Strophen des Oedip dient. Dessen Gedanken an bessere, aber bereits vergangene Zeiten (dargestellt in E-Dur und C-Dur) werden verdrängt vom Bewusstsein des nahenden Endes: Der mahnende Vers „Zum Tode sollst du dich bereiten“ (Str. 7, V. 3) verharret auf dem Ton As und ruft – wohl nicht ganz unbeabsichtigt – das Bild des Komturs aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* hervor; beide Partien sind idealerweise von einem seriösen Bass zu singen.

Am 19. Jänner 1822 erschien in der Wiener *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eine Besprechung der Liederhefte op. 5 und op. 6; es handelt sich dabei um die **erste eingehende Kritik schubertscher Lieder**. Wer der Autor dieser Kritik ist, kann nicht mehr eindeutig festgestellt werden; im Zusammenhang mit „Memnon“³⁴ (op. 6,1) und „Antigone und Oedip“ (op. 6,2) schrieb er:

„Diese schönen Poesien hat Herr Schubert erhaben und mit ergreifender Wahrheit im Tonsatze wiedergegeben. [...] Antigones Gebet ist voll kindlich frommen Gefühles in melodischem Sti-

³⁴Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.5 oben auf Seite 31.

le gehalten und spricht die Gefühle der sich willig zum Opfer für den Vater darbietenden Tochter auf das rührendste aus. Es wird durch zwei mit kurzem Rezitative abwechselnde Zwischenakte, welche das bange Stöhnen des erwachenden Greises auf das ausdrucksvollste schildern, unterbrochen. Wahrhaft königlich und erhaben ist der nun folgende Gesang Ödips gehalten, der mit dem von schauerlichen Akkorden begleiteten Geisterrufe würdig schließt.“³⁵

Oidipus (Schwellfuß) zählt zu den berühmtesten Figuren der antiken Mythologie. Er wurde als Knabe von seinem Vater Laios, dem König von Theben, an den Füßen verletzt (daher kommt sein Name) und ausgesetzt, weil diesem vorhergesagt worden war, sein eigener Sohn würde ihn töten. Oidipus wurde gefunden, überlebte und reiste als junger Erwachsener nach Delphi, um vom Orakel seine wahre Herkunft zu erfragen; dort wurde er aber sofort aus Apollons³⁶ Tempel vertrieben, weil er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten werde. In Theben löste Oidipus das Rätsel der Sphinx, eines die Stadt bedrohenden weiblichen Ungeheuers, und wurde daraufhin als gefeierter Held zum neuen König ernannt; den früheren König – also seinen eigenen Vater Laios – hatte Oidipus zuvor in Unkenntnis der wahren Sachlage bei einer zufällig entstandenen Auseinandersetzung außerhalb der Stadt getötet. Er heiratete Laios’ Witwe Iokaste – seine eigene Mutter – und zeugte mit ihr vier Kinder, darunter **Antigone**. Als nach ungefähr zwei Jahrzehnten die Wahrheit ans Licht kam und sich die Prophezeiung des Orakels als richtig erwies, erhängte sich Iokaste und stach sich Oidipus die Augen aus. Von dessen weiterem Lebensweg berichten verschiedene Schriftsteller; Sophokles behauptet in seinem *Oidipus in Kolonos*, der König sei aus der Stadt verbannt worden und wanderte viele Jahre lang als Ausgestoßener umher, nur von seiner treuen Tochter Antigone begleitet und geführt.³⁷

³⁵Zit. n. Böhm [3], S. 246 f.

³⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.5 unten auf Seite 79.

³⁷Tripp [69], S. 384–386.

3.1.7 Orest (D 548)³⁸

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: März 1817.

Johann Mayrhofers dichterische Beschäftigung mit Orest begann vermutlich im Juni 1816, als er einige Verse aus den „Eumeniden“ – dem dritten Teil der *Orestie* des Aischylos – übersetzte („Fragment aus dem Aeschylus“³⁹). Hierauf folgten drei weitere Gedichte aus demselben Sagenkreis: „Orest“, „Iphigenia“⁴⁰ und „Der entsühnte Orest“⁴¹; in seine Gedichtsammlung des Jahres 1824 nahm Mayrhofer nur das erste der drei auf, allerdings stark verändert und unter dem Titel „Der landende Orest“. Gemeinsam ergeben die genannten Texte – alle vier wurden von Schubert vertont – einen gewissermaßen in sich geschlossenen Gedichtzyklus. „Orest“ besteht aus vier Strophen zu jeweils vier Zeilen, deren zweite und vierte einen Reim bilden; fünfhebige Trochäen begründen das durchgängige Versmaß, dessen Kadenzen abwechselnd klingend und stumpf sind.

Franz Schuberts Vertonung kann als freies, von rezitativischen Momenten durchsetztes Arioso beschrieben werden, das weder an die engen Grenzen eines Strophenliedes gebunden ist noch die vielfältigeren Möglichkeiten einer Ballade ausschöpft; somit ist „Orest“ nachgerade beispielhaft für Schuberts Antikenlieder. Der Komponist unterteilte die den Titelhelden bei der Landung auf Tauris bewegenden Gedanken und Hoffnungen („Lösen meinen und der Väter Fluch“, Str. 4, V. 4) in vier Abschnitte, die nicht nur eine ganz unterschiedliche satztechnische Anlage haben, sondern auch von nahezu ständiger Modulation (beginnend in c-Moll, endend in D-Dur) geprägt sind. Der musikalische Zusammenhang wird – abgesehen von den subtilen Tonmalereien – durch ein ganzes Netzwerk verschiedener kurzer Motive hergestellt, darunter beispielsweise das Fortschreiten der Singstimme im punktierten Rhythmus zu Beginn eines jeden Abschnitts sowie die Diminution dieser Punktierung in der Klavierbegleitung.

³⁸Zum Folgenden: Dürr [14], S. 370; Dürr / Kube [30], S. 448 f.

³⁹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.2 oben auf Seite 23.

⁴⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.9 unten auf Seite 40.

⁴¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.11 unten auf Seite 43.

Orest⁴² war der Sohn des Agamemnon⁴³ und der Klytāimnestra. Als er noch ein Kind gewesen ist, wurde sein Vater von seiner Mutter und deren Liebhaber ermordet. Jahre später ging Orest als junger Mann nach Delphi, um das Orakel zu befragen, wie er sich gegenüber den Mördern seines Vaters verhalten solle; Apollon⁴⁴ befahl ihm, beide zu töten. Obwohl diese Tat göttlich genehmigt war, brachte sie die Erinnyen⁴⁵ – also die Rachegöttinnen – über Orest, die ihn verfolgten und dadurch zum Wahnsinn trieben. Erneut fragte er um Rat in Delphi, wo ihm Apollon versprach, er werde wieder voll zu Verstand kommen, wenn er die Statue der Artemis (entspricht der römischen Göttin Diana⁴⁶), die sich auf Tauris⁴⁷ – jener Halbinsel an der Nordküste des Schwarzen Meeres, die heute als Krim⁴⁸ bekannt ist – befand, stehle und nach Attika bringe. Die große Gefahr bestand jedoch darin, dass die auf Tauris ansässigen **Skythen**⁴⁹ barbarische Stämme waren, die regelmäßig alle Fremden, die in ihrem Land auftauchten, der Artemis opferten („Rauhes Eiland, kündest keinen Segen“, Str. 2, V. 1). Orest hatte kaum seinen Fuß auf taurische Erde gesetzt, als er auch schon gefangen genommen und zum Tempel geschleppt wurde, um geopfert zu werden. Zu seinem Erstaunen erkannte er in der Priesterin der Artemis („Eine hohe Priesterin Dianens“, Str. 4, V. 3) seine älteste Schwester Iphigenie⁵⁰, die es durch eine List ermöglichte, dass der Gefangene und sie selbst mitsamt der Statue entkamen. Nach seiner Rückkehr erlangte Orest in der Stadt Mykene die Königswürde und übernahm auch den Thron von Sparta, nachdem sein Onkel Menelaos⁵¹ gestorben war; so wurde er zum mächtigsten Herrscher auf der Peloponnes und zur letzten größeren Gestalt in der griechischen Mythologie.

⁴²Tripp [69], S. 393–395.

⁴³Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

⁴⁴Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.5 unten auf Seite 79.

⁴⁵Siehe dazu auch Unterabschnitt 3.1.2 oben auf Seite 23.

⁴⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.13 unten auf Seite 46.

⁴⁷Tripp [69], S. 495.

⁴⁸Wegen der seit Anfang 2014 andauernden Krimkrise ist die Zugehörigkeit der Halbinsel (Ukraine oder Russland) zur Zeit umstritten.

⁴⁹Tripp [69], S. 485.

⁵⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.9 unten auf Seite 40.

⁵¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

Die **Eumeniden**⁵² (übersetzt „die Freundlichen“) waren Göttinnen, die in verschiedenen griechischen Städten verehrt wurden. Aischylos identifizierte die Eumeniden in seiner gleichnamigen Tragödie mit den Erinnyen („der Eumeniden Wut zu stillen“, Str. 1, V. 1 f.), doch ist es nicht gewiss, ob ihnen das schroffe Wesen der Erinnyen auch allgemein zugeschrieben wurde. **Pythia**⁵³ war die Prophetin des Delphischen Orakels, als dessen Schutzgott Apollon galt. Sie saß auf einem Dreifuß und gab in einem Trancezustand – man glaubte, sie sei vom Gott besessen – ihre Weissagungen bekannt; diese wurden von Priestern, die zum Tempel des Apollon gehörten, in meist zweideutigen Versen aufgeschrieben. Das Orakel von Delphi genoss zwar in allen Ländern des Mittelmeerraumes einen zuverlässigen Ruf, doch war Apollons Befehl an Orest – wenngleich klar formuliert – nur von zweifelhafter Weisheit. **Ceres**⁵⁴ war die römische Göttin des Ackerbaus.

3.1.8 Uraniens Flucht (D 554)⁵⁵

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: April 1817.

Urania⁵⁶ war die Tochter des Zeus und der Mnemosyne und eine der neun Musen, also eine jener Göttinnen, die bei Künstlern für Inspiration sorgten. Dass Johann Mayrhofer in seinem Gedicht diese Urania meint, ist aber unwahrscheinlich, wenn auch nicht ausgeschlossen. Eher dürfte es sich um Aphrodite⁵⁷ handeln, die unter dem Namen **Aphrodite Urania**⁵⁸ als allwissende Himmelsgöttin beziehungsweise -königin angebetet wurde; ein Beleg dafür lässt sich im Text allerdings nicht finden. Eine dritte Möglichkeit ist, dass Mayrhofer diese weibliche Gottheit schlicht ersann; da der gesamte im Gedicht wiedergegebene Mythos seiner Fantasie entsprungen ist, kommt diesem Denkansatz durchaus eine gewisse Überzeugungskraft zu, wiewohl

⁵²Tripp [69], S. 187.

⁵³Tripp [69], S. 147.

⁵⁴Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.3 unten auf Seite 54.

⁵⁵Zum Folgenden: Dürr / Kube [32], S. 457–459.

⁵⁶Tripp [69], S. 353, 539.

⁵⁷Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.2 unten auf Seite 75.

⁵⁸Tripp [69], S. 61 f.

Mayrhofer sonst in keinem anderen Antikenlied mythologische Gestalten einfach erfunden hat.

Walther Dürr jedenfalls identifiziert Urania mit Aphrodite. Deren Flucht von der Erde, wo sie viel Unheil und Schmach erlitten hat (vgl. Str. 14 f.), auf den Olymp stellt Mayrhofer in einer Ballade dar; direkte Reden – beziehungsweise in diesem Fall der Dialog zwischen Zeus und Urania – sowie Erläuterungen eines Erzählers sind daher feste, gattungsmäßige Bestandteile dieses ausladenden Gedichtes. Es besteht aus 27 Strophen zu je vier kreuzgereimten Zeilen; als klassisches Versmaß setzte der Dichter fünfhebige Jamben ein, die alternierend klingend und stumpf enden. Ihm ging es wohl darum, in seinem Gedicht eine Utopie zu entwerfen – ein „Land, wo der Vollendung Blume sprießt“ (Str. 24, V. 4) –, für die es genügt, dass sich ein einziges liebendes Paar jener himmlischen Liebe widmet, die Urania verkörpert; für Mayrhofer dürfte diese reine Liebe die platonische Freundesliebe gewesen sein. Interessant – und auch etwas inkonsequent, aber angesichts der relativen Unbestimmtheit der Protagonistin nicht störend – ist überdies, dass der Dichter den Göttervater sowohl Zeus (z.B. Str. 1, V. 2) als auch Jupiter (Str. 9, V. 1) nennt und so die griechische mit der römischen Mythologie vermischt.

Die für Balladen typische Verbindung von lyrischen, epischen und dramatischen Elementen spiegelt sich auch in Franz Schuberts Vertonung wider; erkennbar ist dies bereits rein äußerlich am häufigen, jeweils durch einen Doppelstrich angezeigten Wechsel von Tonart, Taktart und Tempo (bzw. Vortragsbezeichnung). Diese ziemlich offene Struktur bietet Schubert viele gestalterische Freiheiten: So kommt beispielsweise Zeus nahezu ausschließlich in der Form des Rezitativs zu Wort; nur dessen Rückblick auf Uraniens Abschied („In holder Schöne [...] zogst du von mir der Erde zu“, Str. 10, V. 1 f.) vertonte Schubert als kurzes, getragenes Arioso in feierlichem E-Dur. Bemerkenswert ist auch das erstaunlich frei angelegte Austeilen von Nektar und Ambrosia (Str. 5); die Musik erklingt hier nämlich gewissermaßen *sub communione*. Mit den letzten beiden prophetischen Strophen, die eine nahezu hymnische Gelassenheit ausstrahlen, wendet Schubert das Lied – es hat in D-Dur begonnen – schließlich nach B-Dur, dem ein gewisses sehnsuchtsvolles

Kolorit zugeschrieben wird.

3.1.9 Iphigenia (D 573)⁵⁹

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: Juli 1817.

Iphigenie war die älteste Tochter des Agamemnon⁶⁰ und der Klytāimnestra. Durch die vermessene Behauptung, er sei ein mindestens ebenso geschickter Jäger wie Artemis (entspricht der römischen Göttin Diana⁶¹), zog Agamemnon den Zorn der Göttin auf sich; um sie wieder zu beschwichtigen, musste er in Aulis – so war ihm geweissagt worden – seine Tochter Iphigenie opfern. Die Göttin ersetzte das Mädchen auf dem Altar jedoch durch eine Hirschkuh („Göttin, die du mich gerettet“, Str. 3, V. 1), führte Iphigenie auf die Halbinsel Tauris und machte sie dort zu ihrer Priesterin, deren Aufgabe darin bestand, die Menschenopfer der Taurer für den Tod vorzubereiten. Viele Jahre später gelang es Iphigenie, gemeinsam mit ihrem Bruder Orest⁶² den barbarischen Taurern zu entkommen und von der Halbinsel zu fliehen. Über all diese Begebnisse bieten insbesondere zwei Tragödien des Euripides – *Iphigenie in Aulis* und *Iphigenie bei den Taurern* – näheren Aufschluss.⁶³

Johann Mayrhofers Gedicht „Iphigenia“ ist sozusagen das geschwisterliche Gegenstück zu „Orest“; es besteht aus drei gereimten sechszeiligen Strophen mit trochäischen Vierhebern, wobei der dritte und sechste Vers jeweils stumpf enden, alle anderen klingend. Der Aufbau des Gedichtes ist zweiteilig: Die ersten beiden Strophen spiegeln die bedrückte Stimmung Iphigenias wider, die von schlimmem Heimweh geplagt wird („Keine Hoffnung [...] Meine Heimat zu ersehnen“, Str. 2, V. 2 f.); eine Parallelität zum Eröffnungsmonolog in Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris* wird dabei ersichtlich. In der dritten Strophe aber mündet die Klage – wieder ähnlich wie bei Goethe –

⁵⁹Zum Folgenden: Dürr [14], S. 370–372; Dürr / Kube [27], S. 468 f.

⁶⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

⁶¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.13 unten auf Seite 46.

⁶²Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.7 oben auf Seite 36.

⁶³Tripp [69], S. 270 f.

in ein Gebet an die Göttin Diana, in dem Iphigenia um Befreiung aus Tauris bittet („Rette mich zum zweiten Mal“, Str. 3, V. 3); es fügt sich gut, dass Orest auch schon auf dem Weg ist.

Die Vertonung Franz Schuberts ist als zweiteilige Arie angelegt, die sich von der Schilderung der Außenwelt über einen modulierenden Abschnitt zum Gebet nach innen wendet. Bei der klanglichen Gestaltung des Klaviersatzes geht der Komponist oft deutlich über die Erfordernisse einer einfachen Begleitung hinaus und erweckt dadurch instrumentenspezifische Vorstellungen: beispielsweise ein in sich ruhender Streichersatz mit liegendem Basston, eine Orchestrierung der gegen die Klippen schlagenden Brandung, Hörnerklänge zum Abschluss. Das Lied ist in drei Fassungen überliefert, die erste in einem Autograph vom Juli 1817 in Ges-Dur – der von Schubert eigentlich gewählten Tonart –, die zweite in Abschriften ab dem Jahr 1825 in Es-Dur und die dritte Fassung in der wahrscheinlich 1828 entstandenen Originalausgabe (op. 98,3) in F-Dur.

3.1.10 Atys (D 585)⁶⁴

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: September 1817.

In einem erzählenden Gedicht nach Art einer Ballade schildert Johann Mayrhofer die Leiden des jungen Atys („Wie folterst du das junge Herz“, Str. 2, V. 2): Gerahmt vom Bericht des Erzählers in der ersten und letzten Strophe, beklagt jener – manche Parallelen zu „Iphigenia“⁶⁵ aufweisend – seine Schmerzen und seine Sehnsucht nach der Heimat („O Heimweh, unergründlicher Schmerz“, Str. 2, V. 1), die ihn im Dienste der Kybele quälen. Das Gedicht besteht aus fünf Strophen zu jeweils sechs Zeilen, das Reimschema lautet aabccb. Das Versmaß ist eine Mischung aus Daktylen und Jamben, die sowohl vierhebig (V. 1–2, 4–5) als auch dreihebig (V. 3, 6) sind; dabei ist ungewöhnlich, dass die Dreiheber immer klingend enden – die Strophen schließen also nicht mit deutlich erkennbaren Zäsuren, sondern klingen fort

⁶⁴Zum Folgenden: Dürr / Kube [20], S. 478 f.

⁶⁵Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.9 oben auf Seite 40.

– und die Vierheber immer stumpf.

Atys⁶⁶ wurde als Knabe von seiner Mutter ausgesetzt und aufgrund dessen von einem Ziegenbock gesäugt; er wuchs zu einem hübschen jungen Mann heran. Die phrygische Muttergöttin **Kybele**⁶⁷ – sie erscheint in der griechischen Literatur für gewöhnlich als Identifikation mit Rhea, der Mutter der meisten olympischen Götter – sah ihn eines Tages und verliebte sich in ihn, doch der junge Mann merkte davon offensichtlich nichts; da er zu heiraten beabsichtigte und auch bereits Vorbereitungen für seine Hochzeit traf, trieb ihn die Göttin aus rasender Eifersucht zum Wahnsinn, woraufhin er sich entmannte und starb. Kybele, die in der Kunst in einem von Löwen gezogenen Wagen dargestellt wird („Auf löwengezogenem Wagen“, Str. 3, V. 3; „zog uns das Löwengespann“, Str. 4, V. 2), bereute ihren Zorn später und verwandelte Atys nach einigen Berichten in eine immergrüne Pinie; nach häufigeren Berichten machte sie ihn zu ihrem untergebenen göttlichen Gefährten.

Aus dem a-Moll-Thema des viertaktigen Klaviervorspiels, dessen erster Zweitakter im Unisono gesetzt ist, leitete Franz Schubert jene Motive ab, aus denen er dann die Melodie der Singstimme in den ersten beiden Strophen zusammensetzte. Charakteristisch ist dabei – abgesehen von der Qualifizierung als Siciliano – eine mehrfach wiederkehrende Harmoniefolge mit den Basstönen *A–F–D–E*, auf die in der Oberstimme ein aufsteigender Halbtonschritt als umgekehrtes Seufzermotiv folgt. Nach dem Ende der zweiten Strophe kadenziiert Schubert den sehnsuchtsvollen Siciliano ($\frac{6}{8}$ -Takt) ab und bringt – nach einem Doppelstrich – einen neuen Abschnitt im Viervierteltakt, der sich nicht nur durch neue Begleitfiguren, sondern auch durch ein kurzes Arioso in der äußerst entlegenen Tonart Ces-Dur (sieben *b*) auszeichnet. Zur letzten Strophe wird der Siciliano wieder aufgenommen, jedoch bricht er in der Mitte des vierten Verses übergangslos ab; der Rest des Gedichtes ist nur mehr von einzelnen freien Akkorden gestützt, die auf Atys’ Freitod hinweisen („er stürzt von Höhn“, Str. 5, V. 5). Mit einem längeren Klaviernachspiel, des-

⁶⁶Tripp [69], S. 121.

⁶⁷Tripp [69], S. 302 f.

sen vorübergehende Aufhellung nach A-Dur auf die Erlösung von den Leiden schließen lässt, führt Schubert das Lied zu Ende.

3.1.11 Der entsühnte Orest (D 699)⁶⁸

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: September 1820.

Mit diesem Gedicht beschließt Johann Mayrhofer seinen kleinen Zyklus zum Themenkreis der Orestie (bei Schubert D 450, 548, 573, 699): Nachdem Orest⁶⁹ von seiner Schuld befreit – also entsühnt – worden war, kehrte er nicht etwa bescheiden, sondern mit Schwert und Speer triumphierend in seine Heimat zurück; wie sein Vater Agamemnon⁷⁰ und sein Großvater Atreus⁷¹ wurde er König der Stadt Mykene („Mykene ehrt als König mich“, Str. 2, V. 1). Orests Monolog ist nicht – wie man vielleicht annehmen könnte – in klassizistischen Pentametern gehalten, sondern in vier einfachen Volksliedstrophen mit wechselnden vier- und dreihebigen Jamben, die ungewöhnlicherweise ausnahmslos stumpf enden. Der triumphante Ton, den Orest noch in der ersten Strophe anschlägt, wird bald ruhiger und lieblicher; in der dritten Strophe ist bereits von Rosen, Frühling und Liebe die Rede. Bei der vierten Strophe handelt es sich schließlich um ein Gebet, in dem der Held, der alles erreicht hat („das Höchste wurde mir“, Str. 4, V. 3), einen letzten Wunsch an die Göttin Diana⁷² richtet: am Ende zu seinen Ahnen gehen zu dürfen („Laß mich [...] Zu meinen Vätern gehn!“, Str. 4, V. 3 f.).

Franz Schubert versah seine Vertonung mit der Vortragsbezeichnung „Sehr langsam, mit Kraft“ und lässt sie mit weit aufgespannten, den Wellenschlag des heimatlichen Meeres imitierenden Dreiklangszerlegungen in heroischem C-Dur beginnen. Beim selbstbewussten Schwingen von Schwert und Speer am Ende der ersten Strophe muss die Singstimme – gekoppelt an den Klavierbass – gleich zwei Mal einen aufsteigenden Tritonus bewältigen und die

⁶⁸Zum Folgenden: Dürr / Kube [21], S. 556 f.

⁶⁹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.7 oben auf Seite 36.

⁷⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

⁷¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 unten auf Seite 82.

