

**„Sie klangen, als seien sie von der Seele des
Volkes selbst noch gestaltet!“
(Mathilde Ludendorff)**

Von Fritz Köhncke

„Dem Brausen des Sturmwindes und den Wogen des Meeres, dem zarten Säuseln der Lüfte und dem Murmeln des Quelles gesellt sich da und dort der Klang einer Menschenstimme. Sie sang da in der Schöpfung ihr erstes Lied, das Kultur war, weil es Gotterleben Ausdruck verlieh ... Allmählich ward es dann Sitte, daß sich der Seele Erleben im Lied ein Gleichnis schuf. Die Worte des Dichters schmiegeten sich innig dem Klang der Singweise an, oder die Dichtung ließ die Folge der Klänge, das Lied, erstehen.“

Diese Sätze aus dem Buche „*Das Gottlied der Völker*“ (S. 353 f.) von Mathilde Ludendorff geben Aufschluß über die Entstehung des Volksliedes, die in grauer Vorzeit stattfand. Daher kennen wir auch nicht die Namen der Text- und Tondichter. Von großer Einprägsamkeit zeigt sich die meist vierzeilige Strophe, die, mit einer schlichten sangbaren Melodie versehen, daheim am Herd oder draußen unter der Linde gesungen wurde, soweit die Sprache des eigenen Volkes reichte. In schlichter Symbolik (goldener Ring, zerbrochenes Mühlrad), in einfacher Naturempfindung (Frühlingssehnsucht, blühender Mai, Leid des Winters) teilt sich das Volkslied über Generationen hin den Menschen mit. Lust und Leid, Schmerz und Trennung, Abschied und Wiederkehr, Untreue und Tod sind Gegenstand dieses zarten Kulturgutes, das unter innerer Beteiligung nachgesungen wird von Menschen, die einander verwandt sind.

Johann Gottfried Herder hat ihm als erster nachgespürt in seinem Buch „*Stimmen der Völker in ihren Liedern*“, er hat den Begriff „*Volkslied*“ für diese kleinen Wesenheiten arteigener Kunst geprägt.

Spielmannslieder und der Minnesang des Mittelalters mögen Pate gestanden haben bei der Entwicklung des Volksliedes, im 15. und 16. Jahrhundert finden sich zahlreiche Volksweisen in den mehrstimmigen Sätzen des Lochamer und Glogauer Liederbuches, aber ältere Spuren finden sich in der Pentatonik der Kinderlieder, und die Anfänge dieses köstlichen Volkskulturgutes reichen zurück bis in eine Zeit, da die heute zivilisierten Völker noch Naturvölker waren. Durch Herder und andere der Vergangenheit entrissen, erfahren die Volkslieder eine Hochblüte in

der deutschen Romantik; so bei Zuccalmaglio (Schwesterlein – Verstohlen geht der Mond auf – Die Blümelein, sie schlafen), bei W. Müller (Kommt ein Vogel geflogen), bei J. A. P. Schulz (Mädchen, schau mir ins Gesicht – Ihr Kinderlein kommet – Der Mond ist aufgegangen) und bei Friedrich Silcher (Morgen muß ich fort von hier – Nun leb wohl, du kleine Gasse). Clemens Brentano und Achim von Arnim tragen aus schriftlicher und mündlicher Überlieferung in „*Des Knaben Wunderhorn*“ viele Volkslieder zusammen, und neue Volkslieder entstehen nach Gedichten von Joseph von Eichendorff (In einem kühlen Grunde – Wem Gott will rechte Gunst erweisen).

Auf dem Umwege über das Studium des Chorgesanges a capella kommt Johannes Brahms zu seiner Beschäftigung mit dem deutschen Volkslied, das vorher wohl keinem anderen Komponisten sich in gleicher Vertiefung erschloß. Und es ist nicht etwa Resignation, wenn das vorletzte große Werk, das der sich schon dem Ende nähernde Brahms herausgibt, sieben Hefte Volkslieder sind, sondern es ist ein Glaubensbekenntnis, entstanden aus der unendlichen Liebe zu den Urkräften des eigenen Volkes. Mit seiner kongenialen Gabe den Volksliedschöpfern aller Zeiten verwandt, kann Brahms diese Lieder mit einer feinsinnigen einmaligen Klavierbegleitung versehen, und er schreibt darüber an einen Freund: „*Es ist wohl das erste Mal, daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe.*“

Im Bereich des sich vom Volkslied abhebenden Kunstliedes ist Brahms als Liedgestalter Melodiker wie Schubert und Schumann. Der Gefühlsgehalt des Textes spiegelt sich vor allem in der melodischen Führung der Singstimme, der die Klavierbegleitung sich häufig fein untermalend anschmiegt.

