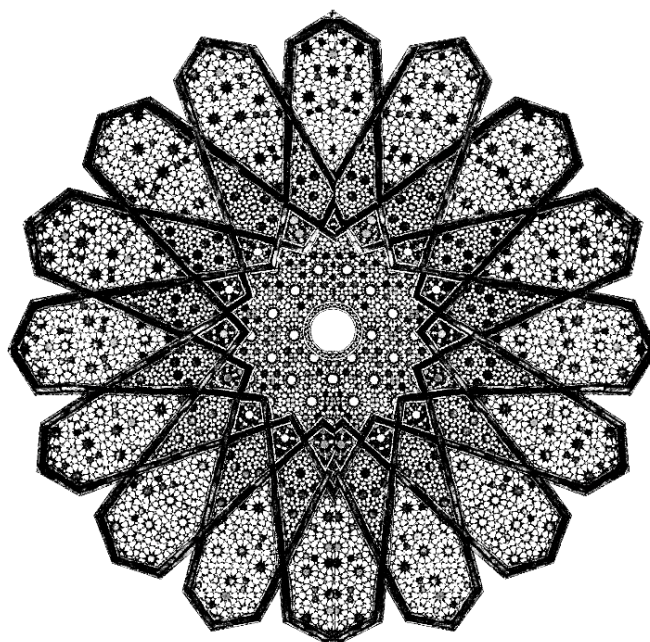


Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Zentrum für Europäische Geschichts-
und Kulturwissenschaften
Musikwissenschaftliches Seminar

»Untersuchung zur Rezeption persischer Lyrik in der europäischen Kunstmusik«

am Beispiel der Werke von
Sa‘dī, Ḥāfez und ‘Omar Ḥayyām



Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der Philosophischen Fakultät
der Universität Heidelberg

vorgelegt von:
Elnaz Pegah

Mai 2023

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning
Zweitgutachter: Prof. Dr. Christoph Flamm

Danksagung

An vorrangiger Stelle möchte ich hier Frau Prof. Dr. Dorothea Redepenning von Herzen für die Inspiration zu dem überaus interessanten Thema, der immerwährenden Unterstützung und der sehr guten Betreuung danken. Herrn Prof. Dr. Christoph Flamm danke ich für die förderlichen Ratschläge und die stets geöffnete Tür. Einen ganz besonderen Dank möchte ich an Frau Annette Must für ihre Geduld und Scharfsinnigkeit beim Korrekturlesen meiner Doktorarbeit richten.

Der Geschwister Supp-Stiftung bin ich für die großzügige finanzielle Unterstützung, die mir während der Corona-Krise ermöglichte, mich voll und ganz auf meine Dissertation zu konzentrieren, sehr dankbar. Des Weiteren darf ich zudem der Graduiertenakademie der Universität Heidelberg meinen Dank für die Vergabe einer Abschlussbeihilfe für die Fertigstellung meiner Doktorarbeit äußern.

Zuletzt, aber nicht weniger wichtig, möchte ich auch meinen Eltern und meinem Bruder meinen tiefsten Dank aussprechen. Ohne ihre liebevolle Unterstützung während meines gesamten Studiums, trotz der Herausforderungen, die die Ferne und das Heimweh mit sich bringen, wäre diese Doktorarbeit nicht realisierbar gewesen.

Elnaz Pegah

Heidelberg, April 2024

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Der Stellenwert der persischen Poesie für die persische Kultur	6
2. Erste literarische Begegnungen der beiden Kulturen: Persien und Europa	7
3. Quantitative Erfassung der musikalischen Rezeption und Methodik	12
4. Sa‘dī	15
4.1. Literarischer Kontext des <i>Golestān</i>	15
4.2. Die literarische Rezeption Sa‘dīs in Europa	17
4.3. Die Musikalische Rezeption der Werke Sa‘dīs in Europa	21
4.3.1. Marceline Desbordes-Valmores „Les Roses de Saadi“	22
4.3.2. Kaikhosru Shapurji Sorabjis <i>Gulistān</i>	32
4.3.3. Weitere musikalische Adaptionen	42
5. Ḥāfeẓ	46
5.1. Der <i>Dīwān</i>: Entstehungsgeschichte und Rezeption	46
5.2. Die traditionelle Gedichtform des persischen Ghazel	50
5.2.1. Historischer Kontext	50
5.2.2. Aufbau und Form	50
5.2.3. Thematische Schwerpunkte	52
5.2.4. Die Rezeption des persischen Ghazel in der deutschen Poesie	53
5.3. Die musikalische Rezeption des <i>Dīwān</i> in Europa	65
5.3.1. Goethes <i>West-östlicher Divan</i> und seine musikalische Rezeption	65
Ḥāfeẓ’sche Motive in den Vertonungen von Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartholdy	69
Robert Schumanns Rezeption des <i>Divan</i>	92
Johannes Brahms’ Vertonung des <i>Divan</i> -Gedichts „Phänomen“	110
Hugo Wolfs <i>Goethe-Lieder</i>	114
Die Auseinandersetzung von Richard Strauss mit Ḥāfeẓ’ <i>Dīwān</i>	149
Arnold Schönbergs Ḥāfeẓ-Kanons	155
5.3.2. Rückerts <i>Östliche Rosen</i> und deren musikalische Rezeptionsgeschichte	157
Franz Schuberts Lieder aus <i>Östliche Rosen</i>	157
„Aus den östlichen Rosen“ von Robert Schumann	164
Richard Strauss’ Rezeption von <i>Östliche Rosen</i>	167
5.3.3. Daumers <i>Hafis</i> und seine musikalische Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert	169
Johannes Brahms’ Auseinandersetzung mit dem <i>Hafis</i> von Daumer	174
Othmar Schoecks <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33	207

5.3.4. Bodenstedts Adaption der Ḥāfez’schen Lyrik und deren musikalischen Rezeption bei Anton Rubinstein und Karol Szymanowski	219
5.3.5. Hans Bethges <i>Hafis</i> und seine musikalische Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	235
Karol Szymanowskis <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , opp. 24 und 26	238
Richard Strauss’ <i>Gesänge des Orients</i> , op. 77	272
Viktor Ullmanns <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30	286
6. ‘Omar Ḥayyām.....	299
6.1. Historisch-literarischer Kontext der <i>Robā‘iyāt</i>.....	299
6.2. Die Gedichtform des <i>Robā‘ī</i>	300
6.3. ‘Omar Ḥayyāms literarische Rezeption.....	301
6.3.1. Edward FitzGerald’s <i>Rubā‘iyāt of Omar Khayyām, The Astronomer-Poet of Persia</i>	302
6.3.2. Die Rezeption der Weltanschauung ‘Omar Ḥayyāms.....	305
6.3.3. Weitere Übersetzungen	306
6.3.4. ‘Omar Ḥayyām-Gesellschaften.....	307
6.4. Die musikalische Rezeption der <i>Robā‘iyāt</i> ‘Omar Ḥayyāms in Europa.....	309
6.4.1. Granville Bantocks <i>Omar Khayyām</i>	310
6.4.2. Boris Blachers <i>Die Sinnsprüche des Zeltmachers</i> , op. 3.....	318
6.4.3. Krzysztof Pendereckis <i>Strofy</i>	325
6.4.4. Bruno Madernas <i>Ausstrahlung</i> und Luciano Berios <i>Calmo</i>	330
7. Synthese und Auswertung	332
7.1. Die persische Poesie in der literarischen Rezeption.....	332
7.2. Die literarisch adaptierbare Poesie in der musikalischen Rezeption.....	342
Bibliographie	346
Noten	358
Internet-Textquellen.....	360
Internet-Bildquellen	361
Internet-Audioquellen	361
Webseiten/Datenbanken.....	361
Abbildungsverzeichnis	362
Tabellenverzeichnis	363
Verzeichnis der Notenbeispiele	364

Einleitung

- Forschungsperspektive

Betrachtet man das breite Spektrum musikalischer Werke basierend auf persischer Lyrik und ihre daraus resultierende enorme Bedeutung für die europäische Kunstmusik, ist es verwunderlich, wie wenig dieses Thema bislang erforscht ist. Während zur literarischen Rezeption der persischen Lyrik in europäischen Sprachen zahlreiche Studien vorliegen, ist es bei deren musikalischer Rezeption nicht der Fall. Die Untersuchungen fokussieren lediglich vereinzelte Vertonungen der Vorlagen persischen Ursprungs und nicht den Zusammenhang mit deren Rezeption.¹ Außerdem wird in diesen Werken nicht herausgearbeitet, inwiefern die aus der persischen Lyrik entlehene Thematik oder äußere Form von den europäischen Komponisten umgesetzt wurde, bzw. ob oder inwieweit sie diesen Qualitäten in ihrer Kompositionsweise entgegenwirkten. Die bisherige, aus dem Gesamtkontext losgelöste Betrachtungsweise der Untersuchungen führt zu einem unvollständigen sowie teilweise inkorrekten Blick auf die verschachtelten Rezeptionswege dieser Werke. Die unterschiedlichen Fragen, was die Komponisten anregte, inwiefern die persischen Stoffe sich auf ihre Werke und Kompositionsweise auswirkten und auf welche Art deren Übertragungen in europäische Sprachen musikalisch genutzt wurden, verdient eine grundlegende Untersuchung. Allein von den drei bekanntesten Lyrikern Persiens 'Omar Ḥayyām, Sa' dī und Ḥāfez ließen sich über 900 europäische Komponisten aus unterschiedlichen Epochen, darunter Komponisten wie Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Wagner, Schönberg, Strauss, Szymanowski und Penderecki inspirieren.² Aufgrund der großen Anzahl der auf persische Stoffe bezugnehmenden Vertonungen in Europa und hinsichtlich der spärlich vorhandenen Untersuchungen dieser Werke in der gegenwärtigen Forschung ist der Zweck dieser Arbeit, einen umfangreicheren Einblick in die musikalische Rezeptionsgeschichte persischer Lyrik in Europa bzw. in die unterschiedlichen Dimensionen dieses kulturellen Austausches zu gewähren. Die grenzüberschreitende Perspektive dieses Dissertationsprojekts für die weitere wissenschaftliche Forschung in den Bereichen Literatur- und Musikwissenschaft sowie

¹ Siehe die Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen, Johann Christoph Bürgel, Dieter Martin, Harry E. Seelig, Astrid Tschense, Elizabeth Blanton Momand, Virginia Hancock, August Gerstmeier, Natasha Loges, Kristina Marie Eckelhoff, Ira Braus, Ann C. Fehn / Jürgen Thym, Wolfgang Sandberger, Nadejda Lebedeva, Peter Andraschke, Stephen C. Downes, Philip Ross Bullock sowie die einzelnen Aufsätze in den Goethe-, Schubert-, Brahms-, Strauss-Handbüchern sowie Jahrbüchern in der angehängten Bibliographie.

² In dieser Arbeit wird die persische Sprache nach den Richtlinien der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG, 1969) transkribiert.

Komparatistik und kulturgeschichtliche Fragestellungen verlangt nach einem wissenschaftlich korrekten Gesamtbild.

- Interdisziplinäre Auseinandersetzung mit der persischen Lyrik und ihrer Rezeption

Beginnend mit dem 17. Jahrhundert kam es zu ersten Interaktionen der Kulturräume Persien und Europa. Durch Reiseberichte, wissenschaftliche Schriften sowie Übersetzungen entwickelte sich die persische Lyrik zu einer der Hauptquellen von Adaptionen orientalischen Ursprungs in Europa.³ Zahlreiche europäische Orientalisten aber auch Poeten, darunter Voltaire, Goethe, Hammer-Purgstall, Rückert, Daumer, Victor Hugo, FitzGerald, Bodenstedt und Bethge, setzten sich mit diesen Stoffen in Form von Übersetzungen, Nachahmungen, Nachdichtungen oder lediglich einzelnen Entlehnungen in europäische Sprachen auseinander.⁴ Die interdisziplinäre Beschäftigung mit der persischen Lyrik, die Herangehensweise an deren Rezeption in europäischen Sprachen und ihre Umsetzung in der Kunstmusik Europas bilden die drei Perspektiven der vorliegenden Arbeit. Im Hinblick darauf ist eine fachübergreifende Herangehensweise unabdingbar, da die literarische Rezeption die Grundlage für die musikalische bildet.

- Forschungsgegenstand

Wegen der großen Anzahl der musikalisch adaptierten Werke mit Bezugnahme auf Stoffe persischen Ursprungs in Europa wurde als Orientierung zunächst eine systematische Untersuchung der literarischen Rezeption durchgeführt, darunter Werke von Rūdaki, Firdausī, ‘Omar Ḥayyām, Neẓāmī, ‘Attār, Sa‘dī, Rūmī, Ḥāfeẓ sowie Ğāmī. Die Auswahl dreier Poeten – Sa‘dī, Ḥāfeẓ und ‘Omar Ḥayyām – als Forschungsgegenstand für diese Arbeit liegt darin begründet, dass sie die meisten literarischen sowie musikalischen Adaptionen in Europa erfuhren. In dieser Arbeit liegt der Fokus auf bestimmten und insbesondere sehr häufig adaptierten Werken der jeweiligen Dichter, darunter die Gedichtsammlungen *Golestān* von Sa‘dī, *Dīwān* von Ḥāfeẓ und abschließend die *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām, um die Rezeptionsgeschichte der persischen Lyrik genauer zu skizzieren. Somit bilden die drei

³ Siehe Olearius, A. (1663). *Aufführliche Beschreibung Der Kundbaren Reyse nach Muscow und Persien*. Schleswig; Hammer-Purgstall, J. v. (1812/13). *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt*. 2 Teile. Stuttgart und Tübingen: In der J. G. Cotta’schen Buchhandlung.

⁴ Siehe Goethe, J. W. v. (1819). *West-östlicher Divan*. Stuttgart: Cotta’sche Buchhandlung; Rückert, F. (1822). *Oestliche Rosen*. Leipzig: Brockhaus; Daumer, F. G. (1846). *Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte. Nebst poetischen Zugaben aus verschiedenen Völkern und Ländern*. Hamburg: Hoffmann und Campe; FitzGerald, E. (1859). *Rubáiyát of Omar Khayyám, The Astronomer-Poet of Persia*. London: Bernard Quaritch; Bodenstedt, F. v. (1877). *Der Sänger von Schiras*. Berlin: Hofmann & Comp; Bethge, H. (1910). *Hafis: [Nachdichtungen der Lieder des Hafis]*. Leipzig: Insel-Verl.

genannten persischen Poeten und die Untersuchung der literarischen sowie musikalischen Rezeption ihrer Werke die drei Hauptkapitel dieser Arbeit. Eine chronologische sowie systematische Untersuchung der musikalischen Rezeption der erwähnten Werke der drei Dichter ermöglichte die Entstehung einer umfangreichen Datensammlung (siehe die beigelegte „Datenbank der Rezeption persischer Lyrik in der europäischen Kunstmusik“; im Folgenden: *DRpL*), bestehend aus 982 Einträgen (Stand: 20. 04. 2023) bzw. musikalischen Adaptionen im europäischen Kulturraum, welche nach der Veröffentlichung der Arbeit separat online zugänglich gemacht werden soll. Die Intention der Datenbank besteht darin, die interdisziplinäre Rezeption dieser Werke darzustellen und bietet so die formale oder mechanische Grundlage für die vorliegende Arbeit.

- Exposition der These

Bemerkenswert ist, dass die auf Sa‘dī, Ḥāfeẓ und ‘Omar Ḥayyām basierten Kompositionen meist kein „persisches Lokalkolorit“ aufweisen und somit von den sogenannten „orientalischen“ Kompositionen, welche reale oder imaginäre Merkmale orientalischer Musik aufzeigen, zu unterscheiden sind. Zu den Charakteristika des in dieser Arbeit beschriebenen „persischen Lokalkolorits“ gehören folgende Merkmale: Die auf einem Modalsystem basierte Dastgāh und Radīf, Improvisation, Rhythmusmuster sowie die der traditionellen persischen Musik zugrundeliegende mikrotonale Intervallstruktur (u. a. mit koron und sorī vorgezeichnete Töne). Sie basieren vielmehr auf außermusikalischen Grundlagen wie dem Inhalt der Texte oder Stimmungen, die nicht durch Einsatz musikalischer Stilelemente persischen Charakters, sondern musikalischen Merkmalen europäischen Ursprungs folgend, zum Ausdruck gebracht werden. Somit wurde die ursprüngliche These der Arbeit im Laufe der bisherigen Analyse der musikalischen Vertonungen bestätigt: In den untersuchten Werken bedienten sich die Komponisten in der Regel nicht eines musikalischen persischen Lokalkolorits; sie erzielten eine entsprechende Wirkung mit den Mitteln der europäischen Musiktradition. Dies führte zu dem Ergebnis, dass die musikalische Rezeption der persischen Poesie, die ursprünglich als eine international adaptierbare Dichtung in Europa aufgenommen wurde, mehr der europäischen Musiktradition als dem ursprünglichen, einheimischen musikalischen Lokalkolorit Persiens folgte. Der Hintergrund hierfür ist in dem Adaptionsverfahren der literarischen Werke zu suchen, deren Anregung in einem Prozess der Flucht in die Ferne, der Kritik an der Gegenwart oder nur in persönlichen Gründen zu entdecken ist, sodass aus den persischen Stoffen Werke der europäischen Übersetzer-Poeten entstehen.

- Einblick in die Gliederung

Beginnend mit der Erläuterung der Stellung der Poesie innerhalb der persischen Kultur, wird auf ihre Überlebensfähigkeit unter restriktiven politischen, sozialen sowie religiösen Bedingungen als auch auf ihre entscheidende Rolle als ein Hauptmedium für die Wiederbelebung der persischen Sprache eingegangen. Anschließend wird der Dialog der Kulturräume Persiens und Europas erläutert, in dem er historisch genauer untersucht wird. Da Reiseberichte und sprachwissenschaftliche Werke für die Entwicklung der Überlieferung persischer Vorlagen von großer Bedeutung sind und teilweise Erläuterungen zur Gliederung des Versbaus sowie Übersetzungen ausgewählter Lyrik beinhalten, ist ihnen ein Teil dieser Arbeit gewidmet. Dabei wird exemplarisch auf entscheidende Werke für die Verbreitung persischer Poesie in Europa eingegangen, gefolgt von einer systematischen Untersuchung der literarischen Rezeption der Werke der genannten Poeten. Da Sa‘dīs Werke die ersten literarischen sowie musikalischen Adaptionen in Europa erfuhren, wird deren Untersuchung der erste Hauptabschnitt dieser Arbeit gewidmet. Es folgen die Untersuchung der Rezeption der Werke Ḥāfeẓ’ und ‘Omar Ḥayyām in Europa, ebenfalls aus chronologischen Gründen. Als entscheidender Aspekt wurde bei der Untersuchung ihrer Werke die Mehrdeutigkeit bzw. Ambiguität der persischen Poesie herausgearbeitet, welche eine Vielfalt von Interpretations- sowie Auslegungsmöglichkeiten ermöglicht, durch die sowohl die heimischen als auch internationalen Leser sie auf die jeweils eigenen Ansichten bzw. Weltanschauungen beziehen können. Im Resultat gilt sie als eine im internationalen Rahmen adaptierbare Poesie, was mit der generellen Praxis unter Orientalisten ab dem 17. Jahrhundert in Einklang steht, die versteckte allegorische oder symbolische Verwendung des orientalischen Lokalkolorits als eine „Maske“ für die freiheitlichen Ideen der Aufklärung zu verwenden. Es zeigte sich, dass die untersuchten Übersetzer-Poeten diese Maskierung unterschiedlich gestalten. Während Goethe z. B. den persischen Poeten Ḥāfeẓ als seinen Zwillingbruder bezeichnet, dichtet Daumer *als* Ḥāfeẓ und übernimmt somit das lyrische Ich in seinen Nachdichtungen. Anschließend wird den Gedichtformen des persischen Ghasel sowie des Vierzeilers (Robā‘ī) ein Teil dieser Arbeit gewidmet, da sie für den musikalischen Teil von wesentlicher Bedeutung sind.

Ein Großteil dieser Arbeit beschäftigt sich mit der musikalischen Rezeption bzw. der musikanalytischen Untersuchung der auf Sa‘dī, Ḥāfeẓ und ‘Omar Ḥayyām basierenden Werke. Die zunächst durchgeführte systematische Auflistung dieser Werke führte zu dem Ergebnis, dass die auf Sa‘dī basierenden Werke v. a. in die französische Sprache, die von Ḥāfeẓ inspirierten in die deutsche und die Adaptionen der Vierzeiler von ‘Omar Ḥayyām ins Englische übertragen wurden, was auf die literarischen Rezeptionswege zurückzuführen ist. Die Kategorisierung in

drei Sprachräume diene somit als Ausgangspunkt für die Struktur der vorliegenden Arbeit. Ziel der musikanalytischen Untersuchung dieser Werke ist, aufzuzeigen, inwiefern die Komponisten sich mit der persischen Vorlage auseinandersetzten: Welche musikalischen Mittel, sei es die Wahl der Gattung, Besetzung, Melodik, Harmonik sowie Rhythmik verwendeten sie? Welche Klangwelten wählten sie für ihre musikalischen Umsetzungen und inwieweit setzten sie sich mit dem Lokalkolorit und dem Inhalt der Vorlagen auseinander? Es wurden eine Auswahl unterschiedlicher Kompositionen vorgestellt, um herauszuarbeiten, inwiefern die europäischen Komponisten im Einzelnen mit der persischen Lyrik umgingen bzw. ob sie diese in die europäische Musiksprache zu transformieren und zu übersetzen versuchten. Dabei wurde gezeigt, ob die untersuchten Vertonungen einen ganz eigenen Charakter bekommen oder ob sie den ursprünglichen beibehalten. Als Basis für die inhaltliche Analyse der ausgewählten Kompositionen, die für die Darstellung ihrer Rezeptionsart von Bedeutung ist, wurde für die jeweiligen poetischen Vorlagen durch Rückübersetzungen nach dem persischen Original gesucht, welches auf Persisch und in deutscher Übersetzung angeführt ist. Außerdem wurde für die adaptierten Vorlagen überblicksartig eine syntaktische Analyse durchgeführt. Hierbei wurde gezeigt, inwiefern sich der Versbau sowie die Gedichtform auf die musikalische Umsetzung auswirkte bzw. ob der jeweilige Komponist sich in der Regel nach Struktur und Form der vertonten Vorlage zu richten versuchte. Außerdem wurde anhand einzelner, für die persische Poesie charakteristischer Motive, welche häufig als Metapher sowie Personifizierung konzipiert sind, – z. B. Ostwind- oder Haarlocken-Motiv – ein Leitfaden für den weiteren analytischen Teil entwickelt, so dass Vertonungen mit gemeinsamer Motivik miteinander verglichen werden können. Darüber hinaus wurde wegen der großen Anzahl von Liedkompositionen, deren Texte sich auf dieselben Vorlagen beziehen, teilweise eine vergleichende Untersuchung durchgeführt, wodurch sich ein genauerer Einblick in die Adaptionen dieser Werke ergibt.

1. Der Stellenwert der persischen Poesie für die persische Kultur

Die Geschichte der persischen Literatur entspricht laut Ebrahim Fakouri der Geschichte der Poesie.⁵ Mit anderen Worten: Es soll bei der Untersuchung der persischen literarischen Werke auf die Poesie Wert gelegt werden, da diese für die Entwicklung der kulturellen Geschichte Persiens eine entscheidende Rolle spielt. Von besonders großer Bedeutung in diesem Zusammenhang ist das 27. Kapitel des 5. Teils der *Reisebeschreibung* (1647, erweitert 1656) des deutschen Diplomaten und Schriftstellers Adam Olearius (1599–1671), „Von ihren Poeten und dero Versen“, in dem er schreibt, dass Poesie bei den Persern so beliebt sei wie nirgendwo sonst auf der Welt.⁶ Im Vergleich zu anderen Kulturen besitzen Poesie bzw. Poeten eine herausgehobene Position in der persischen Kultur. Dies kann nur unter Betrachtung der damaligen kulturellen, politischen und religiösen Lage in Persien verdeutlicht werden. Im Gegensatz zu den europäischen Kulturen in dieser Zeit hatten die meisten persischen Künstler – Musiker, Bildhauer, Tänzer, Sänger usw. – keinen Raum sich künstlerisch zu äußern und wurden von den damaligen Regierungen kaum unterstützt. Dies führte dazu, dass fast alle dieser Künste im Laufe der Zeit aus dem Fokus der Aufmerksamkeit rückten. Die Poeten wurden jedoch sowohl von den Regierenden als auch der Gesellschaft hochgeschätzt und sogar finanziell gefördert. Infolgedessen und v. a., um einen sicheren Raum für sich zu schaffen, näherten sich die Dichter immer mehr der Macht an, um die Unterstützung von Königen, Fürsten und Herrschern genießen zu können. Edward Granville Browne (1862–1926), Verfasser von *A Literary History of Persia* (in vier Bänden, 1902, 1906, 1920 und 1924), betrachtet die Geschichte der persischen Literatur als Geschichte der persischen Denkweise und die persische Sprache als ein Mittel, um philosophische und literarische Ideen auszudrücken.⁷ Die Sprache der persischen Poesie kann mehrdeutig sein und ist daher offen für unterschiedliche Interpretationen, sodass sie die negativen Auswirkungen der politischen und religiösen Unterdrückung überleben kann. Der Zweck für die Verwendung solcher Ambiguität in der persischen Poesie besteht laut Joseph von Hammer-Purgstall (1774–1856) darin, „den ungläubigen und freigeistlerischen Sinn desselben [des *Dīwān*]⁸ unter den Schleier der Allegorie und mystischen Terminologie zu

⁵ Vgl. Fakouri, E. „Poetry’s Position in Iranian Culture“, in: *Persian Heritage [Mīrās-i Īrān]*. NJ: Persian Heritage, Inc. Vol. 24, No. 95, Fall 2019. S. 29.

Unter <https://newpersian-heritage.com/wp-content/uploads/2019/10/PH95-E.pdf> (abgerufen am 27.05.2020).

⁶ Vgl. Olearius. *Außführliche Beschreibung* [...]. Fünftes Buch, 27es Kapitel: „Von ihren Poeten und dero Versen“, S. 624f.

⁷ Vgl. Browne, E. G. (1902). *A Literary History of Persia: From Earliest Time until Firdawsi*. Vol. I. London: T. Fisher Unwin. S. 274f.

⁸ Der *Dīwān* umfasst das bekannteste Werk des persischen Dichters Hāfez aus dem 14. Jahrhunderts, worauf im zweiten Hauptkapitel dieser Arbeit (siehe 5. Hāfez) eingegangen wird.

retten.“⁹ Durch diese Überlebensfähigkeit unter restriktiven politischen, sozialen sowie religiösen Bedingungen besitzt die persische Poesie über Jahrhunderte hinweg eine entscheidende Position in der persischen Kultur und Geschichte. Sie wird als Hauptmedium des Ausdrucks politischer, philosophischer sowie literarischer Ideen verwendet und trägt zur Wiederbelebung der persischen Sprache und der persischen Kultur bei. Darüber hinaus wird die Poesie nicht nur verwendet, um die Unterstützung der Herrscher zu gewinnen, sondern auch als Ausdruck gesellschaftlicher Werte, moralischen Verhaltens, als Ermahnung, Ermutigung, Lebensweise oder nur als „Ornament“, um die Sprache zu schmücken. Nicht nur in der damaligen Zeit, sondern auch während der politischen Ereignisse des letzten Jahrhunderts im Iran kann in vielen Fällen festgestellt werden, dass rhythmische Worte, Reime und Gedichte verwendet werden, um Menschen zu motivieren politische und soziale Ziele zu erreichen. Darüber hinaus soll an dieser Stelle erwähnt sein, dass die Poesie heutzutage sowohl in der Schulbildung als auch in der akademischen Bildung im Iran eine entscheidende Rolle spielt. Als eine der wichtigsten Künste der persischen Kultur übt die Poesie deutlich mehr Einfluss auf die Geschichte, Sprache und Literatur als andere Künste aus. Sie öffnet der persischen Sprache, so Fakouri, den Weg zur Innovation und wird damit das Medium für modernes Denken. Die erwähnten Merkmale verleihen ihr damit einen hohen Stellenwert in der persischen Kultur.¹⁰

2. Erste literarische Begegnungen der beiden Kulturen:

Persien und Europa

Ab der Zeit der Safawiden (1501–1765) nehmen die Herrscher Persiens wegen der damaligen politischen Lage, insbesondere der Konflikte mit dem Osmanischen Reich, Beziehungen zum Westen auf. Folglich reisen Diplomaten, Kaufleute sowie Gesandte aus Europa nach Persien, die als Vermittler zwischen den Kulturen wirken. Als Ergebnis finden in der Zeit zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert kulturelle Begegnungen zwischen europäischen Reisenden und Persern statt. Das Interesse an der persischen Kultur sowie Sprache in Europa wird in erster Linie durch die obengenannten interkulturellen Beziehungen erregt. Als Resultat dieser Begegnungen sind aus dem 17. Jahrhundert zahlreiche deutsch- und französischsprachige Reiseberichte vorhanden, u. a. von Adam Olearius, Johann Albrecht von Mandelslo (1616–1644), Jean-Baptiste Tavernier (1605–1689) sowie Jean Chardin (1643–1713), die sich mit einer

⁹ Zitiert nach Hammer-Purgstall, J. v. (1818). *Geschichte der schönen Redekünste Persiens: mit einer Blütenlese aus zweyhundert persischen Dichtern*. Wien: Heubner und Volke. S. 262.

¹⁰ Vgl. Fakouri. *Persian Heritage [Mīrās-i Īrān]*, S. 29.