⁷²Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.13 unten auf Seite 46.

sonderbare doppelte Quintfolge $d''-g'-c'$ durchmessen; auch die zweite Strophe ist nicht von Zurückhaltung geprägt, sondern gewinnt durch fortlaufende Akkordrepetitionen an klanglichem Volumen. Kurz vor Beginn der dritten Strophe wechselt Schubert zu einer tänzerisch wogenden Klavierbegleitung in As-Dur, mit der er den Kahn auf „der Liebe Wellen“ (Str. 3, V. 3) abbildet; über die Paralleltonart (f-Moll) gelangt das Lied schließlich wieder zurück nach C-Dur. Von einem fest entschlossenen punktierten Rhythmus getragen, bringt Orest nun leise seinen letzten Wunsch vor, dessen Erfüllung wegen eines chromatisch erreichten Trugschlusses zwar kurz gefährdet erscheint, sich aber in der abschließenden plagalen Kadenz (hier mit der Moll-Subdominante) – einer aus der Kirchenmusik entlehnten Wendung („Amen“) – dennoch ankündigt.

3.1.12 Freiwilliges Versinken (D 700)⁷³

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: September 1820.

Johann Mayrhofer stellt in seinem Gedicht der Sonne – genauer gesagt dem griechischen Gott Helios – den Mond und die Sterne gegenüber, die erst dann in weiter Ferne zu strahlen beginnen, wenn die Sonne ihre Krone auf die Berge legt, also untergeht; erst dieses Versinken ermöglicht für eine gewisse Zeit den Anblick der Nacht, impliziert aber zugleich auch die Wiederkehr des Tages. Das Gedicht ist symptomatisch für Mayrhofer's ambivalenten Umgang mit der romantischen Gedankenwelt: Der Sonnengott darf nur im Bewusstsein, der Erde bereits am folgenden Tag wieder neue Gluten zu schenken⁷⁴, auf seine Macht verzichten; die Faszination am Untergang, am Versinken, an der Auflösung bleibt dennoch erhalten.

Der Sonnengott **Helios**⁷⁵ (von den Römern Sol genannt) war der Sohn der Titanen Hyperion (ebenfalls ein Sonnengott) und Theia; Selene (Mond) und Eos (Morgenröte) waren seine Schwestern. Letztere kündigte jeden Tag

⁷³Zum Folgenden: Dürr / Kube [24], S. 557 f.

⁷⁴Vergleiche hierzu Unterabschnitt 3.1.14 auf Seite 49.

⁷⁵Tripp [69], S. 214–216.

Helios' Fahrt in seinem vierspännigen Wagen über den Himmel an und begleitete ihn dabei; während der Nacht kehrte er über den Fluss Okeanos vom Westen in den Osten zurück. Der berühmte Koloss von Rhodos in der Nähe des Hafens war eine monumentale Statue des Helios, da er der Schutzgott dieser Insel war. Das bekannteste der zahlreichen Kinder des Helios war Phaëthon, der von seinem Vater verlangte, einen Tag lang den Sonnenwagen über den Himmel lenken zu dürfen. Helios gewährte dem Knaben die Gunst, doch dieser konnte die Pferde nicht bändigen, wurde aus dem Wagen in die Tiefe geschleudert und kam dabei ums Leben. Laut Ovid, der von dieser Geschichte in seinen *Metamorphosen* (Erstes Buch, ab Vers 750; Zweites Buch, bis Vers 400) ausführlich berichtet, lautete die Inschrift auf Phaëthons Grabstein: „HIC SITUS EST PHAETHON CURRUS AURIGA PATERNI / QUEM SI NON TENUIT MAGNIS TAMEN EXCIDIT AUSIS.“⁷⁶ („Hier ruht Phaëthon, der Lenker des väterlichen Wagens; zwar konnte er ihn nicht halten, doch fiel er als einer, der Großes gewagt.“⁷⁷).

Die drei vierzeiligen Strophen des Gedichtes sind zwar durchgehend gereimt (ohne einheitliches Reimschema), haben aber kein regelmäßiges Metrum. Überwiegend kommen vierhebige Jamben vor, der erste und fünfte Vers sind jedoch fünfhebige, der elfte und zwölfte gar sechshebige. Für die Druckausgabe des Jahres 1824 hat Mayrhofer diese Unregelmäßigkeiten weitgehend ausgeglichen, weshalb sich die spätere Fassung von der ursprünglichen Textvorlage Franz Schuberts, die dieser handschriftlich erhalten hatte, stark unterschied.

Bei diesem Lied hatte offenbar eine klangliche Flächenwirkung für den Komponisten einen höheren Stellenwert als eine lineare harmonische Entwicklung, denn die Harmonik kann mit dem ersten Wort des Gedichtes treffend beschrieben werden: „Wohin?“. Erst im siebenten Takt wird mit F-Dur das vorgezeichnete tonale Zentrum erreicht – davor wirken die Akkorde mit ihren sequenzierten Halbtonschritten (*c'-h*, *d'-cis'*) nachgerade suchend –, das aber nicht stabil ist, sondern bereits wenige Takte später unvermittelt

⁷⁶Ovid [57], S. 82, 84.

⁷⁷Ovid [57], S. 83, 85.

nach Es-Dur wechselt. Zwischen der zweiten und dritten Strophe vollzieht sich die Verwandlung nach D-Dur, das jedoch sogleich verlassen und erst wieder im chromatisch eingefärbten, langsam und mit Mühe nach oben steigenden Klaviernachspiel erreicht wird. Die erwähnte Flächenwirkung erzielt Schubert dadurch, dass er von Anfang an prägnante Akkordfolgen – in der ersten Strophe regelmäßig mit (auch verdoppelten) Trillern versehen – und starke dynamische Kontraste einsetzt; die Singstimme enthält kaum melodische Linien, sondern ist eher rezitativisch angelegt und von zahlreichen weiten, abwärts gerichteten Sprüngen (darunter sogar vier Nonen) geprägt – ein Zeichen für das Versinken?

3.1.13 Der zürnenden Diana (D 707)⁷⁸

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: Dezember 1820.

In diesem Gedicht greift Johann Mayrhofer – wie in zahlreichen anderen seiner Gedichte – auf einen Stoff der griechisch-römischen Mythologie zurück; die beiden zentralen Gestalten darin sind:

Diana⁷⁹ – eine alte italische Fruchtbarkeitsgöttin – war die Schutzherrin der wilden Tiere und der Geburt bei Menschen und Tieren; von den Römern wurde sie mit der griechischen Artemis⁸⁰ gleichgesetzt. Diese war die Tochter des Zeus und der Titanin Leto und somit auch die Schwester des Apollon⁸¹, mit dem sie eng befreundet blieb und häufig jagen ging. Überhaupt verbrachte Artemis den Großteil ihrer Zeit auf der Jagd in Gesellschaft verschiedener Nymphen, von denen sie verlangte, jungfräulich zu bleiben wie sie selbst (was für eine Göttin der Geburt durchaus paradox ist); ihre Jungfräulichkeit musste Artemis vor zahllosen Gefährdungen verteidigen – fast immer mit verheerenden Folgen für ihre Freier. Obwohl sie zu den olympischen Gottheiten zählte, war sie in bemerkenswerter Weise darum besorgt, dass die Menschen

⁷⁸Zum Folgenden: Dietel [9], S. 560 f.

⁷⁹Tripp [69], S. 154.

⁸⁰Tripp [69], S. 101–103.

⁸¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.5 unten auf Seite 79.

sie ausreichend ehrten; Nichtachtung ahndete Artemis mit zum Teil drastischen Maßnahmen.

Für **Aktaion**, der in der Kunst der Jagd unterrichtet war, nahm die Begegnung mit Artemis einen tödlichen Verlauf: Es existieren verschiedene Erklärungen dafür, wie es zur verhängnisvollen Beleidigung der Göttin kam. Nach der am weitesten verbreiteten Überlieferung bestand Aktaions Vergehen darin, dass er Artemis zufällig nackt erblickte, als sie gerade mit ihren Nymphen an einer Quelle badete. Weil sie fürchtete, Aktaion werde anderen von der Schmach erzählen, die sie erlitten hatte, verwandelte sie ihn in einen Hirsch, so dass er von seinen eigenen Jagdhunden in Stücke gerissen wurde; als die Hunde ihren Herrn darauf nicht mehr finden konnten, begannen sie vor Trauer zu heulen.⁸²

Mayrhofer's Gedicht ist ein Monolog des Jägers Aktaion und besteht aus vier Strophen, deren letzte vierzeilig ist, alle anderen sind dreizeilig. Dass das Gedicht nicht ganz regelmäßig aufgebaut ist, zeigt sich auch am etwas ungewöhnlichen Reimschema (aab ccb bdd efef) beziehungsweise an der plötzlichen Veränderung des Metrums (ab dem zweiten Vers der dritten Strophe vierhebige statt fünfhebige Jamben; ausschließlich klingende Kadenzen). Durch den Einsatz mehrerer Enjambements (keines in der dritten, zwei in der vierten Strophe) sorgt Mayrhofer für einen runderen, flüssigeren Tonfall.

Bekannt ist die Geschichte von Diana und Aktaion vor allem durch einen Bericht in den *Metamorphosen* des Ovid (Drittes Buch, Verse 138–252); die tragischen Momente, in denen der verwandelte Aktaion von seinen eigenen Hunden angefallen wird, werden darin mit folgenden Hexametern (V. 230, 247–252) geschildert:

,Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!
[...]
vellet abesse quidem, sed adest, velletque videre,
non etiam sentire canum fera facta suorum.
undique circumstant mersisque in corpore rostris
dilacerant falsi dominum sub imagine cervi,

⁸²Tripp [69], S. 36.

nec nisi finita per plurima vulnera vita
ira pharetratae fertur satiata Dianae.⁸³

(Übersetzung von Michael von Albrecht: „Actaeon bin ich, erkennt euren Herrn!‘ [...] O wie gern wäre er wirklich abwesend; doch er ist ja dabei! Wie gern wollte er das Wüten seiner Hunde nur mit ansehen, statt es selbst zu spüren! Von allen Seiten umstellen sie ihn, vergraben die Schnauzen in seinem Leibe und zerfleischen ihren Herrn in der Truggestalt des Hirsches. Und erst nachdem seinem Leben durch tausend Wunden ein Ende bereitet war, soll der Zorn der köchertragenden Diana befriedigt gewesen sein.“⁸⁴)

In der Fassung Johann Mayrhofers rächt sich Diana selbst mit Pfeil und Bogen („Dein Pfeil, er traf“, Str. 4, V. 1), doch Aktaion – berückt durch den Anblick der unverhüllten Göttin („Wem du gestrahlet ohne Schleier“, Str. 3, V. 3) – achtet seine Strafe gering: Der tödliche Pfeil („spanne nur den Bogen, mich zu töten“, Str. 1, V. 1) wird zum Liebspfeil und das Lebensende ereilt ihn im entzückten Liebestaumel („süße letzte Stunde“, Str. 4, V. 4).

Franz Schuberts Lied ist in zwei Fassungen überliefert, die erste steht in A-Dur und entstand im Dezember 1820, die zweite wurde – als Reinschrift in As-Dur – nur kurze Zeit später angefertigt. Auf die Form des Gedichtes nimmt Schubert wenig Rücksicht, vielmehr orientiert er sich am Sinngehalt des Textes, den er in allen Abschnitten seiner Vertonung ausgiebig wiederholt. Insgesamt macht die Komposition mit ihrer ekstatischen Überschwänglichkeit und dem delikat auskomponierten Hinscheiden des lyrischen Ichs – gleichsam die beiden Grenzpole – einen durchaus arienhaften Eindruck.

Charakteristisch für das Lied ist ein taktweise sich wiederholendes Begleitmodell, das unterschiedlich umgestaltet wird. Am Anfang besteht es aus entschlossen drängenden Triolen, die zu einer hervorgehobenen Viertelnote in der Mitte des Taktes führen; in der Folge wird dann die Begleitung zu Sechzehnteln verdichtet, bevor schließlich ruhigere, wiederum triolische Varianten den sanften Liebestod symbolisieren. Bemerkenswert ist, dass der gefasste Entschluss „Nie werd ich es bereuen“ durch eine chromatische Rückung nach

⁸³Ovid [57], S. 138, 140.

⁸⁴Ovid [57], S. 139, 141.

oben – einhergehend mit einem Wechsel in eine andere Tonart – zusätzlich bekräftigt wird. Auch das Treffen des Pfeils wird durch Unisonoführung der Begleitung deutlich gekennzeichnet, weil dies der einzige Moment der Realitätswahrnehmung des verzückten lyrischen Ichs ist. Schubert beendet das Lied mit einem ausgedehnten und – passenderweise – langsam ersterbenden Klaviernachspiel.

3.1.14 Heliopolis I (D 753)⁸⁵

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: April 1822.

Im Herbst des Jahres 1821 stellte Johann Mayrhofer aus teils früher entstandenen, teils neu verfassten Texten einen Zyklus von 20 Gedichten zusammen, den er seinem Freund Franz von Schober⁸⁶ widmete. Dieser Zyklus heißt „Heliopolis“ und kann als Schlüsselwerk für Mayrhofer und dessen ambivalente Gegenposition zu der von Schober vertretenen Romantik gelten. Das zentrale Gedicht darin ist „Heliopolis“ (bei Schubert „Heliopolis I“), das bildhaft einen idealen Staat zeichnet, in dem Zwietracht und Missgunst überwunden sind, und so unweigerlich Assoziationen zu Tommaso Campanellas (* 1568, † 1639) Werk *Die Sonnenstadt* (*La città del Sole*) hervorruft, das sich mit dem Aufbau eines idealen Staates beschäftigt.

Das Gedicht besteht aus zwei unterschiedlich langen Strophen mit unterschiedlich langen, paarweise gereimten Versen; die erste Strophe beinhaltet nur Jamben, die zweite nur Trochäen. Bemerkenswert ist, dass Mayrhofer diesen wichtigen Text nicht in die Ausgabe seiner Gedichte von 1824 mit aufgenommen hat; möglicherweise befürchtete er – selbst Bücherrevisor – Schwierigkeiten mit der Zensur. „Heliopolis“ erschien erst 1843 in Ernst von Feuchterslebens Mayrhofer-Ausgabe⁸⁷; Franz Schubert gab seine Vertonung im Jahr 1826 zum Druck, sie kam als op. 65,3 heraus.

Die Vertonung verkörpert nicht nur Mayrhofers dichterische Utopie, sondern auch das darin enthaltene Bild vom „kalten, rauhen Norden“ (Str. 1,

⁸⁵Zum Folgenden: Dürr / Kube [25], S. 599 f.; Porhansl [58], S. 12.

⁸⁶Zu sehen auf Abbildung 2.1 oben auf Seite 8.

⁸⁷Feuchtersleben [34], S. 195 f.

V. 1) – einer kargen winterlichen, in kühlem e-Moll dargestellten Landschaft. Dieser steht eine südliche, Kraft spendende Sonnenstadt in hellem E-Dur gegenüber: Heliopolis. Die Polarität der beiden Abschnitte wird sowohl durch das unterschiedliche Tongeschlecht als auch durch die gesamte – homophon geprägte – Faktur der Komposition ausgedrückt.

Das Lied beginnt ungewöhnlich mit einer einstimmigen Basslinie, bei deren Wiederholung die Singstimme im Unisono einfällt. Am Ende des zweiten Verses tritt eine dritte Stimme hinzu, die Singstimme jedoch folgt in drängender Chromatik noch dem Bass der linken Hand und löst sich nur schrittweise von ihm. Erst mit der Hinwendung zu Helios⁸⁸ manifestiert sich eine klare Melodik und zu Beginn der zweiten Strophe wird schließlich das erlösende E-Dur erreicht. Schubert belässt die Dynamik durchgehend im geheimnisvollen Pianissimo, nur am Ende steigert er sie kurz zu einem ermutigenden Forte.

3.1.15 Heliopolis II (D 754)⁸⁹

Textautor: Johann Mayrhofer. Datierung: April 1822.

In seinen Gedichtzyklus „Heliopolis“⁹⁰ nahm Johann Mayrhofer an zwölfter Stelle einen Text auf, den er im Jahr 1824 unter dem Titel „Im Hochgebirge“ zum Druck gegeben hat; dieser Text ist auch in Ernst von Feuchterslebens Mayrhofer-Ausgabe⁹¹ von 1843 enthalten, dort allerdings als zweiter Teil des Gedichtes „An Franz“. „Heliopolis II“ hat keine strophische Gliederung, kann aber als Folge von vier Vierzeilern mit freien Reimen gelesen werden; trochäische Vierheber bilden das durchgehende Versmaß. Es geht darin um die Darstellung eines Gebirgspanoramas, also eines realen – nicht mystischen – Seins, von dem der Dichter lebe (vgl. V. 8). Mayrhofer spricht daher sozusagen als Dichter zum Dichter, der sich nur „dem Würdigen, dem Großen“ (V. 11) zuwenden soll, um so „das rechte Wort“ (V. 16) – das heißt: das angemessene, nicht das überhöhte der Romantik – zu finden.

⁸⁸Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.12 oben auf Seite 44.

⁸⁹Zum Folgenden: Dürr / Kube [26], S. 600 f.; Porhansl [58], S. 12.

⁹⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.14 oben auf Seite 49.

⁹¹Feuchtersleben [34], S. 44.

„Heliopolis II“ ist eines der wenigen originalen Basslieder (im Bassschlüssel notiert) von Franz Schubert; eine für Tenor transponierte Fassung liegt wegen der ausgeprägten Bassklauseln in den abschließenden Kadenzen wohl nicht im Sinne des Komponisten. Die markige Klavierbegleitung ist aus einer schlichten Dreiklangszerlegung abgeleitet und verleiht in dieser Form dem gesamten Lied einen energischen Charakter; zu den beiden mittleren Vierzeilern kehrt sich das Begleitmodell um. Durch zahlreiche Forzato- und Staccato-Anweisungen für das Klavier sowie durch feierlich erhabene Punktierungen bringt Schubert jene unbegriffene Gewalt zum Ausdruck, die der Dichter in Naturphänomenen (z.B. „Wasserfälle, Windesschauer“, V. 3) erkennt. Am Ende des letzten Vierzeilers („Findest du das rechte Wort“, V. 16) wird nach einer Folge von chromatisch verschobenen Septakkorden (B–H–C und C–Des–D) schließlich – nach c-Moll – ein strahlendes, kraftstrotzendes C-Dur erreicht.

3.2 Lieder nach Friedrich von Schiller

3.2.1 Die Bürgschaft (D 246)⁹²

Textautor: Friedrich von Schiller. Datierung: August 1815.

Das literarische Motiv der innigen, unbeirrbaren Freundschaft zweier Männer, die trotz schwersten Bewährungsproben jeder Versuchung zum Treuebruch standhalten, entnahm Friedrich von Schiller einer lateinischen Quellensammlung von Hyginus, die ihm Johann Wolfgang von Goethe im Jahr 1798 zugesandt hatte. Unmittelbar nach deren Lektüre verfasste Schiller die Ballade und bat Goethe in einem Brief (4. September 1798) um dessen Urteil, ob er alle Hauptmotive des Stoffes getroffen habe. Dieser bemängelte lediglich, dass Möros – bei dem es sich nicht um eine antike mythologische Gestalt handelt –, der seinen bürgenden Freund auszulösen hat, sich zuerst vor dem Ertrinken rettet (Str. 9), aber schon kurze Zeit später beinahe verdurstet (Str. 12).

⁹²Zum Folgenden: Waidelich [73], S. 181 f.

Das hehre Pathos und die lakonische Kürze mancher Verse („Ihn magst du, entrinn ich, erwürgen.“, Str. 2, V. 7) mögen befremdlich wirken, doch ist Schillers abenteuerliches Gedicht im Kontext der zeitgenössischen Balladendichtung keineswegs so ungewöhnlich. Große Anerkennung sprach Christian Gottfried Körner – der Vater Theodor Körners⁹³ – wegen des spannenden Inhalts und besonders auch wegen der Beherrschung der Form aus; Schiller ist es nämlich gelungen, in allen 20 Strophen konsequent ein jambisch-anapästisches Versmaß sowie das sehr komplizierte Reimschema abbaacc durchzuhalten, wobei die Verse a jeweils vierhebig, die Verse b und c jeweils dreihebig sind.

Eine Schwierigkeit bei der Vertonung von Balladen stellt die Entscheidung dar, welche Stellen rezitativisch und welche arios (bzw. liedhaft) zu komponieren sind, auch wenn der Charakter eines Lied-Rezitativs meist einem weniger stark kontrastierenden *Accompagnato* entspricht. Die vielen unterschiedlichen Situationen und Emotionen, die Schubert in seinem Lied – mehr noch als in der gleichnamigen, fragmentarischen Oper (D 435) aus dem Jahr 1816 – zu schildern hat, führen zwangsläufig zu einer Art von musikalischer Prosa; nur selten erscheint wegen des vorherrschenden rastlosen Erzählstils eine vollständige Melodie oder gar eine geschlossene Thematik. Unbestritten ist aber, dass es bei der Vertonung einer so heterogenen Ballade wie Schillers „Bürgschaft“ vor allem darum geht, melodramatische Deklamation und charakteristische musikalische Assoziationen zu einer neuen Einheit zu verschmelzen.

3.2.2 Hektors Abschied (D 312)⁹⁴

Textautor: Friedrich von Schiller. Datierung: 19. Oktober 1815.

Friedrich von Schiller verwendete das zwischen 1778 und 1780 entstandene Gedicht zuerst in seinem Drama *Die Räuber* (2. Akt, 2. Szene); später nahm er es in seine *Gedichte* auf, die Schubert als Textvorlage dienten. Das Ge-

⁹³Siehe Abschnitt 2.4 oben ab Seite 13.

⁹⁴Zum Folgenden: Litschauer [49], S. 252 f.

diecht besteht aus vier Strophen zu jeweils sechs Zeilen mit dem Reimschema aabccb; fast durchgehend setzte Schiller fünfhebige Trochäen als feierliches Versmaß ein. Aufgebaut ist „Hektors Abschied“ als Dialog, bei dem Hektor in der zweiten und vierten, seine Gattin Andromache in der ersten und dritten Strophe spricht.

Diesen Dialog hat Schubert als dramatische Szene ausgestaltet, in der mehrere Abschnitte in verschiedenen Tonarten und Tempi aneinandergereiht sind. Dabei geht der Komponist durchwegs auf die unterschiedlichen Affekte ein, die im Text enthalten sind – vorwiegend handelt es sich um Trauer und Schmerz. Als musikalische Stilmittel dienen Schubert unter anderem rezitativische Einschübe und Abwandlungen des chromatischen Lamentobasses; dem Text entsprechend wird der tiefste Ton in der Singstimme beim „styg’schen Fluß“ (Str. 2, V. 6) erreicht. Im Übrigen existieren zwei geringfügig voneinander abweichende Fassungen dieses Dialogliedes: Die erste ist als datiertes Autograph (19. Oktober 1815) überliefert, die zweite erschien im April 1826 in Schuberts Liederheft op. 58 und dürfte nur kurz zuvor entstanden sein.

Hektor⁹⁵ war der Anführer der trojanischen Streitkräfte (Oberbefehlshaber) im Trojanischen Krieg und ältester Sohn des **Priamos**, des Königs von Troja („Priams großer Heldenstamm“, Str. 3, V. 3); in Homers Epos *Ilias* ist er eine der bedeutendsten Gestalten. Hektor heiratete **Andromache**⁹⁶ – deren Vater König von Theben war und von Achill getötet wurde –, die ihm einen Sohn namens Astyanax⁹⁷ gebar. Dieser wurde nach der Eroberung Trojas von der Stadtmauer hinabgeschleudert, weil Odysseus⁹⁸ die Griechen davor gewarnt hatte, irgendeinen Nachkommen des Priamos am Leben zu lassen; angeblich war Achills Sohn Neoptolemos⁹⁹ – auch Pyrrhos genannt – der Mörder des Kindes.

Achilleus¹⁰⁰ wurde bereits im Alter von fünfzehn Jahren zum Befehlsha-

⁹⁵Tripp [69], S. 209 f.