Ganz anders verhält es sich bei Hugo Wolf, der eine eigene Spezies des Kunstliedes entwickelt hat. Zu seinem hundertsten Todestag erschien in „*Mensch und Maß*“ (Folge 16 vom 23. August 2003) ein Aufsatz von Edith Stahl aus dem Jahre 1951, in dem der Komponist vor allem auch in seinem Verhältnis zu Brahms eingehend gewürdigt wird. Sein Schaffen ist eher eruptiv, langen Zeiträumen, in denen nichts zustande kommt, folgen verdichtete Schaffensperioden, die geradezu Dutzende von Liedern hervorbringen. Es ist das Phänomen des kompositorischen Vorgangs im Unterbewußtsein, dessen lang vorbereiteten Ergebnisse – wie aus der Volksseele geboren – ans Licht drängen. Von Hugo Wolf wird gesagt, er sei das Ideal eines „*Wagnerianers*“, denn er habe den Geist seines Vorbildes erfaßt, ohne es zu kopieren. Wie Wagner der Schöpfer des sinfonischen Dramas, ist Wolf der des sinfonischen Lie-

des. Er versteht es, sich so total in die Geistes- und Seelenwelt eines Dichters zu vertiefen, daß dessen Werk in seinen Tönen neu ersteht. Seine Melodik folgt den feinsten Schwingungen des vorliegenden Textes, während im Klavier die Gesamtstimmung sensibel nachgeformt wird. Wolfs musikalischer Ausdruck ist von nervöser Reizbarkeit, die sich bis zum Ekstatischen oder bis zur hoffnungslosen Melancholie steigert, dem aber auch der Humor zur Verfügung steht. Eduard Mörike ist es, der Hugo Wolf zu einem gesanglichen Deklamationsstil inspiriert. Sich rasch vollendend, bleibt er einmalig und ohne Entwicklungsfolgen für das Lied. Die Schwierigkeiten, mit denen Wolf die Ausführenden wie die Hörer überrascht, sind neu und vielfältig. Treffsicherheit des Pianisten und Intonationsfähigkeit des Sängers werden in so hohem Maße vorausgesetzt, daß die Zeitgenossen verstört sind. In einer Würdigung heißt es: *„Derartige Fähigkeit zu reizoffener Darstellung ist bis dahin noch niemandem abverlangt worden. Die deklamatorische Plastik scheint unüberbietbar, Belcanto und Koloraturfertigkeit legt Wolf getrost zur Seite.“* Hugo Wolf legt – wie schon angedeutet – nach dem Vorbild des Wagnerschen Musikdramas den Schwerpunkt seiner Liedkunst in die Gestaltung des Klavierparts, während die Singstimme nicht in erster Linie melodische Schönheit, sondern vom Geiste bestimmte Deklamation anstrebt.

Der alternde Brahms hat die neuen Ausdrucksmöglichkeiten im Lied, wie Wolf sie geschaffen hat, noch anerkannt, war sogar bereit, in seiner ihm eigenen Bescheidenheit sein eigenes Liedschaffen hintenan zu stellen.

Immer noch werden sie gesungen, die Lieder der Völker, die alten, die sich in grauer Vorzeit verlieren, die neueren, wie etwa die der deutschen Jugendbewegung aus dem 20. Jahrhundert. Sie werden gesungen in kleinen Gemeinschaften, für die Heimat und Wesenheit des eigenen Volkes noch ernstzunehmende Begriffe darstellen, und wenn sie dann erklingen, liegt eine große Gemeinsamkeit über den Singenden. Das ist nie etwas für die große Menge gewesen, sondern immer nur für Menschen, die in ihrer Empfindungswelt noch unverstellt und bewußt denkend an der gewachsenen Gemeinschaft teilhaben wollen. Die Kunstlieder wiederum – Schubert, Schumann, Brahms, Wolf u. a. – bieten den Musizierenden und den Hörern tief empfundenes Erleben, wie es gerade in diesem Jahre neben anderen Liederabenden Gedenkkonzerte zum hundertsten Todestag Hugo Wolfs gezeigt haben. Und für nicht wenige der noch heute gesungenen Volkslieder, aber auch für viele Kunstlieder

gilt, was die Philosophin in Worte gefaßt hat: „*Sie klangen, als seien sie von der Seele des Volkes selbst noch gestaltet!*“

Ist das nicht trotz all der düsteren Prognosen über unsere Zukunft ein Grund der Hoffnung und Freude?