Zusammenstellung landeskundlicher, medizinischer, botanischer, historischer, politischer, religiöser sowie kultureller Materialien auseinandersetzen.¹¹ In manchen dieser Berichte begegnet man den Namen persischer Dichter, Beschreibungen von deren Grabmälern und ihrer Dichtungen samt fragmentarischen Übersetzungen.¹² Die Aufnahme dieser Werke zeigt den Wert der Poesie in der persischen Kultur. Adam Olearius stellt in seiner Reisebeschreibung den hohen Wert der Poesie in der persischen Kultur mit folgenden Worten dar:

„Was die Poeterey betrifft, wird selbige bey ihnen so hoch geliebt, daß mir deucht nicht einige Nation in der Welt zu sehn, welche mehr als die Perser darauff halten. Man findet derselben hin und wieder gar viel, welche mit allerhand lustigen und nachdenklichen Gedichten und Versen; nicht nur in Schrifften, sondern auch in Person, bey fürnehmen Herren in Gastereyen, auch wol auff den Maidanen, in Krügen und andern Gelagen sich finden, [...]“¹³

An anderer Stelle schreibt er:

„Die Poeten seynd vor andern in ihren Kleidungen kentlich, sie tragen, gleich die Filosuf [Philosoph], weisse Unterröcke, aber die seynd forne offen, mit breiten und weiten Ermeln, und eine Tasche umb den Leib gegürtet, in welcher er Bücher, Papier und Tintfaß träget, damit er auff begehrender Leute seine Invention und Verse alsbald schriftlich mittheilen kan.“¹⁴

Laut Olearius wurden Dichtungen nicht nur von den Poeten selbst vorgetragen, sondern auch Gedichte älterer Dichter sowohl auf Türkisch als auch auf Persisch vorgelesen. Er erwähnt eine Reihe von bekannten persischen Dichtern, die ihre Gedichte „in Schrifften haben“ darunter „Saadi, Hafis, Firdausi, Füssuli, Chagani, Eheli, Schems, Nawai, Schahidi, Ferahsed, Deheki,

¹¹ Vgl. Tafazoli, H. (2007). *Der deutsche Persien-Diskurs: zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Persien-Bildes im deutschen Schrifttum; von der frühen Neuzeit bis in das neunzehnte Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis-Verl. S. 166–173 u. 231–247. Siehe auch Olearius, A. (1647). *Offt beehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Rejse*. Schleswig: Glocken; Mandelslo, J. A. (1658). *Des Hoch-Edelgebohrnen Johann Albrechts von Mandelslo Morgenländische Reise-Beschreibung*. Schleswig: Johan Holwein; Tavernier, J.-B. (1676). *Les Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier, Ecuyer Baron d'Aubonne, en Turquie, en Perse, et aux Indes*. Zwei Bände. Paris: G. Clouzier & C. Barbin. Unter <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345854462> (abgerufen am 07.12.2022); Chardin, J. (1686). *Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales par la Mer Noire et par la Colchide: qui contient le voyage de Parie à Ispahan*. London: Chez Moses Pitt. Unter <https://www.proquest.com/books/journal-du-voyage-chevalier-chardin-en-perse-aux/docview/2240865157/se-2> (abgerufen am 07.12.2022).

¹² In seinem Reisebericht fügte Chardin beispielsweise eine freie Übersetzung einiger Ausschnitte aus Sa'dīs *Būstān*. Vgl. Chardin, J. (1811). *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. Bd. 5. Paris: Le Normant, Imprimeur-Libraire. S. 137–168. Ferner berichtet Tavernier in seinem Reisebericht über das Grabmal von Hāfez in Šīrāz. Vgl. Tavernier. *Les Six Voyages* [...], Bd. 1, dort: „Livre Cinqüieme“, S. 666f. Außerdem ist eine solche Beschreibung der Grabstätten von Sa'dī und Hāfez in der Reisebeschreibung Engelbert Kaempfers vorhanden. Vgl. Kaempfer, E. (1712). *Amoenitatum Exoticarum Politico-Physico-Medicarum Fasciculi V: Quibus continentur Variæ Relationes, Observationes & Descriptiones Rerum Persicarum & Ulterioris Asiae multa attentione, in peregrinationibus per universum Orientem, collectae*. Lemgoviae: Meyerus. Dort: „Relatio VII. Sjeich Chodsja Hafès & Sjeich Saädi Sjirasi, illustrium Persiæ Poëtarum, Sepulturæ“, S. 366–373. Auch Thévenot berichtet in seiner Reisebeschreibung über seinen Besuch von Sa'dīs Grabmal in Šīrāz. Vgl. Thévenot, J. de (1693). *Deß Herrn Thevenots Reysen In Europa, Asia und Africa [...]*. Erster Teil. Franckfurt am Mayn: Philipp Fievet. S. 183f.

¹³ Zitiert nach Olearius. *Außführliche Beschreibung* [...]. Fünftes Buch, 27es Kapitel: „Von ihren Poeten und dero Versen“, S. 623.

¹⁴ Zitiert nach ebd.

[und] Nessimi“.¹⁵ Einen anderen Teil dieses Kapitels widmet er der Form der Poesie in Persien. Er stellt fest, dass persische Verse wie im Deutschen gereimt sind, auch wenn der Sprachrhythmus nicht genau übernommen werden kann. Er beschreibt die Verwendung bestimmter Reimregeln, Wiederholung der Worte, besonders in der Form der Anadiplose mit Erwähnung einiger Beispiele, zuerst in Persisch und dann in lateinischer und deutscher Übersetzung.¹⁶ Weiteren entscheidenden Einfluss auf die zunehmende Auseinandersetzung mit der persischen Sprache üben Sprachwissenschaftler, Sprachforscher und Orientalisten aus. Als das erste und für einen langen Zeitraum einzige Buch über persische Grammatik in Europa gilt die von dem niederländischen Orientalisten und Sprachforscher Lodewijk de Dieu (1590–1642) veröffentlichte Grammatik der persischen Sprache mit dem Titel *Rudimenta linguae Persicae* aus dem Jahr 1639.¹⁷ Nachfolgend veröffentlicht der deutsche Orientalist und Manuskriptensammler Levinus Warner (1618 o. 1619–1665) eine Sammlung aus persischen Sprichwörtern in seinem *Proverbiorum et sententiarum Persicarum centuria* im Jahr 1644.¹⁸ Dieses Buch beinhaltet nicht nur Sprüche von Sa‘dī (aus der Gedichtsammlung *Būstān*), sondern auch Gedichte einer Reihe von persischen Dichtern auf Persisch samt lateinischer Übersetzung, u. a. von Sanā‘i und Ḥāqānī. Demzufolge bezog der britische Astronom, Mathematiker und Forscher John Greaves (1602–1652) in seine im Jahr 1649 veröffentlichte wissenschaftliche Abhandlung *Elementa linguae Persicae* u. a. Textausschnitte aus Sa‘dīs *Golestān* mit lateinischer Übersetzung mit ein.¹⁹ Bei dem im Jahr 1684 veröffentlichten *Gazophylacium linguae Persarum* von Ange de Saint-Joseph (1636–1697) mit einer vorangestellten Grammatik handelt es sich jedoch um das erste Wörterbuch, welches von einer europäischen Sprache ausgeht und vier Sprachen, nämlich Italienisch, Lateinisch, Französisch und Persisch, umfasst.²⁰ In der im Jahr 1697 fertiggestellten *Bibliothèque orientale*, verfasst von dem französischen Orientalisten Barthélemy d’Herbelot (1625–1695), werden Werke zahlreicher Autoren und Poeten aus dem

¹⁵ Zitiert nach ebd. S. 624.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 624f.

¹⁷ Vgl. Bruijn, J.T.P. de, (1995). „Dieu, Louis (Ludovicus) de“, in: *Encyclopædia Iranica*, Vol. VII, Fasc. 4, S. 397f. Unter <https://iranicaonline.org/articles/dieu>, (abgerufen am 31.10.2020). Siehe Dieu, L. (1639). *Rudimenta linguae Persicae*. Leiden: Ex Officina Elseviriana. Das Studium religiöser Texte brachte Louis de Dieu dazu, die persische Sprache zu lernen. Als Ergebnis erschienen im Jahr 1639 zwei Bücher über das Leben Christi und die Geschichte des heiligen Petrus auf Persisch und Latein und darüber hinaus eine kurze persische Grammatik, *Rudimenta linguae Persicae*.

¹⁸ Siehe Warner, L. (1644). *Proverbiorum et sententiarum Persicarum centuria*. Leiden: Ex Officina Ioannis Maire.

¹⁹ Siehe Greaves, J. (1649). *Elementa linguae Persicae: Item Anonymus Persa De Siglis Arabum & Persarum Astronomicis*. Londini: Bee.

²⁰ Siehe Saint-Joseph, A. de (1684). *Gazophylacium Linguae Persarum, Triplici Linguarum Clavi Italicae, Latinae, Gallicae nec non specialibus praeceptis ejusdem linguae reseratum: Opus Mißionariis Orientalibus, Linguarum Professoribus, Sacrorum Biblorum Scrutatoribus, Mercatoribus, caeterisque Regionum Orientalium lustratoribus perutile, ac necessarium*. Amstelodami: Ex Officina Jansonio-Waesbergiana.

persischen Raum zitiert, u. a. von Firdausī, Ḥāfez, Nezāmī und Sa‘dī.²¹ Bereits im Jahr 1700 schreibt der englische Orientalist und Sprachwissenschaftler Thomas Hyde (1636–1703), einer der ersten Europäer, der sich mit den vorderasiatischen Sprachen intensiv auseinandersetzt und die persische Sprache flüssig beherrscht, in seiner *Historia religionis veterum Persarum eorumque magorum* nicht nur selbst über ‘Omar Ḥayyām, sondern er übersetzt auch eine seiner Dichtungen, einen Quatrain (Vierzeiler bzw. Robā‘ī), ins Lateinische.²² Angeregt von der *Bibliothèque orientale* schreibt der Philologe und Orientalist Sir William Jones (1746–1794) ein Werk mit dem Titel *A Grammar of the Persian Language* (1771), welches der damaligen Leserschaft in Europa einen systematischen Eindruck von der persischen Sprache ermöglicht. Er schließt dem grammatischen Teil seines Werkes einen weiteren Abschnitt an, welcher Erläuterungen zu der Gliederung des Versbaus und der Metrik in der persischen Dichttradition sowie Erklärungen zum Inhalt der persischen Prosa-Texte mit jeweiligen Beispielen aus bekannten persischen Stoffen und deren Transliteration und Übersetzungen auf Englisch beinhaltet.²³ Darüber hinaus fügt er am Ende dieses Werkes einen „Catalogue of the most valuable books in the persian language“²⁴ mit jeweiligen Anmerkungen zu den vorhandenen europäischen Leihstellen an, der historische, poetische sowie philosophische Werke enthält.²⁵ Dieses Werk trägt laut Dick Davis zur Bekanntmachung der persischen Sprache in Europa bei.²⁶ Das im Jahr 1846 posthum publizierte Werk von Sir Gore Ouseley (1770–1844) unter dem Titel *Biographical Notices of Persian Poets* beinhaltet eine umfangreiche Liste von „Thirty-one Persian Compositions, with Critical Remarks of Native Reviewers, and Biographical Notices of the Authors“²⁷ sowie Übersetzungen einiger persischer Vorlagen. Im selben Jahr

²¹ Siehe Herbelot, B. d’. (1697). *Bibliothèque orientale, ou dictionnaire universel contenant generalement tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l’Orient. Leurs Histories et traditions veritables ou fabuleuses, leurs religions, sectes et politique, leurs Gouvernement, Loix, Coûmes, Mœurs, Guerres, & les Révolutions de leurs Empires* [...]. Paris: Compagnie des Libraires. Dort: „Auteurs Orientaux, & autres Ouvrages citez dans la Bibliothèque Orientale“. Vgl. auch *Encyclopædia Britannica* (1911). 11 ed. Vol. 13. (*Harmony to Hurstmonceaux*). Cambridge: University Press. Dort: „Herbelot de Molainville, Barthélemy D“, S. 338.

²² Vgl. Potter, A. G. (1929). *A Bibliography of the Rubaiyat of Omar Khayyam*. London: Ingpen and Grant. Einleitung. S. xi und 167. Siehe auch Hyde, T. (1700). *Historia religionis veterum Persarum eorumque magorum*. Oxonii: E. Theatro Sheldoniano. Thomas Hydes Übersetzung eines Quatrains von ‘Omar Ḥayyām ins Lateinische befindet sich auf S. 498–500. Diese gilt möglicherweise als die erste Übersetzung einer persischen Dichtung in England. Außerdem erwähnt er auch den persischen Poeten Sa‘dī, insbesondere Ausschnitte aus seiner Gedichtsammlung *Golestān*. Thomas Hyde war Orientalist, Sprachwissenschaftler, Buchhalter der Bodleian Library und später Professor der arabischen und hebräischen Sprache an der Universität Oxford.

²³ Siehe Jones, W. (1771). *A Grammar of the Persian Language*. London: W. & J. Richardson. S. 97–140.

²⁴ Zitiert nach ebd. S. 141.

²⁵ Siehe ebd. S. 141–149.

²⁶ Vgl. Davis, D. „An Interview with Dick Davis. Professor and Translator. Part one“, in: *Persian Heritage [Mīrās-i Īrān]*. NJ: Persian Heritage, Inc. Vol. 19, No. 74, Summer 2014. S. 29–32, hier S. 31. Unter <https://newpersian-heritage.com/wp-content/uploads/PH-Magazine/PH74/PH74-E.pdf> (abgerufen am 27.05.2020).

²⁷ Zitiert nach Ouseley, G. / Reynolds, J. (1846). *Biographical Notices of Persian Poets: With Critical and Explanatory Remarks*. London: Oriental translation fund of Great Britain and Ireland. S. 3.

veröffentlicht Ludwig Splieth sein Werk *Grammaticae Persicae praecepta ac regulae quas lexico persico Ferhengi Reschidi prae fixas* auf Persisch.²⁸ Neben der Grammatik der persischen Sprache beinhaltet das *Handbuch der persische[n] Sprache* aus dem Jahr 1863, verfasst von dem deutschen Pädagogen und Sprachforscher Martin Schultze (1835–1899) u. a. eine Zusammenstellung von Textauszügen namenhafter persischer Dichter wie Firdausī, Nezāmī, Ḥāfez, Ḥāqānī und Ğāmī mit jeweiligen Anmerkungen zur Gedichtform sowie zum Reimschema und Inhalt.²⁹ Friedrich Rückert (1788–1866), der deutsche Dichter, Orientalist, Übersetzer und Sprachlehrer, den Joseph von Hammer-Purgstall „unter allen europäischen und aussereuropäischen Orientalisten gewiss [den] kompetentesten Kunstrichter über persische Metrik und Prosodie“³⁰ nannte, beschäftigt sich mit mehr als vierzig Sprachen, besonders der persischen Sprache und übersetzt in seinen Coburger Jahren eine große Anzahl von persischen Werken ins Deutsche.³¹ In seiner *Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser* aus dem Jahr 1874 setzt er sich mit den Grundlagen der persischen Sprache und deren Dialekte, den unterschiedlichen Gedichtformen, den Schemata von Reim und Metrum, also den vorherrschenden Themen der persischen Dichttradition sowie den Übersetzungen einer Reihe dieser Stoffe auseinander.³² In diesem Werk zitiert Rückert über hundert Dichter und Schriftsteller aus dem persischen Raum, darunter Firdausī, Ḥāfez, Sa‘dī und ‘Omar Ḥayyām.³³ Alle diese Veröffentlichungen führen zu einem zunehmenden Interesse an diesen Stoffen, was eine Reihe von Übersetzungen, Übertragungen, literarischen Adaptionen sowie Nachdichtungen in europäischen Sprachen, besonders im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen

²⁸ Siehe Splieth, L. (1846). *Grammaticae persicae praecepta ac regulae quas lexico persico Ferhengi Reschidi prae fixas*. Halis: Lippert et Schmidt. Dieses Werk umfasst eine Übersetzung der Einleitung von Farhang-e Rašīdī (1654), einem persischen Wörterbuch aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, welches als einer der frühesten Versuche zum Studium der Grammatik der persischen Sprache gilt.

²⁹ Siehe Schultze, M. (1863). *Handbuch der persischen Sprache: Grammatik, Chrestomathie, Glossar; zur Erleichterung und allgemeineren Verbreitung des Studiums der persischen Sprache, mit Umgehung des Gebrauchs arabischer Schriftzeichen*. Elbing: Neumann-Hartmann.

³⁰ Zitiert nach Rückert, F. (1874). *Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser nach dem 7. Bande des Heft Kólzum dargestellt*. Neu hrsg. von Wilhelm Pertsch. Gotha: Perthes. Vorwort des Herausgebers, S. XIV.

³¹ Friedrich Rückert nahm bei Joseph von Hammer-Purgstall in Wien Unterricht im Persischen, Arabischen und Türkischen. Neben Übertragungen der Werke von Ḥāqānī und Ğāmī übersetzte er eine Reihe von literarischen Werken persischen Ursprungs, darunter Rückert, F. (1821). „Mawlana Dschelaleddin Rumi“, in: *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1821*. Tübingen: Cotta. S. 211–248; Rückert, F. (1823). „Aus Nisami’s Iskandernamen (Alexanders-Buch)“, in: *Frauentaschenbuch für das Jahr 1824*. Nürnberg: Joh. Leonh. Schrag. S. 415–496; Rückert, F. (1838). *Rostem und Suhrab. Eine Heldengeschichte in zwölf Büchern*, Erlangen: Theodor Bläsing; Rückert, F. (1848–1890). *Aus Dschāmī’s Liebesliedern*. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. Leipzig: Commission bei Friedrich Arnold Brockhaus; Rückert, F. (1882). *Saadi’s Bostan aus dem Persischen übersetzt von Friedrich Rückert*. Leipzig: Salomon Hirzel; Rückert, F. (1890–1895). *Firdosi’s Königsbuch (Schahname)*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Edmund Alfred Bayer, 3 Bände, Berlin: Verlag von Georg Reimer; Rückert, F. (1893). *Aus Saadis Diwan*. Berlin: Hans Lüstneröder; Rückert, F. (1894/1897). „Verse aus dem Gulistan“, in: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*. Hrsg. von D. Max Koch. Bd. VII. S. 67–85 und Bd. X. S. 217–234. Weimar: Emil Felber.

³² Siehe Rückert. *Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser* [...].

³³ Siehe ebd. S. 404–406.

Raum zur Folge hat.³⁴ Einen entscheidenden Einfluss darauf übt die Gedichtsammlung von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) aus, die unter dem Titel *West-östlicher Divan* (1819, erweitert 1827) veröffentlicht wird.³⁵ Diese wurde von der von Hammer-Purgstall veröffentlichten Übersetzung des Ḥāfeẓ'schen *Dīwān* aus dem Jahr 1812/13 inspiriert und beeinflusst eine Reihe von Dichtern, Autoren und Orientalisten.³⁶

Hinsichtlich des großen Spektrums solcher Adaptionen in Europa wird der Fokus dieser Arbeit auf drei der Dichter Persiens gerichtet, deren Werke am häufigsten in Europa adaptiert wurden: 'Omar Ḥayyām, Sa'dī und Ḥāfeẓ. Der Grund für diese Auswahl ergab sich aus der systematischen Recherche zu diesen Werken: Wirft man einen Blick auf die Verbreitung der literarischen Adaptionen mit Bezugnahme auf die genannten persischen Poeten in Europa, seien es direkte Übersetzungen, Nachdichtungen oder Übertragungen, ist die beachtliche Anzahl augenfällig.

3. Quantitative Erfassung der musikalischen Rezeption und Methodik

Die anhaltende Popularität von Dichtungen persischen Ursprungs, sowohl im persischen Original als auch in der Übersetzung und als Nachdichtung, spiegelt sich in der beträchtlichen Anzahl musikalischer Kompositionen wider, die von diesen Werken inspiriert wurden. Aufgrund der großen Zahl der musikalisch adaptierten Werke, sind in diesem Zusammenhang zuerst drei chronologische Tabellen erstellt worden, die aus den unterschiedlichen literarischen Übertragungen einzelner Werke der oben genannten persischen Dichter in europäischen Sprachen als Orientierung für die Zielsetzung dieser Arbeit entwickelt wurden. Die dieser Arbeit beiliegende Datenbank der musikalischen Rezeption (siehe *DRpL*) basiert in erster Linie auf der oben genannten chronologischen Untersuchung der literarischen Adaptionen persischer Lyrik und besteht aus den Kategorien Titel, Name des Komponisten und Übersetzer-Poeten, Kompositions-, Erscheinungs- sowie Uraufführungsdatum, Verlag und Verlagsort, Textquelle (mit genauen Seitenangaben der jeweiligen Ausgaben), Sprache der literarischen Vorlage und

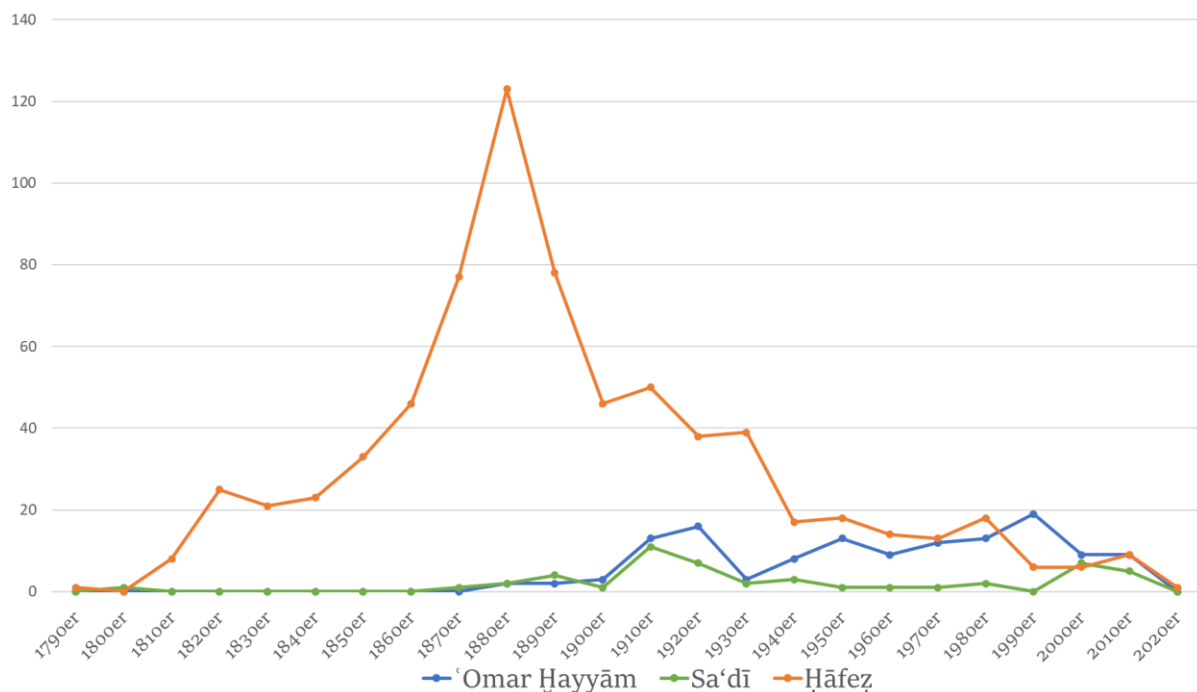
³⁴ Vgl. Fragner B. G. (2001). „GERMANY. iv. Iranian Studies in German: Islamic Period“, in: *Encyclopaedia Iranica*, Vol. X, Fasc. 5, S. 543–555. Unter <https://www.iranicaonline.org/articles/germany-iv> (abgerufen am 20.11.2020).

³⁵ Siehe Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*. Siehe auch Goethe (1827). *West-östlicher Divan*.

³⁶ Zu den wichtigsten Vermittlern der persischen literarischen Stoffe zählen u. a. Vinzenz Rosenzweig von Schwannau (1791–1865), Friedrich Rückert, August Graf von Platen (1796–1835), Karl Heinrich Graf (1815–1869), Friedrich Martin von Bodenstedt (1819–1892), Adolf Friedrich Graf von Schack (1815–1894), Georg Friedrich Daumer (1800–1875), Julius Mohl (1800–1876) und Hans Bethge (1876–1946) aus dem deutschsprachigen Raum, Edward FitzGerald (1809–1883) und Reynold Alleyne Nicholson (1868–1945) aus dem englischsprachigen Raum sowie André du Ryer (ca. 1580–1660), Barthélemy d'Herbelot, Sémelet, Charles François Defrémery (1822–1883), Barbier de Meynard (1826–1908) und Franz Toussaint (1879–1955) aus dem französischsprachigen Raum.

abschließend Herkunft des Komponisten. Insgesamt umfasst die Datenbank 982 Einträge (Stand: 20.04.2023), bestehend aus 61 auf Sa‘dī bezugnehmenden Kompositionen, 785 Ḥāfez-Vertonungen und 136 musikalische Umsetzungen der *Robā‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms. Ein Großteil dieser Kompositionen ist heutzutage in Vergessenheit geraten, manche fanden jedoch Eingang in das gängige Konzertrepertoire und wurden mehrfach auf Tonträger eingespielt. Um ein deutliches Bild aus diesem systematischen Umgang mit den Übertragungen persischer Literatur in Europa zu schaffen, ist aus der Datenbank (*DRpL*) ein Diagramm entwickelt worden:

Abbildung 3.1: Musikalische Adaptionen persischer Literatur in Europa anhand von Werken der drei ausgewählten persischen Dichter, ‘Omar Ḥayyām, Sa‘dī und Ḥāfez.³⁷



Wie aus dem Diagramm deutlich zu sehen ist, handelt es sich dabei um eine umfangreiche Verbreitung der musikalischen Adaptionen dieser Werke in Europa. Der *Golestān* von Sa‘dī erfährt als erste literarische Übertragung aus dem Persischen in Europa die erste konkret nachweisbare musikalische Adaption. Während die musikalischen Adaptionen mit Bezug auf Ḥāfez’ Werke ihren Höhepunkt gegen Ende des 19. Jahrhunderts erreichen, was auf die große Anzahl der literarischen Rezeptionen dieser Werke zurückzuführen ist, findet der Höhepunkt der Anzahl von Übertragungen mit Bezug auf Sa‘dī und ‘Omar Ḥayyām in den 1910er und

³⁷ Das Diagramm entwickelte sich aus der chronologischen Untersuchung der musikalischen Rezeption der Werke der drei genannten Dichter, welche in Form einer Datenbank (siehe *DRpL*) erfasst wurde. In diesem Diagramm wurden nur musikalische Adaptionen einbezogen, welche ein genaues Entstehungsdatum aufweisen. Bei ca. 170 Vertonungen lässt sich jedoch keine Datierung ermitteln, daher scheinen diese Werke nicht in dem folgenden Diagramm auf.

1920er Jahren statt, wobei die Anzahl der Werke, die sich auf ‘Omar Ḥayyām beziehen im Gegensatz zu Sa‘dī-Adaptionen, gegen Ende des 20. Jahrhunderts ansteigt bzw. fortbesteht. Die hohe Anzahl der musikalischen Umsetzung von Werken in Europa, die sich auf Ḥāfeẓ beziehen, ist darin begründet, dass zahlreiche literarische Adaptionen dieser Stoffe im 19. Jahrhundert erschienen sind, insbesondere in deutschen Literaturkreisen teilweise von Lyrikern, die den Komponisten bekannt sind und häufig vertont werden, wie z. B. Goethe und Rückert.

Die mit Abstand am häufigsten verwendete Gattung für die Adaptionen stellt das Kunstlied dar, wobei die auf Sa‘dī basierenden v. a. in französischer Sprache und die von Ḥāfeẓ inspirierten auf Deutsch erschienen sind. Für Adaptionen der *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām, die nicht nur als Lieder, sondern auch als Chor- sowie Orchesterwerke, aber auch in anderen Genres, darunter Pop und Jazz komponiert wurden, wurde die englische Sprache bevorzugt (siehe *DRpL*). Die Werke Sa‘dīs finden ihren Eingang in den französischen Kulturraum durch Übersetzungen, Nachahmungen, Nachdichtungen oder Entlehnungen von den Literaturkreisen ab dem 17. Jahrhundert. So ist es nicht verwunderlich, dass für die musikalischen Adaptionen der Werke von Sa‘dī französische Vorlagen im Vordergrund stehen. Die Vorliebe des deutschsprachigen Kulturkreises für Ḥāfeẓ zu Beginn des 19. Jahrhunderts findet ihre Anregung in der vollständigen Übersetzung des *Dīwān* von Joseph von Hammer-Purgstall (1812/13) und die anschließend erschienenen literarischen Adaptionen von Goethe, Rückert, Daumer, Bodenstedt und Bethge. Es soll hier jedoch angemerkt werden, dass gewisse literarische Adaptionen, wie der *West-östliche Divan* von Goethe, eine entscheidende Rolle in der musikalischen Rezeption dieser Stoffe spielen, worauf im Folgenden näher eingegangen wird. Eine ähnliche Rolle übernimmt die von Edward FitzGerald herausgegebene Übertragung der *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām im englischen Sprachraum. Dieses Werk erfährt die meisten Vertonungen unter den literarischen Adaptionen ‘Omar Ḥayyāms und bildet wie der Goethe’sche *Divan* einen Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte der persischen Lyrik in Europa.

Ein wichtiger Aspekt für die Untersuchung der musikalischen Beispiele ist das Adaptionsverfahren. Es soll aufgezeigt werden, auf welche Art und Weise die Dichtungen adaptiert wurden bzw. ob es sich um eine direkte Übertragung des Textes handelt oder eine indirekte, bei der sich der Bezug zur Vorlage entweder nur im Inhalt oder nur im Titel wiederfindet. Darüber hinaus wurde eine vergleichende Untersuchung der Kompositionen bei der großen Anzahl komponierter Lieder vorgenommen. Lieder, deren Texte sich auf dieselben Vorlagen beziehen, sollen miteinander verglichen werden und die Einflüsse der Vorlagen auf das Kompositionsverfahren dieser Werke genauer untersucht werden.