⁹⁶Tripp [69], S. 52.

⁹⁷Tripp [69], S. 107.

⁹⁸Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.4 oben auf Seite 30.

⁹⁹Tripp [69], S. 360.

¹⁰⁰Tripp [69], S. 10–12.

ber der griechischen Flotte ernannt; in dem mehrere Jahre währenden Trojanischen Krieg war er außerdem Befehlshaber bei einigen Operationen der griechischen Streitkräfte. Erfüllt von Trauer und voller Wut, weil sein Geliebter **Patroklos**¹⁰¹ von Hektor getötet worden war, sann Achill auf Rache: Im Zweikampf vor den Toren Trojas tötete er Hektor und schleifte dessen Leichnam daraufhin dreimal um die Stadt – genau vor diesem Schicksal hatte Andromache ihren Gatten zuvor gewarnt („Wo Achill [...] / Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt“, Str. 1, V. 2 f.).

Nicht unerwähnt sei übrigens, dass Hektors Aussage „Diese Arme schützen Pergamos.“ (Str. 2, V. 3) keinen Sinn ergibt: Zwar ist Andromache die Mutter des **Pergamos**, aber Hektor ist nicht dessen Vater. Pergamos’ Vater ist vielmehr Neoptolemos, dem nach Hektors Tod und der Eroberung Trojas Andromache als Sklavin und Konkubine zugesprochen wurde, die ihm drei Söhne gebar.¹⁰² Da Hektor von der zukünftigen Existenz des Pergamos nichts wissen konnte, ist die Bedeutung seiner Aussage unklar. Eventuell nahm Schiller irrtümlicherweise an, Pergamos sei Hektors Sohn gewesen.

Orcus¹⁰³ ist der römische Name für Hades¹⁰⁴ – euphemistisch auch Pluto(n)¹⁰⁵ genannt – und sein Reich. Die **Styx**¹⁰⁶ (bei Schiller: styg’scher Fluß), der **Cocytus**¹⁰⁷ und die **Lethe** (Fluss des Vergessens) waren Flüsse im Hades.

3.2.3 Klage der Ceres (D 323)¹⁰⁸

Textautor: Friedrich von Schiller. Datierung: 9. November 1815 bis Juni 1816.

Bei Schillers „Klage der Ceres“ handelt es sich um ein Reflexionsgedicht von beachtlichem Ausmaß, das zuerst im *Musen-Almanach für das Jahr 1797*

¹⁰¹Tripp [69], S. 409 f.

¹⁰²Tripp [69], S. 52, 420.

¹⁰³Tripp [69], S. 393.

¹⁰⁴Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.3 oben auf Seite 27.

¹⁰⁵Tripp [69], S. 440.

¹⁰⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.8 unten auf Seite 63.

¹⁰⁷Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.5 unten auf Seite 58.

¹⁰⁸Zum Folgenden: Martin / Dürr [55], S. 265–268.

und dann im ersten Band seiner *Gedichte* (1800) erschien. Es besteht aus elf Strophen zu jeweils zwölf kreuzgereimten (ababcd...) Versen; vierhebige Trochäen mit klingenden und stumpfen Kadenzen, die einander abwechseln, bilden das durchgehende Versmaß des Gedichts. Darin beschreibt die trauernde Ceres in einem Monolog ihr und ihrer Tochter Schicksal; um es zu verstehen, ist die Kenntnis des entsprechenden Mythos notwendig:

Ceres war die Tochter des Fruchtbarkeitsgottes Saturnus – der von den Römern mit Kronos¹⁰⁹ gleichgesetzt wurde –, zugleich Schwester von Jupiter¹¹⁰ und Pluto (euphemistischer Name des Hades¹¹¹) sowie die Mutter der **Proserpina**. Die Römer verehrten sie sowohl als Göttin des Ackerbaus als auch als Erdmutter und setzten sie mit der griechischen Göttin Demeter gleich, als deren Kult in Rom übernommen wurde.¹¹²

Von Zeus hatte Demeter eine Tochter namens Persephone (entspricht Proserpina), in die sich Hades eines Tages verliebte. Zeus stimmte der Heirat zwar bereitwillig zu, er wusste aber auch, dass Demeter es nicht erlauben würde, von ihrer Tochter wegen eines sonnenlosen Heims in der Unterwelt verlassen zu werden; deshalb schlug er vor, Hades solle das Mädchen entführen. Dieser erschien daraufhin plötzlich in seinem vierspännigen Wagen, ergriff Persephone – sie war gerade mit dem Sammeln von Blumen beschäftigt – und fuhr eilends zurück in die Unterwelt. Neun Tage und Nächte irrte Demeter infolgedessen mit Fackeln über die Erde und suchte überall nach ihrer Tochter; am zehnten Tag berichtete man ihr von der Entführung. Außer sich vor Wut und Trauer weigerte sich Demeter, auf den Olymp zurückzukehren, und wanderte stattdessen in menschlicher Gestalt über die Erde. Weil nun keine Früchte mehr gedeihen konnten, verursachte sie eine Hungersnot, was Zeus endlich zum Einlenken bewog: Er schickte den Götterboten Hermes hinab zu Hades, um Persephone zurückzuholen. Weil diese aber Granatapfelkerne von ihrem Entführer angenommen und gegessen hatte, musste sie fortan ein Jahresdrittel in der Unterwelt verbringen. Demeter akzeptierte, dass ihre Tochter

¹⁰⁹Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 unten auf Seite 66.

¹¹⁰Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.8 unten auf Seite 63.

¹¹¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.3 oben auf Seite 27.

¹¹²Tripp [69], S. 135.

somit in Hinkunft nur mehr zwei Drittel des Jahres bei ihr verbringen wird, und ließ das Getreide wieder wachsen; gemeinsam kehrten beide schließlich auch auf den Olymp zurück. Die zyklische Wiederkehr Persephones – vom Erdinneren hinauf zur Erdoberfläche – wird seither als Allegorie für das Auskeimen der Saat, die während der Wintermonate im Boden ruhte, gesehen.¹¹³

Schiller konzentriert sich in seinem Gedicht ganz auf die suchende Ceres, die gerade vernommen hat, dass ihre Tochter nicht zurückkommen werde („Bleibt sie ewig mir geraubt“, Str. 6, V. 8); auf ein leibhaftiges Wiedersehen darf Ceres ebenso nicht hoffen, da ihr als Göttin der Weg in die Unterwelt versagt ist („Doch nur Schatten nimmt er ein“, Str. 3, V. 4). Dennoch findet sie eine die Trennung aufhebende Sprache („Daß es eine Sprache werde / Meiner Liebe, meinem Schmerz.“, Str. 8, V. 11 f.): Das trauernd in die Erde gelegte Samenkorn wird zum Vermittler zwischen Ober- und Unterwelt, denn die aus dem Keim entstehende Pflanze strebt gleichzeitig zum „Aether“ und zum „Styx“; es erlaubt ihr, sowohl mit der physisch unerreichbaren Tochter zu kommunizieren als auch ihren Schmerz und ihre Lust in „des Lenzes heiterm Glanze“ (Str. 11, V. 9) sowie „des Herbstes welkem Kranze“ (Str. 11, V. 11) auszudrücken.

Mit seiner Komposition kehrte Franz Schubert zum Modell der Liedkanta- te nach dem Vorbild des Stuttgarter Hofkapellmeisters Johann Rudolf Zum- steeg (1760–1802) zurück, von dem er sich zu Beginn des Jahres 1815 abge- wandt hatte. Im November 1815 vertonte Schubert zunächst nur die ersten drei Strophen des Gedichtes, brach die Arbeit dann ab und setzte sie erst im Juni 1816 wieder fort. Weil es der Aufbau des Textes nicht erlaubt, ein- zelne Passagen zu internen Strophenliedern zusammenzufassen – wie etwa in der noch umfangreicheren Ballade „Adelwold und Emma“ (D 211) –, ge- staltete Schubert eine Szene, die mit einem heiteren G-Dur-Klaviervorspiel in hoher Lage beginnt, auf das ein Accompagnato-Rezitativ zur Darstellung des erwachenden Frühlings folgt. Ohne Vermittlung spricht die Oreade¹¹⁴ (ei- ne Bergnympe, also eine niederere weibliche Gottheit) am Ende der ersten

¹¹³Tripp [69], S. 148–151.

¹¹⁴Tripp [69], S. 367, 393.

Strophe – in tieferer Lage und ruhigem g-Moll – den orakelhaften Satz: „Deine Blumen kehren wieder, / Deine Tochter kehret nicht.“ (V. 11 f.).

Diese sich hier abzeichnende Antithese von Dur und Moll, von Höhe und Tiefe, von Frühling und Herbst beherrscht das gesamte Lied, in dem sich umfangreiche rezitativische Passagen, freie Ariosi und fester gefügte Arietten abwechseln. Die achte Strophe ist das eigentliche, in sich geschlossene Klagelied, in dem es um den anbrechenden Winter beziehungsweise – für Ceres – um den Verlust ihrer Tochter geht; es steht im schwermütigen f-Moll, zeigt aber wegen des geschwinden Tempos und eines Abschnittes im parallelen As-Dur nur verhaltene Trauer. Die folgende neunte Strophe bringt dann – im Ländler-Ton und in hoher Lage (wie zu Beginn) – den Frühling und auch Ceres' Tochter wieder; sie schließt mit einem den Jubel begrenzenden Abstieg von zwei Oktaven ($a''-a$) und mündet in ein Rezitativ. Die den ganzen Gesang prägende Ambivalenz zeigt sich schlussendlich auch noch im versöhnlichen Nachspiel, dessen erwartungsfrohes B-Dur durch Klänge der Moll-Subdominante (es-Moll) eingetrübt wird. Im Übrigen sei darauf hingewiesen, dass das Lied „Klage der Ceres“ mit seinen 463 Takten – vor „Die Bürgschaft“¹¹⁵ (455 T.) und „Uraniens Flucht“¹¹⁶ (394 T.) – das längste unter den Antikenliedern ist.

3.2.4 Die vier Weltalter (D 391)¹¹⁷

Textautor: Friedrich von Schiller. Datierung: März 1816.

Friedrich von Schiller verfasste das Gedicht – bestehend aus zwölf sechsteiligen Strophen mit dem Reimschema ababcc – im Jänner 1802. Es geht darin um einen wandernden Sänger, der im „himmlischen Saal“ bei einem „Nektarmahl“ ein Lied darbietet. Dieser Sänger hat alles gesehen, was auf Erden geschieht, darunter die „vier Menschenalter“, die für Schillers Geschichtsphilosophie ein zentrales Thema darstellten. Im ersten Menschenalter regierte

¹¹⁵Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.1 oben auf Seite 51.

¹¹⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.8 oben auf Seite 38.

¹¹⁷Zum Folgenden: Litschauer [48], S. 301 f.

Saturnus – der von den Römern mit Kronos¹¹⁸ gleichgesetzt wurde – als Gott der Fruchtbarkeit „schlicht und gerecht“ ein Hirtenvolk, das sich um nichts sorgen musste, weil die Erde freiwillig alles hergab. Das zweite Menschenalter war geprägt von Arbeit und Kampf; darauf folgte das Zeitalter der göttlichen Phantasie, das letztlich vom christlichen Weltalter abgelöst wurde, in dem bis heute die Liebe vorherrscht.

Franz Schuberts Vertonung weist eine Strophenform auf, die sich an der Barform (AAB) orientiert: Die ersten beiden Verse bilden den ersten Stollen des Aufgesangs, die Verse 3–4 werden zu identischer Musik gesungen und bilden somit den zweiten Stollen (Gegenstollen), die Verse 5–6 einer Strophe ergeben schließlich den Abgesang. Das Autograph Schuberts ist verschollen, doch kann man annehmen, dass er beim Komponieren nur an die ersten beiden Strophen gedacht hat, nicht aber an alle zwölf. Das Lied erscheint so wie ein harfenbegleitetes Trinklied – verwandt mit der „Dithyrambe“¹¹⁹ (D 801) – und ohne den Anspruch, den die folgenden Strophen Schillers noch stellen. Dafür spricht auch die von Schubert verwendete ländlich-idyllische Tonart G-Dur sowie die Tempo- und Affektbezeichnung „Behaglich“.

3.2.5 Gruppe aus dem Tartarus (D 396 u. 583)¹²⁰

Textautor: Friedrich von Schiller. Datierung: März 1816 (D 396, Fragment) u. September 1817 (D 583).

Im Jahr 1782 erschien Schillers Gedicht aus der Sturm-und-Drang-Zeit erstmals; seine drei verschieden langen Strophen mit trochäischen Versen schildern das Schicksal der in den Tartarus Verstoßenen, wobei sich Saturn als einzig namentlich genannte Figur von der anonymen Masse abhebt. Schiller verbindet in dem Gedicht die antike griechisch-römische – Vergils *Aeneis* nachgebildete – Gedankenwelt mit den christlichen Vorstellungen vom Fegefeuer (Purgatorium) im Mittelalter. Dies zeigt sich daran, dass er die im Tartarus Gefangenen einander fragen lässt, „ob noch nicht Vollendung sei“

¹¹⁸Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 unten auf Seite 66.

¹¹⁹Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.8 unten auf Seite 63.

¹²⁰Zum Folgenden: Dietel [13], S. 475 f.

(Str. 3, V. 2); eine Frage also nach der Befreiung aus ihrer Lage, die auch ein Moment der Rebellion andeutet. Doch die Ewigkeit „bricht die Sense des Saturns entzwei“ (Str. 3, V. 4), womit dessen Machtlosigkeit ausgedrückt wird.

Franz Schuberts erste Vertonung (D 396) der „Gruppe aus dem Tartarus“ ist nur als Fragment überliefert; es umfasst die ersten 14 Takte und reicht bis zum ersten Vers der zweiten Strophe („Schmerz verzerret“). Da Schubert aber neben den Titel und den Namen des Dichters auch eine Zeitangabe und seine Unterschrift setzte, kann man davon ausgehen, dass er die Komposition vollendet hat.¹²¹

In seiner zweiten – durchkomponierten – Vertonung (D 583) greift Schubert zu extremen Mitteln, um dem imposanten Gedicht Schillers gerecht zu werden. Er siedelt die Singstimme zwischen Rezitativ und Arioso an und schafft so gewissermaßen eine dramatische Szene. Der musikalisch vorherrschende Klavierpart zeichnet sich durch große Unruhe und Dramatik aus, des Weiteren illustriert Schubert mit Chromatiken und tonmalerischen Elementen den Schmerz und die Qual der im Tartarus Eingesperrten. Im Jahr 1871 komponierte Johannes Brahms eine Fassung dieses Liedes für Orchester, dessen klangliche Ausdrucksmöglichkeiten über die eines einzelnen Klaviers naturgemäß deutlich hinausgehen.

Der **Tartaros**¹²² war ein dunkles Gebiet unter der Erdoberfläche (bzw. dessen Personifikation). Man behauptete, dieser sonnenlose Schreckensort sei so tief gelegen, dass ein Amboss neun Tage lang fallen würde, um ihn zu erreichen. Der Tartaros hatte eiserne Tore, einen bronzenen Zaun und bildete das Gefängnis des Kronos¹²³ – mit dem die Römer ihren **Saturn**¹²⁴, den Gott der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, gleichsetzten – sowie der anderen Titanen, die von den Göttern besiegt worden waren. Als **Kokytos**¹²⁵ (bei Schiller „Kozytus“, Str. 2, V. 5) bezeichnet man den Fluss des Jammers in

¹²¹Kube [44], S. 309.

¹²²Tripp [69], S. 494 f.

¹²³Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 unten auf Seite 66.

¹²⁴Tripp [69], S. 474.

¹²⁵Tripp [69], S. 294.

der Unterwelt, der eine der Grenzen des Hades¹²⁶ bildete.

3.2.6 Elysium (D 584)¹²⁷

Textautor: Friedrich von Schiller. Datierung: September 1817.

Schillers Gedicht, das er im Untertitel ausdrücklich als Kantate bezeichnete, besteht aus sechs Strophen (davon fünf sechszeilige und eine vierzeilige) mit unterschiedlich langen Versen in beschwingten Daktylen, die in den beiden Schlusstrophen in Trochäen übergehen; es handelt vom Mythos ewiger Versöhnung und der Befreiung von allen menschlichen Qualen. Dieses Gedicht weist inhaltliche Bezüge zur gleichzeitig vertonten „Gruppe aus dem Tartarus“¹²⁸ (D 583) – einer düsteren Hades-Vision – auf und kann als deren idyllisches Gegenbild gesehen werden: Dort „weint ein Bach“, hier fließt „durch lachende Fluren ein flötender Bach“; dort stöhnt der Bach ein „qualerpreßtes Ach“, hier wird „jegliches Ach“ von Freudengelagen „ersäuft“.

Schuberts Komposition ist eine umfangreiche mehrteilige Kantate, in der sich rezitativische, ariose und rondohafte Teile abwechseln. Durch musikalische Mittel stellt er in ausladenden Einzelszenen mit umfangreichen Textwiederholungen den ereignislosen Zustand des Elysiums dar. Einzelne Strophen des Gedichts vertonte Schubert – vermutlich auf Anregung seines Lehrers Antonio Salieri – schon sehr früh als Terzette (D 51, 53, 57, 58, 60). Die davon unabhängige Vertonung als Sologesang ist wahrscheinlich – wie die im Manuskript folgenden Lieder „Atys“¹²⁹ (D 585) und „Erlafsee“ (D 586) – im September 1817 entstanden.

Das **Elysium**¹³⁰ (auch Elyision oder Elysische Gefilde genannt) war der Aufenthaltsort der Sterblichen, die durch die Gunst der Götter unsterblich geworden waren. Dieser Ort wurde von verschiedenen Schriftstellern unter-

¹²⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.3 oben auf Seite 27.

¹²⁷Zum Folgenden: Dietel [11], S. 476–478.

¹²⁸Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.5 oben auf Seite 58.

¹²⁹Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.10 oben auf Seite 41.

¹³⁰Tripp [69], S. 173.

schiedlich beschrieben: Hesiod nannte ihn „Inseln der Seligen“ und behauptete, er stünde unter der Herrschaft des Kronos¹³¹. Pindar schilderte diese Inseln ausführlicher als einen Ort, an dem die tugendhaften Toten nicht wie die Schatten im Hades¹³² sämtliche Fähigkeiten verlieren, sondern ein paradiesisches Dasein genießen und sich mit Dingen beschäftigen können, an denen sie im Leben Freude hatten, zum Beispiel mit Musik, Sport und Gastmählern. Damit verlieh Pindar möglicherweise einer um sich greifenden Ansicht Ausdruck, dass die Menschen nach dem Tod für ihre Tugend – und nicht bloß aufgrund einer Bevorzugung durch die Olympier – belohnt werden. Spätere Schriftsteller beschrieben das Elysium oft als einen Teil des Hades, der von der Stätte der gewöhnlichen Schatten getrennt sei. Gelegentlich wurden die Inseln der Seligen aber auch auf der Erde lokalisiert, beispielsweise die Insel Leuke¹³³ im Schwarzen Meer in der Nähe der Donau-Mündung, auf der mehrere griechische Helden aus dem Trojanischen Krieg in ewiger Glückseligkeit lebten.

3.2.7 Die Götter Griechenlands (D 677)¹³⁴

Textautor: Friedrich von Schiller. Datierung: November 1819.

Der Titel dieses erst postum erschienenen Liedes ist in der *Neuen Schubert-Ausgabe* präzise angegeben; dort lautet er „Strophe von Schiller aus ‚Die Götter Griechenlands‘“. Schubert hat nämlich nur eine der insgesamt sechzehn Strophen dieses Gedichts von Friedrich von Schiller (in zweiter Fassung) vertont: Es handelt sich um die zwölfte Strophe, in der der Wandel von der Erinnerung an das alte Griechenland zur Reflexion über die eigene Gegenwart vonstattengeht.

Durch diese selektive Herausnahme einer Einzelstrophe aus dem Gedicht fehlt dem Lied natürlich der unmittelbare Bezug zur Antike. Die besungene „Schöne Welt“ ist daher letzten Endes inhaltlich genauso unbestimmt wie das

¹³¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 unten auf Seite 66.

¹³²Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.3 oben auf Seite 27.

¹³³Tripp [69], S. 316 f.

¹³⁴Zum Folgenden: Seedorf [63], S. 535 f.

vergangene „Blütenalter der Natur“. Dennoch bleibt auch in dieser einzelnen vertonten Strophe der **Gegensatz** zwischen einer verlorenen und betrauernten **Idealwelt** und der trostlosen **Realität**, in der die Erinnerung an das Ideal nur mehr schattenhaft existiert, erhalten. Dieser Realität entsprach das Lebensgefühl vieler Intellektueller im Zeitalter der Restauration, das von den weitreichenden politischen Repressionen Metternichs geprägt war.

Friedrich von Schiller leitete mit „Die Götter Griechenlands“ seine Reihe von philosophischen Gedichten ein, die wegen ihres Inhaltes und ihrer oft komplizierten Sprache für Vertonungen nur sehr bedingt geeignet waren. Trotzdem meinte Schiller gegenüber Christian Gottfried Körner – dem Vater von Theodor Körner¹³⁵ –, einige Strophen des genannten Gedichtes seien einer musikalischen Behandlung durchaus zugänglich. Der regelmäßige Bau dieser Strophen kommt der Musik in der Tat entgegen: Es handelt sich im Wesentlichen um eine Folge von fünfhebigen Trochäen, die alternierend klingend und stumpf enden.

Die Gegenüberstellung der beiden Welten (Gegenwart vs. Idealwelt) ist der Grundgedanke des Liedes, den der Komponist im Wechsel von a-Moll und A-Dur ausdrückt: Auf die Frage „Schöne Welt, wo bist du?“ (V. 1) folgt die Aufforderung „Kehre wieder, / Holdes Blütenalter der Natur.“ (V. 1 f.) – Erstere ein elegischer Ruf, Letztere eine expressive Kantilene. Franz Schubert dachte möglicherweise an eine Veröffentlichung der Vertonung, denn er präziserte bei der mit Bleistift ins Autograph eingetragenen Überarbeitung nicht nur einige Details, sondern strich auch eine harmonische Kühnheit, die Kritiker sicher missbilligt hätten: Sowohl die Eröffnungs- als auch die Schlussphrase enden ursprünglich mit einem a-Moll-Quartsextakkord, der einen auflösungsbedürftigen Schwebezustand erzeugt; nach den traditionellen Tonsatzregeln, die damals noch Maßstab der Kritik waren, ist ein solcher Akkord jedenfalls nicht schlussfähig, weshalb Schubert in der revidierten Fassung die übliche Grundstellung des Akkordes wählte.

¹³⁵Siehe Abschnitt 2.4 oben ab Seite 13.

3.2.8 Dithyrambe (D 801)¹³⁶

Textautor: Friedrich von Schiller. Datierung: Erschienen im Juli 1826.

Der **Dithyrambos** (oder die Dithyrambe) war ein kultisches Preislied zu Ehren des Dionysos, das von einer Gruppe von Sängern (Chor) vorgetragen wurde. Über Herkunft und Bedeutung des Namens wird seit der Antike spekuliert; in einer umstrittenen Passage seiner *Poetica* bringt Aristoteles den Dithyrambos in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang mit der Tragödie oder – nach anderer Deutung – mit der Komödie. Die zunehmende Loslösung vom ursprünglichen kultischen Anlass und ihre Literarisierung führten jedoch dazu, dass *dithýramboi* in späterer Zeit eher zum Lesen als zur chorischen Aufführung geeignet waren.¹³⁷

Die zunächst „Der Besuch“ genannte „Dithyrambe“ erschien 1797 in Schillers *Musen-Almanach* und gehört zu einer größeren Zahl an Gedichten, die sich mit dem Wesen der Kunst und der Rolle des Künstlers befassen. Sie besteht aus drei Strophen und ist gekennzeichnet von gewissen inhaltlichen Brüchen und mehrfachen Wechseln des Standpunktes: In den ersten beiden Strophen ist noch der Dichter der Gastgeber der Götter, in der dritten Strophe hingegen wird er unvermittelt zu deren Gast und die Rolle des Sprechenden geht von ihm auf den Göttervater Jupiter über; in dessen Auftrag wird dem Dichter nun die mit Nektar gefüllte Schale gereicht. Dieses himmlische Getränk wird als Symbol für die göttliche Inspiration des Dichters gepriesen, die den inhaltlichen Kern des Gedichtes darstellt. Ausnahmsweise steht in dieser Dithyrambe also nicht der Wein – vertreten durch Bacchus (bzw. Dionysos) –, sondern der Nektar im Zentrum.

Franz Schubert ging in seiner Vertonung, die er ausdrücklich für Bass bestimmte, nicht auf die mythologischen Aspekte des Gedichtes ein und ließ auch dessen dialogische Anlage in den Hintergrund treten. Vielmehr stand für ihn wohl die Funktion als Trinklied in geselliger Runde im Vordergrund,

¹³⁶Zum Folgenden: Dietel [10], S. 666 f.

¹³⁷Zimmermann [77], Sp. 699–701.

weshalb er die daktylische Beschwingtheit der Verse Schillers unmittelbar in Musik übersetzte. Da es sich um ein einfaches Strophenlied handelt, bleibt es dem Sänger überlassen, den Wechsel der sprechenden Person – vom Dichter zum Gott – kenntlich zu machen.

Wann genau die Komposition entstand, ist unbekannt; die Reinschrift Schuberts ist nicht datiert, man vermutet aber, dass sie aus dem Jahr 1826 stammt. Vorausgegangen war im Jahr 1813 ein wohl unvollendeter Versuch (D 47), Schillers Gedicht für vierstimmigen Chor, Tenor- und Basssolo zu vertonen.

Bakchos¹³⁸ ist ein anderer griechischer Name für **Dionysos**, den die Römer **Bacchus** nannten. Der als Sterblicher geborene Dionysos¹³⁹ war der griechische Gott des Weines und der Vegetation. Wann genau er ein voll anerkannter Gott wurde, ist nicht gewiss; anders als der ebenfalls sterbliche Herakles – von den Römern Hercules genannt – musste er aber nicht bis zu seinem Tod warten, um ein Gott zu werden. Wo auch immer die Menschen Dionysos verehrten und seine Riten beachteten, belohnte er sie mit zahlreichen Segnungen, insbesondere mit der Kenntnis des Weinbaus und den Freuden des Weines; wo er auf Ablehnung stieß, brachte er schreckliche Zerstörung über seine Verächter. Sehr bekannt ist des Weiteren die Geschichte vom phrygischen König Midas, dem Dionysos aus Dankbarkeit für dessen große Gastfreundschaft die Erfüllung eines Wunsches versprach. Törichterweise verlangte Midas, dass sich alles, was er berühre, in Gold verwandeln solle. Bald bemerkte er jedoch, dass nun auch die Nahrung zu Gold wurde, weshalb er – dem Verhungern nahe – von Dionysos die Rücknahme dieses Geschenkes erbat.

Amor¹⁴⁰ (oder Cupido) nannten die Römer den griechischen Gott Eros. Im Gegensatz zu diesem hatte Amor aber nur wenige erhabene Eigenschaften, sondern wurde vielmehr als Gott angesehen, der in Gestalt eines Knaben („Amor, der lächelnde Knabe“, Str. 1, V. 4) Unheil stiftet. Eros¹⁴¹ war der

¹³⁸Tripp [69], S. 125.

¹³⁹Tripp [69], S. 156, 158, 161.

¹⁴⁰Tripp [69], S. 44.

¹⁴¹Tripp [69], S. 183.

Gott der Liebe und als solcher Bogenschütze; seine Pfeile mit goldener Spitze konnten sogar Götter verliebt machen, die Pfeile mit bleierner Spitze machten hingegen unempfindlich gegen jegliche Werbung. Er galt bei den späteren Schriftstellern als der Jüngste unter den Göttern.

Phoibos¹⁴² – oder in latinisierter Form: **Phöbus** – war der Beiname des Gottes Apollon¹⁴³, der dessen Namen oft vorangestellt wurde und „der Leuchtende“ bedeutet. Dieser Beiname könnte die Tendenz verstärkt haben, Apollon mit der Sonne gleichzusetzen (Sonnengott), auch wenn er mit diesem Stern ursprünglich nichts zu tun hatte. **Iupiter**¹⁴⁴ war der Hauptgott der Römer, die ihn mit Zeus – dem Herrscher über die olympischen Götter – gleichsetzten; ihm oblag als Himmelsgott die Aufsicht über das Wetter. Die Persönlichkeit und die Eigenschaften Iupiters – beispielsweise seine Bewaffnung mit Blitzen – ähnelten denen des Zeus, von dem auch die meisten Mythen übernommen wurden. Der Name „Iupiter“ war ursprünglich keine Benennung des Gottes, sondern ein zusammengezogener Beiname mit der Bedeutung „Himmlicher Vater“.

Die **Styx** (bei Schiller: der Styx) war der Hauptfluss im Hades¹⁴⁵ und zugleich eine Flussgöttin. Als die Götter gegen die Titanen Krieg führten,¹⁴⁶ schickte Styx als Erste von den kleineren Gottheiten ihre Kinder dem Zeus zur Unterstützung, obwohl ihr Vater ein Titan war. Der dankbare Zeus bestimmte daraufhin, dass der heiligste Eid der Götter in Zukunft „bei den Wassern der Styx“ geschworen wird; wer diesen Schwur brach, fiel in Ohnmacht und wurde verbannt. Nach Vergil floss die Styx neun Mal um den Hades; wollte jemand eintreten, wurde er vom Fährmann Charon übergesetzt. Ein weiterer Fluss im Hades und Seitenarm der Styx war der Kokytos^{147, 148}.

¹⁴²Tripp [69], S. 434.

¹⁴³Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.5 unten auf Seite 79.

¹⁴⁴Tripp [69], S. 273 f.

¹⁴⁵Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.3 oben auf Seite 27.

¹⁴⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 unten auf Seite 66.

¹⁴⁷Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.5 oben auf Seite 58.

¹⁴⁸Tripp [69], S. 489 f.

3.3 Lieder nach Johann Wolfgang von Goethe

3.3.1 An Schwager Kronos (D 369)¹⁴⁹

Textautor: Johann Wolfgang von Goethe. Datierung: 1816.

Die Überschrift des Gedichtes lautet in Goethes Manuskript „An Schwager Kronos in der Postchaise den 10. Oktober 1774“. Zur Vorgeschichte: Friedrich Gottlieb Klopstock – damals die oberste literarische Autorität – stattete Goethe in Frankfurt einen Besuch ab, was für diesen eine große Ehre und Anerkennung darstellte. Er begleitete Klopstock auf der Weiterfahrt nach Darmstadt und verfasste auf der Rückreise nach Frankfurt ein Gedicht, das in seinem poetischen Überschwang die Tore des Orkus aufbricht. Als Schwager, das heißt als Fahrer der Kutsche (und nicht etwa als Ehemann der Schwester), fungiert der Zeitgott Chronos – hier mit Kronos gleichgesetzt –, der den Lebenswagen lenkt.

Kronos¹⁵⁰ – von den Römern mit ihrem Gott Saturn gleichgesetzt – war der Herrscher unter den Titanen; sie alle stammten von Ge (Erde) und Uranos (Himmel) ab. Da Kronos befürchtete, von seinen Nachkommen mit Rhea – seiner Schwester und zugleich Gattin – gestürzt zu werden, verschlang er sie sofort nach ihrer Geburt. Es handelte sich um Hestia, Demeter¹⁵¹, Hera, Hades und Poseidon. Zeus hingegen, Rheas letztes Kind, wurde von dieser heimlich nach Kreta gebracht und dort von Ge aufgezogen. Kronos verabreichte man ein Brechmittel, worauf er seine anderen Kinder wieder hervorwürgte; diese schlossen sich sofort Zeus zum Kampf gegen ihren Vater und dessen Titanenbrüder an. Der Krieg währte zehn Jahre; schlussendlich wurden Kronos und die Titanen von den Göttern besiegt, in den Tartaros¹⁵² geworfen und

¹⁴⁹Zum Folgenden: Gülke [37], S. 288–290.

¹⁵⁰Tripp [69], S. 301.

¹⁵¹Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.3 oben auf Seite 54.

¹⁵²Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.5 oben auf Seite 58.

dort für immer eingekerkert. **Orcus**¹⁵³ ist der römische Name für Hades¹⁵⁴ – euphemistisch auch Pluto(n)¹⁵⁵ genannt – und sein Reich.

Goethes lyrische Dichtung besteht aus sieben unterschiedlich langen Strophen, vier davon sind fünfzeilig. Ähnlich wie in „Ganymed“¹⁵⁶ setzt der Autor einen freien Rhythmus ohne festes Metrum ein und verzichtet auf jegliche Reime; in Verbindung mit dem überwiegend parataktischen Aufbau der Verse wird dadurch eine atemlos strömende, mitreißende Dynamik und ein an den altgriechischen Lyriker Pindar erinnerndes Pathos erzeugt. Die erste Fassung des Gedichtes – 1777 für Charlotte von Stein abgeschrieben – hat Goethe für den Erstdruck im Jahr 1789 geändert und inhaltlich abgeschwächt; ursprünglich kommt nämlich am Ende ein Fürst und „die Gewaltigen“ müssen sich – dem heranbrausenden Junggenie gewissermaßen Reverenz erweisend – von ihren Sitzen erheben. Diese Diktion in Verbindung mit den zahlreichen Ausrufezeichen erschien Goethe offensichtlich doch zu stark.

Franz Schubert, der nur die abgemilderte zweite Version kannte, kündigt am Ende seiner Vertonung mit schallenden Fanfaren dem Orkus die Ankunft der Kutsche an, als ob er Goethes hochfahrender Erstfassung des Gedichtes zu ihrem späten Recht verhelfen wollte; dieser Effekt kommt übrigens in der von Johannes Brahms erstellten Orchestrierung des Liedes noch stärker zum Tragen. Für Schuberts Komposition ist kennzeichnend, dass zahlreiche Elemente der Textvorlage musikalisch verdeutlicht werden, zum Beispiel das „Schwindeln“ durch eine melodische Schaukelbewegung, der Aufstieg im „eratmenden Schritt“ durch eine mühsam sich hinaufwindende Sequenzierung, das Schnatzen der entzahnten Kiefer und das Schlottern des Gebeins durch mechanisch repetierende Akkordfolgen sowie das tönende Horn des Schwagers durch typische Dreiklangszerlegungen; als Grundbewegung des gesamten Liedes kann man indes den kaum zu bändigenden „schallenden Trab“ ansehen, der in den beinahe ununterbrochen durchlaufenden Achtelnoten zum Ausdruck kommt.

¹⁵³Tripp [69], S. 393.

¹⁵⁴Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.3 oben auf Seite 27.

¹⁵⁵Tripp [69], S. 440.

¹⁵⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.2 unten auf Seite 68.

3.3.2 Ganymed (D 544)¹⁵⁷

Textautor: Johann Wolfgang von Goethe. Datierung: März 1817.

Es kann nicht eindeutig festgestellt werden, wann Goethe das Gedicht verfasst hat, doch weisen Anklänge an *Die Leiden des jungen Werther* auf das Frühjahr 1774 hin. Bereits in der ersten Weimarer Gedichtsammlung aus dem Jahr 1778 und dann in sämtlichen Werkausgaben ab 1789 folgt „Ganymed“ immer unmittelbar auf „Prometheus“¹⁵⁸. Zu dieser bedeutenden Hymne vom Aufstand gegen die Götter bildet jenes Gedicht das komplementäre Gegenstück, nämlich eine pantheistische Verschmelzung des Menschen mit der Gottheit. Goethe verzichtet hier auf eine traditionelle Strophengliederung und Versordnung, sondern setzt ausschließlich freie und ungereimte Verse als Ausdruck spontaner Empfindungen ein; deren Wirkung wird außerdem noch durch eine verborgene Einteilung nach Versgruppen und durchdachte Rhythmusfolgen verstärkt. All diese lyrischen Besonderheiten folgen der „Logik des Affektes“, die Johann Gottfried Herder als zentrales Merkmal der Ode erkannte.

Ganymed (oder Ganymedes) ist in der antiken Mythologie ein Knabe aus dem trojanischen Königsgeschlecht. Nach Berichten in Homers *Ilias* wurde er wegen seiner überragenden Schönheit von den Göttern in den Himmel geholt, um Zeus' Mundschenk zu werden. Spätere Berichte hingegen stimmen meist darin überein, dass ihn Zeus selbst zu diesem Zweck entführt habe, wobei in der Regel auch ein Liebesverhältnis als Grund genannt wird. Es gibt unterschiedliche Versionen von dieser Entführung: In einigen wurde Ganymed von einem Wirbelwind hinweggetragen, in anderen wiederum von einem Adler (vielleicht Zeus selbst?) geholt. Daraufhin sandte Zeus den Götterboten Hermes zum Vater des Knaben, um ihm mit der Nachricht von der neuen Ehre Ganymeds Trost zu spenden und seinen Verlust mit einem Paar schöner Stuten oder einem goldenen Weinstock, den Hephaistos – Gott des

¹⁵⁷Zum Folgenden: Seedorf [62], S. 442 f.

¹⁵⁸Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.3 auf Seite 70.

Feuers und der Schmiedekunst – gemacht hatte, zu vergüten.¹⁵⁹

Die Motive dieses antiken Mythos formte Goethe, der sich als freischaffendes Genie verstand, entsprechend seiner damaligen Selbstauffassung um: Ganymed selbst sehnt sich – entgegen der Überlieferung – hinauf in den Himmel zum liebenden Vater; er entdeckt im Frühling die unendliche Schönheit und sein Einswerden mit der Natur erscheint als Liebesakt – verdeutlicht durch eine unverhohlenen erotische Wortwahl (vgl. Str. 2).

Goethes Gedicht widerstrebt aufgrund seiner äußerst unregelmäßigen Verse zwar einer liedhaften Vertonung, doch Franz Schubert begegnete dieser Schwierigkeit auf versierte Weise, indem er die texttragende Singstimme in ein dem Klavierpart zugewiesenes Periodengerüst einbettet; dieses besteht überwiegend aus Zweitaktgruppen, wird aber immer wieder – wenn der Text es verlangt – zu Dreitaktern erweitert. In den ersten acht Takten des Liedes pausiert die Singstimme – hier von einem schlichten Vorspiel zu sprechen, würde der Komposition aber nicht gerecht; vielmehr trägt das Klavier selbst bereits den Gesang, dem sich im neunten Takt die Singstimme unaufdringlich beigesellt. Durch Dehnungen, Melismen, rhythmische Varianten und Pausen wird der Gesangspart nun in das liedhafte Gerüst des Klaviers eingepasst, ohne dabei allerdings den besonderen Ausdruck des Gedichtes zu mindern.

Des Weiteren lässt Schubert die einzelnen Abschnitte seiner Vertonung durch motivische Ableitungen auseinander hervorgehen; diese Idee der Verwandlung zeigt sich auch in der Tonartendisposition des Liedes, das in As-Dur beginnt und nach Abschnitten in Ces- (!) und E-Dur in F-Dur endet – eine Entwicklung im Sinne einer progressiven Tonalität. Das kurze Klaviernachspiel, dessen Akkorde langsam und gleichmäßig in den Diskant emporsteigen, beschreibt schließlich Ganymeds Aufstieg in den Himmel, den man – rückblickend – schon in den allmählich sich aufbauenden Einleitungstakten erahnen könnte.

¹⁵⁹Tripp [69], S. 195.

3.3.3 Prometheus (D 674)¹⁶⁰

Textautor: Johann Wolfgang von Goethe. Datierung: Oktober 1819.

Unter Goethes großen Sturm-und-Drang-Hymnen fand kaum eine andere so große Resonanz wie „Prometheus“, der vermutlich im Herbst 1774 entstand. Es ist bis heute umstritten, ob es sich dabei um eine theologische Revolte handelt oder um ein Rollengedicht, in dem nicht der Dichter, sondern eben Prometheus spricht. Das Textsubjekt – wer immer es sei – erkennt nur die „allmächtige Zeit“ (den Zeitgott Chronos) sowie das „ewige Schicksal“ (die Moirai) als seine Herrscher an und fühlt sich nur diesen untergeordnet und verpflichtet. In formaler Hinsicht besteht das Gedicht aus sieben ungerimten, unregelmäßigen Strophen (mit 5–10 Zeilen), deren Verse vorwiegend jambisch geprägt sind, gelegentlich aber sehr auffällig in trochäische Strukturen umschlagen (z.B. das ironische „Eure Majestät“, Str. 2, V. 6).

Franz Schuberts Vorbild für seine durchkomponierte Vertonung der Hymne Johann Wolfgang von Goethes war vermutlich eine Monodie aus dem Jahr 1809 von Johann Friedrich Reichardt. Von diesem übernahm er die Stimmelage (notiert im Bassschlüssel, daher ausdrücklich vorgesehen für Bass), die Tonart (g-Moll; Schluss jedoch in C-Dur) und in mancher Hinsicht auch den Aufbau des Gesangs. Schubert setzte in den einzelnen Textabschnitten – entsprechend ihrem Inhalt – ganz unterschiedliche Arten des Gesangs ein, zum Beispiel Secco- und Accompagnato-Rezitativ, Arioso (auch als Gebet nach Art der Preghiera in der Oper konzipiert) und von Fanfaren begleiteter Siegesgesang.

Der Titan **Prometheus** (übersetzt „der Vorausdenkende“) ist am besten als wichtigster Vorkämpfer der Menschen bekannt, die er nach Behauptungen mancher Autoren aus Lehm modelliert habe (vgl. „Hier sitz ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde“, Str. 7, V. 1 f.); sie verdanken ihm auch die Grundlagen der Zivilisation. Zeus hatte keine sehr hohe Meinung von Prometheus’ Geschöpfen, doch gelang es diesem, durch List und Verschlagenheit

¹⁶⁰Zum Folgenden: Dürr [18], S. 533–535.

das Los der Menschheit zu verbessern; beispielsweise stahl er Feuer, das für die Götter reserviert war, aus dem Himmel und brachte es als Wohltat heimlich auf die Erde hinab. Über diese Unverschämtheit war Zeus so wütend, dass er Prometheus von Hephaistos – dem Gott des Feuers und der Schmiedekunst – an einen Felsen im Kaukasus schmieden ließ, wo ihm täglich ein Adler die nachwachsende Leber aus dem Leib hackte. Der gequälte Titan hing dort dreißigtausend Jahre, bis Herakles – der berühmte Sohn des Zeus – ihn befreite und den Adler erschoss. Auf Erden ehrte man Prometheus mit Fackelläufen, die an seinen Diebstahl des Feuers erinnerten.¹⁶¹

Die **Titanen**¹⁶² waren sehr alte Gottheiten, die in irgendeiner Weise mit den Mächten der Natur in Verbindung standen. Es handelt sich im Allgemeinen um die erstgeborenen Kinder des Uranos und der Ge, darunter beispielsweise Iapetos¹⁶³ – der Vater des Prometheus – und Kronos¹⁶⁴, der jüngste und kühnste von allen, dessen Sohn Zeus wiederum die Titanen bekämpfte und schließlich auch stürzte.

3.3.4 Grenzen der Menschheit (D 716)¹⁶⁵

Textautor: Johann Wolfgang von Goethe. Datierung: März 1821.

Goethe verfasste das Gedicht ungefähr 1780 und stellte es in seinen eigenen Gedichtausgaben bewusst hinter die beiden Sturm-und-Drang-Hymnen „Prometheus“¹⁶⁶ und „Ganymed“¹⁶⁷, deren mythische Gestalten sich nur den eigenen Gesetzen, nicht aber den Göttern unterworfen fühlen. In „Grenzen der Menschheit“ wird der Standpunkt des Menschen überdacht und die Gleichstellung mit den Göttern zurückgenommen; gleichwohl handelt es sich um keine blinde Unterordnung, sondern eher um einen Akt menschlicher Selbstbescheidung. Der uralte heilige Vater, der mit seiner Hand Blitze aus den

¹⁶¹Tripp [69], S. 455 f.

¹⁶²Tripp [69], S. 523 f.

¹⁶³Tripp [69], S. 257.

¹⁶⁴Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 oben auf Seite 66.

¹⁶⁵Zum Folgenden: Dietel [12], S. 569 f.

¹⁶⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.3 oben auf Seite 70.

¹⁶⁷Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.2 oben auf Seite 68.

Wolken auf die Erde schleudert (vgl. Str. 1) – damit ist ganz offensichtlich Zeus (bzw. Iupiter) mit seiner Waffe gemeint –, flößt Ehrfurcht und Demut ein, die aus der schlichten Erkenntnis resultieren, dass die Möglichkeiten des Menschen begrenzt sind, was bereits aus dem Titel des Gedichtes hervorgeht.

Die Beschränkung der Menschheit durch die Natur ist Thema der ersten vier Strophen, in denen die vier antiken Elemente – Feuer, Luft, Erde und Wasser – angesprochen werden. Die abschließende fünfte Strophe greift als Resümee zur Metapher des Rings und der Kette: Der Ring ist zwar genauso endlich wie ein Menschenleben, vermittelt aber durch seine Kreisform das Unendliche. Die Kette steigert die Teilhabe des Menschen an der Ewigkeit noch, denn das Wirken des Einzelnen als Teil einer Folge von Generationen reicht über seinen Tod hinaus.

Franz Schubert verlangt in seinem Lied von der ausdrücklich im Bassschlüssel notierten Singstimme, einen beträchtlichen Ambitus von beinahe zwei Oktaven (*E–es'*) zu durchmessen; dessen Tieftöne machen einerseits einen Basso profundo erforderlich, doch da der Gesang andererseits eben auch in baritonale Höhen aufsteigt und sensibel auf den Textgehalt reagiert, ist dieses Lied für jeden Interpreten eine Herausforderung. Schubert strebte bei seiner durchkomponierten Vertonung eine kolossale Gesamtwirkung an, weshalb er den Klaviersatz eher orchestral konzipierte und Veränderungen der Dynamik vorsieht, die auf dem Klavier kaum durchführbar sind. Die mühevolle Suche des Menschen nach festem Halt – symbolisiert durch starke Modulationen und weiträumige Akkordbrechungen – endet erst in der Schlusstrophe, wo sich letztlich auch die bis dahin labile Grundtonart E-Dur durchsetzen kann. Interessant ist, dass Schubert nach der Komposition des „Prometheus“ (D 674) im Oktober 1819 – ebenfalls für Bassstimme – mit der Vertonung des inhaltlichen Gegenstücks bis März 1821 zuwartete; „Grenzen der Menschheit“ ist außerdem das einzige Antikenlied dieses Jahres.

Exkurs: Ebenfalls aus dem Jahr 1821 stammt folgendes authentisches Porträt von Franz Schubert, das vom Maler Leopold Kupelwieser¹⁶⁸ – einem bekannten Mitglied des Freundeskreises um Schubert – angefertigt wurde. Es

¹⁶⁸Zu sehen auf Abbildung 2.1 oben auf Seite 8.

handelt sich um eine Bleistiftzeichnung, die im Sommer im niederösterreichischen Atzenbrugg entstand und die der Porträtierte auch selbst unterschrieben hat: „Franz Schubert mpia / am 10. July 1821“. Die Abkürzung „mpia“ bedeutet *manu propria*, also eigenhändig.¹⁶⁹



Abbildung 3.2: Leopold Kupelwieser: Franz Schubert (aus: Dieckmann [8], S. 3 [Bildbeilage]).