4. Sa‘dī

4.1. Literarischer Kontext des *Golestān*

Bereits vor dem 17. Jahrhundert erschienen in Europa persische Handschriften. Die Gedichtsammlung *Golestān* von Sa‘dī aus dem Jahr 1258 gilt als das erste literarische Werk aus dem persischen Raum, welches in europäische Sprachen übersetzt und dadurch bekannt wurde: Zuerst Französisch (1634, André du Ryer), dann Deutsch (1636, Johann Friedrich Ochsenschläger) und dann Latein (1651, Georgius Gentius).³⁸ Sa‘dīs *Golestān* erfuhr Übersetzungen in zahlreiche andere Sprachen, u. a. ins Italienische, Provenzalische, Polnische, Rumänische, Tschechische, Niederländische, Russische, in Urdu, Hindi sowie ins Arabische und Türkische.³⁹ Der Verfasser, Šeyḫ Mošarraḥoddīn Sa‘dī-ye Šīrāzī (pers. شیخ سعدی شیرازی) mit dem Künstlernamen Sa‘dī, ist ein namhafter Dichter und Sufi, bzw. ein islamischer Mystiker aus dem 13. Jahrhundert.⁴⁰ Geboren in Šīrāz (pers. شیراز), Hauptstadt der Provinz Fārs (pers. فارس), gehört er neben ‘Omar Ḥayyām und Ḥāfeẓ zu den bedeutendsten und meistgelesenen Dichtern der persischen Literatur. In seiner Jugend besuchte er die Neẓamiyeh-Schule von Bagdad (pers. مدرسه نظامیه بغداد), studierte u. a. Islamwissenschaften, Islamische Theologie, Literatur und Rechtswissenschaft und begab sich anschließend auf viele Reisen. Nach seiner Rückkehr in seine Heimatstadt Šīrāz begann er mit der Komposition seiner beiden Meisterwerke, *Būstān* (pers. بوستان, dt. *Duftgarten*, 1257) und

³⁸ Vgl. Brancaforte, E. (2017). *Persian Words of Wisdom Travel to the West*. Daphnis, 45(3–4), S. 450–472, hier S. 451. Vgl. auch Behzad, F. (1970). *Adam Olearius’, Persianischer Rosenthal’: Untersuchungen zur Übersetzung von Saadis, Golestan’ im 17. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 7. Siehe Du Ryer, A. (1634). *Gulistan ou l’empire des roses*. Paris: Anthoine de Sommaville. Siehe Gentius, G. (1651). *Musladini Sadi Rosarium politicum*. Amstelodami: typographejo Joannis Blaeu.

³⁹ Vgl. Lewis, F. (2001). „Golestān-e Sa‘dī“, in: *Encyclopædia Iranica*, Vol. XI, Fasc. 1, S. 79–86.

Unter <https://iranicaonline.org/articles/golestan-e-sadi> (abgerufen am 16.11.2020).

⁴⁰ Er ist vermutlich um 1210 geboren und im Jahr 1292 in seiner Heimatstadt Šīrāz gestorben. Über seine Lebensdaten sind keine genaueren Angaben vorhanden. Es sind jedoch zahlreiche Studien zu seiner Person, biographischen Daten sowie seinem literarischen Schaffen erschienen, von denen im Folgenden eine Auswahl kompiliert wurde: Siehe Herder, J. G. (1792). *Zerstreute Blätter*. Vierte Sammlung. Gotha: C. W. Ettinger. Dort: „II. Spruch und Bild, Insonderheit bei den Morgenländischen.“, S. 14–17; Ouseley / Reynolds. *Biographical Notices* [...], dort: „No. 1.—Saadi“, S. 5–22; Robinson, S. (1883). *Persian Poetry for English Readers*. Glasgow: M’Laren & Son. Dort: „Sadi“, S. 245–366; Ethé, H. (1897). *Grundriss der iranischen Philologie. Neupersische Literatur*. Strassburg: Karl J. Trübner. Dort: „V. Die mystische und didaktische Poesie“, S. 292–296; Massé, H. (1919). *Essai sur le poète Saadi: suivi d’une bibliographie*. Paris: P. Geuthner. Im Anhang seines Werkes fügt Massé eine umfangreiche Bibliographie, bestehend aus Manuskripten, Übersetzungen, Adaptionen sowie biographischen und wissenschaftlichen Werken mit Bezug auf Sa‘dī an (Siehe ebd. „Bibliographie de Saadi“, S. I–LVII); Browne, E. G. (1902). *A Literary History of Persia: From Firdawsī to Sa’dī*. Vol. II. London: T. Fisher Unwin. S. 525–538; Bahar, M. T. (1958). *Sabk Šenāsī [Methodologie]*. Bd. 3. Teheran: Amīr Kabīr. S. 111–156; Rezazadeh Shafagh, S. (1973). *Tārīḫ-e Adabīyāt-e Īrān [Geschichte der persischen Literatur]*. Šīrāz: Entešārāt-e Dānešgāh-e Pahlavī. S. 418–438; Dashti, A. (1977). *Dar Qalamrow-e Sa’dī [The Realm of Sa’dī]*. Fünfte Auflage. Teheran: Amīr Kabīr.

Golestān (pers. گلستان, dt. *Rosengarten*, 1258), welche die Säulen seines literarischen Denkmals darstellen. Darüber hinaus schrieb er weitere literarische Werke, darunter die *Ġazaliyāt* (pers. غزلیات, *lyrische Gedichte*), *Rubā'iyāt* (pers. رباعیات, *Vierzeiler*), *Qaṭa'āt* (pers. قطعات, *Stücke* bzw. *Bruchstücke*) sowie *Mofradāt* (pers. مفردات, *Einzelne Doppelverse*). Seine Gedichtsammlung *Golestān* besteht aus einer Einleitung und acht thematischen Abschnitten (pers. bāb, باب, wörtliche Bedeutung: Kapitel, Abschnitt, Tor, Pforte) abwechselnd in Vers und rhythmisch geregelter und teilweise gereimter Prosa in einer melodischen Komposition bzw. Kunstprosa und beinhaltet kurze, moralistisch-erzieherische sowie unterhaltsame Erzählungen, Aphorismen, Apologien, Lehrsprüche, Sprichwörter und sufistische Überlieferungen:

„Eingangspforte.

Abth. I. Von den Königen und dem Hofleben.

Abth. II. Von den Gesinnungen der Derwische.

Abth. III. Von dem Werthe der Genügsamkeit.

Abth. IV. Von den Vortheilen des Stillschweigens.

Abth. V. Von der Liebe und der Jugend.

Abth. VI. Von der Schwäche und dem Alter.

Abth. VII. Von dem Einflusse der Erziehung.

Sadi's Streit mit einem anmaßenden Menschen über Reichthum und Armuth.

Abth. VIII. Von dem guten Betragen im Umgange.“⁴¹

Das Hauptmerkmal der Schreibweise von *Golestān*, welches beim Lesen dieser Gedichtsammlung am meisten heraussticht, ist die Sprachmelodie. Nicht nur die Verse, sondern auch die Prosa-Texte erhalten durch die teils gereimte Schreibweise der Sätze (sadsch', سجع, sağ', wörtliche Bedeutung: Taubengesang) sowie Verwendung von Kalauern (jenās, جناس, eine Art Wortspiel) eine gewisse Sprachmelodie.⁴² Diese Art der Reimprosa wird durch die Aneinanderreihung von Sätzen verschiedener Länge und der im Persischen verwendeten divergierenden Silbenlänge sowie identisch- oder ähnlich klingenden Wörter, insbesondere Endungen, erzeugt. In der persischen Literatur wird sie als ein Stilmittel der Rhetorik sowie als poetisches Ausdrucksmittel verwendet und gewinnt durch Sa'dīs *Golestān* große Aufmerksamkeit. Die Zusammenstellung der Reimprosa mit moralisch-erzieherischen, aber auch unterhaltsamen Themen, welche mit einer einfachen und allgemein verständlichen Ausdrucksweise vermittelt werden, verleiht dem *Golestān* seine Einzigartigkeit unter den literarischen Werken aus dem

⁴¹ Zitiert nach Graf, K. H. (1846). *Muṣlicheddin Sadi's Rosengarten*. Leipzig: Brockhaus. S. VII.

⁴² Vgl. Lewis. „Golestān-e Sa'di“, in: *Encyclopædia Iranica*, (wie Anm. 39).

persischen Raum. So wird Sa‘dī, Goethe zufolge, als „reich an Anekdoten, die er mit Sprüchen und Versen ausschmückt“ bezeichnet.⁴³ Neben dem *Golestān* gehört auch *Būstān*, eine weitere Gedichtsammlung von Sa‘dī aus dem Jahr 1257, zu den als ethisch-didaktisch bezeichneten ersten Übersetzungen persischer Literatur in Europa.⁴⁴ Die Leichtigkeit der Sprache, die verständliche Ausdrucksweise sowie die Auswahl der Themen, welche hauptsächlich aus dem Alltagsleben entnommen sind, sind Gründe für die umfangreiche Rezeption der Werke Sa‘dīs in Europa.

4.2. Die literarische Rezeption Sa‘dīs in Europa⁴⁵

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als sich die diplomatischen Beziehungen zwischen Frankreich und Persien zu entwickeln begannen, wurden Manuskripte persischer Herkunft von den Franzosen entdeckt und nach Europa gebracht. In dieser Zeit wurden Teile aus Sa‘dīs Gedichtsammlung *Golestān* von André du Ryer, dem französischen Orientalisten und Übersetzer des Korans ins Französische, im Jahr 1634 zum ersten Mal in die französische Sprache übersetzt.⁴⁶ Die Entdeckung von *Golestān* und der von Ryer veröffentlichten Übersetzung in die französische Sprache könnte als Ausgangspunkt für die erste Rezeption persischer Literatur in Europa betrachtet werden.⁴⁷ Diese Prosa-Übersetzung besteht hauptsächlich aus Ausschnitten aus dem *Golestān* und ist von Kürzungen sowie Änderungen gekennzeichnet. Zwei Jahre später erschien eine deutsche Übertragung dieses Werkes von Friedrich Ochsenbach (1606–1658) nach der französischen Übersetzung Ryers.⁴⁸ Im Jahre 1651 wurde *Golestān* unter dem Titel *Rosarium politicum* von Georgius Gentius (1618–1687) als zweisprachige Übersetzung auf Persisch-Lateinisch herausgegeben.⁴⁹ Obwohl Gentius in

⁴³ Zitiert nach Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 313.

⁴⁴ Vgl. Brancaforte. *Persian Words of Wisdom* [...], (wie Anm. 38), S. 454.

⁴⁵ Zu einer detaillierten Untersuchung der literarischen Rezeption Sa‘dīs im deutschsprachigen Raum vgl. Tafazoli. *Der deutsche Persien-Diskurs* [...], dort: „1.3.1. Sa‘dī-Rezeption im Weltbild der deutschen Barockliteratur“, S. 286–291.

⁴⁶ Du Ryer beherrschte Persisch, Türkisch und Arabisch und diente als Dolmetscher am Hofe Louis XIII. Während seines Aufenthalts in Persien gelang es ihm, persische Manuskripte, u. a. Sa‘dīs *Golestān*, zu sammeln und nach Frankreich zu bringen. Siehe Du Ryer, A. (1649). *L’ALCORAN DE MAHOMET*. Translaté d’Arabe en François, PAR LE SIEUR DU RYER, Sieur de la Garde Malezair. Paris. Siehe auch Du Ryer. *Gulistan Gulistan ou l’empire des roses*. Vgl. Brancaforte. *Persian Words of Wisdom* [...], (wie Anm. 38), S. 455. Vgl. auch Behzad. *Adam Olearius’ ‚Persianischer Rosenthal‘* [...], S. 26. Vgl. auch den Aufsatz von Adrianna M. Paliyenko „Between Poetic Cultures: Ancient Sources of the Asian ‚Orient‘ in Marceline Desbordes-Valmore and Louise Ackermann“, in: *L’Esprit Créateur*, Vol. 56, Nr. 3, JHU Press, Herbst 2016, S. 14–27, hier S. 16. Unter <https://doi.org/10.1353/esp.2016.0026> (abgerufen am 11.11.2020).

⁴⁷ Vgl. Kamali, M. J. (2019). *A comparative study of the quality and quantity of the French translations of Gulistan of Sa‘di*. CLRJ; 6 (4): S. 21–40, hier S. 22.

Unter <http://clrj.modares.ac.ir/article-12-12415-en.html> (abgerufen am 16.11.2020).

⁴⁸ Siehe Ochsenbach, F. (1636). *Gulistan: das ist, Königlicher Rosengart*. Tübingen: Philibert Brunn.

⁴⁹ Siehe Gentius. *Musladini Sadi Rosarium politicum*. Diese Übersetzung liegt sehr nah am Originaltext, ist jedoch eine unvollständige Wiedergabe, da viele Abschnitte aus dem *Golestān* fehlen.

seiner Vorrede von vorgesehenen Übersetzungen ins Deutsche und Französische berichtet, wird dieses erst von Adam Olearius verwirklicht. 1654 erschien die erste vollständige deutsche Übersetzung dieses Werkes direkt aus dem Persischen unter dem Titel *Persianischer Rosenthal*, verfasst von dem deutschen Schriftsteller und Diplomaten Adam Olearius, der die persische Sprache im Jahr 1637 in Persien lernte.⁵⁰ Dieses Werk erfuhr weitere Veröffentlichungen (1660, 1663, 1671 und 1696) und wurde zum Ausgangspunkt literarischer Anregungen in Europa, sodass Sa‘dīs *Golestān* nachträglich diverse Übersetzungen sowie Nachdichtungen in verschiedenen Sprachen und Kulturen erlebte. Bis zum 19. Jahrhundert entstanden zahlreiche literarische Adaptionen – sowohl gereimt als auch in Prosa – u. a. von Karl Heinrich Graf und Hans Bethge.⁵¹ Ab dem 18. Jahrhundert und insbesondere während des 19. Jahrhunderts waren Sa‘dīs Werke hauptsächlich in französischen Literaturkreisen und besonders unter Orientalisten und Schriftstellern bekannt. 1704 wurde eine zweite unvollständige französische Übersetzung *Gulistan ou l’Empire des Roses* von d’Alègre in Paris veröffentlicht und gegen Ende des 18. Jahrhunderts erschien von Pater Jacques Gaudin eine weitere französische Übersetzung des *Golestān*.⁵² Zu dieser Zeit erschien außerdem in der Übersetzung von François Pétis de la Croix (1653–1713) unter dem Titel *Les Mille et Un Jours*, (*Tausendundein Tag*, hezār-o-yek rūz, هزار و یک روز) eine Sammlung von Erzählungen persischen Ursprungs, die nach dem Vorbild von *Tausendundeine Nacht* in einen narrativen Rahmen eingebettet waren und von 1710 bis 1712 in fünf Bänden in Paris publiziert wurden.⁵³ Diese Sammlung inspirierte Carlo Gozzi (1720–1806) zum Theaterstück *Turandot* (1762), dessen Ursprung im Epos des persischen Dichters Nezāmīs *Die fünf Schätze* (panğ gang, پنج گنج) in

⁵⁰ Laut Behzad beendete Adam Olearius die erste Übersetzung von *Golestān* bereits vor 1650, es handelte sich hierbei um eine unveröffentlichte lateinische Version, deren Manuskript er der Hofbibliothek übermachte. Die deutsche Übersetzung stellte Olearius mit Hilfe eines persischen Gesandten, Haqwardī, der zu dieser Zeit bei ihm wohnte, fertig. Vgl. Behzad. *Adam Olearius’ ‚Persianischer Rosenthal‘* [...], S. 22. Vgl. auch Brancaforte. *Persian Words of Wisdom* [...], (wie Anm. 38), S. 451. Siehe Olearius, A. (Hrsg.) (1654). *Persianischer Rosenthal. In welchem viel lustige Historien / scharffsinnige Reden und nützliche Regeln. Vor 400. Jahren von einem sinnreichen Poeten Schich Saadi in Persischer Sprache beschrieben*. Hamburg: Johann Nauman. Darüber hinaus übersetzte Olearius im Jahr 1696 Sa‘dīs Gedichtsammlung *Būstān* aus dem Persischen ins Niederländische und darauf ins Deutsche. Siehe Olearius, A. (1696). *Der Persianische Baum-Garten / Mit außerlesenen Propffreisern vieler Geschichte / Seltsamen Begebenheiten / Lehr-reichen Historien und merckwürdigen Sprüchen bepflantz: In Persianischer Sprache beschrieben durch Schich Musladie Saadi von Schiras*. Hamburg: Zacharias Härtel der Jüngere und Thomas von Wiering.

⁵¹ Siehe Graf. *Muṣlicheddin Sadi’s Rosengarten*. Siehe auch Bethge, H. (2001). *Sa‘di der Weise: [Lieder und Sprüche des Sa‘di]* (Erstausg. aus dem Nachlaß.). Keltheim: Yinyang-Media-Verlag.

⁵² Siehe d’Alègre, M. (1704). *Gulistan ou l’empire des roses*. Paris: Par la Compagnie des Libraires. Siehe auch Gaudin, J. (1789). *Essai historique sur la législation de la Perse, précédé de la traduction complète du Jardin de Roses de Sâdy, par l’abbé Gaudin*. Paris: Le Jay.

⁵³ Siehe Bahier-Porte, C. / Brunel, P. (Hrsg.). (2011). *Les mille et un jours: contes persans*. (F. Pétis de la Croix, Übers.) (Bd. 21). Paris: Honoré Champion. Siehe auch Pétis de la Croix, F. (1993). *Tausendundein Tag: persische Märchen*. (M.-H. Müller, Übers.). Zürich: Manesse-Verl.

dessen vorletzter Sammlung (*Sieben Schönheiten*, haft peykar, هفت بيگر) zu suchen ist. Der *Turandot*-Stoff Gozzis inspirierte nicht nur andere literarische Werke, darunter Adaptionen von Friedrich Schiller (1759–1805) und Bertolt Brecht (1898–1956), sondern auch eine Reihe von musikalischen Umsetzungen, u. a. Werke von Carl Maria von Weber (*Turandot, Prinzessin von China*, op. 37, Bühnenmusik: Ouvertüre und sechs Musiknummern, 1804–9), Ferruccio Busoni (*Turandot. Eine chinesische Fabel*, BV 273, Oper in zwei Akten, 1916–17) und Giacomo Puccini (*Turandot*, SC 91, Oper in drei Akten, 1926). Die Sammlung *Les Mille et Une Nuits* (*Tausendundeine Nacht*, hezār-o-yek šab, هزار و یک شب) wurde von Antoine Galland (1646–1715) ins Französische übersetzt und von 1704 bis 1717 in zwölf Bänden veröffentlicht.⁵⁴ Dieses Werk erfuhr ebenfalls eine Reihe von musikalischen Adaptionen, darunter Werke von Carl Maria von Weber (*Abu Hassan*, J. 106, Singspiel in einem Akt, 1811), Robert Schumann („Sheherazade“, aus dem *Album für die Jugend*, op. 68, Klavierstück, 1848), Nikolai Rimski-Korsakow (*Scheherazade*, eine sinfonische Dichtung, op. 35, 1888), Maurice Ravel (*Shéhérazade, ouverture de féerie*, 1898 und *Shéhérazade. Trois Poèmes pour Chant et Orchestre*, 1904) und Carl Nielsen (*Aladdin*, op. 34, Suite in drei Sätzen, 1918–19).

Die Bekanntheit der persischen Literatur, insbesondere die Begeisterung für Sa‘dī in Frankreich verbreitete sich so stark, dass zahlreiche Schriftsteller aus dem französischen Sprachraum zur Zeit der Aufklärung Sa‘dīs Werke adaptierten, darunter Denis Diderot (1713–1784), Montesquieu (1689–1755) und Voltaire (1694–1778).⁵⁵ Bis zum 19. Jahrhundert erschien in Frankreich jedoch noch keine vollständige Übersetzung von Sa‘dīs *Golestān*. Im 19. Jahrhundert erhält das Studium orientalischer Sprachen im Hinblick auf die Orientalismus-Strömung eine entscheidende Bedeutung. Deshalb wurden Materialien für diese Studien benötigt, was als Anregung für die Übersetzung dieser Stoffe gilt. Als Resultat erfuhren Sa‘dīs Werke nach den Erstübersetzungen weitere neue Übersetzungen von Orientalisten, Übersetzern sowie Philologen, darunter von Sémelet (1834), Charles François Defrémery (1858) und Barbier de Meynard (1880).⁵⁶ Trotzdem wurden nicht nur Sa‘dī-Übersetzungen

⁵⁴ Siehe Galland, A. (1704–1717). *Les Mille Et Une Nuits: Contes arabes. Trad. en françois par M^r Galland*. Paris: Claude Barbin. Außerdem übersetzte Antoine Galland Ausschnitte aus Sa‘dīs *Golestān* im Jahr 1694. Siehe Galland, A. (1694). *Les paroles remarquables, les bons mots et les maximes des orientaux*. Paris: Simon Benard und Michel Brunet.

⁵⁵ Siehe Ligarán / Diderot, D. (2015). *Le Gulistan: Ou le Rosier du poète Sadi*. Cork: Primento Digital Publishing. Siehe auch Montesquieu, C. L. de S. de. (1721). *Lettres persanes*. 2. Vol. Amsterdam: Chez Pierre Brunel. Siehe auch Voltaire, F. de (1889). *Zadig ou la Destinée*. Paris: Marpon et Flammarion.

⁵⁶ Siehe Sémelet, N. (1834). *Gulistan, ou le parterre de fleurs du sheikh Moslih-eddin Sadi de Chiraz / traduit littéralement sur l'édition autographique du texte publié en 1828, avec des notes historiques et grammaticales*. Paris: Impr. royale. Siehe auch Defrémery, C. (1858). *Gulistan, ou le Parterre de roses par Sadi, traduit du persan*

angefertigt; viele europäische Lyriker und Denker verfassten Nachdichtungen, welche von diesen Werken inspiriert worden sind oder entlehnten lediglich einzelne Motive in ihren Werken. Victor Hugos (1802–1885) Gedichtzyklus, *Les Orientales*, aus dem Jahr 1829 gilt beispielsweise als ein Werk, dessen Inspirationsquelle vermutlich in der französischen Übersetzung der Gedichtsammlung Sa‘dīs, *Golestān*, zu finden ist.⁵⁷ Zu Beginn dreier seiner Gedichte – IX. „La Captive“, XXVI. „Les Tronçons du serpent“ und XLI. „Novembre“⁵⁸ – fügt Hugo freie Adaptionen aus Sa‘dīs *Golestān* als Epigraph ein.⁵⁹ Zudem wurde der Physiker und Gründer der Thermodynamik, Nicolas Léonard Sadi Carnot (1796–1832) aufgrund des Interesses seines Vaters, Lazare Carnot (1753–1823), an dem persischen Poeten, nach diesem genannt. Auch Lazare Carnots Enkelkind, dem französischen Staatspräsidenten von 1887 bis 1894, wurde der Name „Marie François Sadi Carnot“ (1837–1894) gegeben.⁶⁰ Die französische Dichterin Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859) ist eine weitere Person, die eine Vorliebe für den persischen Poeten Sa‘dī entwickelte und dies in ihrer Nachdichtung „Les Roses de Saadi“ adaptierte, worauf sich die meisten musikalischen Adaptionen von Sa‘dī in Europa beziehen.⁶¹ Von diesen soll eine Auswahl in dieser Arbeit untersucht werden. Ferner führte das Unterrichten der persischen Sprache in Frankreich zu einer Entwicklung und machte es erforderlich, die Übersetzung persischer literarische Stoffe in Frankreich zu realisieren.⁶² Im 20. Jahrhundert erschienen die von dem französischen Orientalisten Franz Toussaint übersetzten Werke von Sa‘dī, – *Le Jardin des Roses* (1904) und *Le Jardin des Fruits* (1913) – welche jedoch als freie Adaptionen betrachtet werden sollen.⁶³

et accompagné de notes historiques, géographiques et littéraires. Paris: Firmin Didot Frères. Siehe auch Barbier de Meynard, C. A. (1880). *Le Boustān ou Verger*. Paris: Ernest Leroux.

⁵⁷ Siehe Hugo, V. (1829). *Les Orientales*. Paris: Charles Gosselin.

Unter <https://belser-gbv-de.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/flm/S64046-1.pdf> (abgerufen am 09.11.2020).

⁵⁸ Zitiert nach ebd. S. 123, 247 und 383.

⁵⁹ Außerdem zitiert er den persischen Poeten Hāfez in einem Epigraph zu seiner Dichtung XXIX. „Sultan Achmet“, welche selbst auf Hāfez’sche Verse beruht. Siehe ebd. S. 271. Vgl. Qazvīnī, M. / Ġanī, Q. (1941). *Dīwān-e Hāgeh Šams-od-Dīn Moḥammad Hāfez-e Šīrāzī*. Teheran: Sīnā. Ghasel Nr. 33, Verspaar 5, S. 24. Eine weitere Adaption der Hāfez’schen Poesie ist im Epigraph seines Werkes *Les odes et poésies diverses* aus dem Jahr 1822 zu finden: „Écoutez: je vais vous dire des choses du cœur / (Hafez.)“ (Siehe Hugo, V. (1822). *Odes et Poésies diverses*. Paris: Guiraudet).

⁶⁰ Vgl. Mendoza, E. (2020). „Sadi Carnot“, in: *Encyclopædia Britannica*. Unter <https://www.britannica.com/biography/Sadi-Carnot-French-scientist> (abgerufen am 20.11.2020). Vgl. auch *Encyclopædia Britannica* (2020). „Sadi Carnot“. Unter <https://www.britannica.com/biography/Sadi-Carnot> (abgerufen am 20.11.2020). Vgl. auch Duchesne-Guillemin, J. (2000). „France ix. Image of Persia and Persian Literature among French Authors“, in: *Encyclopaedia Iranica*, X/2, S. 150–154. Unter <http://www.iranicaonline.org/articles/france-ix> (abgerufen am 20.11.2020).

⁶¹ Siehe Desbordes-Valmore, M. (1860). *Poésies inédites*. Hrsg. von Gustave Révilliod. Genève: Imprimerie de Jules Fick. S. 15.

⁶² Vgl. Nāderi Beni, Kh. „Les traductions françaises des œuvres de Saadi“, in: *La Revue de Téhéran*, Nr. 141, August 2017. Unter <http://www.teheran.ir/spip.php?article2429#gsc.tab=0> (abgerufen am 09.11.2020).

⁶³ Siehe Toussaint, F. (1912). *Le Jardin des Roses*. Paris: Fayard. Siehe auch Toussaint, F. (1913). *Le Jardin des Fruits*. Paris: Mercure de France.

Zu weiteren französischen Übersetzungen des 20. Jahrhunderts zählen noch *Gulistan: Le jardin des roses* (1977) von Pierre Seghers (1906–1987) sowie *Le jardin des roses* (1991) von Omar Ali-Shah (1922–2005).⁶⁴

Sa‘dīs Gedichtsammlung *Golestān* erfuhr eine lange Wirkungsgeschichte in Europa seit der ersten Übersetzung Ryers aus dem Jahr 1634. Als erstes Werk der persischen Literatur, welches in der frühneuzeitlichen europäischen Gesellschaft vorgestellt wurde, beeinflusste diese Gedichtsammlung zahlreiche andere Werke, worauf eine Reihe von Übersetzungen klassischer persischer Literatur, insbesondere persischer Lyrik, in europäische Sprachen erschienen.⁶⁵ Dementsprechend erfuhr dieses Werk bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts die erste konkret nachweisbare musikalische Adaption unter den Werken der hier untersuchten persischen Dichter, worauf im Folgenden näher eingegangen wird.

4.3. Die Musikalische Rezeption der Werke Sa‘dīs in Europa

Die erste nachweisbare Vertonung mit Bezug auf Sa‘dī, eine komische Oper in drei Akten, komponiert von dem französischen Komponisten Nicolas-Marie Dalayrac [D’Alayrac] (1753–1809) unter dem Titel *Gulistan ou Le hulla de Samarcande*, aus dem Jahr 1805 basiert auf einem Libretto von Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière (1752–1820) und Charles-Guillaume Étienne (1778–1845) nach dem Vorbild von *Tausendundeine Nacht*.⁶⁶ Der Protagonist *Gulistan* – nach Sa‘dīs *Golestān* benannt und auch ein Dichter – weist zahlreiche charakteristische Gemeinsamkeiten mit dem persischen Poeten auf. Zudem berührt die Handlung auch diverse Aspekte des Lebens Sa‘dīs. Darüber hinaus finden die genannten Rollen aus dem Werk Dalayracs ihr Pendant in Sa‘dīs *Golestān*. Eine weitere Annäherung ist in *Gulistans* Beziehung zum König zu berücksichtigen, welche Sa‘dīs Verhältnis zu den Königen seiner Zeit repräsentiert. Ferner spielt die Handlung in Samarkand, was zusammen mit anderen genannten Orten offensichtlich aus der Gedichtsammlung Sa‘dīs entliehen worden ist.⁶⁷ Da sich die genannten Gemeinsamkeiten ausschließliclich auf Titel, Ort und Namen der Personen beziehen wird hier nicht näher auf die Musik eingegangen.

⁶⁴ Siehe Seghers, P. (1977). *Gulistan: Le jardin des roses*. Paris: éditions P. Seghers. Siehe auch Ali-Shah, O. (1991). *Le jardin des roses: (Gulistan)*. Paris: Albin Michel.

⁶⁵ Vgl. den Aufsatz von Rüdiger Lohlker „Der Rosengarten als Dichtung und Garten“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Vol. 100 Orientalische Landschaften* (2010), S. 77–97, hier S. 80f. Unter <http://www.jstor.org/stable/23861981> (abgerufen am 21.11.2020).

⁶⁶ Siehe Poisson de La Chabeaussière, A-É-X. / Étienne, Ch.-G. (1805). *Gulistan ou le Hulla de Samarcande, opéra-comique en trois actes*, Paris: Mme Masson.