3.4 Lieder nach anderen Textautoren

3.4.1 Amphiaraios (D 166)¹⁷⁰

Textautor: Theodor Körner. Datierung: 1. März 1815.

Mangels anderer Protagonisten kreist Körners Ballade fast unablässig um den Titelhelden Amphiaraios, der durch Monologe den Fokus der Handlung zusätzlich auf sich zieht. Die sieben Strophen des Gedichtes mit dem durchge-

¹⁶⁹Dieckmann [8], S. 3 (Bildbeilage).

¹⁷⁰Zum Folgenden: Steiner [67], S. 111 f.

henden Reimschema abba^cddc bestehen aus weitgehend daktylisch gebauten Versen; durch den rastlosen Wechsel der Tempora (z.B. „Und *wandte* die Rosse auf Leben und Sterben, / Und *jagt* zu des Stromes hochbrausender Flut.“, Str. 5, V. 7 f.) erhält das Gedicht einen atemlos dem Absturz im letzten Vers entgegeneilenden Duktus.

Die erste Niederschrift des Liedes ist mit 1. März 1815 datiert und trägt den Zusatz „In 5 Stunden [komponiert]“; dies lässt darauf schließen, dass Schuberts Phantasie durch die plastischen Schilderungen und lautmalerischen Assoziationen in Körners Gedicht ausgesprochen stark beflügelt wurde. Der Einsatz von deskriptiver Tonmalerei in der Klavierbegleitung verleiht dieser – in Verbindung mit der fast durchgehend rezitativisch gestalteten Singstimme – gewissermaßen den Charakter einer frühen Filmmusik und somit eine besondere Bedeutung. Schubert machte durch die Tonart g-Moll, durch kräftige Einleitungsakkorde sowie die Vortragsanweisung „Etwas langsam, mit Kraft“ deutlich, dass es in dieser durchkomponierten Ballade nicht um etwas Alltägliches, sondern etwas wahrhaft Tragisches geht.

Amphiaraos¹⁷¹ war der berühmte – von Zeus und Apoll¹⁷² geliebte – Seher und Prophet seiner Zeit. Er weigerte sich zunächst, am Feldzug gegen Theben teilzunehmen, weil er die Niederlage und den eigenen Tod im Kampf vorhersah, doch seine Gemahlin Eriphyle zwang ihn mitzuziehen; daraufhin ließ er seine beiden Söhne Alkmeon und Amphilochos schwören, ihn zu rächen. Auf dem Weg nach Theben warnte Amphiaraos wiederholt vor drohenden Gefahren und sprach sich gegen die Kriegsführung aus. Zeus bewahrte den Seher schließlich vor der Schande, nach dem Verrat durch Eriphyle vom thebanischen Kämpfer **Periklymenos**¹⁷³ – einem Sohn des Meeressgottes Poseidon – mit einem Speer hinterrücks getötet zu werden („Von Periklymenos’ Hand getötet?“, Str. 4, V. 4): Nach einem Hilferuf sprengte der Gott mit einem Blitz den Erdboden und Amphiaraos verschwand samt Wagen, Wagenlenker und Pferden auf ewig in der Kluft („Und jagte die Rosse hinab in

¹⁷¹Tripp [69], S. 44.

¹⁷²Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.5 unten auf Seite 79.

¹⁷³Tripp [69], S. 421.

den Schlund.“, Str. 7, V. 8).

3.4.2 Die Liebesgötter (D 446)¹⁷⁴

Textautor: Johann Peter Uz. Datierung: Juni 1816.

Johann Peter Uz verfasste das anakreontische Gedicht im März 1744; es besteht aus fünf achtzeiligen Strophen mit Kreuzreimen, sein Versmaß ist durchgehend der vierhebige Trochäus (stumpfe und klingende Kadenzen im Wechsel). Das lyrische Ich erkennt nach reichlichem Weingenuss („Mich be- rauschten Cyperns Reben“, Str. 1, V. 4), dass die Verlockungen von Wein und Liebe in der Welt der Götter genauso widerstreiten wie auf der Erde. Es entscheidet sich schließlich – wie das lyrische Ich im Gedicht „Bacchus und Cythere“ von Uz’ Freund Johann Wilhelm Ludwig Gleim – für die Liebe und hebt sich den Wein für die Zeit nach der Jugend auf. Franz Schuberts Vertonung dieses Gedichts mutet verspielt-tänzelnd an und erinnert an den Rokoko-Stil; Punktierungen, Triolen, eine Oktavenfigur und andere kleine Details lassen die Komposition kurzweilig und amüsant erscheinen.

Kypris¹⁷⁵ (bei Uz „Cypris“, Str. 1, V. 1) bedeutet „zyprisch“ und war ein Beiname der Göttin **Aphrodite**; dies rührt davon her, dass die Insel Zypern eines ihrer wichtigsten Kultzentren war. Aphrodite¹⁷⁶ war die Göttin der Liebe, von den Römern wurde sie mit Venus gleichgesetzt. Nach Homer waren Zeus und Dione ihre Eltern, wohingegen Hesiod erklärte, Aphrodite sei aus dem Schaum entstanden, der sich um die Genitalien, die Kronos¹⁷⁷ seinem Vater Uranos abgeschnitten hatte, ansammelte, als sie über das Meer zur Insel Zypern trieben. Wie von einer Liebesgöttin nicht anders zu erwarten, hatte Aphrodite eine große Anzahl an Affären; ihrem Gatten, dem wenig romantischen Feuergott Hephaistos, blieb sie nicht lange treu. Bei **Cythere** kann es sich nur wiederum um Aphrodite, die oft Kythereia genannt wurde,

¹⁷⁴Zum Folgenden: Tschense-Oesterle [70], S. 348 f.

¹⁷⁵Tripp [69], S. 305.

¹⁷⁶Tripp [69], S. 58.

¹⁷⁷Siehe dazu Unterabschnitt 3.3.1 oben auf Seite 66.

handeln, weil die Insel Kythera¹⁷⁸ – gelegen vor der Südküste der Peloponnes – eines ihrer Kultzentren war.

Die **Grazien** wurden üblicherweise als Dienerinnen der Aphrodite (oder einer anderen Göttin) beschrieben. Als Personifikationen der Schönheit und der Anmut verteilten sie sanfte und liebevolle Gaben an junge Mädchen; die Griechen nannten sie Charites, bei den Römern hießen sie Gratiae. Seit einem Bericht Hesiods gewöhnlich zu dritt, waren die Grazien ein beliebtes Thema in der Kunst und wurden oft nackt beim Reigentanz dargestellt.¹⁷⁹

Wer **Phyllis** ist, lässt sich nur schwer sagen: Zwar trägt diesen Namen in der Mythologie die Tochter eines thrakischen Königs, die jedoch in keinen sinnvollen inhaltlichen Zusammenhang mit Johann Peter Uz' Gedicht gebracht werden kann.¹⁸⁰ Es dürfte sich daher einfach um den Namen der Freundin des lyrischen Ichs handeln („Cypris, meiner Phyllis gleich“, Str. 1, V. 1). **Lyaios**¹⁸¹ (z.B. Str. 2, V. 8: „Weil sie bei Lyäen zechten“) war einer der vielen Beinamen des Dionysos¹⁸² und bedeutet „Befreier“.

3.4.3 Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging (D 474)¹⁸³

Textautor: Johann Georg Jacobi. Datierung: September 1816.

Johann Georg Jacobi gibt in seinem achtstrophigen Gedicht das durch viele Jahrhunderte populäre mythologische Bild des Wundersängers Orpheus wieder, den er einen klassischen Monolog mit Trochäen (alternierend klingende und stumpfe Kadenzen) und Kreuzreimen führen lässt. In der zweiten Texthälfte baut Jacobi möglicherweise eine Gedankenbrücke zur sogenannten orphischen Geheimlehre, die mit ihrer Verheißung von Erlösung („Ein Strahl von Hoffnung“, Str. 7, V. 3), Seelenwanderung und einer höheren Lebensform

¹⁷⁸Tripp [69], S. 305.

¹⁷⁹Tripp [69], S. 202.

¹⁸⁰Tripp [69], S. 34.

¹⁸¹Tripp [69], S. 320.

¹⁸²Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.8 oben auf Seite 63.

¹⁸³Zum Folgenden: Strehk [68], S. 371 f.

im Jenseits („Euch in selige Gefilde rufen“, Str. 8, V. 3) auch Einfluss auf das Christentum nahm.

Der thrakische Sänger **Orpheus** war der Sohn des Gottes **Apollon**¹⁸⁴ und der Muse Kalliope. Manche Schriftsteller berichten, Apoll persönlich habe ihm das Spielen auf der Leier beigebracht („Diese Saiten hat ein Gott gekrönt“, Str. 1, V. 2). Mit seinem schönen Gesang und kunstfertigen Spiel konnte Orpheus wilde Tiere zähmen sowie Steine und Bäume bewegen; viele sagen, dass die Musen seine Leier unsterblich machten, indem sie sie als Sternbild Lyra an den Himmel versetzten. Orpheus heiratete die Nymphe Eurydike, die jedoch kurz nach der Hochzeit durch einen Schlangenbiss ums Leben kam; in tiefer Trauer entschloss er sich, seine geliebte Gattin aus dem Hades¹⁸⁵ (nicht aus der [christlichen] Hölle, wie der Titel des Liedes suggeriert) zurückzuholen. Während des Abstiegs sang und spielte Orpheus so bezaubernd und bewegend, dass der Herrscher ihm gestattete, Eurydike aus der Unterwelt zu führen; er durfte dabei allerdings nicht zu ihr zurückblicken, bis die Heimat erreicht wäre. Bei der rettenden Pforte drehte sich Orpheus aber um, weil er fürchtete, Eurydike würde ihm möglicherweise nicht folgen – sofort stürzte sie als Schatten in den Hades zurück. Als Orpheus erneut zu ihr hinabsteigen wollte, wurde ihm der Weg unerbittlich versperrt.¹⁸⁶

Ovid erzählt die Geschichte von Orpheus und Eurydike in seinen *Metamorphosen* (Zehntes Buch, Verse 1–85); die verhängnisvollen Momente kurz vor dem ersehnten Ziel werden darin mit folgenden Hexametern (V. 55–59) geschildert:

nec procul abfuerant telluris margine summae:
hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est
bracchiaque intendens prendique et prendere certans
nil nisi cedentes infelix adripit auras.¹⁸⁷

¹⁸⁴Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.5 unten auf Seite 79.

¹⁸⁵Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.3 oben auf Seite 27.

¹⁸⁶Tripp [69], S. 397 f.

¹⁸⁷Ovid [57], S. 512, 514.

(Übersetzung von Michael von Albrecht: „Schon waren sie nicht weit vom Rand der Erdoberfläche entfernt – besorgt, sie könne ermatten, und begierig, sie zu sehen, wandte Orpheus voll Liebe den Blick, und alsbald glitt sie zurück. Sie streckt die Arme aus, will sich ergreifen lassen, will ergreifen und erhascht doch nichts, die Unselige, als flüchtige Lüfte.“¹⁸⁸)

Franz Schubert unternahm bekanntlich einige Versuche, etwas für die Opernbühne zu komponieren, und auch in seinen Liedern finden sich theatrale Spuren; darum muss, wenn er sich des Orpheus-Mythos annimmt, auch das entsprechende Vorbild – nämlich Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* – mitgedacht werden. Eher ungewöhnlich mutet das von Schubert verwendete Ges-Dur – nach Christian Daniel Friedrich Schubart die Tonart des Triumphes in der Schwierigkeit – an, das bald stufenweise hinaufgestimmt wird.

Es existieren zwei Fassungen dieses Liedes: Die erste Fassung stammt aus September 1816 und hat einen außerordentlich großen Stimmumfang (*as–a*); sie stellt Schuberts eigentlichen Umgang mit der Textvorlage dar. Die Zweitfassung dagegen entstand ein oder zwei Jahre später und ist bemüht, den Ambitus der Singstimme auf ein sängerfreundliches Maß zu beschränken; sie endet nicht mehr in D-Dur, sondern in einem weniger siegessicheren B-Dur.

3.4.4 Leiden der Trennung (D 509)¹⁸⁹

Textautor: Heinrich von Collin (nach Pietro Metastasio). Datierung: Dezember 1816.

Die Textvorlage für die freie Nachdichtung Heinrich von Collins stammt aus dem dritten Akt des Opernlibrettos *Artaserse* (darin geht es um den persischen König Artaxerxes I.) von Pietro Metastasio. Es handelt sich um die Da-capo-Arie „L’onda dal mar divisa“, die Collin für sein lyrisches Gedicht herangezogen hat, wobei er inhaltlich nicht weit von der Vorlage abweicht.

¹⁸⁸Ovid [57], S. 513, 515.

¹⁸⁹Zum Folgenden: Dürr [17], S. 407 f.

Die zwei Strophen (sechs und vier Zeilen) bei Metastasio wurden hier zu drei vierzeiligen Strophen; die ersten beiden bestehen aus Daktylen, die dritte aus Jamben.

Franz Schubert hatte schon mehrfach italienische Arientexte Pietro Metastasios vertont und sich im Zuge dessen mit den unterschiedlichen Arientypen auseinandergesetzt. Die deutschsprachige Paraphrase Heinrich von Collins behandelte Schubert aber als Lied, das er aufgrund der verschiedenen Metren durchkomponieren musste; es steht in B-Dur, beginnt jedoch in der Paralleltonart g-Moll, die freilich nicht durch eine formelle Kadenz bekräftigt wird. Die Grundtonart verdeutlicht sich allmählich erst zu Beginn der dritten Strophe („Zum Meer“), die unmittelbar an die vorhergehende anschließt, sodass – wie bei einem Enjambement – die Strophengrenze überspielt wird. Erst das Schlusswort „Friede“ bringt die langersehnte Kadenz, mit der B-Dur befestigt wird; so scheint dem gesamten Lied das Attribut der unbestimmten Erwartung zugeschrieben zu sein, die am Ende doch noch in Erfüllung geht.

Der Klaviersatz ist geprägt von unaufhörlich fließenden Achtelbewegungen, die das Spiel der Wellen ebenso symbolisieren wie das Strömen und Drängen zum Meer. Schuberts Vertonung entstand möglicherweise – der Titel könnte darauf anspielen – in Erinnerung an die Abwesenheit seines Freundes Franz von Schober, bei dem der Komponist damals wohnte und der erst vor Kurzem von einer mehrmonatigen Reise zurückgekehrt war.

3.4.5 Sonett, „Apollo, lebet noch dein hold Verlangen“ (D 628)¹⁹⁰

Textautor: August Wilhelm Schlegel (nach Francesco Petrarca). Datierung: November 1818.

Francesco Petrarca – geboren 1304 in Arezzo, gestorben 1374 in Arquà (Petrarca) – zählt neben Dante Alighieri und Giovanni Boccaccio zu den bedeutendsten Dichtern des italienischen Trecento; seine Schilderungen von seinem Aufstieg zum Gipfel des Mont Ventoux machten ihn außerdem zum

¹⁹⁰Zum Folgenden: Martin [54], S. 497 f.

Mitbegründer des Humanismus. Petrarca schrieb hauptsächlich auf Latein, doch wählte er für sein einflussreichstes Werk die italienische Sprache. Es handelt sich dabei um eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Canzoniere*, die zwischen dem 14. und dem beginnenden 18. Jahrhundert stilbildend auf die europäische Liebeslyrik wirkte (Petrarkismus). Diese Gedichte lobpreisen eine ideale Dame mit dem Namen Laura und sind überwiegend in Sonettform verfasst. Franz Schubert vertonte im November und Dezember 1818 drei von Petrarcas Sonetten, zwei in der Übersetzung von Schlegel (D 628, 629) und eines in der Übersetzung von Johann Diederich Gries (D 630).¹⁹¹

August Wilhelm Schlegels Sonett „Apollo, lebet noch dein hold Verlangen“ ist eine gereimte, metrische Übersetzung von Petrarcas Sonett „Apollo, s’ancor vive il bel desio“ aus dem *Canzoniere* (Nr. 34). Petrarca spielt darin auf den antiken Mythos vom Gott Apoll und der Nymphe Daphne an, die sich dessen Liebe entzog (dazu unten); daraufhin wandte sich Apoll von Daphnes Heimat Thessalien („an thessal’scher Flut die blonden Haare“, Str. 1, V. 2) ab, wo seitdem Frost und Nebel herrschten („Vor Frost und Nebeln, welche feindlich hangen“, Str. 2, V. 1). Das lyrische Ich bei Petrarca vergleicht seine unerfüllte Liebe zu Laura mit der unerfüllten Liebe des Apoll, denn auch dieser muss sich mit der Anbetung einer Geliebten zufrieden geben, die sich selbst genügt. Indem es Apolls Erinnerung an Daphne beschwört, bittet das Textsubjekt den Gott zurückzukehren, um zumindest das Gedeihen des Lorbeers („Jetzt dies geehrte heil’ge Laub bewahre“, Str. 2, V. 3) zu ermöglichen. Der Lorbeer kann hier sowohl für die Geliebte als auch für die Dichtkunst stehen.

Apollon war der Gott der Jugend, der Musik, der Weissagung, des Bogenschießens und der Heilkunst. Seine Eltern waren Zeus und die Titanin Leto, seine Schwester war Artemis, die die Römer mit ihrer Göttin Diana¹⁹² gleichsetzten. Apollon übernahm nicht nur das Orakel in Delphi, wo er seinen eigenen Kult einführte, sondern wurde auch oft – als Anführer der Musen – mit seiner Leier, die er außerordentlich kunstfertig spielen konnte, beim Ge-

¹⁹¹Lindinger [45], S. 854.

¹⁹²Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.13 oben auf Seite 46.

sang dargestellt; er soll im Übrigen die Kithara oder die Laute erfunden haben. Ferner besaß Apollon Kenntnisse in der Heilkunst, einer der berühmtesten seiner Söhne war der göttliche Arzt Asklepios. In seinen *Metamorphosen* erzählt Ovid mit romantischen Ausschmückungen viele von Apollons zahlreichen, häufig aber nicht von Erfolg gekrönten Liebesgeschichten nach (z.B. mit Daphne, Koronis, Hyakinthos). Auch in den Trojanischen Krieg war Apollon eng verwickelt: Weil beispielsweise sein Priester Laokoon gegen seinen ausdrücklichen Willen geheiratet hatte, schickte er zwei Seeschlangen, die Laokoon und desse Söhne töteten. Die vom Gott unterstützten Trojaner deuteten dieses Omen falsch und zogen deshalb das hölzerne Pferd in ihre Stadt, woraufhin diese den Griechen in die Hände fiel und erobert wurde.¹⁹³

In der Antike umfasste **Thessalien**¹⁹⁴ das nördlichste Gebiet der griechischen Halbinsel, das sich vom Osten bis zu den ungenau bestimmten Grenzen Makedoniens im Norden erstreckte. Die Nymphe Daphne¹⁹⁵, deren Name „Lorbeer“ bedeutet, war eine Tochter des thessalischen Flussgottes Peneios. Apollon war bis zum Wahnsinn in sie verliebt, doch Daphne wies alle Annäherungsversuche von Männern zurück. Jener wollte das aber nicht wahrhaben und verfolgte sie durch die Wälder; als Daphne schließlich kein Entkommen mehr sah, flehte sie die Göttin Ge um Hilfe an, die sie in einen Lorbeerbaum verwandelte. Der enttäuschte Apollon musste sich damit zufriedengeben, einen Zweig davon abzubrechen, den er auf seinem Haupt trug; seither war ihm der Lorbeer heilig.

Die spezifische Form des Sonetts – zwei Vers-Quartette gefolgt von zwei Vers-Terzetten – hatte offenbar wenig Einfluss auf die Gestaltung des Liedes, sondern tritt gegenüber dem musikalischen Formenkanon von Rezitativ und Arie in den Hintergrund. Franz Schubert vertonte den Text szenisch: Zu Beginn wird Apoll in einem klassischen Secco-Rezitativ angesprochen (1. Quartett), das in ein kurzes, von fließenden Achtelfiguren begleitetes Arioso übergeht (2. Quartett); in den beiden folgenden Terzetten wird dieses forma-

¹⁹³Tripp [69], S. 63–68.

¹⁹⁴Tripp [69], S. 519.

¹⁹⁵Tripp [69], S. 144.

le Muster wiederholt. Dabei ermöglicht das in Bezug auf Harmonik, Melodik und Metrum ungebundene Rezitieren dem Komponisten, flexibel auf den komplexen Satzbau des Gedichtes einzugehen. Die darin vorkommenden verschiedenen Zeitebenen sind durch bestimmte Tonarten gekennzeichnet, wobei die Kreuz-Tonarten für die mythologischen Anspielungen auf Apoll stehen, die b-Tonarten hingegen für die Gegenwart und die Zukunftsvisionen des lyrischen Ichs. Durch die Festigung von B-Dur im zweiten Terzett findet die Komposition schließlich eine formale Abrundung, auch wenn die überproportionale Ausdehnung dieser letzten Strophe den Eindruck erweckt, das Lied beginne überhaupt erst mit dem Schlussbild des Sonetts.

3.4.6 An die Leier (D 737)¹⁹⁶

Textautor: Franz von Bruchmann (nach einem unbekannten Anacreontiker).
Datierung: 1822 oder 1823.

Franz von Bruchmann verfasste eine freie Übersetzung eines Gedichtes, das in einer Sammelhandschrift mit der Bezeichnung *Carmina Anacreontea* überliefert ist. Es wurde fälschlicherweise dem griechischen Autor Anakreon¹⁹⁷ zugeschrieben, stammt aber tatsächlich von einem anonymen Poeten. Das Thema dieses Gedichtes bildet der Konflikt zwischen zwei Seiten männlicher Existenz: Krieg und Liebe. Der Versuch des lyrischen Ichs, große Heldentaten zu besingen, scheitert mehrfach daran, dass seine Leier nur Töne der Liebe von sich gibt. Dies wird dadurch bekräftigt, dass die Verse „Doch meine Saiten tönen / Nur Liebe im Erklängen.“ (V. 3 f.) einmal fast wörtlich und einmal leicht variiert wiederholt werden.

Der hier in Rede stehende Abschied vom martialischen Heldentum zugunsten der Liebe – und somit auch der biedermeierliche Rückzug ins Privatleben – muss im Zusammenhang mit den schärfsten Repressionen der Ära des österreichischen Staatskanzlers Fürst von Metternich gesehen werden. Dadurch erhielt das Gedicht, das Schubert vermutlich handschriftlich von

¹⁹⁶Zum Folgenden: Seedorf [61], S. 586 f.

¹⁹⁷Näheres im Abschnitt 2.5 oben ab Seite 14.

Bruchmann bekommen und daraufhin vertont hat, eine frappierende Aktualität.

Nachfolgend ist der anonym überlieferte Ausgangstext in der originalen altgriechischen Sprache abgebildet:

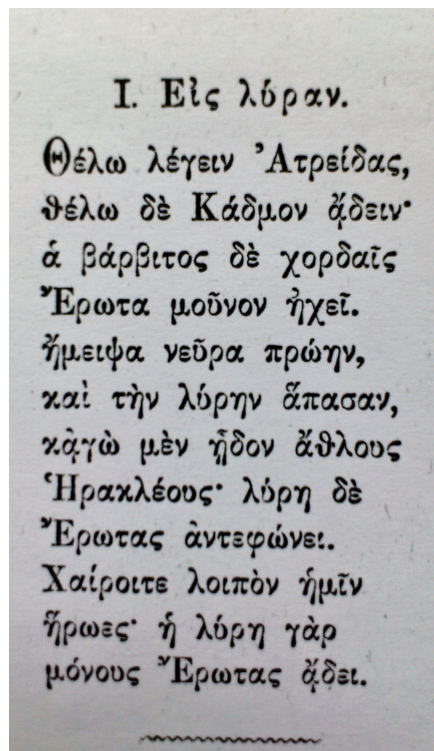


Abbildung 3.3: *Gedicht eines Anakreontikers* (aus: Charisius [4], S. 2).

Unten in der rechten Spalte steht die von Schubert vertonte Paraphrase von Franz von Bruchmann und in der linken – zum Vergleich – die ungereimte Übersetzung von Joachim Füger aus dem Jahr 1807, die sich sehr eng an den zuvor abgebildeten Originaltext hält. Im Gegensatz dazu ist die Version Bruchmanns schon allein aufgrund der vorherrschenden Kreuzreime und des durchgehenden Versmaßes (dreiehebiger Jambus mit klingender Kadenz) etwas weiter vom Original entfernt und umfasst außerdem zwei Zeilen mehr.

An die Leyer¹⁹⁸

Die Atriden will ich preisen,
 Auch den Kadmus will ich singen;
 Doch ertönnest von den Saiten
 Meines Barbitons nur Liebe. 4
 Ich veränderte die Saiten,
 Und die ganze Leyer neulich,
 Singen wollt' ich nun die Kämpfe
 Herkuls; aber meine Leyer 8
 Tönnte Liebe mir entgegen.
 So gehabt euch wohl für immer,
 Ihr Heroen; meine Leyer
 Tönnet nur allein für Liebe. 12

An die Leier¹⁹⁹

Ich will von Atreus' Söhnen,
 Von Kadmus will ich singen!
 Doch meine Saiten tönen
 Nur Liebe im Erklingen. 4
 Ich tauschte um die Saiten,
 Die Leier möcht ich tauschen,
 Alcidens Siegeschreiten
 Sollt' ihrer Macht entauschen! 8
 Doch auch die Saiten tönen
 Nur Liebe im Erklingen.
 So lebt denn wohl, Heroen,
 Denn meine Saiten tönen, 12
 Statt Heldensang zu drohen,
 Nur Liebe im Erklingen.

Atreus²⁰⁰ war König der Stadt Mykene und hatte zwei berühmte Söhne namens Agamemnon und Menelaos, die als Atriden bekannt wurden. **Agamemnon**²⁰¹ übernahm die Herrschaft seines Vaters in Mykene und heiratete Klytaimnestra, die ihm vier Kinder gebar, darunter Orest²⁰² und Iphigenie²⁰³. Des Weiteren nahm er eine bedeutende Rolle in der Geschichte des Trojanischen Krieges ein. **Menelaos**²⁰⁴ war König von Sparta und verheiratet mit Helena, deren Entführung (oder Flucht) nach Troja zum Trojanischen Krieg führte, als Menelaos vergeblich ihre Rückgabe verlangte.

Kadmos²⁰⁵ – der Gründer und König der Stadt Theben – tötete eine heilige Schlange des Kriegsgottes Ares, wurde aber später dennoch dessen Schwiegersohn. Als Kadmos bereits in hohem Alter war, verwandelte Ares

¹⁹⁸Füger [35], S. 7.

¹⁹⁹Franz von Bruchmann zit. n. Seedorf [61], S. 586.

²⁰⁰Tripp [69], S. 119.

²⁰¹Tripp [69], S. 21.

²⁰²Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.7 oben auf Seite 36.

²⁰³Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.9 oben auf Seite 40.

²⁰⁴Tripp [69], S. 340 f.

²⁰⁵Tripp [69], S. 275 f.

ihn in eine Schlange und schickte ihn in die Elysischen Gefilde²⁰⁶. **Alcides** ist besser bekannt als Herakles²⁰⁷, der Sohn des Zeus – des Herrschers über die olympischen Götter – und der Alkmene; von den Römern wurde er Hercules genannt.

Ein dramatisches Accompagnato-Rezitativ mit stürmischen Arpeggien und wuchtigen Akkorden im punktierten Rhythmus steht am Beginn des Liedes von Franz Schubert. Bald jedoch verlieren die herben Klänge an Kraft und auf das Rezitativ folgt eine kleine Arie, die ganz im Zeichen der von Liebe beherrschten Saiten steht (V. 3 f.). Im Anschluss daran wird diese aus der Oper bekannte Folge von Rezitativ und Arie erneut eingesetzt, wobei das zweite Rezitativ noch vehementer ausgestaltet ist als das erste; die Arie ist dieses Mal nicht nur länger (V. 9–14) und ausgearbeiteter, sondern gibt stellenweise auch einen heroischen Ton zu erkennen („Statt Heldensang zu drohen“, V. 13). Vermutlich wegen der Opernhaftigkeit dieses Liedes wurde der zweiten Auflage des im Jahr 1826 erschienenen Erstdrucks (op. 56,2) eine sangbare italienische Übersetzung beigegeben („Alla cetra“).

²⁰⁶Siehe dazu Unterabschnitt 3.2.6 oben auf Seite 60.

²⁰⁷Tripp [69], S. 222.

Kapitel 4

Conclusio

Nun, da alle Antikenlieder einzeln behandelt wurden, ist es an der Zeit, Walther Dürrs Zusammenstellung, auf der diese Masterarbeit – wie in der Einleitung ausgeführt – beruht, kritisch zu erörtern:

Objektive Merkmale, die ein Lied Franz Schuberts zu einem Antikenlied machen, nennt Dürr nicht, sodass offenbar allein dessen subjektive Ansichten bei der Beurteilung zählten. In den meisten Fällen ist dies unproblematisch, weil zahlreiche Lieder schon anhand ihres Titels eindeutig als Antikenlieder identifizierbar sind, wie zum Beispiel „Fahrt zum Hades“ (D 526), „Antigone und Oedip“ (D 542), „Prometheus“ (D 674) und viele andere mehr. Bei einer kleineren Anzahl von Liedern hingegen ergibt sich der Bezug zur Antike nicht bereits aus dem Titel, sondern erst aus dem Inhalt des vertonten Gedichtes; dazu zählen etwa „Freiwilliges Versinken“ (D 700), „Grenzen der Menschheit“ (D 716) und „An die Leier“ (D 737).

Dass Walther Dürr aber auch die drei Lieder „Leiden der Trennung“ (D 509), „Heliopolis I“ (D 753) und „Heliopolis II“ (D 754) als Antikenlieder qualifiziert, ist nur schwer nachzuvollziehen, da sie bei objektiver Betrachtung bloß einen marginalen und somit vernachlässigbaren Zusammenhang mit der Antike aufweisen. Die beiden Heliopolis-Lieder sind zwar mit einem (alt)griechischen Titel versehen, haben jedoch sonst keine spezifischen Merkmale, die sie zu Antikenliedern machen; dass im ersten Lied das Wort

„Helios“ vorkommt, ist – auch weil es keine inhaltliche Relevanz hat – wohl kein ausreichender Grund; das zweite Lied enthält gar den Vers „Kloster wie auch Burgruine“, der viel eher ein mittelalterliches als ein antikes Kolorit entstehen lässt. Ebenso gibt „Leiden der Trennung“ Anlass zu Bedenken, denn dieses Lied hat inhaltlich überhaupt nichts mit der Antike zu tun; das einzige antike Spezifikum besteht darin, dass dessen Text eine freie Nachdichtung einer italienischen Arie ist, die aus einem vom persischen König Artaxerxes handelnden Libretto stammt.

Umgekehrt kann man natürlich auch fragen, ob Walther Dürrs Zusammenstellung der Antikenlieder tatsächlich vollständig ist oder ob Schuberts mehr als 600 Kompositionen umfassendes Liedwerk nicht noch weitere, bisher unerkannte Antikenlieder in sich birgt. „Hippolits Lied“ (D 890)¹ beispielsweise ist eine im Juli 1826 entstandene Vertonung eines Gedichtes von Friedrich von Gerstenbergk, das zwar keine inhaltlichen Bezüge zur Antike hat, dessen Titel jedoch einen Namen aus der griechischen Mythologie enthält. Da also das antike Element in diesem Lied ähnlich stark (bzw. schwach) ausgeprägt ist wie in den drei zuvor genannten Kompositionen, könnte man konsequenterweise argumentieren, dass auch „Hippolits Lied“ zu den Antikenliedern gehöre.

Hippolits Lied²

1. Laßt mich, ob ich auch still verglüh,
Laßt mich nur stille gehn;
Sie seh ich spät, sie seh ich früh
Und ewig vor mir stehn.

2. Was ladet ihr zur Ruh mich ein?
Sie nahm die Ruh mir fort;
Und wo sie ist, da muß ich sein,
Hier sei es oder dort.

3. Zürnt diesem armen Herzen nicht,

Es hat nur einen Fehl:

Treu muß es schlagen, bis es bricht,
Und hat des nimmer Hehl.

4. Laßt mich, ich denke doch nur sie,
In ihr nur denke ich;
Ja, ohne sie wär' ich einst nie
Bei Engeln ewiglich.

5. Im Leben denn und auch im Tod,
Im Himmel, so wie hier,
Im Glück und in der Trennung Not
Gehör ich einzig ihr.

¹Martin [53], S. 739–741.

²Friedrich von Gerstenbergk zit. n. Martin [53], S. 739 f.

Hippolytos war zum einen der Sohn des Theseus – des berühmten Helden und Königs von Athen –, zum anderen trug diesen Namen auch einer der Giganten.³

Abschließend sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die Antikenlieder keine geschlossene, einheitliche Gattung darstellen; das vorige Kapitel hat gezeigt, wie unterschiedlich die einzelnen Lieder beschaffen sind: durchkomponiert oder strophisch, heroisch oder lyrisch, von überaus großem oder eher bescheidenem Umfang. Im heutigen Konzertbetrieb spielen diese Kompositionen erfahrungsgemäß eine vergleichsweise untergeordnete Rolle; wenn Lieder Franz Schuberts auf dem Programm stehen, handelt es sich oft um einen der drei Zyklen oder um eine Auswahl aus den zahlreichen Goethe-Vertonungen. Die (meisten) Antikenlieder hingegen werden offenbar als zu speziell für den Konzertsaal angesehen und stehen daher im Hintergrund, obwohl sich unter ihnen einige höchst bedeutsame Kompositionen befinden.

³Tripp [69], S. 249 f.

Gedichttexte

Nachfolgend sind sämtliche Texte der im dritten Kapitel dargelegten Antikenlieder wiedergegeben (geordnet nach aufsteigenden D-Nummern); die Liedtexte wurden der Internetseite http://www.recmusic.org/lieder/s/schubert_cat.html (letzter Zugriff: 1.8.2014) entnommen.

Hingewiesen sei außerdem noch auf eine gedruckte Publikation, die diese Texte ebenfalls enthält: Schochow, Maximilian / Schochow, Lilly (Hrsg.): *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, 2 Bde., Hildesheim / Zürich / New York 1997².

Amphiaraios (D 166)

1. Vor Thebens siebenfach gähnenden Toren
Lag im furchtbaren Brüderstreit
Das Heer der Fürsten zum Schlagen bereit,
Im heiligen Eide zum Morde verschworen.
Und mit des Panzers blendendem Licht
Gerüstet, als gält' es, die Welt zu bekriegen,
Träumen sie jauchzend von Kämpfen und Siegen,
Nur Amphiaraios, der Herrliche, nicht;

2. Denn er liest in dem ewigen Kreise der Sterne:
Wen die kommenden Stunden feindlich bedroh'n.
Des Sonnenlenkers gewaltiger Sohn
Sieht klar in der Zukunft nebelnde Ferne.
Er kennt des Schicksals verderblichen Bund,
Er weiß, wie die Würfel, die eisernen, fallen,
Er sieht die Möira mit blutigen Krallen;
Doch die Helden verschmähen den heiligen Mund.

3. Er sah des Mordes gewaltsame Taten,
Er wußte, was ihm die Parze spann.
So ging er zum Kampf, ein verlornen Mann,
Von dem eignen Weibe schmäählich verraten.
Er war sich der himmlischen Flamme bewußt,
Die heiß die kräftige Seele durchglühte,
Der Stolze nannte sich Apolloide,
Es schlug ihm ein göttliches Herz in der Brust.

4. „Wie? ich? zu dem die Götter geredet,
Den der Wahrheit heilige Düfte umwehn,
Ich soll in gemeiner Schlacht vergehn,
Von Periclimenos' Hand getötet?
Verderben will ich durch eigene Macht,
Und staunend vernehm es die kommende Stunde,
Aus künftiger Sänger geheiligtem Munde,
Wie ich kühn mich gestürzt in die ewige Nacht.“

5. Und als der blutige Kampf begonnen
Und die Ebne vom Mordgeschrei widerhallt,
So ruft er verzweifelnd: „Es naht mit Gewalt,

Was mir die untrügliche Parze gesponnen;
Doch wogt in der Brust mir ein göttliches
Blut,
Drum will ich auch wert des Erzeugers ver-
derben!“

Und wandte die Rosse auf Leben und Sterben,
Und jagt zu des Stromes hochbrausender
Flut.

6. Wild schnauben die Rosse, laut rasselt der
Wagen,
Das Stampfen der Hufe zermalmet die Bahn.
Und schneller und schneller noch rast es her-
an,

Als gält’ es die flüchtige Zeit zu erjagen.
Wie wenn er die Leuchte des Himmels ge-
raubt,

Kommt er im Wirbeln der Windsbraut geflo-
gen;

Erschrocken heben die Götter der Wogen
Aus schäumenden Fluten das schilflichte
Haupt.

7. Doch plötzlich, als wenn der Himmel er-
glühte,

Stürzt ein Blitz aus der heitern Luft,
Und die Erde zerreißt sich zur furchtbaren
Kluft;

Da rief laut jauchzend der Apolloide:
„Dank dir, Gewaltiger, fest steht mir der
Bund,

Dein Blitz ist mir der Unsterblichkeit Siegel;
Ich folge dir, Zeus!“ Und er faßte die Zügel
Und jagte die Rosse hinab in den Schlund.

Die Bürgschaft (D 246)

1. Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich
Möros, den Dolch im Gewande;
Ihn schlugen die Häscher in Bande.
„Was wolltest du mit dem Dolche? sprich!“
Entgegnet ihm finster der Wüterich.
„Die Stadt vom Tyrannen befreien!“
„Das sollst du am Kreuze bereuen.“

2. „Ich bin“, spricht jener, „zu sterben bereit
Und bitte nicht um mein Leben;
Doch willst du Gnade mir geben,

Ich flehe dich um drei Tage Zeit,
Bis ich die Schwester dem Gatten gefreit,
Ich lasse den Freund dir als Bürgen,
Ihn magst du, entrinn ich, erwürgen.“

3. Da lächelt der König mit arger List
Und spricht nach kurzem Bedenken:
„Drei Tage will ich dir schenken,
Doch wisse, wenn sie verstrichen die Frist,
Eh du zurück mir gegeben bist,
So muß er statt deiner erblassen,
Doch dir ist die Strafe erlassen.“

4. Und er kommt zum Freunde: „Der König
gebeut,

Daß ich am Kreuz mit dem Leben
Bezahle das frevelnde Streben.
Doch will er mir gönnen drei Tage Zeit,
Bis ich die Schwester dem Gatten gefreit;
So bleib du dem König zum Pfande,
Bis ich komme zu lösen die Bande.“

5. Und schweigend umarmt ihn der treue
Freund

Und liefert sich aus dem Tyrannen;
Der andere ziehet von dannen.
Und ehe das dritte Morgenrot scheint,
Hat er schnell mit dem Gatten die Schwes-
ter vereint,
Eilt heim mit sorgender Seele,
Damit er die Frist nicht verfehle.

6. Da gießt unendlicher Regen herab,
Von den Bergen stürzen die Quellen,
Und die Bäche, die Ströme schwellen.
Und er kommt ans Ufer mit wanderndem
Stab,

Da reißet die Brücke der Strudel herab,
Und donnernd sprengen die Wogen
Des Gewölbes krachenden Bogen.

7. Und trostlos irrt er an Ufers Rand:
Wie weit er auch spähet und blicket
Und die Stimme, die rufende, schicket.
Da stößt kein Nachen vom sichern Strand,
Der ihn setze an das gewünschte Land,
Kein Schiffer lenket die Fähre,
Und der wilde Strom wird zum Meere.

8. Da sinkt er ans Ufer und weint und fleht,

Die Hände zum Zeus erhoben:
„O hemme des Stromes Toben!
Es eilen die Stunden, im Mittag steht
Die Sonne, und wenn sie niedergeht
Und ich kann die Stadt nicht erreichen,
So muß der Freund mir erbleichen.“

9. Doch wachsend erneut sich des Stromes
Wut,
Und Welle auf Welle zerrinet,
Und Stunde an Stunde entrinnet.
Da treibt ihn die Angst, da faßt er sich Mut
Und wirft sich hinein in die brausende Flut
Und teilt mit gewaltigen Armen
Den Strom, und ein Gott hat Erbarmen.

10. Und gewinnt das Ufer und eilet fort
Und danket dem rettenden Gotte;
Da stürzt die raubende Rotte
Hervor aus des Waldes nächtlichem Ort,
Den Pfad ihm sperrend, und schnaubert
Mord
Und hemmet des Wanderers Eile
Mit drohend geschwungener Keule.

11. „Was wollt ihr?“ ruft er vor Schrecken
bleich,
„Ich habe nichts als mein Leben,
Das muß ich dem Könige geben!“
Und entreißt die Keule dem nächsten gleich:
„Um des Freundes willen erbarmet euch!“
Und drei mit gewaltigen Streichen
Erlegt er, die andern entweichen.

12. Und die Sonne versendet glühenden
Brand,
Und von der unendlichen Mühe
Ermattet sinken die Knie.
„O hast du mich gnädig aus Räubershand,
Aus dem Strom mich gerettet ans heilige
Land,
Und soll hier verschmachtet verderben,
Und der Freund mir, der liebende, sterben!“

13. Und horch! da sprudelt es silberhell,
Ganz nahe, wie rieselndes Rauschen,
Und stille hält er, zu lauschen;
Und sieh, aus dem Felsen, geschwätzig,
schnell,
Springt murmelnd hervor ein lebendiger

Quell,
Und freudig bückt er sich nieder
Und erfrischt die brennenden Glieder.

14. Und die Sonne blickt durch der Zweige
Grün
Und malt auf den glänzenden Matten
Der Bäume gigantische Schatten;
Und zwei Wanderer sieht er die Straße
zieh'n,
Will eilenden Laufes vorüber fliehn,
Da hört er die Worte sie sagen:
„Jetzt wird er ans Kreuz geschlagen.“

15. Und die Angst beflügelt den eilenden
Fuß,
Ihn jagen der Sorge Qualen;
Da schimmern in Abendrots Strahlen
Von ferne die Zinnen von Syrakus,
Und entgegen kommt ihm Philostratus,
Des Hauses redlicher Hüter,
Der erkennet entsetzt den Gebieter:

16. „Zurück! du rettetest den Freund nicht
mehr,
So rette das eigene Leben!
Den Tod erleidet er eben.
Von Stunde zu Stunde gewartet' er
Mit hoffender Seele der Wiederkehr,
Ihm konnte den mutigen Glauben
Der Hohn des Tyrannen nicht rauben.“

17. „Und ist es zu spät, und kann ich ihm
nicht,
Ein Retter, willkommen erscheinen,
So soll mich der Tod ihm vereinen.
Des rühme der blut'ge Tyrann sich nicht,
Daß der Freund dem Freunde gebrochen die
Pflicht,
Er schlachte der Opfer zweie
Und glaube an Liebe und Treue!“

18. Und die Sonne geht unter, da steht er
am Tor,
Und sieht das Kreuz schon erhöht,
Das die Menge gaffend umstehet;
An dem Seile schon zieht man den Freund
empor,
Da zertrennt er gewaltig den dichten Chor:
„Mich, Henker“, ruft er, „erwürgt!“

Da bin ich, für den er gebürget!“

19. Und Erstaunen ergreift das Volk umher,

In den Armen liegen sich beide
Und weinen vor Schmerzen und Freude.
Da sieht man kein Augen tränenleer,
Und zum König bringt man die Wundermär,

Der fühlt ein menschlich Rühren,
Läßt schnell vor den Thron sie führen.

20. Und blickt sie lange verwundert an,
Drauf spricht er: „Es ist euch gelungen,
Ihr habt das Herz mir bezwungen,
Und die Treue ist doch kein leerer Wahn,
So nehmt auch mich zum Genossen an,
Ich sei, gewährt mir die Bitte,
In eurem Bunde der Dritte.“

Hektors Abschied (D 312)

ANDROMACHE:

1. Will sich Hektor ewig von mir wenden,
Wo Achill mit unnahbaren Händen
Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt?
Wer wird künftig deinen Kleinen lehren
Speere werfen und die Götter ehren,
Wenn der finstre Orkus dich verschlingt?

HEKTOR:

2. Teures Weib, gebiete deinen Tränen,
Nach der Feldschlacht ist mein feurig Sehnen,

Diese Arme schützen Pergamos.
Kämpfend für den heil'gen Herd der Götter
Fall ich, und des Vaterlandes Retter
Steig ich nieder zu dem styg'schen Fluß.

ANDROMACHE:

3. Nimmer lausch ich deiner Waffen Schalle,
Müßig liegt das Eisen in der Halle,
Priams großer Heldenstamm verdirbt;
Du wirst hingehn, wo kein Tag mehr scheidet,

Der Cocytus durch die Wüsten weinet
Deine Lieb' im Lethe stirbt.

HEKTOR:

4. All mein Sehnen will ich, all mein Denken,
In des Lethe stillen Strom versenken,
Aber meine Liebe nicht.

Horch, der Wilde tobt schon an den Mauern,
Gürte mir das Schwert um, laß das Trauern,
Hektors Liebe stirbt im Lethe nicht.

Klage der Ceres (D 323)

1. Ist der holde Lenz erschienen?

Hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus,
Milder wehen Zephyrs Flügel,
Augen treibt das junge Reis.
In dem Hain erwachen Lieder,
Und die Oreade spricht:
Deine Blumen kehren wieder,
Deine Tochter kehret nicht.

2. Ach, wie lang ist's, daß ich walle

Suchend durch der Erde Flur!
Titan, deiner Strahlen alle
Sandt' ich nach der teuren Spur;
Keiner hat mir noch verkündet
Von dem lieben Angesicht,
Und der Tag, der alles findet,
Die Verlorne fand er nicht.
Hast du Zeus! sie mir entrissen,
Hat von ihrem Reiz gerührt,
Zu des Orkus schwarzen Flüssen
Pluto sie hinab geführt?

3. Wer wird nach dem düstern Strande

Meines Grames Bote sein?
Ewig stößt der Kahn vom Lande,
Doch nur Schatten nimmt er ein.
Jedem sel'gen Aug verschlossen
Bleibt das nächtliche Gefild,
Und so lang der Styx geflossen,
Trug er kein lebendig Bild.
Nieder führen tausend Steige,
Keiner führt zum Tag zurück,
Ihre Tränen bringt kein Zeuge
Vor der bangen Mutter Blick.

4. Mütter, die aus Pyrrhas Stamme
Sterbliche geboren sind,
Dürfen durch des Grabes Flamme
Folgen dem geliebten Kind;
Nur was Jovis Haus bewohnt,
Nahet nicht dem dunkeln Strand,
Nur die Seligen verschonet,
Parzen, eure strenge Hand.
Stürzt mich in die Nacht der Nächte
Aus des Himmels goldnem Saal!
Ehret nicht der Göttin Rechte,
Ach! sie sind der Mutter Qual!

5. Wo sie mit dem finstern Gatten
Freudlos thronet, stieg' ich hin,
Und träte mit den leisen Schatten
Leise vor die Herrscherin.
Ach, ihr Auge, feucht von Zähren,
Sucht umsonst das goldne Licht,
Irret nach entfernten Sphären,
Auf die Mutter fällt es nicht,
Bis die Freude sie entdeckt,
Bis sich Brust mit Brust vereint,
Und, zum Mitgefühl erwecket,
Selbst der rauhe Orkus weint.