⁶⁷ Weiterführend hierzu siehe Khanyabnejad, A. (2009). *Saadi et son oeuvre dans la littérature française du XVIIe siècle à nos jours*. (Diss.). Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III. Unter <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01356474> (abgerufen am 05.12.2022). Dort: „«Gulistan» sur scène“, S. 207–218.

4.3.1. Marceline Desbordes-Valmores „Les Roses de Saadi“

Bei den Vertonungen, die auf Sa‘dīs *Golestān* zurückzuführen sind, handelt es sich um 61 nachweisbare Kompositionen in Europa (siehe *DRpL*: Sa‘dī), von denen sich ein Großteil auf die französische Nachdichtung der französischen Schriftstellerin, Dichterin, Sängerin und Schauspielerin Marceline Desbordes-Valmore bezieht. Ihre Nachdichtung eines Abschnittes aus dem *Golestān* unter dem Titel „Les Roses de Saadi“ befindet sich in einer Gedichtsammlung mit dem Titel *Poésies inédites* aus dem Jahr 1860, welche posthum veröffentlicht wurde (siehe Abbildung 4.1).⁶⁸ Diese Übertragung gilt als eines der bekanntesten Werke von Desbordes-Valmore, worauf sich die meisten musikalischen Adaptionen von Sa‘dī in Europa, nämlich 37 nachweisbare Vertonungen beziehen.⁶⁹ Desbordes-Valmores Nachdichtung dieses Gedichts wurde nicht nur vertont, sondern häufig gelesen, in den Schulen unterrichtet sowie auswendig gelernt. Es ist weder klar, wann Desbordes-Valmore zum ersten Mal Sa‘dīs Werk begegnete oder welche französische Übersetzung seiner Werke als Vorlage für ihre Übertragung galt, noch ist festzustellen, wann sie die im Jahr 1860 erschienenen „Les Roses de Saadi“ übertrug.⁷⁰ Es kann lediglich hinsichtlich der späteren Forschung davon ausgegangen werden, dass sie sich für ihre Nachdichtung vermutlich an den französischen *Golestān*-Übersetzungen Gaudins (1789) und Sêmelets (1834) orientierte.⁷¹ Bei diesem Gedicht handelt es sich um eine Nachdichtung, welche in ihrem Gehalt sehr simpel behandelt wurde. So berichtet Stefan Zweig (1881–1942) in seinem Buch *Marceline Desbordes-Valmore: Das Lebensbild einer Dichterin* (1920) Folgendes über ihre Nachdichtungen:

„Die besondere Eigenart jener französischen Verse ruht nebst ihrer sehr zarten Melodik in ihrer Einfachheit, in den natürlichen brüskten, fast naiv offenbaren Ausbrüchen und Interjektionen, in dem unerhört Unmittelbaren, mit dem sich hier das Gefühl noch heiß und zitternd an die nachschwingende Strophe weitergibt.“⁷²

Demzufolge beinhaltet die hier besprochene Nachdichtung von Desbordes-Valmore neben der Schlichtheit des Gehalts eine überwiegend klare Bildsprache. Sowohl die Kategorisierung

⁶⁸ Vgl. Desbordes-Valmore. *Poésies inédites*, S. 15.

⁶⁹ Vgl. Calder, A. (1975). *Notes on the Meaning and Form of Marceline Desbordes-Valmore's „Les Roses de Saadi“*. *The Modern Language Review*, 70(1), S. 71–74, hier S. 71. Unter [doi:10.2307/37249](https://doi.org/10.2307/37249) (abgerufen am 08.11.2020).

⁷⁰ Vgl. den Aufsatz von Adrianna M. Paliyenko „Between Poetic Cultures [...]“, in: *L'Esprit Créateur*, (wie Anm. 46), S. 15.

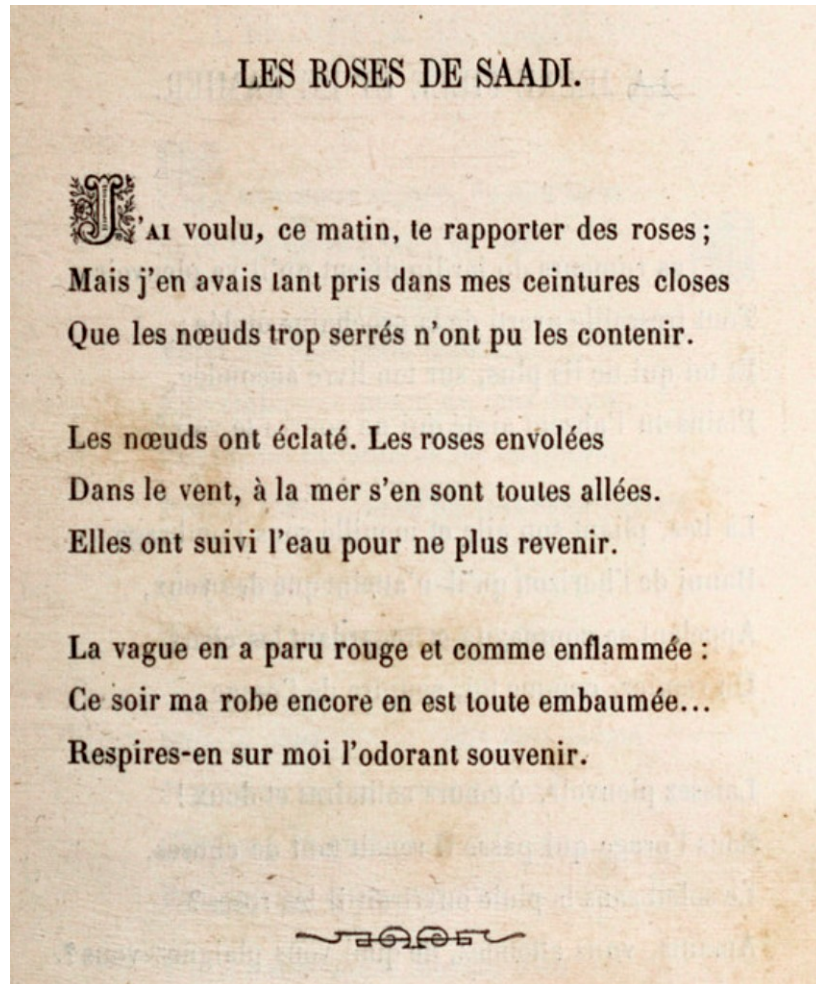
⁷¹ Vgl. Hartley, J. C. (2019). *Beyond Orientalism: When Marceline Desbordes-Valmore carried Sa‘di's Roses to France*. *Iranian studies*, 52(5–6), S. 785–808.

Unter [doi:10.1080/00210862.2019.1626223](https://doi.org/10.1080/00210862.2019.1626223) (abgerufen am 25.10.2022).

⁷² Zitiert nach Zweig. *Marceline Desbordes-Valmore: [...]*, S. 85.

dieses Gedichtes unter dem Kapitel „Amour“⁷³, als auch ihre Stimmung sowie Handlung schlagen eine Liebesdichtung vor.⁷⁴

Abbildung 4.1: „Les Roses de Saadi“ aus der *Poésies inédites* (1860), verfasst von Marceline Desbordes-Valmore.⁷⁵



⁷³ Siehe Desbordes-Valmore. *Poésies inédites*.

⁷⁴ Vgl. Calder. *Notes on the Meaning* [...], (wie Anm. 69), S. 71.

⁷⁵ Siehe Desbordes-Valmore. *Poésies inédites*, S. 15. Eine deutsche Übersetzung der Nachdichtung Desbordes-Valmores von Gisela Etzel-Kühn (1880–1917) sei an dieser Stelle angeführt:

„Heut morgen wollt ich dir Rosen bringen,
Ich füllte mit ihnen den Gürtel zum Springen –
Der allzu bedrängte, er konnt sie nicht fassen.

Er brach auseinander; die Rosen verflogen
Im Wind und sind alle zum Meere gezogen.
Die Wogen, um die sie mich wirbelnd verlassen,
Erschäumen von rötlicher Glut übergössen,
Mein Kleid aber hält noch die Düfte verschlossen ...
Komm abends – ich will sie dich atmen lassen!“

Zitiert nach Zweig, S. (1927). *Marceline Desbordes-Valmore: Das Lebensbild einer Dichterin*. Leipzig: Insel-Verlag. S. 92.

Vergleicht man Desbordes-Valmores Nachdichtung mit der persischen Vorlage, finden sich ganz eindeutige Parallelen. Deshalb kann man feststellen, dass „Les Roses de Saadi“ von dem folgenden Abschnitt des *Golestān* inspiriert worden ist:

„Ein Einsichtsvoller hatte den Kopf in die Kleiderfalten der Betrachtung gesteckt und war in das Meer der Beschauung versenkt; als er aus seiner Verzückung wieder zu sich kam, sagte einer seiner Freunde scherzhafter Weise: Was bringst Du uns für ein Ehrengeschenk aus jenem Garten, in dem Du gewesen? Er antwortete: Ich hatte im Sinne, wenn ich zum Rosenstrauch käme, einen Kleidersaum voll zu nehmen zum Geschenk für meine Freunde; als ich aber dahin kam, berauschte mich der Duft der Rosen so sehr, daß der Kleidersaum meiner Hand entfiel.“⁷⁶

«یکی از صاحب‌دلان سر به حیب مراقبت فرو برده بود و در بحر
مکاشفت مستغرق شده. حالی که از این معالمت باز آمد یکی
از یاران بطریق انبساط گفت: از این بوستان که بودی ما را
چه تحفه کرامت کردی؟ گفت: به خاطر داشتم که چون به
درخت گل رسم دامن‌پرنم‌مدیه اصحاب را، چون بریدم
بوی کلم چنان مست کرد که دامنم از دست برفت!»

Eine weitere Stelle, welche der Nachdichtung Desbordes-Valmores ähnelt, ist der folgende Ausschnitt wiederum aus der Einleitung des *Golestān*, in dem Sa‘dī, seinen Entschluss zum Verfassen seines Werks schildert:

„Am Morgen, als die Lust zurückzukehren über den Wunsch da zu bleiben den Sieg davontrug, sah ich, daß er einen Kleidersaum voll Rosen und Basilien und Hyacinthen und Amaranthen zusammenpflückte, und sich zur Rückkehr in die Stadt anschickte. Auf den Bestand der Rosen des Gartens, sprach ich, kann man, wie du weißt, nicht vertrauen, und auf die Verheißungen des Rosengartens nicht bauen; du kennst aber den Ausspruch der Weisen: Wo wir keinen festen Grund finden, sollen wir unser Herz nicht binden. Was ist denn zu thun? fragte er. Ich antwortete: Zur Erlustigung der Beachtenden und zur Erheiterung der Betrachtenden kann ich ein Buch des Rosengartens verfassen, dessen Blätter der Wind des Spätjahrs nicht mit gewalthätiger Hand zerreißt, und an dessen Frühlinglust der Wechsel der Zeit nicht durch den Flattersinn des Herbstes seine Unbeständigkeit beweist.

Wozu soll denn von Rosen für dich ein ganzer Strauß?
Aus meinem Rosengarten nimm dir ein Blatt heraus.
Nach fünf, sechs Tagen mußt du die Rosen welken sehn,
Die Schönheit meines Gartens wird immerfort bestehn.

Sobald ich diese Worte gesprochen, warf er die Rosen aus seinem Saume und erfaßte meinen Saum, indem er rief: ‚Der Edle hält, was er verspricht.‘ Ein oder zwei Abschnitte wurden in jenen Tagen auf das Papier hingeworfen, über die rechte Art der geselligen Verbindung und die Regeln der gefälligen Unterhaltung, in einer Einkleidung, welche den Gesprächführenden zu statten kommen und den Briefwechselnden zur Wohlredenheit frommen mochte. Kurz, von den Rosen des Gartens waren noch nicht alle verschwunden, als das Buch des Rosengartens schon seine Vollendung gefunden.“⁷⁷

⁷⁶ Zitiert nach Graf. *Muṣliheddin Sadi’s Rosengarten*, S. 3f. Persisches Original zitiert nach Yūsefī, Ġ. (1989). *Golestān-e Sa’dī*. Teheran: Ḥārazmī. S. 50.

⁷⁷ Zitiert nach Graf. *Muṣliheddin Sadi’s Rosengarten*, S. 10f. Siehe auch Yūsefī. *Golestān-e Sa’dī*, S. 54.

Wie aus diesem Vergleich deutlich zu sehen ist, stellt Desbordes-Valmore Sa‘dīs Dichtung in einem romantischen Kontext vor, indem sie anstelle des weisen Mannes das lyrische Ich übernimmt und damit ihre eigene Geschichte erzählt. Damit enthält ihre Nachdichtung eine überwiegend emotionale Kompetenz. Die Szene wird mit der Beschreibung der Natur, u. a. mit Naturschilderungen wie „Les roses“, „dans le vent“, „à la mer“, „l’eau“, „La vague“ und „enflammée“ dargestellt.⁷⁸ Das Thema des Verlusts der Rosen steht sowohl bei der persischen Vorlage als auch der Nachdichtung von Desbordes-Valmore im Vordergrund. Im Gegensatz zu Sa‘dīs Dichtung verliert sie jedoch die Rosen, nicht berauscht durch deren Duft, sondern, weil sie zu viele in ihrem Kleid zu tragen versucht. Der Verlust der Rosen und ihr Leiden wird sowohl durch einen Bruch im Satz unter Verwendung der Zeichensetzung – hier eines Punktes – als auch mit den darauffolgenden Beschreibungen betont, wie der vom Wind getragenen Rosenblätter, die die Wellen in ein flammendes Rot färben. Der Duft ihres Kleides ist als Symbol für die Reminiszenz an die Liebe zu verstehen.⁷⁹ Diese Dichtung stellt daher laut Calder im Gegensatz zu ihrer Parallelstelle im *Golestān* „a spiritual and emotional self-portrait“⁸⁰ dar. Während unter Sa‘dīs Rosen meistens eine Metapher für die mystische Liebe verstanden wird, verwandelt sich deren Symbolik bei der Nachdichtung von Desbordes-Valmore zu einer irdischen bzw. sinnlichen Liebe.

Die Auswahl für eine solche Stimmung bezieht sich laut Yūsefi Behzādī auf die Melancholie, welche durch die Trennung zwischen der Dichterin und ihrem Geliebten verursacht wurde.⁸¹ Es handelt sich um einen inneren Monolog der Liebhaberin, – hier vermutlich Desbordes-Valmore selbst – die sich an ihre Vergangenheit erinnert. Laut Šafā sei die Inspirationsquelle dieses Gedichtes die leidenschaftliche Liebe der Dichterin zu einem Mann, über den sie nie sprechen wollte.⁸² Calder auf der anderen Seite entfaltet eine andere These, basiert auf der Korrespondenz der Dichterin mit Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869)

⁷⁸ Alle Begriffe zitiert nach Desbordes-Valmore. *Poésies inédites*, S. 15.

⁷⁹ Vgl. Calder. *Notes on the Meaning* [...], (wie Anm. 69), S. 73.

⁸⁰ Zitiert nach ebd.

⁸¹ Vgl. Yousefi Behzādī, M. (2012). „Saadi à travers les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore“, in: *La Revue de Téhéran*, Nr. 78, Mai 2012. Unter <http://www.teheran.ir/spip.php?article1575#gsc.tab=0> (abgerufen am 21.11.2020).

⁸² „Voici ce que je pourrais vous dire, véritable Saadi de nos climats: « j’avais dessein de vous rapporter des roses; mais j’ai été tellement enivrée de leur odeur délicieuse, qu’elles ont toutes échappé de mon sein.» / Si vous saviez quelle détresse cachée vous venez d’adoucir, vous tressailleriez dans votre âme d’une joie divine, je tremblais quand vous m’avez quittée. Je n’ai pu vous rien dire. Vous étiez aussi très ému, je le crois, et vous deviez l’être, même ignorant l’étendue de la peine que vous veniez secourir. Un pauvre athée n’eût pu résister à cette preuve de l’existence de Dieu. [...]“ (Zitiert nach Spoelberch de Lovenjoul, C. de (1901). *Vie de Spoelberch de Lovenjoul. Sainte-Beuve inconnu*. Paris: Librairie Plon. Brief Nr. XIX vom 22. Feb. 1848 an Sainte-Beuve, S. 227. Vgl. auch Shafā, Sh. (1954). *Irān dar adabīyāt-e jahān [Iran in der Weltliteratur]: Adabīyāt-e farānse [Französische Literatur]*. 1. Bd., Teheran: Ibn-e Sinā, S. 30.

und anderen Parallelen: „Les Roses de Saadi“ sei ein Ausdruck der Freundschaft und Dankbarkeit gegenüber einem Freund, Sainte-Beuve.⁸³

Abbildung 4.2: Ein Porträt von Marceline Desbordes-Valmore, gezeichnet von ihrem Onkel Constant Desbordes (1761–1828) aus dem Jahr 1810–12 oder 1819, n° inv. 95, ©Douai, Musée de la Chartreuse.⁸⁴



Jedenfalls erhält die Nachdichtung von Desbordes-Valmore eine emotionale Ebene durch die folgenden Beschreibungen: „Respires-en sur moi l’odorant souvenir“ als Ausdruck einer körperlich-erotischen Nähe; „Mais j’en avais tant pris [...] / Que les noeuds trop serrés n’ont pu les contenir.“ als Ausdruck für Übermaß an Schönheit sowie Begeisterung in Form einer Hyperbel (Übertreibung); „Elles ont suivi l’eau pour ne plus revenir. / La vague en a paru rouge et comme enflammée“ als Ausdruck für Geheimnis und mystische Vision sowie

⁸³ Vgl. Calder. *Notes on the Meaning* [...], (wie Anm. 69), S. 71f. Dieses wurde ebenfalls von Jeanine Moulin argumentiert (vgl. auch Moulin, J. (1983). *Marceline Desbordes-Valmore*. Bd. 46. Paris: Seghers. S. 97).

⁸⁴ Siehe *Société des études Marceline Desbordes-Valmore*.

Unter www.societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr (abgerufen am 16.10.2022).

„[...] ma robe encore en est tout embaumée... / [...] l'odorant souvenir“ als Ausdruck für Erinnerung, Reminiszenz und was in ihr ätherisch ist.⁸⁵ Darüber hinaus ist die Nachdichtung von Desbordes-Valmore durch Ausdrücke, welche einen Zeitbezug herstellen, – z. B. „ce matin“ und „ce soir“ – eingerahmt, die sowohl die Zeit der Handlung festlegen, als auch eine gewisse Vollendung in dem gesamten Werk schaffen. Der Ort der Handlung befindet sich in einem Rosengarten am Meer. Der Duft der Rosen, welcher auf dem Kleid verbleibt, steht im Mittelpunkt des Gedichtes. Dadurch bleiben die Rosen, die für immer ins Meer gegangen sind, in dem im Kleid eingeschlossenen Duft präsent, zu dem die Dichterin den Angesprochenen (ihren Geliebten?) einlädt.

Vergleicht man die Nachdichtung von Desbordes-Valmore mit der persischen Vorlage in ihrer Form, ist das verwendete Reimschema (aab–ccb–ddb) beachtenswert. „Les Roses de Saadi“ ist demgegenüber nicht in Prosa, sondern in Versen abgefasst. Die neun Verse sind in drei Strophen aufgeteilt, woraus sich eine Art Schweifreim ableiten lässt, der keinem der häufig verwendeten französischen Reimschemata entspricht. Durch den wiederkehrenden Reim am Ende jeder Strophe sorgt dieses Reimschema für eine gewisse Kontinuität der weiter entfernten Verse und infolgedessen für eine enge Einheit in der gesamten Dichtung. Diese wird durch den Einsatz weiterer Elemente, wie Verwendung ähnlicher Vokallängen (wie z. B. Langvokale: „roses“, „closes“, „rouge“, etc.) sowie Binnenreime (das Reimen innerhalb der Verse wie z. B. „éclaté“ und „envolées“ in der zweiten Strophe) verstärkt.⁸⁶ Alle diese Aspekte tragen zu einem melodischen Klangbild bei und erzeugen eine durchgehende Melodie in „Les Roses de Saadi“. Sowohl die Schlichtheit ihres Inhalts und ihre klaren Bilder als auch ihre Symbolik, insbesondere ihr Reimschema sowie der melodische Klang dieser Dichtung sind als Eigenschaften einzuordnen, welche „Les Roses de Saadi“ zu einer geeigneten Vorlage für die nachfolgenden musikalischen Adaptionen machen.⁸⁷

Die Vertonungen von „Les Roses de Saadi“

Wirft man einen Blick auf die Kompositionen, deren Handlung Sa‘dīs Werke als Vorlage benutzen (siehe *DRpL*: Sa‘dī), stellt man, wie bereits erklärt, fest, dass die Nachdichtung von Desbordes-Valmore im Gegensatz zu anderen Übersetzungen von Sa‘dīs Werken viel häufiger vertont wurde; 37 aus 61 nachweisbaren Vertonungen dienen „Les Roses de Saadi“ als Liedtext. Die am häufigsten verwendete musikalische Gattung für diese Vertonung ist das Kunst-

⁸⁵ Zitiert nach Desbordes-Valmore. *Poésies inédites*, S. 15.

⁸⁶ Alle Begriffe zitiert nach ebd.

⁸⁷ Vgl. Calder. *Notes on the Meaning* [...], (wie Anm. 69), S. 73.

lied. Jedoch lassen sich unter den musikalischen Adaptionen neben einer Oper und zwei rein instrumentalen Klavierstücken auch Kompositionen in anderen Genres wie Jazz, Pop und Rock finden. Von den meisten Vertonungen sind bedauerlicherweise weder Noten noch Aufnahmen vorhanden, so dass es den Prozess der Untersuchung dieser Kompositionen komplexer macht. Der Versuch besteht hier jedoch darin, aus den vorhandenen Überlieferungen einen Überblick über diese Werke zu schaffen. Es werden in den folgenden Abschnitten Stücke ausgewählt und bearbeitet, welche für den Zweck dieser Untersuchung interessant sind. Um sich einen besseren Überblick über die Verbreitung der Kunstlieder in Europa, deren Vorlage sich auf Sa'dīs *Golestān* bzw. auf die Nachdichtung von Desbordes-Valmore „Les Roses de Saadi“ beziehen, zu verschaffen, wird hier eine Auswahl von fünf Liedern miteinander verglichen. Ziel dieses Vergleichs ist es, die Ergebnisse des vorherigen Abschnitts auszuwerten, um ein Resultat zu erzielen, welches die folgende Frage beantworten soll: Wie groß ist der Einfluss von Sa'dīs *Golestān* auf die europäische Musiktradition und wie kann man diesen Einfluss untersuchen? Um ein klares Bild zu schaffen, wird folgendermaßen versucht, die genannte Auswahl im Rahmen einer Vergleichstabelle unter Einbeziehung entscheidender Parameter, u. a. Melodik, Rhythmik, Harmonik und Klangfarbe, zu untersuchen. Der Zweck dieses Abschnitts ist, zu verdeutlichen, auf welche Weise die einzelnen Komponisten, welche sowohl aus einem Sprach- sowie Zeitraum als auch einer Musiktradition stammen, dieselbe literarische Vorlage vertont haben. In welchen Aspekten unterscheiden sich diese Vertonungen und was sind die identischen Parameter? In welchen Aspekten ähneln sich diese Lieder und was könnte unter diesen Gemeinsamkeiten oder Unterschieden verstanden werden? Um diese Fragen zu beantworten, wird hier versucht, mit der Hilfe der folgenden Tabelle (Tabelle 4.2) die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der fünf untersuchten Lieder zu erkennen und genauer zu erklären. Bei der getroffenen Auswahl handelt es sich um folgende Vertonungen:

Tabelle 4.1: Auflistung der fünf ausgewählten Vertonungen von „Les Roses de Saadi“.

Titel	Komponist	Kompositionsdatum	Erscheinungsdatum	Verlag und Verlagsort	Widmung
1. <i>Deux Mélodies</i> : Nr. 1. „Les roses de Saadi“	André Dulaurens (1873-1932)	-	1912	Paris: E. Gallet	„à Madame Jeanne RAUNAY“
2. <i>Mélodies</i> : Nr. 1. „Les Roses de Saadi“	Jacques de Fontenailles (1888-1914)	1910-1914	1912-1924	Paris: Rouart, Lerolle et Cie	„à mon Père“
3. <i>Cinq Mélodies</i> , op. 28: Nr. 5. „Les roses de Saadi“	Marc Delmas (1885-1931)	-	1913	Paris: J. Hamelle	„À Madame Adrien MATHISS“
4. <i>Les Roses de Saadi</i>	Gérard de Chambéret (1887-1941)	-	1920	Paris: Éditions Musicales R. Furnari	„À Mademoiselle Thérèse GRASSET“
5. <i>Mélodies</i> : Nr. 1. „Les Roses de Saadi“	Hélène Covatti-Dussaut (1910-2005)	vor 1938?	2020	Villemer: Éditions Musicales Artchipel	-

Wie der obigen Tabelle zu entnehmen ist, handelt es sich bei den fünf ausgewählten Parallelvertonungen um Lieder für Gesang und Klavier von französischen Komponisten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bei einer detaillierten Untersuchung dieser Lieder fallen eine Reihe von Gemeinsamkeiten ins Auge. Die Gesangstimme umfasst in sämtlichen Liedern einen nicht so großen Umfang von anderthalb Oktaven und ist im Prinzip syllabisch konzipiert. Der Begleitgestus ist insgesamt schlicht gehalten und ist aus akkordischen Strukturen (Nr. 1, 2, 4 und 5), wellenförmigen Gebilden (Nr. 3 und 5) sowie gleichmäßigen Bewegungen samt ständiger Verwendung der Vorhaltsbildung (Nr. 2) zusammengesetzt. Die formale Anlage der genannten Lieder umfasst eine dreiteilige ABA'-Form, welche in Form eines durchkomponierten Liedes konzipiert ist. Diese Dreiteiligkeit entspricht ebenfalls der Struktur bzw. der Strophenzahl – drei Strophen mit jeweils drei Versen – des Liedtextes. Augenfällig ist der ausnahmslos verspätete Einsatz der Reprise in allen untersuchten Fällen (siehe Tabelle 4.2), welcher nur im Zusammenhang mit dem Inhalt der poetischen Vorlage zu erklären ist: In den beiden letzten Versen der letzten Strophe wird der im Kleid eingeschlossene Duft angedeutet, welcher die Erinnerung an die Rosen bzw. die Liebe widerspiegelt. Die retrospektive Qualität der genannten abschließenden Verse eignet sich für eine musikalische Reprise, welche in den ersten vier Vertonungen erst ab dem letzten Vers einsetzt und in der letzten Vertonung der obigen Auflistung die beiden letzten Verse umfasst. Der reminiszenzartige Aspekt dieser Verse wird in den musikalischen Umsetzungen durch kompositorische Mittel nachgeahmt, darunter den Einsatz des ursprünglichen Tempos (Tempo Primo in Nr. 2 und 5), eines neuen Tempos („Meno mosso“ in Nr. 1 und 4), die Wiederholung des Anfangstaktes samt Wiederaufnahme der Melodik, Harmonik und des Begleitgestus (Nr. 2, 4, 5) oder lediglich durch Isolierung mittels eines Doppelstriches (Nr. 1), einer Pause oder Fermate (Nr. 4).

Ein weiteres, gemeinsames Merkmal der ausgewählten Lieder bildet der dramatische Höhepunkt der literarischen Vorlage aus der zweiten Strophe, nämlich der Verlust der Rosen, welcher in deren musikalischen Umsetzungen beibehalten wird. Dieser wird durch die

Verwendung unterschiedlicher musikalischer Parameter zum Ausdruck gebracht, u. a. durch die Steigerung in eine hohe Lage (Nr. 2, 3), Einführung einer differenzierten Dynamik (Nr. 1, 4), Rhythmik bzw. Agogik (Nr. 3, 4, 5) sowie einer modulierenden Harmonik (bspw. die Modulation zu den Paralleltonarten in Nr. 1, 3, 4 und 5). Darüber hinaus wird die poetische Verkörperung des Verlusts der Rosen durch die Einführung eines Bruchs im Satz unter der Verwendung der Zeichensetzung bzw. eines Punkts in den musikalischen Adaptionen durch die Isolierung des Textes mit Hilfe einer Pause (Nr. 1, 2, 3 und 5) zum Ausdruck gebracht. Dementsprechend stimmt der dramatische Höhepunkt der poetischen Vorlage mit dem musikalischen B-Teil überein, welcher hauptsächlich durch die Beschleunigung des musikalischen Satzes sowie seine modulierende Qualität charakterisiert wird. Eine weitere dramatische Klimax bildet die Darstellung der rotgefärbten Wellen durch die vom Wind getragenen Rosenblätter zu Beginn der dritten Strophe, welche demzufolge musikalisch umgesetzt werden (Nr. 2, 3 und 5). Zudem wird gelegentlich der letzten Strophe ein mysteriöser Charakter verliehen, welcher als Ausdruck für den in dem Kleid eingeschlossenen als auch ätherischen Rosenduft einzuordnen ist. Dieser wird durch Einsatz zweier Pedale bzw. das gleichzeitige Betätigen des linken und rechten Pedals (Nr. 1), Einführung einer Vortragsbezeichnung (Nr. 2: „*mystérieusement*“) samt einem langsamen Tempo (Nr. 2: „*Un peu plus lent*“ und 4: „*Meno mosso*“), einer geringeren Klangintensität (Nr. 1 und 2) sowie Einsatz von Sept- und Septnonenakkorden (Nr. 2 und 5) musikalisch zum Ausdruck gebracht. Was die Frage der Herangehensweise der Komponisten anbelangt bzw. ob die hier untersuchten Lieder im Grundsätzlichen orientalisierende musikalische Mittel beinhalten, lassen sich in keiner der Vertonungen Spuren nachweisen.