6. Eitler Wunsch! Verlorne Klagen!
Ruhig in dem gleichen Gleis
Rollt des Tages sichrer Wagen,
Ewig steht der Schluß des Zeus.
Weg von jenen Finsternissen
Wandt' er sein beglücktes Haupt;
Einmal in die Nacht gerissen,
Bleibt sie ewig mir geraubt,
Bis des dunkeln Stromes Welle
Von Aurorens Farben glüht,
Iris mitten durch die Hölle
Ihren schönen Bogen zieht.

7. Ist mir nichts von ihr geblieben?
Nicht ein süß erinnernd Pfand,
Daß die Fernen sich noch lieben,
Keine Spur der teuren Hand?
Knüpfet sich kein Liebesknoten
Zwischen Kind und Mutter an?
Zwischen Lebenden und Toten
Ist kein Bündnis aufgetan?
Nein, nicht ganz ist sie entflohen!
Wir sind nicht ganz getrennt!
Habens uns die ewig Hohen

Eine Sprache doch vergönnt!

8. Wenn des Frühlings Kinder sterben,
Wenn von Nordes kaltem Hauch
Blatt und Blumen sich entfärben,
Traurig steht der nackte Strauch,
Nehm ich mir das höchste Leben
Aus Vertumnus' reichem Horn,
Opfernd es dem Styx zu geben,
Mir des Samens goldnes Korn,
Trauernd senk' ich's in die Erde
Leg' es an des Kindes Herz,
Daß es eine Sprache werde
Meiner Liebe, meinem Schmerz.

9. Führt der gleiche Tanz der Horen
Freudig nun den Lenz zurück,
Wird das Tote neu geboren
Von der Sonne Lebensblick;
Keime, die dem Auge starben
In der Erde kaltem Schoß,
In das heitre Reich der Farben
Ringend sie sich freudig los.
Wenn der Stamm zum Himmel eilet,
Sucht die Wurzel scheu die Nacht,
Gleich in ihre Pflege teilet
Sich des Styx, des Aethers Macht.

10. Halb berühren sie der Toten,
Halb der Lebenden Gebiet,
Ach, sie sind mir teure Boten,
Süße Stimmen vom Cocyt!
Hält er gleich sie selbst verschlossen
In dem schauervollen Schlund,
Aus des Frühlings jungen Sproßen
Redet mir der holde Mund;
Daß auch fern vom goldnen Tage,
Wo die Schatten traurig ziehn,
Liebend noch der Busen schlage,
Zärtlich noch die Herzen glühn.

11. O, so laßt euch froh begrüßen,
Kinder der verjüngten Au,
Euer Kelch soll überfließen
Von des Nektars reinstem Tau.
Tauchen will ich euch in Strahlen,
Mit der Iris schönstem Licht
Will ich eure Blätter malen
Gleich Aurorens Angesicht.
In des Lenzes heiterm Glanze

Lese jede zarte Brust,
In des Herbstes welkem Kranze
Meinen Schmerz und meine Lust.

Lied eines Schiffers an die Dioskuren (D 360)

1. Dioskuren, Zwillingsterne,
Die ihr leuchtet meinem Nachen,
Mich beruhigt auf dem Meere
Eure Milde, euer Wachen.
2. Wer auch fest in sich begründet,
Unverzagt dem Sturm begegnet
Fühlt sich doch in euren Strahlen
Doppelt mutig und gesegnet.
3. Dieses Ruder, das ich schwinge,
Meeresfluten zu zerteilen,
Hänge ich, so ich geborgen,
Auf an eures Tempels Säulen.

An Schwager Kronos (D 369)

1. Spute dich, Kronos!
Fort den rasselnden Trott!
Bergab gleitet der Weg;
Ekles Schwindeln zögert
Mir vor die Stirne dein Zaudern.
Frisch, holpert es gleich,
Über Stock und Steine den Trott
Rasch ins Leben hinein!
2. Nun schon wieder
Den eratmenden Schritt
Mühsam Berg hinauf!
Auf denn, nicht träge denn,
Strebend und hoffend hinan!
3. Weit, hoch, herrlich rings den Blick
Ins Leben hinein,
Vom Gebirg zum Gebirg
Schwebet der ewige Geist,

Ewigen Lebens ahndevoll.

4. Seitwärts des Überdachs Schatten
Zieht dich an
Und ein Frischung verheißender Blick
Auf der Schwelle des Mädchens da.
Labe dich! Mir auch, Mädchen,
Diesen schäumenden Trank,
Diesen frischen Gesundheitsblick!

5. Ab denn, rascher hinab!
Sieh, die Sonne sinkt!
Eh sie sinkt, eh mich Greisen
Ergreift im Moore Nebelduft,
Entzahnte Kiefer schnattern
Und das schlotternde Gebein.

6. Trunken vom letzten Strahl
Reiß mich, ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug,
Mich geblendeten Taumelnden
In der Hölle nächtliches Tor!

7. Töne, Schwager, ins Horn,
Rassle den schallenden Trab,
Daß der Orkus vernehme: wir kommen,
Daß gleich an der Tür
Der Wirt uns freundlich empfangen.

Die vier Weltalter (D 391)

1. Wohl perlet im Glase der purpurne Wein,
Wohl glänzen die Augen der Gäste,
Es zeigt sich der Sänger, er tritt herein,
Zu dem Guten bringt er das Beste,
Denn ohne die Leier im himmlischen Saal
Ist die Freude gemein auch beim Nektarmahl.
2. Ihm gaben die Götter das reine Gemüt,
Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt,
Er hat alles gesehn, was auf Erden geschieht,
Und was uns die Zukunft versiegelt,
Er saß in der Götter urältestem Rat
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

[...]

Gruppe aus dem Tartarus

(D 396 [u. 583])

1. Horch – wie Murmeln des empörten Meeres,
Wie durch hohler Felsen Becken weint ein Bach,
Stöhnt dort dumpfigtief ein schweres, leeres
Qualerpreßtes Ach!

2. Schmerz verzerret
Ihr Gesicht, Verzweiflung sperret
Ihren Rachen fluchend auf.
Hohl sind ihre Augen – ihre Blicke
Spähen bang nach des Cocytus Brücke,
Folgen tränend seinem Trauerlauf.

3. Fragen sich einander ängstlich leise,
Ob noch nicht Vollendung sei?
Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,
Bricht die Sense des Saturns entzwei.

Hieß ihn auch zum Bacchus gehen.

4. Unter grüner Büsche Nacht,
Unter abgelegnen Sträuchen,
Wo so manche Nymphe lacht,
Sah ich sie am liebsten schleichen.
Viele flohn mit leichtem Fuß
Allen Zwang betränter Ketten,
Flatterten von Kuß zu Kuß
Und von Blonden zu Brünetten.

5. Kleine Götter voller List,
Deren Pfeil kein Herz verfehlet,
Und vom Nektar trunken ist,
Ob er gleich die Toren quälet:
Bleibt, ach! bleibt noch lange Zeit,
Meine Jugend froh zu machen!
Wann ihr einst entwichen seid,
Will ich bei Lyäen lachen.

Die Liebesgötter (D 446)

1. Cypris, meiner Phyllis gleich,
Saß von Grazien umgeben,
Denn ich sah ihr frohes Reich;
Mich berauschten Cyperns Reben.
Ein geweihter Myrtenwald,
Den geheime Schatten schwärzten,
War der Göttin Aufenthalt,
Wo die Liebesgötter scherzten.

2. Viele gingen Paar bei Paar:
Andre sangen, die ich kannte,
Deren Auge schalkhaft war,
Und voll schlauer Wollust brannte.
Viele flogen rüstig aus,
Mit dem Bogen in der Rechten.
Viele waren nicht zu Haus,
Weil sie bei Lyäen zechten.

3. Der voll blöder Unschuld schien,
Herrscht auf stillen Schäferauen.
Feuerreich, verschwiegen, kühn
Sah der Liebling junger Frauen.
Doch, ermüdet hingedrückt,
Schlief der Liebesgott der Ehen:
Und Cythere, sehr ergrimmt,

Fragment aus dem Aeschylus (D 450)

Siehe dazu Unterabschnitt 3.1.2 oben auf Seite 23.

Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging (D 474)

1. Wälze dich hinweg, du wildes Feuer!
Diese Saiten hat ein Gott gekrönt;
Er, mit welchem jedes Ungeheuer,
Und vielleicht die Hölle sich versöhnt.

2. Diese Saiten stimmte seine Rechte,
Fürchterliche Schatten, flieht!
Und ihr winselnden Bewohner dieser Nächte,
Horchet auf mein Lied!

3. Von der Erde, wo die Sonne leuchtet,
Und der stille Mond,
Wo der Tau das junge Moos befeuchtet,
Wo Gesang im grünen Felde wohnt;

4. Aus der Menschen süßem Vaterlande,

Wo der Himmel euch so frohe Blicke gab,
Ziehen mich die schönsten Bande,
Ziehet mich die Liebe selbst herab.

5. Meine Klage tönt in eure Klage;
Weit von hier geflohen ist das Glück;
Aber denkt an jene Tage,
Schaut in jene Welt zurück!

6. Wenn ihr da nur einen Leidenden umarmtet,
O, so fühlt die Wollust noch einmal,
Und der Augenblick, in dem ihr euch erbarmtet,
Lindre diese lange Qual.

7. O, ich sehe Tränen fließen!
Durch die Finsternisse bricht
Ein Strahl von Hoffnung; ewig büßen
Lassen euch die guten Götter nicht.

8. Götter, die für euch die Erde schufen,
Werden aus der tiefen Nacht
Euch in selige Gefilde rufen,
Wo die Tugend unter Rosen lacht.

Leiden der Trennung (D 509)

1. Vom Meere trennt sich die Welle,
Und seufzet durch Blumen im Tal,
Und fühlet, gewiegt in der Quelle,
Gebannt in dem Brunnen nur Qual.

2. Es sehnt sich die Welle
In lispelnder Quelle,
Im murmelnden Bache,
Im Brunnengemache.

3. Zum Meer, von dem sie kam,
Aus dem sie Leben nahm,
Von dem, des Irrens matt und müde,
Sie süße Ruh verhofft und Friede.

Fahrt zum Hades (D 526)

1. Der Nachen dröhnt, Zypressen flüstern,
Horch, Geister reden schaurig drein,
Bald werd ich am Gestad, dem düstern,
Weit von der schöne Erde sein.

2. Da leuchten Sonne nicht noch Sterne,
Da tönt kein Lied, das ist kein Freund.
Empfang die letzte Träne, o Ferne!
Die dieses müde Auge weint.

3. Schon schau ich die blassen Danaiden,
Den fluchbeladnen Tantalus,
Es murmelt todesschwangern Frieden,
Vergessenheit, dein alter Fluß.

4. Vergessen nenn ich zwiefach Sterben.
Was ich mit höchster Kraft gewann,
Verlieren, wieder es erwerben!
Wann enden diese Qualen, wann?

Philoktet (D 540)

1. Da sitz ich ohne Bogen
Und starre in den Sand.
Was tat ich dir, Ulysses,
Daß du sie mir entwandt,

2. Die Waffe, die den Trojern
Des Todes Bote war,
Die auf der wüsten Insel
Mir Unterhalt gebär.

3. Es rauschen Vogelschwärme
Mir überm greisen Haupt,
Ich greife nach dem Bogen,
Umsonst, er ist geraubt.

4. Aus dichtem Busche raschelt
Der braune Hirsch hervor,
Ich strecke leere Arme
Zur Nemesis empor.

5. Du schlauer König scheue
Der Göttin Rächerblick;
Erbarme dich und stelle
Den Bogen mir zurück.

Memnon (D 541)

1. Den Tag hindurch nur einmal mag ich sprechen,
Gewohnt zu schweigen immer und zu trauern,
Wenn durch die nachtgebornen Nebelmauern
Aurens Purpurstrahlen liebend brechen.

2. Für Menschenohren sind es Harmonien.
Weil ich die Klage selbst melodisch künde,
Und durch der Dichtung Glut das Rauhe ründe,
Vermuten sie in mir ein selig Blühen.

3. In mir, nach dem des Todes Arme langen,
In dessen tiefstem Herzen Schlangen wühlen,
Genährt von meinen schmerzlichen Gefühlen,
Fast wütend durch ein ungestillt Verlangen:

4. Mit dir, des Morgens Göttin, mich zu einen,
Und weit von diesem nichtigen Getriebe,
Aus Sphären edler Freiheit, reiner Liebe,
Ein stiller bleicher Stern herab zu scheinen.

Antigone und Oedip (D 542)

ANTIGONE:

1. Ihr hohen Himmlischen, erhöret
Der Tochter herzentströmtes Flehen,
Laßt einen kühlen Hauch des Trostes
In des Vaters große Seele wehn!

2. Genüget, euren Zorn zu sühnen,
Dies junge Leben, nehmt es hin,
Und euer Rachestrahl vernichte
Die tiefbetrübte Dulderin.

3. Demütig falte ich die Hände,
Das Firmament bleibt glatt und rein,
Und stille ist's, nur laue Lüfte
Durchschauern noch den alten Hain!

4. Was seufzt und stöhnt der bleiche Vater?
Ich ahn's, ein furchtbares Gesicht
Verscheucht von ihm den leichten Schlummer,
Er springt vom Rasen auf – er spricht:

OEDIP:

5. Ich träume einen schweren Traum.
Schwang nicht den Zepter diese Rechte?
Doch Hoheit lösten starke Mächte
Dir auf, o Greis, in nicht'gen Schaum!

6. Trank ich in schönen Tagen nicht
In meiner großen Väter Halle,
Beim Heldensang und Hörnerschalle,
O Helios, dein golden Licht,

7. Das ich nun nimmer schauen kann.
Zerstörung ruft von allen Seiten:
„Zum Tode sollst du dich bereiten,
Dein irdisch Werk ist abgetan.“

Ganymed (D 544)

1. Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herze drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!

2. Daß ich dich fassen möcht
In diesen Arm!
Ach, an deinem Busen
Lieg ich, und schmachte,
Und deine Blumen, dein Gras
Drängen sich an mein Herz.

3. Du kühlst den brennenden
Durst meines Busens,
Lieblicher Morgenwind!

4. Ruft drein die Nachtigall
Liebend nach mir aus dem Nebeltal.

5. Ich komm! ich komme!
Ach! wohin? wohin?

6. Hinauf strebt's, hinauf!
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenden Liebe.
Mir! Mir!

In eurem Schoße
Aufwärts!
Umfangend umfängen!
Aufwärts an deinen Busen,
Alliebender Vater!

Orest (D 548)

1. Ist dies Tauris, wo der Eumeniden
Wut zu stillen Pythia versprach.
Weh! die Schwestern mit den Schlangenhaaren
Folgen mir vom Land der Griechen nach.

2. Rauhes Eiland, kündest keinen Segen,
Nirgends sproßt der Ceres milde Frucht.
Keine Reben blühn, der Lüfte Sänger,
Wie die Schiffe meiden diese Bucht.

3. Steine fügt die Kunst nicht zu Gebäuden,
Zelte spannt des Skythen Armut sich,
Unter starren Felsen, rauhen Wäldern
Ist das Leben einsam, schauerlich.

4. Und hier soll, so ist ja doch ergangen
An den Flehenden der heilige Spruch,
Eine hohe Priesterin Dianens
Lösen meinen und der Väter Fluch.

Uraniens Flucht (D 554)

1. Laßt uns, ihr Himmlischen, ein Fest begehen,
Gebietet Zeus
Und von der Unterwelt, den Höh'n und Seen,
Steigt alles zum Olympus unverweilt.

2. Der Rebengott verläßt, den er bezwungen,
Des Indus blumenreichen Fabelstrand;
Des Helikons erhabne Dämmerungen
Apoll, und Cypria ihr Inselland.

3. Die Strömerinnen moosbesäumter Quellen,
Dryadengruppen aus dem stillen Hain,
Und der beherrscht des Ozeanes Wellen,
Sie finden willig sich zum Feste ein.

4. Und wie sie nun in glänzenden Gewanden

Den ew'gen Kreis, an dem kein Wechsel zehrt,
Den blühenden, um unsern Donn'rer wanden,
Da strahlt sein Auge jugendlich verklärt.

5. Er winkt, und Hebe füllt die goldnen Schalen,
Er winkt; und Ceres reicht Ambrosia,
Er winkt; und süße Freudenhymnen schallen;
Und was er immer ordnet', das geschah.

6. Schon rötet Lust der Gäste Stirn und Wange,
Der schlaue Eros lächelt still für sich;
Die Flügel öffnen sich, im sachten Gange
Ein edles Weib in die Versammlung schlich.

7. Unstreitig ist sie aus der Uraniden
Geschlecht, ihr Haupt umhellt ein Sternenkranz;
Es leuchtet herrlich auf dem lebensmüden
Und bleichgefärbten Antlitz Himmelsglanz.

8. Doch ihre gelben Haare sind verschnitten,
Ein dürtig Kleid deckt ihren reinen Leib.
Die wunden Hände deuten, daß gelitten
Der Knechtschaft schwere Schmach das Götterweib.

9. Es spähet Jupiter in ihren Zügen:
Du bist, du bist es nicht, Urania!
„Ich bin's.“ Die Götter taumeln von den Krügen
Erstaunt, und rufen: Wie? Urania?

10. Ich kenne dich nicht mehr. In holder Schöne,
Spricht Zeus, zogst du von mir der Erde zu,
Den Göttlichen befreunden ihre Söhne,
In meine Wohnung leiten solltest du.

11. Womit Pandora einstens sich gebrüstet,
Ist unbedeutend wahrlich und gering,
Erwäge ich, womit ich dich gerüstet,
Den Schmuck, den meine Liebe um dich hing.

12. Was du, o Herr, mir damals aufgetragen
Wozu des Herzens eigner Drang mich trieb,
Vollzog ich willig, ja ich darf es sagen;
Doch daß mein Wirken ohne Früchte blieb.

13. Magst du, o Herrscher, mit dem Schicksal
rechten,
Dem alles, was entstand, ist untertan;

Der Mensch verwirrt das Gute mit dem
Schlechten,
Ihn hält gefangen Sinnlichkeit und Wahn.

14. Dem Einen muß' ich seine Äcker pflügen
Dem Andern Schaffnerin im Hause sein,
Dem seine Kindlein in die Ruhe wiegen,
Dem Andern sollt' ich Lobgedichte streun.

15. Der Eine sperrte mich in tiefe Schachten,
Ihm auszubeuten klingendes Metall,
Der eine jagte mich durch blut'ge Schlachten
Um Ruhm, so wechselte der Armen Qual.

16. Ja dieses Diadem, die gold'nen Sterne,
Das du der Scheidenden hast zugewandt,
Sie hätten es zur Feuerung ganz gerne
Bei winterlichem Froste weggebrannt.

17. Verwünschte Brut, herrscht Zeus mit wilder
Stimme,
Dem schnellsten Untergang sei sie geweiht!
Die Wolkenburg erbebt von seinem Grimme
Und Luft und Meer und Land erzittern weit.

18. Er reißt den Blitz gewaltsam aus den Fän-
gen
Des Adlers; überm hohen Haupte schwenkt
Die Lohe er, die Erde zu versengen,
Die seinen Liebling unerhört gekränkt.

19. Er schreitet vorwärts, um sie zu verderben,
Es dräut der rote Blitz, noch mehr sein Blick.
Die bange Welt bereitet sich zu sterben –
Es sinkt der Rächerarm, er tritt zurück.

20. Und heißt Uranien hinunter schauen.
Sie sieht in weiter Fern ein liebend Paar
Auf einer grünen stromumflossnen Auen,
Ihr Bildnis ziert den ländlichen Altar,

21. Vor dem die Beiden opfernd niederknien,
Die Himmlische ersahnend, die entflohn;
Und wie ein mächtig Meer von Harmonien
Umwogt die Göttin ihres Flehens Ton.

22. Ihr dunkles Auge füllet eine Träne,
Der Schmerz der Liebenden hat sie erreicht;
Ihr Unmut wird, wie eines Bogens Sehne
Vom feuchten Morgentaue, nun erweicht.

23. Verzeihe, heischt die göttliche Versöhnte;
Ich war zu rasch im Zorn, mein Dienst, er gilt
Noch auf der Erde; wie man mich auch höhnte,
Manch frommes Herz ist noch von mir erfüllt.

24. O laß mich zu den armen Menschen steigen,
Sie lehren, was dein hoher Wille ist,
Und ihnen mütterlich in Träumen zeigen
Das Land, wo der Vollendung Blume sprießt.

25. Es sei, ruft Zeus, reich will ich dich bestat-
ten;
Zeuch, Tochter, hin, mit frischem starken Sinn!
Und komme, fühlst du deine Kraft ermatten,
Zu uns herauf, des Himmels Bürgerin.

26. Oft sehen wir dich kommen, wieder schei-
den,
In immer längern Räumen bleibst du aus,
Und endlich gar, – es enden deine Leiden
Die weite Erde nennst du einst dein Haus.

27. Da, Dulderin! wirst du geachtet wohnen,
Noch mehr, als wir. Vergänglich ist die Macht
Die uns erfreut; der Sturm fällt unsre Thronen,
Doch deine Sterne leuchten durch die Nacht.

Iphigenia (D 573)

1. Blüht denn hier an, Tauris Strande,
Aus dem teuren Vaterlande
Keine Blume, weht kein Hauch
Aus den seligen Gefilden
Wo Geschwister mit mir spielten?
Ach! mein Leben ist ein Rauch.

2. Trauernd wank ich in dem Haine,
Keine Hoffnung nähr ich, keine,
Meine Heimat zu ersehnen;
Und die See mit hohen Wellen,
Die an Klippen sich zerschellen,
Übertäubt mein leises Flehn.

3. Göttin, die du mich gerettet,
An die Wildnis angekettet,
Rette mich zum zweiten Mal.
Gnädig lasse mich den Meinen,
Laß, o Göttin, mich erscheinen

In des großen Königs Saal.

Gruppe aus dem Tartarus (D 583)

Siehe D 396.

Elysium (D 584)

1. Vorüber die stöhnende Klage!
Elysiums Freudengelage
Ersäufen jegliches Ach!
Elysiums Leben
Ewige Wonne, ewiges Schweben,
Durch lachende Fluren ein flötender Bach.
2. Jugendlich milde
Beschwebt die Gefilde
Ewiger Mai,
Die Stunden entfliehn in goldenen Träumen,
Die Seele schwillt aus in unendlichen Räumen,
Wahrheit reißt hier den Schleier entzwei.
3. Unendliche Freude
Durchwaltet das Herz.
Hier mangelt der Name dem trauernden Leide,
Sanftes Entzücken nur heißet man Schmerz.
4. Hier strecket der wallende Pilger die mat-
ten,
Brennenden Glieder in säuselnden Schatten,
Leget die Bürde auf ewig dahin –
Seine Sichel entfällt hier dem Schnitter,
Eingesungen in Harfengezitter
Träumt er, geschnittene Halme zu sehn.
5. Dessen Fahne Donnerstürme wallte,
Dessen Ohren Mordgebrüll umhallte,
Berge bebten unter dessen Donnergang,
Schläft hier linde bei des Baches Rieseln,
Der wie Silber spielet über Kiesel,
Ihm verhallet wilder Speere Klang.
6. Hier umarmen sich getreue Gatten,

Küssen sich auf grünen samtnen Matten,
Liebgekost vom Balsam-West.
Ihre Krone findet hier die Liebe,
Sicher vor des Todes strengem Hiebe
Feiert sie ein ewig Hochzeitsfest.

Atys (D 585)

1. Der Knabe seufzt übers grüne Meer,
Vom fernenden Ufer kam er her,
Er wünscht sich mächtige Schwingen:
Die sollten ihn ins heimische Land,
Woran ihn ewige Sehnsucht mahnt,
Im rauschenden Fluge bringen.
2. O Heimweh, unergründlicher Schmerz,
Was folterst du das junge Herz.
Kann Liebe dich nicht verdrängen,
So willst du die Frucht, die herrlich reift,
Die Gold und flüssiger Purpur streift,
Mit tödlichem Feuer versengen.
3. Ich liebe, ich rase, ich hab sie gesehen,
Die Lüfte durchschnitt sie im Sturmeswehn,
Auf löwengezogenem Wagen.
Ich mußte flehen, o nimm mich mit –
Mein Leben ist düster und abgeblüht.
Wirst du meine Bitte versagen?
4. Sie schaute mit gütigem Lächeln zurück,
Nach Thrazien zog uns das Löwengespann,
Da dien ich als Priester ihr eigen,
Den Rasenden kränzt ein seliges Glück,
Der Aufgewachte schaudert zurück,
Kein Gott will sich hilfreich erzeigen.
5. Dort hinter den Bergen, im scheidenden
Strahl
Des Abends entschlummert mein väterlich
Tal,
O wär ich jenseits der Wellen,
Seufzet der Knabe, doch Zimbelgetön
Verkündet die Göttin, er stürzt von Höhn
In Gründe und waldige Stellen.

Sonett, „Apollo, lebet noch dein hold Verlangen“ (D 628)

1. Apollo, lebet noch dein hold Verlangen,
Das an thessal'scher Flut die blonden Haare
In dir entflammt, und ist's im Lauf der Jahre
Nicht unter in Vergessenheit gegangen:
2. Vor Frost und Nebeln, welche feindlich han-
gen,
So lang sich uns dein Antlitz birgt, das klare,
Jetzt dies geehrte heil'ge Laub bewahre,
Wo du zuerst und ich dann ward gefangen.
3. Und durch die Kraft von dem verliebten Hof-
fen,
Das in der Jugend dich nicht ließ vergehen,
Laß, von dem Druck befreit, die Luft erwärmen.
4. So werden wir, vom Staunen froh getroffen,
Im Grünen unsere Herrin sitzen sehn
Und sich beschatten mit den eignen Armen.

Prometheus (D 674)

1. Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn.
Mußt mir meine Erde doch lassen stehn
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meines Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.
2. Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonn' als euch, Götter!
Ihr nährt kümmerlich
Von Opfersteuern,
Und Gebetshauch
Eure Majestät,
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren.

3. Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrttes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär
Ein Ohr, zu hören meine Klage,
Ein Herz wie meins,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.
4. Wer half mir wider
Der Titanen Übermut?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz,
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?
5. Ich dich ehren? wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Tränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herrn und deine?

6. Wähtest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blümenträume reifen?
7. Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich.

Die Götter Griechenlands

(D 677)

Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
Holdes Blütenalter der Natur.
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick.
Ach, von jenem lebenwarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück.

2. Ich nehme nicht, ich pflege nur zu geben,
Und wie verschwenderisch mein Leben,
Umhüllt mein Scheiden gold'ne Pracht,
Ich scheide herrlich, naht die Nacht.

3. Wie blaß der Mond, wie matt die Sterne,
So lang ich kräftig mich bewege;
Erst wenn ich auf die Berge meine Krone lege,
Gewinnen sie an Mut und Kraft in weiter Fer-
ne.“

Der entsühnte Orest

(D 699)

1. Zu meinen Füßen brichst du dich,
O heimatliches Meer,
Und murmelst sanft. Triumph, Triumph!
Ich schwing' Schwert und Speer.

2. Mykene ehrt als König mich,
Beut meinem Wirken Raum,
Und über meinem Scheitel saust
Des Lebens goldner Baum.

3. Mit morgendlichen Rosen schmückt
Der Frühling meine Bahn,
Und auf der Liebe Wellen schwebt
Dahin mein leichter Kahn.

4. Diana naht; o Retterin,
Erhöre du mein Flehn!
Laß mich, das Höchste wurde mir,
Zu meinen Vätern gehn!

Der zürnenden Diana

(D 707)

1. Ja, spanne nur den Bogen, mich zu töten,
Du himmlisch Weib! Im zürnenden Erröten
Noch reizender. Ich werd es nie bereuen:

2. Daß ich dich sah am buschigen Gestade
Die Nymphen überragen in dem Bade,
Der Schönheit Funken in die Wildnis streuen.

3. Den Sterbenden wird noch dein Bild erfreu-
en,
Er atmet reiner, er atmet freier,
Wem du gestrahlet ohne Schleier.

4. Dein Pfeil, er traf; doch linde rinnen
Die warmen Wellen aus der Wunde;
Noch zittert vor den matten Sinnen
Des Schauens süße letzte Stunde.

Freiwilliges Versinken

(D 700)

1. Wohin? o Helios! „In kühlen Fluten
Will ich den Flammenleib versenken,
Gewiß im Innern, neue Gluten
Der Erde feuerreich zu schenken.

Grenzen der Menschheit

(D 716)

1. Wenn der uralte,
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sät,
Küß ich den letzten
Saum seines Kleides
Kindliche Schauer
Tief in der Brust.

2. Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.
Hebt er sich aufwärts
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne,
Nirgends haften dann
Die unsichern Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.

3. Steht er mit festen,
Markigen Knochen
Auf der wohlgegründeten,
Dauernden Erde,
Reicht er nicht auf,
Nur mit der Eiche
Oder der Rebe
Sich zu vergleichen.

4. Was unterscheidet
Götter von Menschen?
Daß viele Wellen
Vor jenen wandeln,
Ein ewiger Strom:
Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken.

5. Ein kleiner Ring
Begrenzt unser Leben,
Und viele Geschlechter
Reihen sich dauernd
An ihres Daseins
Unendliche Kette.

An die Leier (D 737)

Siehe dazu Unterabschnitt 3.4.6 oben auf Seite 82.

Heliopolis I (D 753)

1. Im kalten, rauhen Norden
Ist Kunde mir geworden
Von einer Stadt, der Sonnenstadt;

Wo weilt das Schiff, wo ist der Pfad,
Die mich zu jenen Hallen tragen?
Von Menschen konnt' ich nichts erfragen,
Im Zwiespalt waren sie verworren.
Zur Blume, die sich Helios erkoren,
Die ewig in sein Antlitz blickt,
Wandt' ich mich nun, und ward entzückt.

2. „Wende, so wie ich, zur Sonne
Deine Augen, Dort ist Wonne,
Dort ist Leben; treu ergeben
Pilgre zu und zweifle nicht;
Ruhe findest du im Licht.
Licht erzeugt alle Gluten,
Hoffnungspflanzen, Tatenfluten!“

Heliopolis II (D 754)

Fels auf Felsen hingewälzet,
Fester Grund und treuer Halt:
Wasserfälle, Windesschauer,
Unbegriffene Gewalt.
Einsam auf Gebirges Zinne,
Kloster wie auch Burgruine,
Grab sie der Erinnerung ein;
Denn der Dichter lebt vom Sein.
Atme du den heil'gen Äther,
Schling die Arme um die Welt,
Nur dem Würdigen, dem Großen
Bleibe mutig zugesellt.
Laß die Leidenschaften sausen
Im metallenen Akkord,
Wenn die starken Stürme brausen,
Findest du das rechte Wort.

Dithyrambe (D 801)

1. Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Göt-
ter,
Nimmer allein.
Kaum daß ich Bacchus, den Lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus, der Herrliche, findet sich ein.
Sie nahen, sie kommen, die Himmlischen alle,
Mit Göttern erfüllt sich die irdische Halle.

2. Sagt, wie bewirt ich, der Erdegeborne,
Himmlischen Chor?
Schenkt mir euer unsterbliches Leben,
Götter, was kann euch der Sterbliche geben?
Hebet zu eurem Olymp mich empor.
Die Freude, sie wohnt nur in Jupiters Saale,
O füllet mit Nektar, o reicht mir die Schale.

3. Reich ihm die Schale, o schenke dem Dichter,
Hebe, nur ein!
Netz ihm die Augen mit himmlischen Taue,
Daß er den Styx, den verhaßten, nicht schaue,
Einer der unsern sich dünke zu sein.
Sie rauschet, sie perlet, die himmlische Quelle,
Der Busen wird ruhig, das Auge wird helle.

Abbildungsverzeichnis

- 2.1 *Moritz von Schwind: Ein Schubert-Abend bei Joseph v. Spaun*,
aus: Deutsch, Otto Erich: *Franz Schubert. Sein Leben in Bil-*
dern, München / Leipzig 1913², S. 38b. 8
- 3.1 *Aischylos: Ausschnitt aus den „Eumeniden“*, aus: Aischylos:
Oresteia, herausgegeben und übersetzt von Alan H. Sommer-
stein, Cambridge / London 2008, S. 422, 424. 25
- 3.2 *Leopold Kupelwieser: Franz Schubert*, aus: Dieckmann, Fried-
rich: *Franz Schubert. Eine Annäherung*, Frankfurt am Main
u.a. 1996, S. 3 (Bildbeilage). 73
- 3.3 *Gedicht eines Anakreontikers*, aus: Charisius, Arnold: *Anacre-*
ontis Carmina graece et germanice. Die Anakreontischen Lie-
der und Bruchstücke des echten Anakreon, Straßburg 1919, S.
2. 83

Literaturverzeichnis

- [1] Aischylos: *Orestie*, übersetzt und kommentiert von Dietrich Ebener, Leipzig 1971.
- [2] Aischylos: *Oresteia*, herausgegeben und übersetzt von Alan H. Sommerstein, Cambridge / London 2008.
- [3] Böhm, Richard: *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Wien / Köln / Weimar 2006 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 3).
- [4] Charisius, Arnold: *Anacreontis Carmina graece et germanice. Die Anacreontischen Lieder und Bruchstücke des echten Anakreon*, Straßburg 1919.
- [5] Chelius, Moritz: Art. „Goethe, Johann Wolfgang von“, in: Dürr, Walter / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 845.
- [6] Czapla, Ralf Georg: Art. „Schlegel, August Wilhelm von“, in: Kühnmann, Wilhelm / Aurnhammer, Achim / Egyptien, Jürgen / Kellermann, Karina / Martus, Steffen / Sdzuj, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 10, Berlin / Boston 2011², S. 387–390.
- [7] Deutsch, Otto Erich (Hrsg.): *Franz Schubert. Sein Leben in Bildern*, München / Leipzig 1913² (Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens 3).

- [8] Dieckmann, Friedrich: *Franz Schubert. Eine Annäherung*, Frankfurt am Main u.a. 1996.
- [9] Dietel, Gerhard: Art. „Der zürnenden Diana (D 707)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 560–561.
- [10] Dietel, Gerhard: Art. „Dithyrambe (D 801)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 666–667.
- [11] Dietel, Gerhard: Art. „Elysium (D 584)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 476–478.
- [12] Dietel, Gerhard: Art. „Grenzen der Menschheit (D 716)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 569–570.
- [13] Dietel, Gerhard: Art. „Gruppe aus dem Tartarus (D 583)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 475–476.
- [14] Dürr, Walther: „Schuberts Antikenlieder“, in: Brosche, Günter (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertitsch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Tutzing 1989 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 15), S. 362–373.
- [15] Dürr, Walther: „Vorwort“, in: Franz Schubert, *Lieder*, herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Kassel u.a. 1999 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV/11), S. XI–XXX.

- [16] Dürr, Walther: Art. „Schubert, Franz (Peter)“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 15/1, Kassel u.a. 2006², Sp. 75–205.
- [17] Dürr, Walther: Art. „Leiden der Trennung (D 509)“, in: Ders. / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 407–408.
- [18] Dürr, Walther: Art. „Prometheus (D 674)“, in: Ders. / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 533–535.
- [19] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Antigone und Oedip (D 542)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 439–440.
- [20] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Atys (D 585)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 478–479.
- [21] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Der entsühnte Orest (D 699)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 556–557.
- [22] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Fahrt zum Hades (D 526)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 424–425.
- [23] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Fragment aus dem Aeschylus (D 450)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 353–354.

- [24] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Freiwilliges Versinken (D 700)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 557–558.
- [25] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Heliopolis I (D 753)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 599–600.
- [26] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Heliopolis II (D 754)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 600–601.
- [27] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Iphigenia (D 573)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 468–469.
- [28] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Lied eines Schiffers an die Dioskuren (D 360)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 281–282.
- [29] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Memnon (D 541)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 438–439.
- [30] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Orest (D 548)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 448–449.
- [31] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Philoktet (D 540)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohl-

- häußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 436–437.
- [32] Dürr, Walther / Kube, Michael: Art. „Uranis Flucht (D 554)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 457–459.
- [33] Elschenbroich, Adalbert: Art. „Jacobi, Johann Georg“, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 10, Berlin 1974, S. 224–226.
- [34] Feuchtersleben, Ernst Freiherr von (Hrsg.): *Gedichte von Johann Mayrhofer. Neue Sammlung. Aus dessen Nachlasse mit Biographie und Vorwort*, Wien 1843.
- [35] Füger, Joachim: *Anakreons Gedichte in deutscher metrischer Übersetzung mit gegenüberstehendem Urtexte*, Wien 1807.
- [36] Geltinger, Christian: Art. „Bruchmann, Franz Seraph Joseph Vinzenz Ritter von“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 842.
- [37] Gülke, Peter: Art. „An Schwager Kronos (D 369)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäußl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 288–290.
- [38] Haberland, Detlef / Gribnitz, Barbara: Art. „Körner, Theodor“, in: Kühlmann, Wilhelm / Aurnhammer, Achim / Egyptien, Jürgen / Kellermann, Karina / Martus, Steffen / Sdzuj, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 6, Berlin 2009², S. 575–576.
- [39] Hilmar, Ernst: Art. „Mayrhofer Johann“, in: Ders. / Jestremski, Margret (Hrsg.), *Schubert-Lexikon*, Graz 1997², S. 292–293.

- [40] Hinderer, Walter: Art. „Schiller, (Johann Christoph) Friedrich“, in: Kühlmann, Wilhelm / Aurnhammer, Achim / Egyptien, Jürgen / Kellermann, Karina / Martus, Steffen / Sdzuj, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 10, Berlin / Boston 2011², S. 339–352.
- [41] Hölscher-Lohmeyer, Dorothea / Jeßing, Benedikt: Art. „Goethe, Johann Wolfgang von“, in: Kühlmann, Wilhelm / Aurnhammer, Achim / Egyptien, Jürgen / Kellermann, Karina / Martus, Steffen / Sdzuj, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 4, Berlin 2009², S. 280–297.
- [42] Jäger, Hans-Wolf: Art. „Körner, Theodor“, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 12, Berlin 1979, S. 378–379.
- [43] John, Johannes: Art. „Schlegel, August Wilhelm von“, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 23, Berlin 2007, S. 38–40.
- [44] Kube, Michael: Art. „Gruppe aus dem Tartarus (D 396)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 309.
- [45] Lindinger, Stefan: Art. „Petrarca, Francesco“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 854.
- [46] Lindmayr-Brandl, Andrea: „Ein neues Talent echt Wiener Art‘: Franz Schubert als letzter Wiener Klassiker. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte“, in: Gruber, Gernot (Hrsg.), *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, Wien / Köln / Weimar 2002, S. 127–140.
- [47] Litschauer, Walburga: Art. „Mayrhofer, Johann“, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 16, Berlin 1990, S. 574–575.

- [48] Litschauer, Walburga: Art. „Die vier Weltalter (D 391)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 301–302.
- [49] Litschauer, Walburga: Art. „Hektors Abschied (D 312)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 252–253.
- [50] Litschauer, Walburga / Martin, Christine: Art. „Mayrhofer, Johann“, in: Kühlmann, Wilhelm / Aurnhammer, Achim / Egyptien, Jürgen / Kellermann, Karina / Martus, Steffen / Sdzuj, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 8, Berlin / New York 2010², S. 77–78.
- [51] Lorenz, Michael: „Dokumente zur Biographie Johann Mayrhofer“, in: Internationales Franz Schubert Institut (Hrsg.), *Schubert durch die Brille*, Tutzing 2000 (25), S. 21–50.
- [52] Lorenz, Michael: „Johann Mayrhofer’s Real Date of Birth“, in: *Musicological Trifles and Biographical Paralipomena*, <http://michaelorenz.blogspot.co.at/2012/09/johann-mayrhofer-real-date-of-birth.html>, Blogbeitrag am 7.9.2012, letzter Zugriff: 14.4.2014.
- [53] Martin, Christine: Art. „Hippolits Lied (D 890)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 739–741.
- [54] Martin, Christine: Art. „Sonett, ‚Apollo, lebet noch dein hold Verlangen‘ (D 628)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 497–498.
- [55] Martin, Dieter / Dürr, Walther: Art. „Klage der Ceres (D 323)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 265–268.

- [56] Ochsmann, Almut: Art. „Schiller, Friedrich von“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 858.
- [57] Ovid: *Metamorphosen*, übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.
- [58] Porhansl, Lucia: „Bemerkungen zu Franz Schuberts Textvorlagen nach Johann Mayrhofer und Aloys Schreiber“, in: Internationales Franz Schubert Institut (Hrsg.), *Schubert durch die Brille*, Wien 1989 (2), S. 12–14.
- [59] Robbins, Emmet: Art. „Anakreon [1, der Ältere]“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 1, Stuttgart / Weimar 1996, Sp. 646–649.
- [60] Sauder, Gerhard: Art. „Jacobi, Johann Georg“, in: Kühlmann, Wilhelm / Aurnhammer, Achim / Egyptien, Jürgen / Kellermann, Karina / Martus, Steffen / Sdzuj, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 6, Berlin 2009², S. 72–75.
- [61] Seedorf, Thomas: Art. „An die Leier (D 737)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 586–587.
- [62] Seedorf, Thomas: Art. „Ganymed (D 544)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 442–443.
- [63] Seedorf, Thomas: Art. „Strophe von Schiller aus ‚Die Götter Griechenlands‘ (D 677)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 535–537.
- [64] Sieweck, Paul: Art. „Bruchmann, Franz Seraph Joseph Vinzenz Ritter von“, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der

Wissenschaften (Hrsg.), *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 2, Berlin 1955, S. 642.

- [65] Skrine, Peter / Martin, Dieter: Art. „Collin, Heinrich Joseph von“, in: Kühlmann, Wilhelm / Aurnhammer, Achim / Egyptien, Jürgen / Kellermann, Karina / Kiesel, Helmuth / Martus, Steffen / Sdzuj, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 2, Berlin 2008², S. 465–466.
- [66] Steblin, Rita: „Schubert’s Problematic Relationship With Johann Mayrhofer: New Documentary Evidence“, in: Haggh, Barbara (Hrsg.), *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Paris 2001, S. 465–495.
- [67] Steiner, Stefanie: Art. „Amphiaraios (D 166)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 110–112.
- [68] Strehk, Christian: Art. „Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging (D 474)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 371–372.
- [69] Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, übersetzt von Rainer Rauthe, Stuttgart 2012⁸.
- [70] Tschense-Oesterle, Astrid: Art. „Die Liebesgötter (D 446)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäüfl, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 348–349.
- [71] Vancsa, Kurt: Art. „Collin, Heinrich Joseph von“, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 3, Berlin 1957, S. 323.
- [72] Verweyen, Theodor / Witting, Gunther / Eichhorn, Kristin: Art. „Uz, Johann Peter“, in: Kühlmann, Wilhelm / Aurnhammer, Achim / Egyptien, Jürgen / Kellermann, Karina / Kiesel, Helmuth / Martus, Steffen / Sdzuj, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 2, Berlin 2008², S. 465–466.

- tien, Jürgen / Kellermann, Karina / Martus, Steffen / Sdzu, Reimund B. (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 11, Berlin / Boston 2011², S. 719–721.
- [73] Waidelich, Till Gerrit: Art. „Die Bürgschaft (D 246)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 179–182.
- [74] Waidelich, Till Gerrit: Art. „Mayrhofer, Johann Baptist“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufel, Michael (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u.a. 2013², S. 852.
- [75] Weiss, Otto: Art. „Bruchmann, Franz Seraph Ritter von“, in: Kasper, Walter / Kertelge, Karl / Ganzer, Klaus / Walter, Peter / Korff, Wilhelm / Baumgartner, Konrad / Bürkle, Horst (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2, Freiburg u.a. 1994³, Sp. 708–709.
- [76] Zeman, Herbert: Art. „Anakreontische Dichtung, Anakreontik“, in: Landfester, Manfred / Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 13, Stuttgart / Weimar 1999, Sp. 130–133.
- [77] Zimmermann, Bernhard: Art. „Dithyrambos“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 3, Stuttgart / Weimar 1997, Sp. 699–701.

Zusammenfassung

Um Franz Schuberts Lieder zu verstehen, muss man deren Texte verstehen; dies ist bei den so genannten Antikenliedern besonders schwierig, weil sie in aller Regel mythologische Inhalte aufweisen. Diese können in der heutigen Zeit aber nicht mehr als allgemein bekannt vorausgesetzt werden, weshalb ein wichtiges Ziel dieser Masterarbeit darin liegt, jene Erklärungen zu Figuren und Ereignissen der antiken Mythologie zu liefern, die für ein eingehendes Verständnis der hier im Hinblick auf Text und Musik erläuterten Lieder notwendig sind. Darüber hinaus werden die Autoren der Liedtexte einzeln vorgestellt, denn nur wenige von ihnen genießen allgemeine Bekanntheit; da fünfzehn der insgesamt dreiunddreißig Antikenlieder Franz Schuberts auf Texten von Johann Mayrhofer beruhen, liegt der Schwerpunkt dementsprechend auf diesem Dichter, den auch eine persönliche Freundschaft mit dem Komponisten verband.

Abstract

Understanding the lyrics is essential if one wants to understand Franz Schubert's Lieder (art songs). However, in regard to the so-called Antikenlieder (art songs about antiquity) this is particularly difficult as most of them have mythological contents. In this day and age, it cannot be assumed that everyone is familiar with these specific contents; therefore, an important objective of this Master's thesis is to explain the characters and events in ancient mythology relevant to thoroughly comprehend the Lieder, which are set out in terms of lyrics as well as music. Furthermore, the authors of the Lieder's lyrics are presented individually since only few of them are generally known; due to the fact that fifteen of Franz Schubert's thirty-three Antikenlieder are based on texts by Johann Mayrhofer, emphasis is placed on this poet, who also was close friends with the composer.

Lebenslauf des Autors

Persönliche Daten

Name	Andreas Horner
Geburtsdatum	8. März 1988
Geburtsort	Linz, Oberösterreich
Staatsbürgerschaft	Österreich
Familienstand	ledig

Schulbildung

1994 – 1998	Volksschule (VS 35) <i>Siemensstraße 58, 4030 Linz</i>
1998 – 2006	Bundesrealgymnasium (Reifeprüfung mit fächerübergreifender Schwerpunktprüfung aus Latein und Musikerziehung) <i>Landwiedstraße 82, 4020 Linz</i>

Zivildienst

2006 – 2007	Bundespolizeidirektion Linz (heute: Stadtpolizeikommando Linz) <i>Nietzschestraße 33, 4021 Linz</i>
-------------	---

Studium

2007 – 2008	Diplomstudium Rechtswissenschaften <i>Johannes-Kepler-Universität Linz</i>
2008 – 2014	Diplomstudium Rechtswissenschaften <i>Universität Wien</i>
seit 2008	Bachelor- und Masterstudium Musikwissenschaft (Schwerpunkt: Historische Musikwissenschaft) <i>Universität Wien</i>
seit 2014	Doktoratsstudium Rechtswissenschaften <i>Universität Wien</i>

Fremdsprachen

Englisch, Lateinisch, Altgriechisch

Sonstiges

Langjähriger privater Klavierunterricht; seit 2006 bei Guido Timmermans (Absolvent der Akademie für Musik und darstellende Kunst *Mozarteum* in Salzburg, Studium bei Prof. Kurt Leimer, Abschluss 1964)

Wien, August 2014