Tabelle 4.2: Vergleichstabelle der fünf ausgewählten Vertonungen von „Les Roses de Saadi“.

André Dulaurens (1912)	A	B (T. 11)	A (T. 21)	
	1. Strophe (T. 1)	2. Strophe (T. 11)	3. Strophe (T. 21)	
	<i>p.</i>	<i>p. - sf. - decresc.</i>	<i>pp. - cresc. - decresc. - pp. - ppp.</i>	
	Sans lenteur			Meno mosso (T. 28)
	3-3-2-2	2-4 (2. Takt in 2/4)-1-3	3-2-2-2-4	
	B-Dur	g-Moll	B-Dur	
Jacques de Fontenailles (1912-1924)	A	B (T. 14)	C (T. 22)	A' (T. 31)
	1. Strophe (T. 3)	2. Strophe (T. 14)	3. Strophe (T. 23)	
	<i>p.</i>	<i>mf. - p. - cresc. - f. - decresc. - p.</i>	<i>cresc. - decresc. - pp.</i>	<i>p.</i>
	Modéré, mais sans lenteur		Animato - Un peu plus lent	Tempo I
	2-4-4-3	2-4-3	2-3-3-2	4
	Des-Dur	Des-Dur	Modulation	Des-Dur
Marc Delmas (1913)	A	B (T. 9)	A' (T. 19)	
	1. Strophe (T. 3)	2. Strophe (T. 11)	3. Strophe (T. 21)	
	<i>pp. - p. - cresc. - mf. - decresc.</i>	<i>p. - mf. - f. - decresc. - pp. - p.</i>	<i>f. - cresc. - ff. - decresc. - p. - cresc. - mf. - p. - cresc. - f. - decresc. - p. - pp.</i>	
	Très calme.	Un peu plus animé	A Tempo	Largement chanté
	2-2-2-2	2-4-4	2-2-3-2-3	
	E-Dur	H-Dur - Modulation	G-Dur	E-Dur
Gérard de Chambéret (1920)	A	B (T. 16)	A' (T. 35)	
	1. Strophe (T. 5)	2. Strophe (T. 20)	3. Strophe (T. 39)	
	<i>p. - cresc.</i>	<i>mf. - cresc. - dim.</i>	<i>p. - cresc. - cresc.</i>	<i>mf. - dim. p.</i>
	Andantino			Meno mosso (T. 47-49) Tempo I. (T. 50)
	4-4-4-3	4-4-4-4-3	4-4-4-3-4	
	F-Dur	d-Moll - Modulation	F-Dur	
Hélène Covatti-Dussaut (unbekannt, vor 1938?)	A	B (T. 16)	A' (T. 36)	
	1. Strophe (T. 5)	2. Strophe (T. 18)	3. Strophe (T. 31)	
	<i>p. - cresc. - decresc. - cresc. - decresc.</i>	<i>p. - cresc. - dim. - p.</i>	<i>cresc. - f.</i>	<i>mf. - decresc. - p. - pp.</i>
	Moderato	Plus animé (T. 16)	Tempo primo (T. 36)	
	3-4-2-6(2-4)	4-3-5-4(Beginn 3. Strophe im 4. Takt)-4	4-3-3-2	
	cis-Moll	E-Dur - H-Dur - Fis-Dur	cis-Moll	

- Grundtonart
- Modulation
- Paralleltonart oder Quintverwandschaft
- Musikalischer Abschnitt

4.3.2. Kaikhosru Shapurji Sorabjis *Gulistān*

Neben dem im Jahr 1922 veröffentlichten Nocturne von Anatoli Nikolajewitsch Alexandrow (1888–1982) sticht das von dem parsisch-britischen Komponisten Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892–1988) komponierte Nocturne unter dem Titel *Gulistān* (1940) als ein rein instrumentales Stück unter den Vertonungen von Sa‘dīs Werken besonders heraus.⁸⁸ Sorabji war ein autodidaktischer Komponist, Pianist und Musikschriftsteller, der sich in den späten 1930er Jahren aus dem öffentlichen Leben zurückzog, indem er Aufführungen seiner Werke für circa vierzig Jahre Restriktionen auferlegte. Als Resultat reduzierte er seine Karriere allmählich auf die als Musikschriftsteller sowie Musikkritiker und schrieb infolgedessen etwa 500 Artikel sowie Rezensionen, in denen er Zeitgenossen wie Strawinsky, Hindemith sowie Schönberg stark kritisierte. Erst in den 1970er Jahren und durch die Begegnung mit dem schottischen Komponisten Alistair Hinton (*1950) nahm er seine musikalische Karriere als Komponist wieder auf, worauf er die Einschränkung der Aufführungen seiner Werke aufhob.⁸⁹ Hinsichtlich der parsischen Wurzeln des Komponisten ist die Auswahl eines solchen Stoffes nicht ungewöhnlich.⁹⁰ Als einziger Sohn von Shapurji Sorabji (1863–1932), einem parsischen Bauingenieur und Unternehmer aus Mumbai, und Madeline Matilda Worthy (1866–1959), einer englischen Pianistin, wurde er später (im Jahr 1913 od. 1914) Mitglied einer Parsi-Gemeinde, weshalb er seinen Vornamen von „Leon Dudley“ zu „Kaikhosru“ änderte.⁹¹ In einem Brief vom 9. November 1941 schrieb er an den schottischen Poeten Christopher Murray Grieve (Pseudonym: Hugh MacDiarmid, 1892–1978) folgende Worte:

„it was my disgust at the spectacle of Europe that made me actively seek full absorption and adoption into my ancient Parsi community as a complete Zoroastrian Parsi [...] I felt it as a

⁸⁸ Eine weitere musikalische Umsetzung mit Bezug auf Sa‘dīs *Golestān* stellt das erste Stück aus *Dve p’esy* (Zwei Stücke), op. 3 (1913, rev. 1919) von Anatoli Nikolajewitsch Alexandrow dar, welches interessanterweise ebenfalls wie Sorabjis *Gulistān* in Form einer Nocturne konzipiert wurde. Erwähnenswert in diesem Kontext ist auch die ein Jahr zuvor als op. 2 komponierte Liedersammlung *Три стихотворения Хафиза* (*Tri stikhotvoreniia Gafiza, Drei Lieder des Hafis*), basierend auf Ḥāfez-Übertragungen Afanasy Fetts (1820–1892) nach Georg Friedrich Daumer.

⁸⁹ Alistair Hinton gründete im Jahr 1988, in dem Sorabji starb, das Sorabji Archive und wirkt seitdem als Kurator des Nachlasses des Komponisten. Vgl. Roberge, M.-A. (2006). „Sorabji, Kaikhosru Shapurji“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. Ed. Unter <https://www-mgg-online-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/mgg/stable/381793> (abgerufen am 11.01.2020).

⁹⁰ Parsi (die Parsen) bezeichnet eine Gruppe aus Persien stammender Menschen, welche im heutigen Indien und Pakistan leben. Die Anhänger dieser ethnisch-religiösen Gruppe folgen der Lehre des Zoroastrismus und sind mit den Meisterwerken der persischen Literatur eng vertraut.

⁹¹ Vgl. Roberge, M.-A. (2020). *Opus sorabjianaum: The Life and Works of Kaikhosru Shapurji Sorabji*. Québec: Marc-André Roberge 2020 (edition). Unter <https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/> (abgerufen am 15.12.2020). S. 33–43 und 67. Kyros, pers. کوروش dient als Name mehrerer persischer Könige des Achämenidenreiches. Hier ist vermutlich Kyros. II oder Kyros der Große gemeint.

sort of expiatory purification ceremony cleansing me from this taint, this pestilence of the mind, the spirit and intelligence that is European war-mongering.“⁹²

Während Sorabji sich im Laufe der Zeit immer mehr von der englischen Gesellschaft distanzierte, interessierte er sich dennoch stets für seine Herkunft. Die Meisterwerke der persischen Literatur galten als entscheidende Inspirationsquelle für seine Musik: 1920 komponierte er ein kurzes Lied unter dem Titel *Arabesque* KSS24 (ca. 1'), dessen Text sich auf einen unbekanntem persischen Poeten, Shamsu'd-Dīn Ibrāhīm Mīrā, bezieht.⁹³ Im Jahr 1924 schrieb er sein Klavierkonzert Nr. 7 unter dem Titel *Simorg-Anka* KSS38, dessen Namen auf ein Fabelwesen aus der persischen Mythologie zurückgeht.⁹⁴ Im Folgenden entstand ein Liederzyklus unter dem Titel *Trois Poèmes du Gulistān de Sa'dī* KSS42 (1926, überarbeitet 1930) für Bariton und Klavier (ca. 11'), basiert auf der zweiten, vierten und neunten Erzählung aus *Gulistān ou Le Jardin des roses*, übersetzt von Franz Toussaint.⁹⁵ Als Nächstes komponiert er ein Nocturne für Klavier, *Djāmi* KSS47 (ca. 22', 1928), welches auf Edward Granville Brownes englischer Übersetzung eines Ausschnitts aus der Erzählung *Yūsuf-o Zoleihā* (pers. یوسف و زلیخا) verfasst von dem persischen Dichter Ğāmī (1414–1492) basiert.⁹⁶ Dieses Werk hebt die persische Kultur explizit hervor, welche laut Jonathan Powell (*1969) für Sorabji nicht nur als Inspirationsquelle für seine Musik, sondern auch als Mittel zur Entdeckung und Auseinandersetzung mit seinem eigenen kulturellen Hintergrund als Parsi gilt.⁹⁷ Zudem nennt Sorabji die siebenundzwanzigste Variation „The Garden of Iram“ aus seinen *Symphonic Variations* KSS59 nach einem persischen Garten in Šīrāz, der Geburtsstadt der Poeten Sa'dī und Ḥāfez.⁹⁸ Das im Jahr 1940 komponierte *Gulistān* KSS63 (ca. 35'), welches in der Folge genauer untersucht wird, gilt als der Höhepunkt dieser Auseinandersetzung mit

⁹² Siehe die Korrespondenz zwischen C. M. Grieve und Kaikhosru Shapurji Sorabji, Brief vom 9. November 1941, in: *University of Edinburgh Library Heritage Collections*. Unter <http://lac-archivesspace-live1.is.ed.ac.uk:8081/repositories/2/resources/85181> (abgerufen am 20.12.2020). Auch wiedergegeben in Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 67f.

⁹³ Sowohl der Name des Poeten als auch die Quelle der Vorlage sind unbekannt.

⁹⁴ Ein *Simorgh* oder *Simurgh* (*Sīmorǧ*, pers. سیمرغ) ist ein Fabelwesen aus der persischen Mythologie, das übernatürliche Kräfte besitzt und besonders in Firdausī's *Šāhnāme* (Das Buch der Könige) in der Geschichte von *Zāl* und seinem Sohn *Rostam* erwähnt wird. *Anka* kommt aus dem arabischen Namen عنقاء ('*Anqā*', dt. Phönix) und bezeichnet einen mystischen Riesenvogel, vergleichbar mit einem Simorgh.

⁹⁵ Siehe „La lampe“, „La jalousie“ und „La fidélité“ in Toussaint. *Le Jardin des Roses*, S. 69, 74 und 84.

⁹⁶ „Be thou the thrall of love; make this thine object; / For this one thing seemeth to wise men worthy. / Be thou love's thrall, that thou may'st win thy freedom. / Bear on thy breast its brand, that thou may'st blithe be. / Love's wine will warm thee, and will steal thy senses; / All else is soulless stupor and self-seeking.“ Zitiert nach Browne. *A Year amongst the Persians* [...], S. 127f.

⁹⁷ Vgl. Powell, J. „KSS47 Nocturne: *Djāmi*“, in: *The Sorabji Archive*.

Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/compositions/piece.php?pieceid=47> (abgerufen am 20.12.2020).

⁹⁸ Eram, Iram Garten oder Bāgh-e Eram (pers. باغ ارم, übers. Paradiesgarten) zählt wegen seiner Schönheit zu einem der bekanntesten historischen Gärten Persiens.

persischer Literatur in Sorabjis Musik. Bei der Komposition seiner zweiten Symphonie *Jāmī* KSS72 (einem großformatigen Werk für großes Orchester, Klavier, Orgel, Baritonsolo und vokalisierenden Chor) zwischen den Jahren 1942–51, deren Aufführung circa viereinhalb Stunden dauert, lässt Sorabji sich ein letztes Mal von der persischen Poesie inspirieren.⁹⁹ Der Text des Baritonsolos aus dem letzten Satz des Werkes („Cantico“) basiert auf Brownes Übersetzung der Erzählung *Yūsof-o Zoleiḥā* von Ġāmī.¹⁰⁰ Dementsprechend bezeichnete der Musikwissenschaftler und Sorabji-Experte Marc-André Roberge (1955*) die persische Poesie als Sorabjis Hauptinspirationsquelle für seine Musik.¹⁰¹ Besonders begeistert war Sorabji, so Roberge, von Karol Szymanowskis (1882–1937) Adaption der persischen Poesie in seiner einsätzigen dritten Symphonie op. 27 mit dem Untertitel „Song of the Night“¹⁰² – unter Bezugnahme auf den zweiten *Dīwān* von Rūmī – komponiert zwischen 1914–16.¹⁰³ Die Solovioline zu Beginn der bereits erwähnten zweiten Symphonie von Sorabji unter dem Titel „Jāmī“ KSS72 erinnert laut Roberge an den Anfang von Szymanowskis dritter Symphonie.¹⁰⁴ Über Szymanowskis Adaption der persischen Poesie schrieb Sorabji Folgendes:

„Szymanowski has taken a poem from the *Dīwān*, a poem celebrating the beauty, the enigmatic and transcendental beauty of an Eastern night, the like of which is to be found perhaps nowhere in Europe except in Sicily, which belongs as much to the East as it does to the West. Around this poem, Szymanowski has written music of a radiant purity of spirit, of an elevated ecstasy of expression, music so permeated with the very essence of the choicest and rarest specimens of Irānian art – the whole score glows with gorgeous colour, rich, yet never garish nor crude, like a Persian painting or silk rug – that such a feat is unparalleled in Western music. Here is no European in Eastern fancy-dress, but one who, by a penetrating clairvoyant insight and sympathy, an astonishing kinship of spirit, succeeds in giving us in musical terms what we instinctively know and recognise as the essence of Persian art. And that wonderful blend of ecstasy and languor of which only the great Irānian poets have the secret, to find it expressed with this degree of intensity, this authentic accent, by a Western musician is something the like of which we are not likely soon to see again.“¹⁰⁵

Außerdem ist ein entscheidender Aspekt, welcher Sorabji bei der persischen Poesie interessierte, deren Komplexität:

⁹⁹ Siehe „KSS72 Symphony *Jāmī*“, in: *The Sorabji Archive*.

Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/compositions/piece.php?pieceid=72> (abgerufen am 20.12.2020). Das Manuskript umfasst 826 Seiten und wurde nachträglich in drei große Bände gebunden, die ca. 18,5 kg wiegen.

¹⁰⁰ „In solitude, where Being signless dwelt, / And all the Universe still dormant lay / Concealed in selflessness, [...]“ Zitiert nach Browne. *A Year amongst the Persians* [...], S. 125f. Vgl. auch Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 299.

¹⁰¹ Vgl. Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 333.

¹⁰² dt. „Das Lied der Nacht“, poln. „Pieśń o nocy“.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 397. Dschalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī (1207–1273) ist einer der bedeutendsten Dichter und Mystiker aus dem persischen Raum (pers. جلال‌الدین محمد رومی, auch Maulawī oder Maulānā genannt).

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 300.

¹⁰⁵ Zitiert nach Shapurji Sorabji, K. (1947). *Mi contra fa: The Immoralisings of a Machiavellian Musician*, London: Porcupine Press. S. 183f. Auch wiedergegeben in Rapoport, P. (Hrsg.). (1992). *Sorabji: A Critical Celebration*. Aldershot [u.a.]: Scolar Press. S. 296.

„the rhyme schemes of Persian poetry, the rubaiyi or quatrain, the designs of Persian carpets, Hindu architecture, Chinese carving, are all remarkable for the lush intricacy and complexity, things symptomatic of an exuberantly rich and tropically fertile imagination, rejoicing in its own strength and teeming abundance of invention.“¹⁰⁶

Um einen besseren Eindruck über Sorabjis Umgang mit einem solchen Stoff aus der persischen Literatur sowie dessen musikalischen Umsetzung zu gewinnen, wird im Folgenden auf sein Nocturne *Gulistān* KSS63 genauer eingegangen.

Gulistān KSS63 (1940)

Zwar liegt diesem Werk, wie sein Titel bereits andeutet, Sa‘dīs *Golestān* als literarische Vorlage zugrunde, jedoch handelt es sich bei dieser Komposition nicht um ein Vokalwerk. Sorabjis Komposition ist neben dem Nocturne von Alexandrow das einzige Werk unter den nachweisbaren musikalischen Adaptionen der Werke Sa‘dīs, welches als Charakterstück für Klavier komponiert wurde. Laut dem englischen Pianisten und Komponisten Jonathan Powell, der über die letzten dreißig Jahre zahlreiche Stücke von Sorabji aufgeführt und aufgenommen hat, zählt dieses Nocturne zu den bekanntesten und erfolgreichsten Werken Sorabjis.¹⁰⁷ Er bezeichnet dieses Werk als „arguably his most successful essay in the genre“¹⁰⁸ und argumentiert, dass, obwohl Sorabjis Nocturne nicht als Programmmusik einzuordnen ist, dieses jedoch von Sa‘dīs *Golestān* wesentlich geprägt sei.¹⁰⁹ In dem Vorwort zu seiner Komposition (1979 bearbeitet) erwähnt Sorabji einen Ausschnitt aus dem fünften Kapitel von *Golestān* in der französischen Übersetzung von Franz Toussaint unter dem Titel „La fidélité“, den er bereits im Jahr 1926 als das letzte Lied in seinem *Trois Poèmes du Gulistān de Sa‘dī* KSS42 für Bariton und Klavier vertonte.¹¹⁰

Bereits am 6. Juni 1940 erwähnt Sorabji die Komposition eines neuen Klavierstückes in einem Brief an Frank Holliday – erster Widmungsträger von *Gulistān*¹¹¹ – mit den Worten:

¹⁰⁶ Zitiert nach Shapurji Sorabji, K. (1932). *Around Music*. London: The Unicorn Press. S. 116. Auch wiedergegeben in Roberge. *Opus sorabjianum* [...], Einleitung, S. 13.

¹⁰⁷ Für einen genaueren Überblick über Jonathan Powells Uraufführungen, Aufführungen und Aufnahmen der Kompositionen Sorabjis siehe „Jonathan Powell (piano)“, in: *The Sorabji Archive*. Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/performers/performer.php?perfid=9> (abgerufen am 18.12.2020).

¹⁰⁸ Zitiert nach Powell J. „KSS63 *Gulistān*“, in: *The Sorabji Archive*.

Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/compositions/piece.php?pieceid=63> (abgerufen am 14.12.2020).

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁰ Siehe Toussaint. *Le Jardin des Roses*, S. 84. Für die deutsche Übersetzung der 14. Erzählung aus dem 5. Kapitel von *Golestān* über Liebe und Jugend siehe Graf. *Muṣlicheddin Sadi’s Rosengarten*, S. 147f.

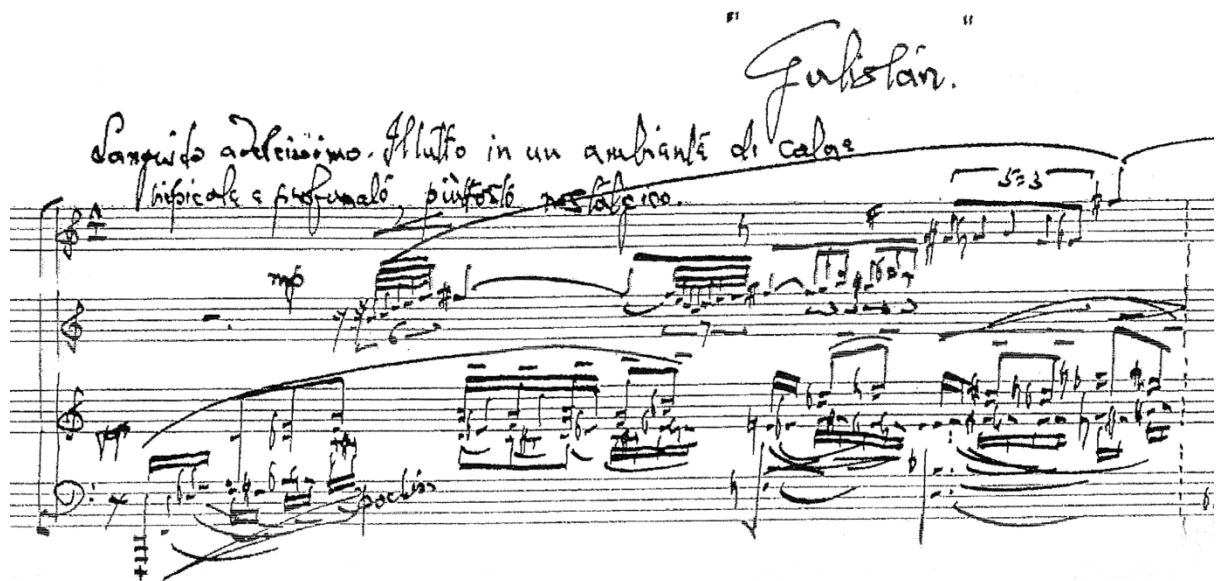
¹¹¹ Sorabji änderte die Widmung im Jahr 1979 auf den Namen eines englischen Dichters und Übersetzers Harold Morland (1908–1999), nachdem die Freundschaft mit Holliday wegen Konflikte über Sorabjis Nachlass auseinander ging. Siehe Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 256f u. 264f.

„languorous & passionate and exotic enough to satisfy *all demands!!!*“¹¹² Kurz nach der Fertigstellung seiner Komposition am 13. August 1940 schreibt er:

„I have put some of my very best work into ‚Gulistan‘ (The Rose Garden, the name means) though I sez it wot didn’t oughter [although I say so when perhaps it’s not really for me to say]. The air is hot and heavy and languorous and sultry with perfume of rose, lily, champak...and so on and so on still more so [...].“¹¹³

Zu Beginn von *Gulistān* ist die Bezeichnung „languido e dolcissimo. Il tutto in un ambiente di calore tropicale e profumato, piuttosto nostalgico“ (dt. sehnsüchtig und sanft. In einer durchgehend eher nostalgischen Atmosphäre von tropischer und duftender [wohlriechender] Wärme) zu sehen (siehe Abbildung 4.3). Dazu schreibt Roberge: „The music consists almost throughout of a superimposition of delicate, highly ornate strands: a unique example of sensuality –and complexity – in music. The piece is rather active throughout, though always meant to be played very softly.“¹¹⁴

Abbildung 4.3: Ausschnitt aus dem Manuskript von *Gulistān* (1940), komponiert von Kaikhosru Shapurji Sorabji.¹¹⁵



¹¹² Siehe die Korrespondenz zwischen Kaikhosru Shapurji Sorabji und Frank Holliday, Brief vom 06. Juni 1940, in: *McMaster University Library, Kaikhosru Shapurji Sorabji Collection*, CollectionRC0063, first accrual, Box 1, F. 2. URL: <https://library.mcmaster.ca/archives/s/sorabji.1-2.htm> (abgerufen am 21.12.2020). Auch wiedergegeben in Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 265.

¹¹³ Siehe die Korrespondenz zwischen Kaikhosru Shapurji Sorabji und Frank Holliday, Brief vom 01. September 1940 in: *McMaster University Library, Kaikhosru Shapurji Sorabji Collection*, (wie Anm. 112). Auch wiedergegeben in Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 265.

¹¹⁴ Zitiert nach Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 266.

¹¹⁵ Manuskript von *Gulistān* (1940) in: *The Sorabji Archive*.

Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/compositions/piece.php?pieceid=63> (abgerufen am 14.12.2020).

Im Jahr 1941 stellte er sein Nocturne in einem Brief vom 14. Februar an Frank Holliday folgendermaßen dar:

„[...] all those twining, twisting *llanas* [*recte* lianas] of decoration must worm their way like perfumed serpents into your mind and heart—initiating you into the incomparable secrets of Saadi’s Rose Garden where the embalmed air is sick and faint with its own perfume, where the soul sinks into an ecstatic languor [...].“¹¹⁶

Der zweite Widmungsträger von *Gulistān*, Harold Morland, schrieb im Jahr 1980 eine Dichtung, inspiriert von Sorabjis musikalischer Adaption – nachdem er die *Gulistān*-Aufnahme von Yonty Solomon (1937–2008), übertragen von der BBC im Juni 1979, hörte – und verehrte damit Sorabjis Widmung mit den folgenden Worten: „This is no garden. But a spirit’s Paradise.“¹¹⁷

Wie Arthur G. Browne beschreibt, sind die Themen in Sorabjis Musik nicht leicht zu erkennen.¹¹⁸ In dem Fall von *Gulistān* ist zunächst kein Hinweis auf ein deutliches Thema vorhanden. Trotzdem ist nach einem genaueren Blick auf die Partitur und wiederholendem Hören des Stückes eine Art Thema, ausgehend von einem beginnenden F-Septnonenakkord, zu erkennen, welches aus ineinanderfließenden Motiven besteht und von zahlreichen chromatischen Läufen sowie Verzierungen (Ornamentik) eingerahmt und ausgeschmückt wird (siehe Notenbeispiel 4.1).¹¹⁹

¹¹⁶ Siehe die Korrespondenz zwischen Kaikhosru Shapurji Sorabji und Frank Holliday, Brief vom 01. September 1940 in: *McMaster University Library, Kaikhosru Shapurji Sorabji Collection*, (wie Anm. 112). Auch wiedergegeben in Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 265.

¹¹⁷ Zitiert nach Roberge, M.-A. (2023). „Harold Morland’s Poems and Poetic Letters: On Hearing the ‚Gulistan‘ of Kaikhosru Shapurji Sorabji (1980)“, in: *Sorabji Resource Site*.

Unter <https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/01-morla.htm#on-hearing> (abgerufen am 22.12.2020).

Eine Audioaufnahme von diesem Gedicht, von dem Poeten selbst erstellt, befindet sich ebd. Unter https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/sound/Morland_On_Hearing_the_Gulistan.mp3 (abgerufen am 22.12.2020).

Vgl. auch Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 264.

¹¹⁸ Vgl. Browne, A. G. (1930). „The Music of Kaikhosru Sorabji“, in: *Music & Letters*, 11(1), S. 6–16, hier S. 6. Unter <http://www.jstor.org/stable/726844> (abgerufen am 08.04.2023).

¹¹⁹ Dieser Septnonenakkord auf dem Ton *f* sei laut Marc-André Roberge vermutlich ein Hinweis auf den ursprünglichen Widmungsträger des Stückes, Frank Holliday. Siehe Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 266.

Notenbeispiel 4.1: Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Gulistān* (1940), das thematische Material.¹²⁰

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a 6/8 time signature and contains a melodic line with a slur over a series of notes, including a triplet of sixteenth notes. The second staff continues the line with a slur and a triplet of eighth notes. The third staff concludes the phrase with a slur and a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *mp* on the first and second staves.

Dies oder eine Variation davon taucht an unterschiedlichen Stellen der Komposition auf und erinnert, so Roberge, an den Anfang des Flötensolos in „La flûte enchantée“ aus Ravel's *Shéhérazade* (1904).¹²¹ Zudem weist das Thema aus *Gulistān* gewisse Ähnlichkeiten mit dem Flötensolo aus Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* auf (siehe Notenbeispiel 4.2).

Notenbeispiel 4.2: Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (1912), das Flötensolo.¹²²

The image shows a single staff of musical notation in treble clef. The tempo is marked 'Très Lent' with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The time signature is 2/4. The piece is marked 'Solo' and 'p' (piano). The instruction 'expressif et souple' is written below the staff. The notation features a melodic line with a slur over a series of notes, including two triplets of eighth notes.

Es sind jedoch eindeutige Parallelen zwischen Sorabjis *Gulistān* und Karol Szymanowskis *Das Grab des Hafis*, op. posth. insbesondere bei dem oben beschriebenen Thema zu erkennen.

¹²⁰ Siehe Shapurji Sorabji, K. (2012). *Gulistān, Nocturne for piano*. Edition Jonathan Powell. S. 1. Hier wurde versucht lediglich das thematische Material ohne Harmonik oder Verzierungen darzustellen. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die in dieser Arbeit eingebetteten Notenbeispiele eigene Notierungen nach den angegebenen Quellen sind, die mit Hilfe der Musiknotationssoftware *Sibelius* erstellt wurden.

¹²¹ Vgl. Roberge. *Opus sorabjيانum* [...], S. 266.

¹²² Siehe Ravel, M. (1913). *Daphnis et Chloé*. Paris: Durand & Cie. Zweite Suite, dort: 2. „Pantomime“, Ziffer 176, S. 228.

Notenbeispiel 4.3.; a. Kaikhosru Shapurji Sorabji, Fragment aus dem Thema von *Gulistān* (1940), erstes System; b. Karol Szymanowski, das Hauptmotiv aus *Das Grab des Hafis*, op. posth. (1937), T. 1.¹²³

a. 

b. 

Gulistān klingt wie eine notierte Improvisation: Vergleicht man Sorabjis eigene Aufführung dieses Stückes mit der Partitur, sind häufig Abweichungen zu erkennen.¹²⁴ Die Harmonik in *Gulistān* verhält sich ebenfalls ganz frei, indem fast nur schwebende ineinandergreifende harmonische Wendungen – meistens eine Reihe von diatonischen Akkorden – zu hören sind. Sorabjis *Gulistān* besitzt, wie viele andere seiner Kompositionen, kein tonales Zentrum.¹²⁵ Jedoch ist ein Bestehen auf dem Ton *fis* zu Beginn des sogenannten Themas und das Auftauchen des thematischen Materials über Akkorde, welche *f*, *fis*, *a* und *c* im Bass haben, erkennbar.¹²⁶ Das Ganze mündet nach einem wiederholten Hinweis auf den anfänglichen F-Septnonenakkord (S. 28 von Edition Powell, zweites System) auf einem tiefen *C*₁ in der Kontra-Oktave des Klaviers.

¹²³ Siehe Shapurji Sorabji. *Gulistān, Nocturne for piano*, S. 1. Siehe auch Szymanowski, K. (1937). *Grób Hafisa. Das Grab des Hafis, La Tombe de Hafis*. Op. posth. Wien: Universal- Edition. S. 3. Siehe auch Ravel. *Daphnis et Chloé*, Zweite Suite, dort: 2. „Pantomime“, Ziffer 176, S. 228.

¹²⁴ Die obengenannte Aufnahme bezieht sich auf ein Home Recording vom 5. Mai 1962 und befindet sich in der am 08.11.1973 übertragenen Radiosendung KPFA-FM, moderiert von Donald Garvelmann für WNCN in New York City. Es handelt sich bei diesem Programm um einen Vortrag über das Thema „The Composer Sorabji“, welcher mehrere Male übertragen wurde. Die übertragene *Gulistān*-Aufnahme von Sorabji befindet sich in dem zweiten Teil von „The Piano Music of Kaikhosru Shapurji Sorabji“, ab Minute 4:54.

Unter https://archive.org/details/AM_1973_11_08/AM_1973_11_08_B_16.wav (abgerufen am 15.12.2020).

¹²⁵ Sorabji selbst bezeichnet seinen Umgang mit der Harmonik als „metadiatonisch“. Siehe Roberge. „Sorabji, Kaikhosru Shapurji“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [...].

¹²⁶ Vgl. Roberge. *Opus sorabjjanum* [...], S. 266.

Notenbeispiel 4.4: Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Gulistān* (1940),
der anfängliche Septnonenakkord.¹²⁷



Sowohl rhythmisch als auch harmonisch ist dieses Stück hoch komplex. Es sind gelegentlich mehrere aufeinandergereichte Notensysteme für das Klavier notiert. Sorabji vermied hier die Verwendung von Taktstrichen, es sind nur gestrichelte Taktstriche vorhanden, welche eine improvisatorische Wirkung erzeugen. Dadurch fehlt ein konkretes Metrum. Folglich sind keine klar abtrennbaren Abschnitte zu finden. Der erste kontrastierende Abschnitt in der gesamten Komposition, welcher dem Anfangsteil gegenüber steht, ist bei dem Einsatz eines dreistimmigen Kontrapunkts zu erkennen (Seite 23 von der Edition Jonathan Powell).¹²⁸ So könnte dieses Stück als dreiteilig betrachtet werden: Ein langer A-Teil, welcher das thematische Material vorstellt und ausführlich bearbeitet; ein B-Teil, der aus einer kontrastierenden Idee, einem dreistimmigen Kontrapunkt, besteht und schließlich ein A'-Teil, eine Art Reprise, welche das Ganze zu dem ursprünglichen Thema zurückführt. Mit seinen 28 Seiten, dauert die Aufführung dieses Nocturnes ca. 20–35 Minuten. Dieser große Umfang zählt zu einem der musikalischen Charakteristika von Sorabjis Kompositionen. Ein anderer Aspekt seiner Kompositionsweise in *Gulistān* ist, dass die Dynamik in dem gesamten Stück zwischen *ppp* und *mp* schwankt. Dieser in sich zurückgenommene Umfang der Dynamik, samt der ausgiebigen Verwendung von Bindebögen, welche das gesamte Stück durchziehen, sowie dem intensiven Pedalgebrauch tragen zur Entstehung eines großen Bogens in der Komposition von *Gulistān* bei. Dies erzeugt ein Gefühl des Ganzen, eine Art musikalische Kontinuität im Verlauf des gesamten Nocturnes, welche insbesondere mit Verzicht auf Pausen oder Abbrüche realisiert wird. Die Musik Sorabjis fließt und entwickelt sich ununterbrochen in den ersten zwei Dritteln seiner Komposition, bis der musikalischen Satz mit dem Einsatz des Kontrapunkts unterbrochen wird. Dies hält jedoch nicht lange und die Komposition besteht ununterbrochen fort bis zum letzten Ton des Stückes.

Gulistān nimmt eine hervorgehobene Position unter Sorabjis Werken ein und ist laut Reberge „In terms of sonic (and visual) beauty and luxuriance, the most compelling work in Sorabji's entire production for the piano.“¹²⁹ Der Duft der Rosen kriecht bei dieser Adaption, so Sorabji,

¹²⁷ Siehe Shapurji Sorabji. *Gulistān, Nocturne for piano*, S. 1.

¹²⁸ Siehe ebd. S. 23, erstes System. Vgl. auch Roberge. *Opus sorabjiano* [...], S. 266.

¹²⁹ Zitiert nach Roberge. *Opus sorabjiano* [...], S. 264.

wie parfümierte Lianen in den Verstand und ins Herz und führt einen in die einzigartigen Geheimnisse von Sa‘dīs Rosengarten.¹³⁰ Die berausende Wirkung der Rosen wird somit in der musikalischen Umsetzung Sorabjis durch die Auswahl eines freien Metrums, eines fehlenden tonalen Zentrums, den besonderen Umgang mit der Dynamik, die Verwendung von improvisatorischen Ausdrucksmitteln samt Ornamentik- sowie Verzierungsreichtum, aber auch deren technische Komplexität sowie Virtuosität zum Ausdruck gebracht. Sorabjis Exotismus jedoch, so Michael Habermann (*1950), „[...] has nothing to do with the showy and superficial orientalism in works of composers of the 19th century.“¹³¹ Er manifestiert sich in fünf von Habermann genannten Qualitäten:

„(1) unusually supple and irregular rhythmic patterns, the basis for (2) asymmetrical and prose-like phrase-structure; (3) abundant ornamentation; (4) a sense of the improvisatory [...] and of timelessness; as well as (5) the unusual length of many of his compositions.“¹³²

Die Auswahl eines solchen Stoffs aus dem persischen Raum in Anbetracht der Herkunft Sorabjis weist auf die Frage nach der Identität bzw. auf eine Art Selbstfindung hin. Habermann stellt dies folgendermaßen dar:

„His Parsi and Spanish-Sicilian background accounts for his love of Eastern aesthetics and philosophies and his identification with the Latin outlook on life.“¹³³

Persische Literatur und die Frage nach der Herkunft spielen eine große Rolle nicht nur in Sorabjis kompositorischen Œuvres, sondern auch in anderen Aspekten seines Lebens. Daher könnte festgestellt werden, dass die von ihm komponierten Stücke basierend auf persischer Literatur, insbesondere das Nocturne *Gulistān*, eine Art Suche nach seinen ursprünglichen Wurzeln darstellen.

¹³⁰ Siehe die Korrespondenz zwischen Kaikhosru Shapurji Sorabji und Frank Holliday, Brief vom 01. September 1940 in: *McMaster University Library, Kaikhosru Shapurji Sorabji Collection*, (wie Anm. 112). Vgl. auch Roberge. *Opus sorabjianum* [...], S. 265.

¹³¹ Zitiert nach Rapoport. *Sorabji: A Critical Celebration*, S. 399. Vgl. auch Roberge. *Opus sorabjianum* [...], Einleitung, S. 26.

¹³² Zitiert nach Rapoport. *Sorabji: A Critical Celebration*, S. 340. Laut Roberge „The kind of ‚exotic‘ melodic writing that Sorabji favours in his works in nocturne style consists mostly of long, highly ornamented, freely chromatic, asymmetrical lines in improvisatory style that create a unique notational picture.“ Zitiert nach Roberge. *Opus sorabjianum* [...], Einleitung, S. 26.

¹³³ Zitiert nach Rapoport. *Sorabji: A Critical Celebration*, S. 399f.

4.3.3. Weitere musikalische Adaptionen

„Im Atemholen sind zweierlei Gnaden“

Ein weiterer, auf Sa‘dīs *Golestān* bezugnehmender Stoff im deutschsprachigen Raum „Im Atemholen sind zweierlei Gnaden“ wurde von Johann Wolfgang von Goethe in seinem *West-östliche[n] Divan* übertragen, jedoch in der Rezeptionsgeschichte fälschlicherweise Goethe bzw. Ḥāfeẓ zugeschrieben. Bei diesem Stoff handelt es sich um ein Dankgebet aus Sa‘dīs Eingangspforte seines *Golestān*, welches von Goethe in die letzte Strophe seiner Nachdichtung „Talismane“ aus dem *Buch des Sängers (Moganni Nameh)* eingebettet wurde:¹³⁴

„Im Athemholen sind zweyerley Gnaden: Die Luft einziehn, sich ihrer entladen. Jenes bedrängt, dieses erfrischt; So wunderbar ist das Leben gemischt. Du danke Gott, wenn er dich preßt, Und dank’ ihm, wenn er dich wieder entläßt.“ ¹³⁵	«هر نفسی که فرومی رود مدّ حیات است و چون بر می آید مفرح ذات. پس در هر نفسی دو نعمت موجود است و بر هر نعمتی شکر می واجب.»
--	---

In der musikalischen Rezeptionsgeschichte finden sich drei Vertonungen, welche auf diesen Stoff Bezug nehmen; zwei Stücke für Männerchor von Carl Loewe und Albert Thate und eine Komposition namens *Der BabelzTurm* (2013) des dänischen Komponisten Jens-Ole Malmgren (*1946).¹³⁶ Auffallend in dieser ist die Auswahl zweier für Sa‘dī charakteristischer Texte, nämlich den oben genannten Stoff aus dem Goethe’schen *Divan* und das Gedicht „Die Adamssöhne sind ja alle Brüder“ von Karl Heinrich Graf aus dem ersten Kapitel des *Golestān*.¹³⁷ Die Komposition liegt in einer östlichen und westlichen Version vor, die sich in ihrer Besetzung unterscheiden: Mezzosopran, Oud, Perkussion und Streichquintett für die „Eastern Version“ und Sopran, Altsaxophon, Gitarre, Perkussion, Klavier, Violine und Cello für die „Western Version“. Die Perkussionsstimmen unterscheiden sich in der Verwendung westlicher und östlicher Trommeln. Darüber hinaus wird die Funktion der Oud von der Gitarre

¹³⁴ Goethe kannte diesen Stoff aus der deutschen Übersetzung von Adam Olearius mit dem Titel *Persianischer Rosenthal* (1654): „Ein jeglicher Athem / den man in sich zeucht / hilft zur Verlängerung des Lebens / und der wieder aus uns gehet / erfreuet den Geist. Darumb seynd im Athemholen des Menschen zweyerley Gnaden / und für jegliche sol man von Hertzen danken [...]“. Zitiert nach Olearius. *Persianischer Rosenthal* [...], dort: „Vorrede Schich Sadi über den Gülustan oder Rosenthal“. Vgl. auch den Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte, B. (Hrsg.). (1996). *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1). Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 306–323, dort: „Die einzelnen Bücher“, S. 316.

¹³⁵ Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, S. 10. Persisches Original zitiert nach Yūsefi. *Golestān-e Sa‘dī*, S. 49.

¹³⁶ Siehe Malmgren, J.-O. (2019). *Der BabelzTurm. Eastern Version*. Siehe auch Siehe Malmgren, J.-O. (2019). *Der BabelzTurm. Western Version*.

¹³⁷ Vgl. Graf. *Moslicheddin Sadi’s Rosengarten*, dort: „Abth. I. Von den Königen und dem Hofleben“, S. 31. Für das persische Original siehe Yūsefi. *Golestān-e Sa‘dī*, Erzählung Nr. 10 aus der ersten Pforte, S. 66. Dieses Gedicht ist in einem Persertepich, in der Eingangshalle der Vereinigten Nationen eingeknüpft (siehe Abbildung 7.1).

übernommen, allerdings ohne die Verwendung von Vierteltönen. Es entstehen praktisch zwei stilistisch unterschiedliche Klangbilder aus dem gleichen musikalischen Material.

„Les Roses d’Ispahan“

Die von dem französischen Schriftsteller, Dichter und Mitglied der *Parnassiens* Charles Leconte de Lisle (1818–1894) verfasste Nachdichtung „Les Roses d’Ispahan“ aus dem Jahr 1863 bezieht sich ebenfalls auf Sa‘dīs *Golestān* sowie *Būstān*, aber auch vermutlich auf die dritte Liebesgeschichte („Leilī-o Mağnūn“, pers. لیلی و مجنون) aus dem Epos *Hamsa* („Die Fünf Schätze“, pers. خمسه oder پنج گنج), verfasst von Neẓāmī, und wurde in seine im Jahr 1884 erschienenen *Poèmes tragiques* eingebettet.

- | | |
|--|-----|
| 1. „Les roses d’Ispahan dans leur gaine de mousse, | (a) |
| Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l’oranger | (b) |
| Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce, | (a) |
| O blanche Leïlah! que ton souffle léger. | (b) |
| 2. Ta lèvre est de corail et ton rire léger | (b) |
| Sonne mieux que l’eau vive et d’une voix plus douce, | (a) |
| Mieux que le vent joyeux qui berce l’oranger, | (b) |
| Mieux que l’oiseau qui chante au bord d’un nid de mousse. | (a) |
| 3. Mais le subtile odeur des roses dans leur mousse, | (a) |
| La brise qui se joue autour de l’oranger | (b) |
| Et l’eau vive qui flue avec sa plainte douce | (a) |
| Ont un charme plus sûr que ton amour léger! | (b) |
| 4. Leïlah! depuis que de leur vol léger | (b) |
| Tous les baisers ont fui de ta lèvre si douce, | (a) |
| Il n’est plus de parfum dans le pâle oranger, | (b) |
| Ni de céleste arôme aux roses dans leur mousse. | (a) |
| 5. L’oiseau, sur le duvet humide et sur la mousse, | (a) |
| Ne chante plus parmi la rose et l’oranger; | (b) |
| L’eau vive des jardins n’a plus de chanson douce, | (a) |
| L’aube ne dore plus le ciel pur et léger. | (b) |
| 6. Oh! que ton jeune amour, ce papillon léger, | (b) |
| Revienne vers mon coeur d’une aile prompte et douce, | (a) |
| Et qu’il parfume encor les fleurs de l’oranger, | (b) |
| Les roses d’Ispahan dans leur gaine de mousse!“ ¹³⁸ | (a) |

Die Nachdichtung von Leconte de Lisle besteht aus sechs Strophen zu vier Versen mit Kreuzreimen (französischer Alexandriner), deren Reimwörter in einer Art Krebsform in den jeweiligen Strophen wiederkehren („mousse“, „oranger“, „douce“ und „léger“). Durch die Zulassung eines identischen Reimschemas, jedoch in variiertes Aneinanderreihung, enthalten die vier genannten Reimwörter eine bedingte Betonung, welche als Stilmittel bezeichnet werden

¹³⁸ Zitiert nach Leconte de Lisle, C. (1884). *Poèmes tragiques*. Paris: Alphonse Lemerre. S. 75f.

kann. So erhält diese Nachdichtung eine innere Sprachmelodie und formale Kontinuität, welche sie als literarische Vorlage für die musikalischen Umsetzungen aneignet. Außerdem herrschen in „Les Roses d’Ispahan“ eine Reihe von Sprachbildern, Naturschilderungen sowie Metaphern, welche aus den genannten persischen Quellen inspiriert sind. In diesem Zusammenhang sind beispielsweise die wohlriechende „fleurs de l’oranger“ (dt. Bitterorangenblüte, pers. شکوفه‌های نارنج) zu erwähnen, die eine entscheidende Rolle in der Nachdichtung von Leconte de Lisle spielen und eine Anspielung auf Sa’ dīs Geburtsstadt, Schiras (Šīrāz), zu sein scheinen, in der bis heute noch Bitterorangen- oder Pomeranzenbäume wachsen. Außerdem sind die wohlriechenden Bitterorangen oder Bergamotten (pers. ترنج) ein wiederkehrendes Motiv in der Liebeserzählung Neẓāmīs mit dem Titel „Leilī-o Maḡnūn“. Der sowohl im Titel als auch im Anfangs- und Abschlussvers angegebene Namen „Ispahan“ bezieht sich auf die Stadt Isfahan (Eṣfahān, pers. اصفهان) im Zentral-Iran, welche häufig wegen ihrer Schönheit in der Literatur gepriesen wird. So wird die Schönheit der Figur von „Leïlah“ u. a. mit den ästhetischen Qualitäten der Stadt Isfahan verglichen. Inhaltlich werden in der Nachdichtung von Leconte de Lisle Themen wie Schönheitsbeschreibung, Unbeständigkeit der Liebe (wie ein berauscher, aber flüchtiger Duft) und Sehnsucht nach Wiedervereinigung angedeutet.

In der musikalischen Rezeptionsgeschichte sind mindestens sieben Vertonungen mit Bezugnahme auf die Nachdichtung von Leconte de Lisle „Les Roses d’Ispahan“ nachweisbar (siehe *DRpL*: Sa’ dī), u. a. ein von dem französischen Komponisten Gabriel Fauré (1845–1924) vertontes Lied aus seiner Liedersammlung *Quatre Mélodies* op. 39 (Nr. 4. „Les Roses d’Ispahan“) aus dem Jahr 1885, welches als die erste nachweisbare musikalische Umsetzung dieses Stoffes gilt. Fauré vertonte eine Auswahl von vier Strophen der literarischen Vorlage von Leconte de Lisle (Strophen 1, 2, 4 und 6). Ein sechstaktiger, aus einer in sich windenden inneren Linie bestehender Ritornell-Abschnitt bildet den formalen Rahmen der Vertonung Faurés, welche in Form eines variierten Strophenlieds (A: a–b; A’: a–b; B: c–d; A’’: a–b) angelegt ist, dessen musikalische Abschnitte jeweils in einen Vor- und Nachsatz aufteilbar sind. Der Ritornell-Abschnitt oder Variationen davon werden nicht nur als rein musikalischer Abschnitt, – darunter als Vor-, Zwischen-, und Nachspiel – sondern auch als begleitendes Mittel innerhalb der Strophen eingesetzt. Dieser folgt einer einfachen harmonischen Folge, welche von der Tonika (E-Dur) ausgehend über die Subdominante (A-Dur) wieder zur Tonika zurückkehrt. Der plagale Charakter des Ritornells verleiht der

gesamten Komposition Faurés eine sehrende Qualität, welche die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach „Leïlah“ musikalisch zu repräsentieren scheint.

Notenbeispiel 4.5: Gabriel Fauré, *Quatre Mélodies*, op. 39, Nr. 4. „Les Roses d’Ispahan“, der Ritornell-Abschnitt, T. 1–6.¹³⁹



In der kontrastierend angelegten musikalischen Strophe (Teil-B, T. 41–58, vierte Strophe der literarischen Vorlage) befindet sich das lyrische Ich in einem melancholischen Zustand, dessen Charakter v. a. durch eine Wendung nach Moll (fis-Moll) zum Ausdruck gebracht wird. In der literarischen Vorlage implizieren Beschreibungen des flüchtigen Dufts der blassen Orangenblüten und Rosen die Unbeständigkeit der Liebe, was eine Anspielung auf „Les Roses de Saadi“ von Desbordes-Valmore zu sein scheint. Wirft man einen Blick auf die Stimmlage und Dynamik, insbesondere die Positionierung der drei musikalischen Höhepunkte der Vertonung Faurés (T. 19f., 38f. u. 73f.), stellt es sich heraus, dass der Vergleich der Schönheit der Figur Leïlahs mit Naturbildern musikalisch aufgenommen sowie umgesetzt wurde. Dazu trägt auch die plagale Entwicklung der genannten Abschnitte bei, welche als dramatisches Stilmittel zu berücksichtigen ist.

Wie aus den hier untersuchten Vertonungen hervorgeht, handelt es sich bei den musikalischen Umsetzungen des *Golestān Sa‘dīs* weder um Vertonungen persischer Musiktradition, noch Versuche sie durch orientalisierende Mittel persisch klingen zu lassen. Die Ausnahme bildet Sorabjīs *Gulistān*, dessen Wahl der musikalischen Ausdrucksweise allerdings auf seine Herkunft und Fragen der Selbstidentität zurückzuführen ist. Davon abgesehen stimmen die hier untersuchten Stilmittel nicht mit der persischen Musik oder den häufig dem „Orientalismus“ zugeschriebenen musikalischen Mitteln überein. Auch die sentimentale Vorlage von „Les Roses de Saadi“ wurde in der französischen Lied-Tradition komponiert. Aus diesem Grund ist die Kategorisierung dieser Werke unter dem Begriff „Orientalismus“ aber auch „Exotismus“ nicht plausibel.

¹³⁹ Siehe Fauré, G. (1885). *4 Mélodies pour une voix avec accompagnement de Piano. Op. 39*. Paris: J. Hamelle. Dort: „Les Roses d’Ispahan“, S. 3.

5. Hāfez

Geboren in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Šīrāz gehört Hāgeh Šams-od-Dīn Moḥammad Hāfez-e Šīrāzī, (pers. خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی) neben ‘Omar Ḥayyām und Sa‘dī zu den bekanntesten persischen Dichtern und Mystikern, deren Dichtungen als Vorlage für zahlreiche literarische wie musikalische Adaptionen in Europa dienten. Das Pseudonym „Hāfez“ (pers. حافظ), das die Bedeutung „der Bewahrer des Korans“ oder „jemand, der den Koran auswendig kann“ trägt; wurde dem persischen Poeten verliehen, da er bereits in seiner Kindheit den ganzen Koran auswendig konnte.¹⁴⁰ Sein Verständnis des Korans und seine Vertrautheit und aufrichtige Verbundenheit mit ihm spiegeln sich in den koranischen Referenzen seiner Lyrik wider. Über seine Lebensdaten sowie Lebensgeschichte ist nur wenig bekannt und deren ausführliche Untersuchung würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.¹⁴¹ Es sei an dieser Stelle lediglich angemerkt, dass seine überlieferte Lebenszeit sich von der Zeit nach der Herrschaft der Ilchane (1256–1335) und deren Invasion Persiens, bis zur Herrschaft der Muzaffariden (1314–1393) und deren Ablösung durch die Timuriden (ca. 1380–1507) erstreckte. Diese wird hauptsächlich als eine instabile, unruhige Zeit mit zahlreichen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Krisen und politischer Unsicherheit bezeichnet. Außerdem gehörte er den Sufi-Orden an und war gelegentlich als Dichter am Hof des Königs tätig.

5.1. Der *Dīwān*: Entstehungsgeschichte und Rezeption

Sein bekanntestes Werk, der *Dīwān* (pers. دیوان حافظ) ist eine lyrische Sammlung bestehend aus Ghaselen sowie anderen Gedichtformen, darunter Qaṣīdeh (قصیده), Qet‘eh (قطعه), Robā‘ī (رباعی) aber auch Maṣnavī (مثنوی) – „Sāqīnāmeḥ“ (ساقی‌نامه, Schenkenbuch) und „Moqannīnāmeḥ“ (معنی‌نامه, Sängerbuch) – und gilt als eines der am häufigsten übersetzten und vertonten Werke

¹⁴⁰ Außerdem wurden die Sänger in der Zeit der Timuriden „Hāfez“ genannt.

¹⁴¹ Siehe Ouseley / Reynolds. *Biographical Notices* [...], dort: „No. 2.—The Diwan of Khajeh Hafiz of Shiraz“, S. 23–42; *Journal asiatique: périodique semestriel*. (1858). 5: 11.1858. Leuven: Peeters. Dort: „Coup d’oeil sur la vie et les écrits de hafiz, par M. Defrémery“, S. 406–425; Bodenstedt. *Der Sänger von Schiras*, Einleitung, S. XVII–XLIII; Robinson. *Persian Poetry for English Readers*, dort: „Hāfiz“, S. 382–507; Ḥāfiz. (1891). *The Dīwān: written in the fourteenth century*. Bd. 1. (H. W. Clarke, Übers.). Calcutta: Gov. of India Central Print Office. Dort: „The Life of Ḥāfiz“, S. xxiii–xliv. Dieser Publikation fügte Clarke im Vorwort (auf den Seiten xviii–xx) eine Auflistung der auf Ḥāfez bezugnehmenden Werke bei; Ethé. *Grundriss der iranischen Philologie* [...], dort: „V. Die mystische und didaktische Poesie“, S. 303f.; Mo‘īn, M. (1940). *Hāfez-e Šīrīn Soḥan*. Zwei Bände. Teheran: Bongāh-e Bāzargānī-ye Parvīn; Zarrīnkūb, ‘A. (1970). *Az Kūčeh-ye Rendān*. Teheran: Amīr Kabīr; Ganī, Q. (2007). *Baḥṣ dar Āṣār va Āfkār va Ahvāl-e Hāfez*. Teheran: Hermes.

aus dem persischen Raum. Da diese erst nach seinem Tod durch seine Anhänger zusammengestellt wurden, gibt es zwischen den vorhandenen Handschriften Abweichungen.

Abbildung 5.1: Der *Dīwān* von Ḥāfez, Manuskript aus dem 18. Jahrhundert, erstes Ghasel.¹⁴²



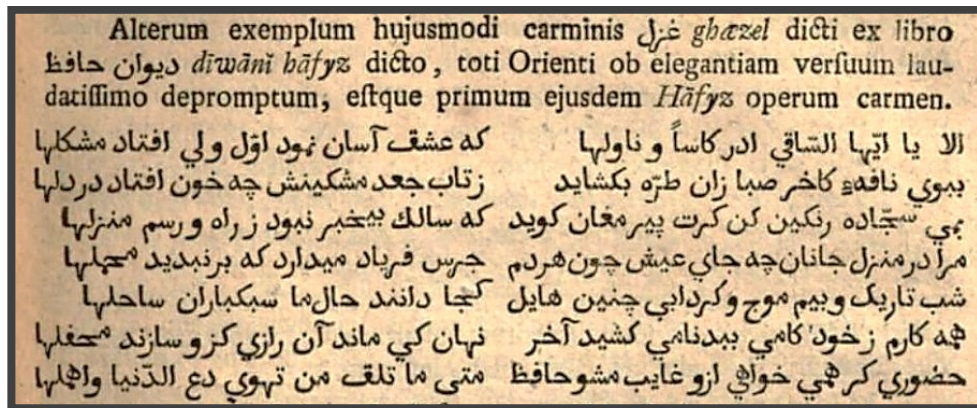
Zu den herrschenden Themen seiner Lyrik gehören u. a. die Liebe, Sehnsucht, Trennungsschmerz und Beschreibung von Schönheit aber auch die Vergänglichkeit des Lebens, Vorherbestimmung des Schicksals und darüber hinaus die Aufforderung zum Lebensgenuss bzw. Trinken. Angesichts der brutalen Gewaltherrschaften zu seinen Lebzeiten scheint die in seiner Liebeslyrik herrschende Thematik, ein Versuch zu sein, die dogmatische Denkweise seiner Zeit zu überwinden.

Die poetische Werke Ḥāfez' wurden seit der Bekanntheit dieses Poeten in Europa im großen Umfang in unterschiedliche Sprachen übertragen. Die erste nachgewiesene Übersetzung eines Ghasel (das Eingangsgedicht aus dem Ḥāfez'schen *Dīwān*) durch den Linguisten

¹⁴² Siehe Christie's: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5781874> (abgerufen am 07.04.2023).

Franciszek à Mesgnien Meninski (1623–1698) ins Lateinische ist auf das Jahr 1680 zu datieren und samt dem persischen Original und dessen Transliteration vom Übersetzer in dessen Werk *Linguarum Orientalium* eingebettet worden.¹⁴³

Abbildung 5.2: Die erste nachweisbare Übersetzung eines Ghazel aus dem Persischen, im Jahr 1680 von Meninski ins Lateinische übertragen.¹⁴⁴



Eine zweite nachweisbare Übersetzung desselben Hāfez’schen Ghazel ebenfalls ins Lateinische aus dem Jahr 1767 stammt von Thomas Hyde.¹⁴⁵ Trotz der beträchtlichen Anzahl an Übertragungen sowie Adaptionen dieses Stoffes im englischen sowie französischen Sprachraum, erfuhr er auch zahlreiche Übersetzungen sowie Adaptionen im deutschsprachigen Kulturraum.¹⁴⁶ Eingang in die deutsche Sprache fand der *Dīwān* von Hāfez durch die

¹⁴³ Vgl. Meninski, F. à M. (1680). *Linguarum Orientalium Turcicae, Arabicae, Persicae. Institutiones Seu Grammatica Turcica. In Qua Orthographia, etymologia, syntaxis, prosodia, & reliqua e spectantia exactè tractantur, exemplisque perspicuis illustrantur et Cujus Singulis Capitibus Praecepta Linguarum Arabicae et Persicae Subjiciuntur*. Bd. 2. Wien: Meninski. Dort: „Pars Septima. De Prosodia et Arte Metrica“, S. 189–194. Hinsichtlich des Hinweises auf den Kommentar Sūdis, gilt diese Hāfez-Ausgabe aus dem 17. Jahrhundert vermutlich als Vorlage für Meninski. Vgl. Qazvīnī / Ganī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghazel Nr. 1, S. 2.

¹⁴⁴ Vgl. Meninski. *Linguarum Orientalium* [...], dort: „Pars Septima. De Prosodia et Arte Metrica“, S. 189.

¹⁴⁵ Vgl. Hyde, T. (1767). *Syntagma dissertationum quas olim auctor doctissimus Thomas Hyde S.T.P. Volumen Alterum* [Bd. 2]. Oxonii: e typographeo Clarendoniano. Dort: „Divini Poetae Haphiz, Persicè ac Latinè“, S. 447f.

¹⁴⁶ Zu Übersetzungen ins Englische s. Richardson, J. (1774). *A Specimen of Persian Poetry; or Odes of Hafez*. London: No. 76, Fleet-Street. Unter <https://data.onb.ac.at/rec/AC10144540> (abgerufen am 18.12.2022); Nott, J. (1787). *Ketab Lalehzar, az Divani Hafez. Selected Odes, from the Persian Poet Hafez*. London: J. Payne; Jones, W. (1792). *Asiatick Reaserches*. Bd. 3. Calcutta: T. Watley. Unter <https://www.biodiversitylibrary.org/page/42210514> (abgerufen am 18.12.2022), S. 172–177; Ouseley, W. (1795). *Persian Miscellanies. An Essay to Facilitate the Reading of Persian Manuscripts*. London: Richard White. S. 123f., 152, 164 u. 184; Ouseley, W. (1797–1800). *The Oriental Collections*. In drei Bänden. London: Cadell & Davis. Bd. 1: S. 208ff., 276ff. u. 356ff., Bd. 3: S. 107 u. 126ff.; Jones, W. (1799). *The Works of Sir William Jones*. Bd. 2. London: G. G. & J. Robinson. S. 316 u. 321–325; Hindley, J. H. (1800). *Persian Lyrics or Scattered Poems from the Diwan-i-Hafiz: with Paraphrases in Verse and Prose*. London: The Oriental by Wilson & Co.; Jones, W. (1807). *The Works of Sir William Jones*. Bd. 10. London: John Stockdale. Dort: „A Persian Song of Hafiz“, S. 251ff.; Robinson, S. (1875). *A Century of Ghazels or a Hundred Odes, Selected and Translated from The Diwan of Hafiz*. London: Williams & Norgate; Bicknell, H. (1875). *Hāfiz of Shirāz: Selections from His Poems*. London: Trübner & Co.; zu Übersetzungen ins Französische s. Nicolas, A. L. M. (1898). *Quelques odes de Hafiz*. Paris: Ernest Leroux; Devillers, C. (1922). *Les Ghazels de Hafiz*. Paris: D’Art H. Piazza; Guy, A. (1927). *Les Poemes Erotiques ou Ghazels de Chems ed dīn Mohammed Hāfiz*. Paris: Librairie Paul Geuthner. (In dieser Übersetzung wurde sowohl die persische Form des Ghazel als auch dessen

Übersetzung von Joseph von Hammer-Purgstall aus den Jahren 1812/13, welche für Johann Wolfgang von Goethe als Anregung zu seinem Werk *West-östlicher Divan* (1819, 1827) diente.¹⁴⁷ In der Folge erschien eine Reihe von Übersetzungen und Nachdichtungen, u. a. von Friedrich Rückert, dessen Werke von namhaften Komponisten wie Gustav Mahler (1860–1911) und Johannes Brahms (1833–1897) vertont wurden.¹⁴⁸ Vincenz Rosenzweig von Schwannau, ein österreichischer Übersetzer orientalischer Werke, gehörte wie Hammer-Purgstall zu dem Kreis der Orientalisten und übersetzte gleichfalls den *Dīwān* ins Deutsche.¹⁴⁹ Neben Rückert gehört auch Georg Friedrich Daumer, ein deutscher Lyriker und Religionsphilosoph, zu den bekanntesten Übersetzern orientalischer, u. a. arabischer und persischer Gedichte, deren Übertragungen nicht nur andere Librettisten, sondern auch zahlreiche Komponisten wie Johannes Brahms, Nikolay Rimsky-Korsakov (1844–1908) und Othmar Schoeck (1886–1957) inspirierten.¹⁵⁰ Außerdem erschienen eine Reihe literarischer Adaptionen von weiteren deutschen Lyrikern, darunter Friedrich Martin von Bodenstedt und Hans Bethge, welche ebenfalls mehrmals vertont worden sind.¹⁵¹ Als Resultat der zahlreichen Übersetzungen erschien eine Reihe literarischer und davon angeregter musikalischer Adaptionen dieses Werkes. Für die Vertonungen der Werke Ḥāfeẓ' ist, wie bereits erwähnt, die deutsche Sprache bevorzugt worden. Mit anderen Worten: Die Verbreitung der musikalischen Adaptionen der Werke Ḥāfeẓ' im deutschsprachigen Raum ist im Vergleich zu anderen Sprachräumen augenfällig. Wirft man einen Blick auf die chronologische Tabelle der musikalischen Adaptionen, (siehe *DRpL: Ḥāfeẓ*) stellt man fest, dass die Mehrheit dieser Vertonungen sich auf deutsche Vorlagen beziehen. Einem Großteil dieser Werke liegen sowohl der im Jahr 1819 von Goethe verfasste *West-östliche Divan* aber auch Bodenstedts Adaptionen dieses Werkes zugrunde. Außerdem dienen die Ḥāfeẓ-

Metrik nachgebildet). Adaptionen ins Französische, s. Renaud, A. (1870). *Les nuits persanes*. Paris: Alphonse Lemerre. (Dieses Werk ist neben Ḥāfeẓ auch von Rūmī und Sa'dī inspiriert worden.); Lahor, J. (1888). *L'illusion*. Paris: Alphonse Lemerre. S. 141; Gide, A. (1897). *Les nourritures terrestres*. Paris: Mercure de France; Klingsor, T. (1903). *Schéhérazade*. Paris: Mercure de France. Dort: „Hafiz“, Gedicht Nr. XXXVI, S. 76; Noailles, A. de (1907). *Les éblouissements*. Paris: Calmann-Lévy. Dort: „Le Jardin-qui-séduit-le-cœur“, S. 122ff.

¹⁴⁷ Siehe Hammer-Purgstall (1812/1813). *Der Diwan* [...]; Goethe (1819). *West-östlicher Divan*; Goethe, J. W. v. (1827). *West-östlicher Divan*. Stuttgart und Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung. Im Folgenden werden die Textfassungen der frühesten Drucke des *West-östlichen Divan* herangezogen, da sie für den Rezeptionskontext der ersten Jahre und Jahrzehnte besonders relevant sind.

¹⁴⁸ Siehe Rückert. *Oestliche Rosen*.

¹⁴⁹ Siehe Rosenzweig von Schwannau, V. (1858–1864). *Der Diwan des grossen lyrischen Dichters Hafis*. 3 Bände. (Übers.). Wien: Verl. der K.K. Hof- und Staatsdruckerei.

¹⁵⁰ Siehe Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...]; Daumer, F. G. (1852). *Hafis. Neue Sammlung*. Nürnberg: Bauer & Raspe.

¹⁵¹ Siehe Bodenstedt, F. v. (1850). *Tausend und ein Tag im Orient*. Berlin: Decker; Bodenstedt, F. v. (1851). *Die Lieder des Mirza-Schaffy*. Berlin: Decker; Bodenstedt, F. v. (1873). *Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's*. Berlin: Hofmann & Comp; Bodenstedt. *Der Sänger von Schiras*; Bethge. *Hafis*.

Übertragungen von Rückert, Daumer sowie Bethge als literarische Vorlagen für eine große Anzahl dieser Kompositionen. Daher verdienen die auf diesen Werken basierenden Vertonungen für das Ziel dieser Arbeit eine grundlegende Untersuchung. An dieser Stelle soll überblicksartig auf die Gedichtform „Ghasel“¹⁵² eingegangen werden, da sie für die nachfolgende Untersuchung der musikalischen Werke eine entscheidende Rolle spielt.

5.2. Die traditionelle Gedichtform des persischen Ghasel

5.2.1. Historischer Kontext

Die ursprünglich aus dem arabischen Raum stammenden lyrische Form des Ghasel geht auf die vorislamische Zeit zurück und erfährt ihre Blüte im 13. und 14. Jahrhundert im persischsprachigen Raum durch namhafte persische Poeten, u. a. Rūmī und Ḥāfez. Wie aus der wörtlichen Bedeutung des Ghasel hervorgeht – den Frauen gegenüber Liebe zum Ausdruck zu bringen bzw. erotische Gespräche mit den Frauen zu führen¹⁵³ – handelt es sich bei dieser Gedichtform um eine Form der Liebeslyrik, welche sich im persischen Kulturraum über Jahrhunderte hinweg weiterentwickelte.¹⁵⁴ Das persische Ghasel wird häufig mit den Namen Sanā’ī (11–12. Jhd.), ‘Attār (12–13. Jhd.), Sa‘dī, Rūmī (beide 13. Jhd.) und Ḥāfez (14. Jhd.) assoziiert, erfährt jedoch seine Blüte im Werk der beiden letztgenannten, insbesondere Ḥāfez.

5.2.2. Aufbau und Form

Passend zur Liebesthematik besteht die lyrische Form des Ghasel aus einer inneren Kontinuität durch ihr besonderes Reimschema. Wie aus der Abbildung 5.3 zu sehen ist, wird der Reim, welcher am Ende der beiden Halbverse („Meşra“¹⁵⁵) des ersten Verspaars („Beit[s]“) erscheint, im ganzen Ghasel beibehalten, sodass er ab dem zweiten Beit nur am Ende jedes Verspaars zu sehen ist (aa–ba–ca–da–...–xa).¹⁵⁵

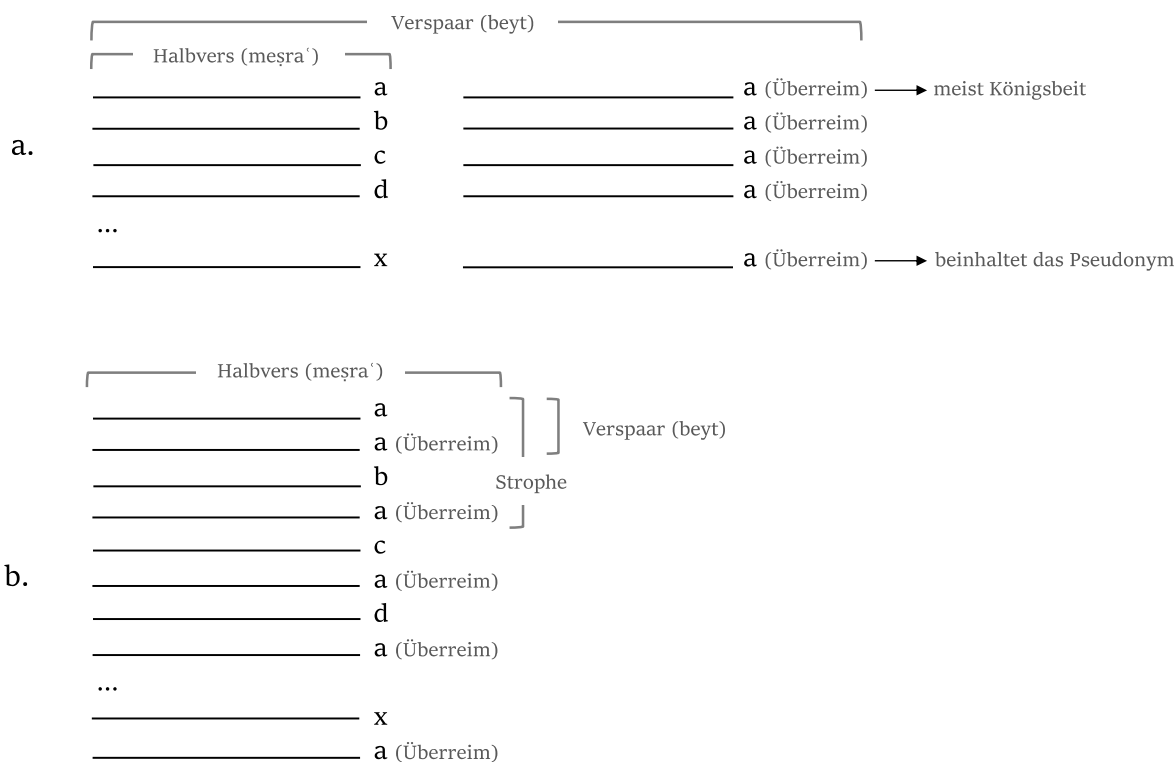
¹⁵² Der Begriff *Ġazal* (pers. غزل) erfuhr unterschiedliche Umschreibungen in der deutschen und englischen Sprache (Ghasel, Gasel, Gazal, Ghazal, Ghazel usw.), welche jeweils anders pluralisiert werden. In dieser Arbeit wird die geläufigere Transkription dieses Wortes, nämlich „das Ghasel / die Ghasele“ verwendet.

¹⁵³ Vgl. Mo‘īn, M. (1996). *Mo‘īn Persian dictionaries. D - Q (GH)*. Bd. 2. Tehrān: Amīr Kabīr. S. 2412.

¹⁵⁴ Vgl. Tschersig, H. (1907). *Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen* (Bd. N.F. 1 = 11). Leipzig: Quelle & Meyer. S. 5ff.

¹⁵⁵ Ein „Meşra“¹⁵⁵ (pers. مصرع, meşra‘, dt. Halbvers oder Hemistichion) ergibt sich durch die Teilung eines „Beit[s]“ in der Mitte. Der Begriff „Beit“ (pers. بیت, beyt, dt. Verspaar, Doppelsonett, Zweizeiler oder Distichon) bezeichnet in der persischen sowie arabischen Poesie die Zweizeiler in einer Dichtung.

Abbildung 5.3: Das Reimschema des Ghasel in seiner ursprünglichen, persischen Form (a.) und seiner Rezeption in der deutschen Poesie (b.).



Trotz der inhaltlichen Selbstständigkeit jedes Beits, sorgt dieses Reimschema für eine gewisse Einheit in der ganzen Dichtung bzw. eine Kontinuität in der Gedankenführung. Ein weiteres Merkmal, welches die Verbindung der Verspaare noch stärker betont, ist die Verwendung des „Radīf[s]“ (pers. ردیف, dt. Reihe, Aneinanderreihung), ein Anhang des Reims, der im Deutschen als Überreim oder Kehrreim bezeichnet wird, vergleichbar mit einem Refrain. Weitere Besonderheiten dieser Gedichtform sind der Einsatz von „Taḥalloş“ (pers. تخلص, dt. Pseudonym) oder die Erwähnung des Dichternamens in dem letzten Verspaar sowie das sogenannte „Königsbeit“ (pers. شاه بیت, šāhbeyt), welches als das inhaltlich reichste – häufig erste – Verspaar des Ghasel einzuordnen ist und somit in der Regel die Überschrift des Gedichtes bestimmt.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Vgl. Tschersig. *Das Gasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 7ff.; Siehe auch Fricke, H. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Weimar, K. (Hrsg.). (2007). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte; Bd. I: A - G. Bd. II: H - O. Bd III: P - Z* (3. Aufl.). Berlin [u.a.]: de Gruyter. Unter <http://doi.org/10.1515/9783110914672> (abgerufen am 25.02.2021). S. 722ff.

5.2.3. Thematische Schwerpunkte

Wie aus der wörtlichen Übersetzung des Begriffs hervorgeht, handelt es sich bei dem persischen Ghazel um Liebeslyrik. Diese besitzt jedoch zwei Ebenen: eine weltlich-profane und eine geistlich-mystische, die hinsichtlich der Weltanschauung des Poeten variieren oder sich überlappen. Darüber hinaus beschäftigt sich diese Gedichtform mit einer Vielzahl von anderen Themenkomplexen u. a. Natur, Schönheit, Trinken, Schicksal, Lebensgenuss, Ewigkeit und Vergänglichkeit. Im Hinblick auf die jeweilige Weltanschauung der Poeten sowie die Wahrnehmungen der Übersetzer-Poeten sind diese Dichtungen entweder als geistlich oder weltlich bzw. eine Verschmelzung dieser beiden Ebenen zu bezeichnen. Ḥāfeẓ nahm, so Narjes Khodae, „viele Motive und Symbole der mystischen Literatur in seinen *Diwan* auf, rückte sie aber mehr oder weniger in profane Zusammenhänge und stellte mit seiner weltlichen, diesseitigen Liebeslyrik gerade das Gegenbild zum introvertierten Weltverständnis der Sufis dar.“¹⁵⁷ Über das Auslegungsspektrum der Ḥāfeẓ’schen Lyrik berichtet Johann Christoph Bürgel:

„Die ihm [Ḥāfeẓ] zugeschriebene Botschaft reicht von purer hedonistischer Lebensfreude mit Wein, Weib und Gesang bis zu streng gnostisch-mystischer Auslegung im Sinn der ‚theoretischen‘ Religion der Liebe der islamischen Mystik.“¹⁵⁸

Über die vorherrschenden Themen des Ḥāfeẓ’schen *Dīwān* schreibt der österreichische Orientalist Hammer-Purgstall:

„Auch uns scheinen Hafisens Gedichte größtentheils bachantischen und erotischen Inhalts. Ausser einigen wenigen mystischen und moralischen Gaselen enthalten die meisten derselben nichts als den Ausbruch taumelnder Begeisterung des Lebensgenußes. Wein und Liebe, Schenken und Mädchen, Rosen und Nachtigallen, Frühling und Jugend, Genuß und Trennung, Frömmel, Verspottung und Klosterhohn, Schönheitspreis und Dichter-Selbstlob sind die Pole, um die sich die Welt Hafisens zwischen Sonnen und Monden, Morgensternen und Plejaden jauchzend herumdreht.“¹⁵⁹

In seiner *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* (1818) schreibt er:

„Wenn in einigen seiner Gaselen mystischer Anstrich aufgetragen ist, wenn aus seinem Buche des Schenken wirklich mystischer Hauch weht; so ist doch die Gesamtheit seiner

¹⁵⁷ Zitiert nach Khodae, N. (2018). „Über die Bedeutung der Mystik und Liebe im Hafis’schen Diwan: Liebeslyrik in der Zeit der Gewaltherrschaft“, in: *Zeitschrift Für Religions- und Geistesgeschichte*, 70(1), S. 73–89, hier S. 74f. Unter <https://www.jstor.org/stable/26506163> (abgerufen am 27.12.2022).

¹⁵⁸ Zitiert nach Bürgel, J. C. (2013). *Liebesrausch und Liebestod in der islamischen Dichtung des 7. - 15. Jahrhunderts*. Stuttgart: Kohlhammer. S. 153.

¹⁵⁹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, Vorrede. S. xxxivf.

Gedichte nichts, als ein lauter Aufruf zu Liebe und Wein, und der höchste Ausbruch erotischer und bachantischer Begeisterung.“¹⁶⁰

Die Liebesthematik und die Weinmetaphorik spielen jedoch eine zentrale Rolle im persischen Ghasel und stehen sowohl bei den mystischen als auch bei den profanen Ghaselen im Mittelpunkt. In den Ghaselen des Ḥāfez' ist beispielsweise laut Radjaie eine Dreieck-Thematik bestehend aus Liebe, Wein und Ewigkeit vorhanden.¹⁶¹

5.2.4. Die Rezeption des persischen Ghasel in der deutschen Poesie

Den Eingang in die deutsche Poesie fand das Ghasel zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die Veröffentlichung der erstmals vollständigen Übersetzung des *Dīwān* von Ḥāfez ins Deutsche, durch den österreichischen Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall.¹⁶² Diese erste vollständige Übersetzung, welche Hammer-Purgstall im Jahr 1799, während seines Aufenthalts in Konstantinopel begann und sieben Jahre später (1806) beendete, gilt als Ausgangspunkt der Ḥāfez-Rezeption im deutschsprachigen Kulturraum.¹⁶³ Bereits im Vorwort verweist er auf die Form des Ghasel; in seiner Übersetzung jedoch folgt er der persischen Vorlage weder formal noch stilistisch.¹⁶⁴ Trotz der Einführung der Transliteration des jeweiligen ersten Verspaars aus der persischen Vorlage sowie gelegentliche Erwähnung des Metrums zu Beginn der Dichtungen, handelt es sich dabei hauptsächlich um freie Reimbehandlung oder reimlose Verse bzw. eine Ausweichung der persischen Gedichtform, nämlich ein „Stichwortghasel“.¹⁶⁵ Dennoch spielt dieses Werk eine entscheidende Rolle für die Einführung des Ghasel in die deutsche Dichtung. Fünf Jahre später schreibt er ein biographisch-historisches Werk namens *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* (1818), in dem er die Geschichte der persischen Dichtkunst in Anbetracht zweihundert persischer Poeten, jeweils anhand von Beispielen aus deren Dichtungen, sowohl chronologisch als auch

¹⁶⁰ Zitiert nach Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...], S. 262.

¹⁶¹ Vgl. Radjaie, A. (1998). *Das profan-mystische Ghasel des Hafis in Rückerts Übersetzungen und in Goethes „Divan“* (Bd. 5). Würzburg: Ergon-Verl. S. 282.

¹⁶² Siehe Hammer-Purgstall (1812/13). *Der Diwan* [...]. Vgl. auch Tschersig. *Das Ghasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 156–164.

¹⁶³ Vgl. Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, Vorrede. S. iii.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. Vorrede. S. ii.

¹⁶⁵ Ein „Stichwortghasel“ bezeichnet laut Tschersig eine ghaselähnliche Gedichtform, in der die Verspaare stets mit der identischen Wiederkehr des Reimworts schließen. Vgl. Tschersig. *Das Ghasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 164; Vgl. auch den Aufsatz von Dieter Burdorf „Formentauschend. Hofmannsthals Ghaselen im gattungsgeschichtlichen Kontext“, in: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 20*. (2012). Freiburg: Rombach Verlag. S. 109–140, hier S. 114. Unter https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/48251/HJb_20_2012_109_140.pdf (abgerufen am 08.04.2023).

mit biographischen Anmerkungen untersucht.¹⁶⁶ Im Kontext der biographischen Anmerkungen zu Ḥāfeẓ berichtet er über „Goethe’s Proben eines westöstlichen Diwan’s, (worin der Fürst der deutschen Dichter mit dem der persischen, ihn als solchen anerkennend, in Bündniß tritt).“¹⁶⁷ Fast ähnlich wie Hammer-Purgstall verhält sich Johann Wolfgang von Goethe in seinem von Ḥāfeẓ inspirierten *West-östliche[n] Divan* dem persischen Ghasel gegenüber.¹⁶⁸ Fasziniert von dem persischen Poeten,¹⁶⁹ schrieb Goethe, der „aus einem Wust mittelmäßig bis schlecht übersetzter Texte das Wesen des Hafis erspürt hat“, ¹⁷⁰ Nachdichtungen nach der persischen Vorlage. Goethes Anregung für seine Auseinandersetzung mit dem Ḥāfeẓ’schen *Dīwān* war die von Hammer-Purgstall übersetzte *Dīwān*-Ausgabe, welche er im Frühling 1813 erhielt.¹⁷¹

„Schon im vorigen Jahre waren mir die sämtlichen Gedichte Hafis’ in der von Hammerschen Übersetzung zugekommen, und wenn ich früher den hier und da in Zeitschriften übersetzt mitgeteilten einzelnen Stücken dieses herrlichen Poeten nichts abgewinnen konnte, so wirkten sie doch jetzt zusammen desto lebhafter auf mich ein, und ich mußte mich dagegen produktiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können. Die Einwirkung war lebhaft, die deutsche Übersetzung lag vor, und ich mußte also hier Veranlassung finden zu eigener Teilnahme. Alles, was dem Stoff und dem Sinne nach bei mir Ähnliches verwahrt und gehegt worden, tat sich hervor, und dies mit umso mehr Heftigkeit, als ich höchst nötig fühlte, mich aus der wirklichen Welt, die sich selbst offenbar und im stillen bedrohte, in eine ideelle zu flüchten, an welcher vergnüglichen Teil zu nehmen meiner Lust, Fähigkeit und Willen überlassen war.“¹⁷²

¹⁶⁶ Siehe Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...].

¹⁶⁷ Zitiert nach ebd. S. 261. In demselben Abschnitt führt Hammer-Purgstall ein vermutlich von Ḥāfeẓ stammendes Gedicht an, welches in Indien zu einer Melodie, zu der die Bajaderen tanzen, gesungen werde. Der Autor führt zudem eine Notation dieser Weise an. Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...], S. 271f.

¹⁶⁸ Siehe Goethe (1819). *West-östlicher Divan*. Der *Divan* existiert in zwei verschiedenen Versionen: der Erstdruck vom 1819 und der erweiterte *Neue Divan*, welcher im Jahr 1827 veröffentlicht wurde. Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*.

¹⁶⁹ Goethe widmet in seinem *Divan* dem persischen Poeten ein Gedicht mit dem Titel „An Hafis“. (Siehe Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 400f.) Dieses wurde bei der im Jahr 1827 veröffentlichten Ausgabe des *Divan* im *Buch Hafis* eingeführt. In weiteren Dichtungen redet er ihn als „heiliger Hafis“ an (ebd. „Hegire“, S. 3ff. sowie „Offenbar Geheimnis“, S. 45). An einer anderen Stelle bezeichnet Goethe sich selbst als dessen Zwillings: „Lust und Pein/ Sey und den Zwilligen gemein!“ (ebd. „Unbegrenzt“, S. 42f.).

¹⁷⁰ Zitiert nach Bürgel, J. C. (1983). „Wie du zu lieben und zu trinken“ – Zum Hafis-Verständnis Goethes“, in: J. W. Goethe. *Fünf Studien zum Werk*. Hrsg. von Anselm Maler. Frankfurt: Maler. S. 115–141, hier S. 130. Auch wiedergegeben in Bobzin, H. (1989). „Hafisische Vierzeiler in Übertragungen von Friedrich Rückert“, in: *Spektrum Iran* 2, Heft 4, S. 3–26, hier S. 3. Gekürzte Fassung des Aufsatzes „Zur Geschichte der Hafis-Übertragungen Rückerts“ von 1988.

¹⁷¹ „Endlich, als mir, im Frühling 1813, die vollständige Übersetzung aller seiner [Ḥāfeẓ’] Werke zukam, ergriff ich mit besonderer Vorliebe sein inneres Wesen und suchte mich durch eigene Production mit ihm in Verhältniß zu setzen.“ Zitiert nach: Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, dort: *Noten und Abhandlungen: Von Hammer*, S. 521f.

¹⁷² Zitiert nach Goethe, J. W. v. (1952). *Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe. Achter Band: Autobiographische Schriften - Erster Teil*. Stuttgart: Cotta’sche Buchhandlung. Dort: „Tag- und Jahrhefte. 1815“, S. 1233f.

Abbildung 5.4: Johann Wolfgang von Goethe: *West-östlicher Divan*, Erstausgabe, Geschenk-Exemplar mit handkoloriertem Titelblatt, 1819.¹⁷³



Sein *West-östlicher Divan* besteht – wie üblich in einer orientalischen Gedichtsammlung – aus verschiedenen Abschnitten bzw. den sogenannten Büchern, welche jedoch nicht alphabetisch, – wie bei dem Ḥāfez’schen *Dīwān* – sondern thematisch-inhaltlich unterteilt worden sind.¹⁷⁴ In der erweiterten Ausgabe von 1827 enthält diese Gedichtsammlung zwölf Bücher, deren Überschriften jeweils zuerst als Transkription und dann auf Deutsch und Persisch wiedergegeben werden:

Moganni Nameh – Buch des Sängers – مُعَنَى نَامَه

Hafis Nameh – Buch Hafis – حَافِظ نَامَه

Uschk Nameh – Buch der Liebe – عَشَق نَامَه

Tefkir Nameh – Buch der Betrachtungen – تَفَكَّر نَامَه

¹⁷³ Siehe *Goethe-Museum Düsseldorf*. Unter <https://www.goethe-museum.de/> (07.04.2023).

¹⁷⁴ Vgl. den Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.). *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Struktur der Gedichtsammlung“, S. 312.

Rendsch Nameh – Buch des Unmuths – رنج نامه
 Hikmet – Nameh – Buch der Sprüche – حکمت نامه
 Timur Nameh – Buch des Timur – تیمورنامه
 Suleika Nameh – Buch Suleika – زلیخا نامه
 Saki Nameh – Das Schenkenbuch – ساقی نامه
 Mathal Nameh – Buch der Parabeln – مثل نامه
 Parsi Nameh – Buch des Parsen – پارسی نامه
 Chuld Nameh – Buch des Paradieses – خُلد نامه¹⁷⁵

Anschließend fügt Goethe seinem *Divan* einen Prosa-Abschnitt („Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans“) bei, in dem er u. a. historische Erläuterungen zu östlichen Völkern, insbesondere den Persern, sowie deren Poesie liefert. Ein Teil der *Divan*-Gedichte stammt jedoch nicht von Goethe selbst, sondern von Marianne von Willemer (1784–1860)¹⁷⁶ und ist in das *Buch Suleika – Suleika Nameh* ohne Nennung der Mitautorin eingebettet worden: „Hochbeglückt in deiner Liebe“, „Sag du hast wohl viel gedichtet?“, „Nimmer will ich dich verlieren!“, „Was bedeutet die Bewegung? [Ostwind]“, „Ach! um deine feuchten Schwingen [Westwind]“ und „Wie mit innigstem Behagen“.¹⁷⁷ Außerdem tritt sie im *Divan* in einer fiktiven Gestalt unter dem Namen *Suleika*¹⁷⁸ auf, – die Geliebte von Goethe – während er selbst die Rolle von *Hatem*¹⁷⁹ – ihrem Liebhaber – übernimmt.¹⁸⁰ In seinem *Divan* nähert sich Goethe im Vergleich zu Hammer-Purgstall mehr der persischen Vorlage an, dichtet jedoch nicht in der strengen Form des Ghasel, sondern in kurzen und schlichten Reimversen, sodass es in seinen „Gaseloide[n]“¹⁸¹ gelegentlich zur unveränderten Wiederkehr des Reims sowie weiteren

¹⁷⁵ Vgl. Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, Inhaltverzeichnis.

¹⁷⁶ Marianne von Willemer, Schauspielerin und Sängerin, begegnete Goethe bereits im Sommer 1814 und wieder 1815, während Goethe bei den Willemers Zeit verbrachte. Vgl. den Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Entstehung“, S. 310.

¹⁷⁷ Siehe Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 125, 132, 150, 161f. und 166f. Siehe auch Dieter Martins Artikel „Marianne von Willemers Suleika-Gedichte und ihre Vertonungen“, in: Jung, H. (Hrsg.). (2002). *Eine Art Symbolik fürs Ohr: Johann Wolfgang von Goethe; Lyrik und Musik*. (Bd. 12). Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Wien [u.a.]: Lang. S. 131–150.

¹⁷⁸ Laut jüdischen sowie islamischen Überlieferungen war *Suleika* die Frau des *Potifar*, welche in der biblischen Josephgeschichte und im Koran vorkommt. Vgl. hierzu *Koran. der heilige Qur-ān*. (2004). Fünfte überarbeitete Taschenbuchauflage. Mirza Masroor Ahmad (hrsg.). Frankfurt am Main: Verlag Der Islam. Sure 12. Yūsuf, 12. Teil, Verse 24–36, S. 292f. Vgl. auch AT: Gen, 39. Diese Erzählung erfuhr zahlreiche poetische Adaptionen in der persischen Poesie u. a. von Firdausī und Gāmī.

¹⁷⁹ Der Name *Hatem* wurde vermutlich der Lyrik Sa‘dīs entnommen und bezieht sich auf den arabischen Poeten Ḥātim aṭ-Ṭā‘yyī (arab. حاتم الطائي) aus dem 6. Jahrhundert.

¹⁸⁰ Vgl. den Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.). *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Entstehung“, S. 310.

¹⁸¹ Hubert Tschersig bezeichnet die ghaselähnlichen Nachdichtungen Goethes im *Divan* als „Gaseloide“. Waldemar Freiherr von Biedermann verwendet die Bezeichnung „Pseudogaselen“ bzw. „eine von GOETHE

Unregelmäßigkeiten kommt. Darüber äußert sich Goethe selbst in der folgenden *Divan*-Dichtung:

„In deine Reimart hoff’ ich mich zu finden,
Das Wiederholen soll mir auch gefallen,
Erst werd’ ich Sinn, sodann auch Worte finden;
Zum zweytenmal soll mir kein Klang erschallen,
Er müßte denn besondern Sinn begründen,
Wie du’s vermagst begünstigter vor allen.“¹⁸²

Laut Johann Christoph Bürgel ist der Einfluss des persischen Poeten auf Goethes *Divan* mehr „in der Bildersprache, in Witz und Ironie sowie in der Relativierung der konfessionellen Schranken“¹⁸³ zu finden. Außerdem äußerte sich Goethe im folgenden Gedicht mit dem Titel „Offenbar Geheimniß“ aus dem *Hafis Nameh – Buch Hafis* zur Deutung des Inhalts der Ḥāfez’schen Poesie hinsichtlich der zwei genannten Ebenen – geistlich-mystisch und weltlich-profan:

„Sie haben dich, heiliger Hafis
Die mystische Zunge genannt,
Und haben, die Wortgelehrten,
Den Werth des Worts nicht erkannt.

Mystisch hießest du ihnen,
Weil sie närrisches bei dir denken,
Und ihren unlautern Wein
In deinem Namen verschenken.

Du aber bist mystisch rein
Weil sie dich nicht verstehn,
Der du, ohne fromm zu seyn, selig bist!
Das wollen sie dir nicht zugestehn.“¹⁸⁴

Goethes *Divan* erfuhr, trotz seines fehlenden formalen Zugangs zum persischen Ghazel, einen großen Erfolg bzw. zahlreiche Auflagen und inspirierte nachträglich viele andere Poeten, Übersetzer und besonders Komponisten, worauf nachfolgend in dieser Arbeit eingegangen wird.¹⁸⁵

geschaffene eigene westöstliche Gedichtform“. Vgl. Tschersig, *Das Gasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 163. Vgl. auch Biedermann, G. W. v. (1886). *Goethe-Forschungen: Neue Folge*. Leipzig: Biedermann. S. 376.

¹⁸² Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, „Nachbildung“ aus dem *Buch Hafis (Hafis Nameh)*, S. 44.

¹⁸³ Zitiert nach Fricke / Grubmüller / Müller / Weimar (Hrsg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* [...], S. 723.

¹⁸⁴ Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, „Offenbar Geheimniß“ aus dem *Buch Hafis (Hafis Nameh)*, S. 45. Auch wiedergegeben in Rückert, F. (1926). *Ghaselen des Hafis. Übertragen von Friedrich Rückert*. (Hrsg. von Herman Kreyenborg). Leipzig: Hyperion Verlag. Einleitung, S. 28f. Der Begriff „mystische Zunge“ deutet auf einen der Pseudonyme Ḥāfez’ hin (arab. لسان الغيب).

¹⁸⁵ „er [der *Divan*] förderte ein breites vorhandenes Interesse am Orient und stimulierte weitere poetische Produktionen in »östlicher Manier« wie die *Ghaselen* August von Platens (1821) und die *Östlichen Rosen*

Die ersten formgerechten Ghasele im deutschsprachigen Raum stammen jedoch von dem deutschen Übersetzer-Poeten Friedrich Rückert, zunächst in seinen Rūmī-Nachdichtungen (1819, erschienen 1821), dann in seinen *Östliche[n] Rosen* (1819, erschienen 1822), in *Liebesfrühling* (1821), *Ghaselen des Hafis* sowie anderen Werken.¹⁸⁶ Dieses betont er selbst in dem folgenden Gedicht „Die Form des Ghasel’s.“

„Die neue Form, die ich zuerst in deinen Garten pflanze,
O Deutschland, wird nicht übel stehn in deinem reichen Kranze.
Nach meinem Vorgang mag sich nun mit Glück versuchen mancher
So gut im persischen Ghasel, wie sonst in welscher Stanze.“¹⁸⁷

Die Auseinandersetzung Rückerts mit der persischen Sprache, insbesondere mit dem persischen Poeten Ḥāfeẓ, begann während seines Winter-Aufenthalts (1818/19) bei seinem Lehrer Hammer-Purgstall in Wien.¹⁸⁸ Aus Rückerts Korrespondenz mit ihm geht hervor, dass er in dieser Zeit Ḥāfeẓ-Texte zum Studieren von Hammer-Purgstall auslieh.¹⁸⁹ Rückert lernte Ḥāfeẓ, im Gegensatz zu Goethe, nicht in der deutschen Übersetzung, sondern im persischen Original kennen. In seiner Ḥāfeẓ-Übertragung *Östliche Rosen* verhielt er sich ähnlich wie Goethe, indem er keine wörtliche Übersetzung aus dem Persischen vornahm, sondern sich

Friedrich Rückerts (1822) oder *Les Orientales* von Victor Hugo (1829).“ Zitiert nach dem Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.). *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Rezeption“, S. 321.

¹⁸⁶ Siehe Rückert, F. (1868). *Friedrich Rückert's gesammelte poetische Werke in zwölf Bänden*. Fünfter Band. Frankfurt am Main: Sauerländer's Verlag. Dort: „Dritter Bezirk, Ghasele, I. Mawlana Dschelaleddin Rumi“, S. 200ff.; Rückert. *Oestliche Rosen*.; Rückert. *Ghaselen des Hafis* [...]. Weitere Übersetzungen von 43 Ḥāfeẓ-Ghaselen aus den Jahren 1846/47 wurden posthum durch Rückerts Schüler Paul de Lagarde im Jahr 1877 publiziert (siehe Lagarde, P. de. (1877). *Symmicta*. Bd. 1. Göttingen: Dieterich. S. 178–198). Außerdem sind aus dem Jahr 1862 weitere 45 Übertragungen unter „Aus Hafis“ zu finden. (siehe Rückert, F. (1888). *Poetisches Tagebuch: 1850 – 1866; (aus seinem Nachlasse)*. Frankfurt a. M.: Sauerländer. S. 407–430). Darüber hinaus finden sich drei Ghasele in den *Kindertotenliedern* Rückerts (siehe Rückert, F. (2007). *Kindertotenlieder und andere Texte des Jahres 1834*. (1. Aufl., Bd. Werke 1834). Göttingen: Wallstein).

¹⁸⁷ Zitiert nach Rückert. *Friedrich Rückert's gesammelte poetische Werke*. Bd. 5, S. 200. Auch wiedergegeben in Beyer, C. (1868). *Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal*. Frankfurt am Main: Sauerländer's Verlag. S. 120. Auch wiedergegeben in Fortlage, C. (1867). *Friedrich Rückert und seine Werke*. Frankfurt am Main: Sauerländer's Verlag. S. 25.

¹⁸⁸ Vgl. Höflechner, W. / Wagner, A. / Koitz-Arko, G. (Hrsg.) (2018). *Joseph von Hammer-Purgstall: Briefe, Erinnerungen, Materialien*. Version 2, Teil 1. Graz: Adeva. Unter <https://hdl.handle.net/11471/559.10> (abgerufen am 01.03.2021). S. 8 und S. 446. Vgl. auch Anne Bohnenkamps Aufsatz „»Divan«-Rezeption im 19. Jahrhundert“, in: *Goethe-Jahrbuch*. (2020). 136.2019(2020). Göttingen: Wallstein. S. 52–66, hier S. 56.

¹⁸⁹ „Mit herzlichstem Dank stelle ich Ihnen das geliehene Stück HAFIZ zurück. Ich muss Ihnen münd[lich] beschreiben, in welchen Freudenrausch mich diese honigtriefende Poesie versetzt. Ich habe mich mit den unvollkommenen Hilfsmitteln tapfer herumgeschlagen, alles vorläufig, so gut es ging, abgetan, und verlange heiss hungrig nach mehr. [...] Ich habe das Alif [Buchstabe A] des HAFIZischen Diwans durchbuchstabiert. [...] Zu meiner Erholung nach jedem mühsam durchgearbeiteten Ghasel, deren jedes einen Bogen Papier in Folio kostet, übersetze ich frischweg in Versmaß und aller Reimgebundenheit des Originals; der Sinn mag dabei oft etwas schief wegkommen, was mich aber nicht anficht. Aber nun bin ich fertig und hungere nach mehr. [...] Bitte, bitte! Irgendwas noch von Hafiz, nur noch einen einzigen Buchstaben, und wenn keine Kommentarien dabei sind, gleichwohl! [...]“ Zitiert nach Höflechner / Wagner / Koitz-Arko. *Joseph von Hammer-Purgstall* [...], Teil 2/2.1. Brief Nr. 2118 von Rückert an Hammer-Purgstall vom Herbst 1819, S. 1886ff.

inspirieren ließ, eigene Gedichte zu schreiben.¹⁹⁰ Dazu schrieb er in einem Brief vom 16. Juli 1819 an Cotta, seine Ghaselen seien „nicht Uebersetzungen [...] und auch nicht Nachbildungen, in seiner Weise ein Gegenstück zu Göthe’s Divan....., bei diesem der Geist die Hauptsache, bei meinem die Form, so daß, wer Göthe’s Geist und meine Form zusammen nimmt und zu beiden die liebliche Masse, wie sie in Hammer’s Hafis und desselben Hafisischen Blumenlese liegt, sich, ohne Persisch zu kennen, einen ungefähren Begriff von persischer Poesie wird machen können.“¹⁹¹ Wie aus diesem Brief zu entnehmen ist, unternahm Rückert im Gegensatz zu Goethe den Versuch, der persischen Gedichtform strenger zu folgen. In seinen Hafis-Ghaselen „zielte [Rückert] auf ein Ergebnis, das über die Semantik hinaus die Reimgestalt und metrische Gliederung des Originals widerspiegeln sollte.“¹⁹²

Was die Deutung der Poesie des persischen Poeten anbelangt, bzw. die Frage, ob deren Gehalt von Rückert als geistlich, weltlich oder als eine Verschmelzung dieser beiden Ebenen wahrgenommen wurde, ist aus dem folgenden Gedicht aus seinem *Poetische[n] Tagebuch* (1863) herauszulesen, welches zusätzlich durch ein von Rückert entworfenes Wortspiel nach der persischen Dichttradition hervorgehoben wird:

„Hafis, wo er scheint Übersinnliches
 Nur zu reden, redet über Sinnliches.
 Oder redet er, wo über Sinnliches
 Er zu reden scheint, nur Übersinnliches?
 Sein Geheimnis ist übersinnlich,
 Denn sein Sinnliches ist übersinnlich.“¹⁹³

Da Teile aus *Östliche Rosen* in den folgenden Jahren von über fünfzig europäischen Komponisten als literarische Vorlage für ihre Vertonungen verwendet wurden, gewinnt diese Nachdichtung Rückerts für das Ziel dieser Arbeit an Bedeutung. Darüber hinaus schrieb Rückert später eine sprachwissenschaftliche Arbeit mit dem Titel *Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser*, welche posthum veröffentlicht wurde.¹⁹⁴ In diesem Werk setzte sich Rückert intensiv mit den Grundlagen der persischen Sprache, deren Dialekten sowie persischer Poesie und deren Bestandteilen auseinander, u. a. mit der Form des persischen Ghasel. Außerdem beschäftigte sich Rückert hier mit Werken von über hundert

¹⁹⁰ Vgl. Bobzin. „Hafisische Vierzeiler [...]“, in: *Spektrum Iran* 2, (wie Anm. 170), S. 3.

¹⁹¹ Zitiert nach Beyer, C. (1873). *Neue Mittheilungen über Friedrich Rückert und kritische Gänge und Studien*. 1. Bd. Leipzig: Froberg. Brief vom 16. Juli 1819 an Cotta, S. 113. Auch wiedergegeben in Rückert. *Ghaselen des Hafis* [...], Einleitung, S. 14.

¹⁹² Zitiert nach Wohlleben, J. (2004). *Die Ghaselen des Hafiz: Neu in deutsche Prosa übersetzt, mit Einleitung und Lesehilfen*. Würzburg: Königshausen & Neumann. Einleitung. S. 17.

¹⁹³ Zitiert nach Rückert. *Poetisches Tagebuch: 1850 – 1866* [...], S. 463. Auch wiedergegeben in Rückert. *Ghaselen des Hafis* [...], Einleitung, S. 28.

¹⁹⁴ Siehe Rückert. *Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser* [...].

Dichtern und Schriftstellern aus dem persischen Raum, darunter Ḥāfeẓ, und übersetzte Ausschnitte aus deren Werken.¹⁹⁵

Nicht nur Rückert, sondern auch mehr als fünfzig weitere Übersetzer-Poeten aus dem deutschen Raum setzten sich in dieser Zeit mit Ḥāfeẓ'schen Ghaseleln auseinander, darunter August Graf von Platen, Georg Friedrich Daumer und Friedrich Bodenstedt.¹⁹⁶ Rückert und August Graf von Platen, welche sich beide intensiv mit der persischen Sprache beschäftigten, korrespondierten über Ḥāfeẓ' Gedichte und tauschten sich bezüglich ihrer philologischen Themen aus. Ähnlich wie Rückert ergab sich August von Platens Vorliebe für die Gedichtform Ghasele aus der Auseinandersetzung mit dem persischen Poeten durch die von Hammer-Purgstall ausgeliehenen Ḥāfeẓ-Texte.¹⁹⁷ Wie Rückert ließ er sich nicht nur von Ḥāfeẓ inspirieren, um eigene Gedichte zu schreiben, sondern übersetzte auch Ghaseleln des persischen Poeten ins Deutsche.¹⁹⁸ Dabei versuchte er ähnlich wie Rückert, die Form der persischen Vorlage in der deutschen Sprache nachzubilden, sodass nicht nur seine Übersetzungen, sondern auch seine Ḥāfeẓ-Übertragungen sich musikalisch sowie rhythmisch an das Original annähern. Im Gegensatz zu den Rückert'schen Ghaseleln, handelt es sich bei Platens Dichtungen um „Gelegenheitsgedichte im wahrhaften Sinne, [welche] mit dem Leben des Dichters, mit seiner Zeit und Umwelt in engster Verbindung [stehen].“¹⁹⁹ Inhaltlich sind Platens Nachdichtungen selbstständiger und persönlicher, was die geringe Anzahl an Vertonungen im Gegensatz zu Rückerts Nachdichtungen erklären könnte. Trotz der unterschiedlichen Behandlungen gingen Rückert und Platen über die reine Übersetzung der persischen Vorlage hinaus und versuchten nicht nur das metrische Schema so gut wie möglich nachzuahmen, sondern auch nach Lösungen zu suchen, um die rhythmischen Qualitäten des Original-Textes in ihrer eigenen Sprache zu rekonstruieren.²⁰⁰

Ein anderer Übersetzer-Poet, der sich mit Ḥāfeẓ und dessen Übertragung ins Deutsche auseinandersetzte, war Platens Erlanger Studienfreund Georg Friedrich Daumer. Seine Übertragung unter dem Titel *Hafis. Eine Sammlung* (1846) und deren anschließender Nachtrag

¹⁹⁵ Vgl. ebd. Register, S. 404–406.

¹⁹⁶ Hubert Tschersig erwähnt in seinem Buch 56 deutsche Ghaseleldichter. Vgl. Tschersig. *Das Gasel in der deutschen Dichtung* [...], dort: „B. Deutsche Gaselendichter“, S. 165–213.

¹⁹⁷ Vgl. Höflechner / Wagner / Koitz-Arko. *Joseph von Hammer-Purgstall* [...], Teil 1, S. 449. Vgl. auch ebd. Anmerkung Nr. 1093.

¹⁹⁸ Siehe Graf von Platen, A. (1821). *Ghaseleln*. Erlangen: Carl Heyder; Graf von Platen, A. (1823). *Neue Ghaseleln*. Erlangen: Junge; Graf von Platen, A. (1822). „Spiegel des Hafis“, in: *Vermischte Schriften*. Erlangen: Carl Heyder. S. 133–167.

¹⁹⁹ Zitiert nach Tschersig. *Das Gasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 169.

²⁰⁰ Siehe den Ausschnitt aus Rückerts Brief vom 12. Dezember 1819 an Hammer-Purgstall in Radjaie. *Das profan-mystische Ghasele des Hafis* [...], S. 156; Vgl. auch ebd. „5.2. Rückerts metrische Hafis-Übersetzungen“, S. 114–120.

Hafis. Neue Sammlung (1852) erfuhren einen großen Erfolg und wurden von zahlreichen Komponisten vertont, worauf in den nächsten Abschnitten dieser Arbeit eingegangen wird.²⁰¹ Daumer ließ sich in seiner Übertragung nicht nur von dem persischen Poeten inspirieren, sondern auch von seinen deutschen Vorgängern (Hammer-Purgstall, Goethe, Rückert und Platen) und verwendete dementsprechend die persische Ghaselform²⁰² oder ghaselähnliche Formen bzw. Vierzeiler.²⁰³ Zu untersuchen inwiefern sich der Inhalt der Daumer'schen Übertragung mit Ḥāfeẓ' Gedankengut befasst, bzw. welcher Zusammenhang mit Daumers Leben und seiner Weltanschauung besteht, liegt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit.²⁰⁴ Eine weitere für diese Arbeit interessante Übertragung der Ḥāfeẓ-Dichtungen lieferte der deutsche Übersetzer-Poet und Schriftsteller Friedrich Martin von Bodenstedt (1819–1892) mit seinen *Lieder[n] des Mirza-Schaffy* aus dem Jahr 1851.²⁰⁵ Dieses Werk erlebte nach der Erstveröffentlichung eine große Verbreitung bzw. zahlreiche weitere Auflagen und wurde als ein „literaturgeschichtliches Ereignis der zweiten Jahrhunderthälfte“²⁰⁶ des 19. Jahrhunderts bezeichnet. In seinem Werk ließ sich Bodenstedt nicht nur formal von der persischen Gedichtform des Ghasel, sowie inhaltlich von der persischen Poesie, insbesondere Ḥāfeẓ-Dichtungen, inspirieren, sondern dichtete auch ein ganzes Kapitel mit dem Titel „Hafisa“, welches vierzehn Gedichte beinhaltet.²⁰⁷ In anderen Kapiteln dieser Sammlung sind auch Spuren von Ḥāfeẓ zu finden, wie bei dem folgenden Beispiel, in dem Bodenstedt die Form des Ghasel jedoch in Halbzeilen einführte, sodass vier Verse jeweils eine Strophe bilden:

„Wodurch ist Schiras wohl, die Stadt,
Berühmt mit Ros' und Wein geworden?
Wodurch berühmt der Roknabad,
Berühmt Mosella's Hain geworden?

Nicht ihre Schönheit war der Grund,
Viel Schöneres auf Erde giebt es –
Sie sind berühmt durch Dein Gedicht,
Durch Dich, Hafis! Allein geworden!“²⁰⁸

²⁰¹ Siehe Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...]; Daumer (1852). *Hafis. Neue Sammlung*.

²⁰² „Sie [die Form des Ghasel] besteht, wie man weiß, aus Distichen oder Doppelversen, die alle durch den nämlichen Reim verbunden sind, so daß derselbe in dem ersten, dem sogenannten Königsdistichon, zweimal nacheinander, in den folgenden aber nur einmal anschlägt.“ Zitiert nach Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Vorrede, S. viii.

²⁰³ Vgl. Tschersig. *Das Ghasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 198ff.

²⁰⁴ Weiterführend hierzu siehe Birkenbihl, M. (1905). *Georg Friedrich Daumer. Beiträge zur Geschichte seines Lebens und seiner westöstlichen Dichtungen*. Aschaffenburg: Gottinger'sche Buchdruckerei.

²⁰⁵ Siehe Bodenstedt. *Die Lieder des Mirza-Schaffy*.

²⁰⁶ Zitiert nach Ammann, L. (1989). *Östliche Spiegel: Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser, 1800-1850*. Hildesheim: Georg Olms AG. S. 131.

²⁰⁷ Siehe Bodenstedt. *Die Lieder des Mirza-Schaffy*, dort: „Hafisa“, S. 125–144.

²⁰⁸ Zitiert nach ebd. „Tiflis. Verschiedene“, Gedicht Nr. 72, S. 93. Hier ist der Begriff „geworden“ als Kehrreim zu bezeichnen, während die Worte „Wein“, „Hain“ und „allein“ den Ghaselreim bilden.

Nicht nur in seinen *Lieder[n] des Mirza Schaffy*, sondern auch in anderen Werken Bodenstedts wie *Tausend und ein Tag im Orient* (1850), *Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's* (1873) und *Der Sänger von Schiras* (1877) lassen sich die persische Ghaselform oder formale und inhaltliche Annäherungen finden.²⁰⁹ In der Einleitung seines Werkes *Sänger von Schiras* stellte Bodenstedt dar, inwiefern er die persische Form in seinen Übertragungen verwendete:

„In einem regelrechten Ghasel muß der unveränderliche Endreim noch einen Reim vor sich haben und beide müssen das ganze Gedicht so durchziehen, daß die ersten zwei Verszeilen reimen, bei den folgenden aber der Reim immer nur in der zweiten Vierzeile wiederkehrt. [...] und am Schluß des Ghasels muß immer der Name des Dichters genannt werden [...]. Ich habe die Ghaselform angewandt, wo sie mir von selbst aus der Feder sprang und auch wo es sonst thunlich erschien, ohne den Sinn zu schädigen oder der Sprache Gewalt anzuthun. In anderen Fällen habe ich sie nur angedeutet und wieder in anderen ganz gesprengt; überall aber bin ich bemüht gewesen das Fremdartige so treu wiederzugeben, wie der Genius der deutschen Sprache das irgend erlaubte.“²¹⁰

Außerdem blieb Bodenstedt in seinem Werk *Lieder und Sprüche des Omar Chajjám* (1881) formgerecht, in dem er die Reimform des persischen Vierzeilers (Robā‘ī) verwendete.²¹¹

Die oben erwähnten literarischen Adaptionen besitzen damit, wie es bereits erklärt wurde, neben den poetisch-philologischen Feinheiten auch ästhetisch-musikalische Qualitäten des persischen Ghasel, die dem deutschen Ghasel eine melodisch-singbare Eigenschaft verleihen. Durch die Versuche dieser Übersetzer-Poeten wurde das melodisch sowie musikalisch gestimmte persische Ghasel, welches als Wein- und Liebeslyrik zu verstehen ist, als stimmungshaft-melodisch sowie leicht und singbar übertragen.²¹² Diese Aneignungen der inhaltlichen, formalen und metrisch und darüber hinaus rhythmischen Grundmerkmale des persischen Ghasel in der deutschen Sprache könnte daher als eine entscheidende Eigenschaft bezeichnet werden, die diesen Übertragungen eine Art Singbarkeit verleiht und dazu beiträgt, dass sie deshalb von zahlreichen Komponisten vertont werden. Außerdem besteht die persische Poesie im Allgemeinen aus umfangreichen Bildern sowie Symbolen, welche ihr eine qualitative Stärke und reiche Aussagekraft verschaffen. Im Fall des persischen Ghasel ist zudem die Liebesthematik (sei sie weltlichen oder geistlichen Ursprungs) als zentraler inhaltlicher Aspekt als auch die formale Geschlossenheit dieser Gedichtform, welche durch die Verwendung des Ghasel- bzw. Kehrreims erzeugt wird, als Eigenschaften zu erwähnen, die

²⁰⁹ Vgl. Tschersig. *Das Ghasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 201f.; Siehe Bodenstedt (1850). *Tausend und ein Tag im Orient*; Bodenstedt. *Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's*; Bodenstedt. *Der Sänger von Schiras*.

²¹⁰ Zitiert nach Bodenstedt. *Der Sänger von Schiras*, Einleitung, S. xxxv–xxxvi.

²¹¹ Siehe Bodenstedt, F. v. (1881). *Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjám* (Zweite Auflage). Breslau: Schletter'sche Buchhandlung. Vgl. auch Tschersig. *Das Ghasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 202.

²¹² Vgl. Radjaie. *Das profan-mystische Ghasel des Hafis* [...], S. 149–152.

dieses zu einer der geeignetsten Formen der Poesie für die musikalischen Umsetzungen machen.²¹³ Andererseits, da Ḥāfeẓ sich in seinen Ghaselen sowohl der profanen („die rothe Rose des erotischen Liedes“)²¹⁴ als auch der mystischen („die weiße Rose der mystischen Ode“)²¹⁵ Sprache der Poesie bedient und sie gleichsam durch Verwendung abwechslungsreicher rhetorischer Stilmittel verbindet, wird seine Poesie als polyfunktional bezeichnet, welche nicht nur diversen Neigungen der Leserschaft zu seinen Lebzeiten zusagt, sondern auch heute noch als zugänglich und allgemeingültig gilt.²¹⁶ Hierzu schrieb Hammer-Purgstall Folgendes in der Vorrede zu seiner Übersetzung des *Dīwān* (1812/13):

„[...] es erhellet daraus, daß Hafis also weder ganz sinnlich noch ganz allegorisch verstanden werden müße; sondern Stellenweise als Herold des Sinnengenußes, und Stellenweise als Zunge der mystischen Welt. So mögen ihn auch die Leser von selber verstehen und den Mittelweg zwischen Sinnlichem und allegorischem Ausdruck für sich wandeln, ohne daß es bey jedem Seitenpfad der Weghand des Kommentars bedarf.“²¹⁷

Daumer sah dies jedoch anders:

„Da man es unmöglich fand, seine freisinnigen und lebensfrohen Gesänge und ihre verführerischen Wirkungen auf die Gemüther der Gläubigen durch äußere, brutale Gewaltstrieche zu vernichten, so erklärte man sie für geistige Allegorien, die unter der Hülle des Sinnlichen und Irdischen ganz nur von dessen Gegentheile, vom Übersinnlichen und Himmlischen reden, [...]. Die ascetische und ethische Abstraktion des Übersinnlichen und Himmlischen ist es aber gerade, was Hafis, wenigstens in dem größten Theile seiner Lieder und Äußerungen entschieden verneint. Eine gewisse Mystik ist zwar allerdings auch hier zu erkennen, aber ganz andere, als jene mönchisch düstere, frömmelerische. Wenn er nämlich die Nüchternheit verdammt und die Trunkenheit preist, so versteht er unter jener die Zurückziehung der menschlichen Ichheit vom natürlich Realen und Objektiven in sich, ein abstraktes, subjektives Verhalten, das mit Recht als böse bestimmt und als der Quell alles Übels bezeichnet wird, unter dieser aber kein eigentliches, gemeines Berauschtsein durch Wein, sondern die begeisterte Versenkung der Seele in Natur und Wirklichkeit denkbar ist.“²¹⁸

Ganz anders als Hammer-Purgstall und Daumer interpretierte Bodenstedt die Gedichte Ḥāfeẓ’ bzw. deren Weinmetaphorik:

„Dazu kommt, daß Hafis oft den Wein in einer Weise besingt, welche es zweifelhaft erschienen läßt, ob er wirkliches Rebenblut damit meint oder nur allegorisch davon spricht, so daß er sich in kritischen Fällen leicht damit ausreden konnte, er habe die Sache ganz anders verstanden. Auf der anderen Seite fehlt es nicht an Beispielen in seinen Gedichten, daß er sich über diejenigen lustig macht, welche sein Lob des Weines allegorisch oder symbolisch deuten. [...] Da es den Widersachern von Hafis trotz aller erlaubten und unerlaubten Mittel nicht

²¹³ Vgl. ebd. „IV. Formale und stilistische Reproduktion der Ghaselen des Hafis in Rückerts Übersetzung“, S. 67–104.

²¹⁴ Zitiert nach Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...], S. vi.

²¹⁵ Zitiert nach ebd.

²¹⁶ Vgl. Radjaie. *Das profan-mystische Ghasel des Hafis* [...], S. 50–57.

²¹⁷ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, Vorrede. S. xli.

²¹⁸ Zitiert nach Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Vorrede, S. vf.

gelang, die immer wachsende Verbreitung seiner Gedichte zu hindern, so blieb den Schriftkundigen zuletzt nichts übrig, als sie mystisch zu deuten [...].²¹⁹

In der Einleitung seines *Sänger von Schiras* schrieb Bodenstedt, dass nach Ḥāfeẓ' Anhängern er „unter den verhüllenden Worten des Sinnlichen und Irdischen nur das Uebersinnliche und Himmlische gemeint“²²⁰ habe, um ihn bzw. sein teilweise dem Glauben entgegen stehendes Gedankengut zu rechtfertigen und damit die Gefahr der Verfolgung vermeiden oder wie Hammer-Purgstall es darstellte „um den ungläubigen und freygeistlerischen Sinn desselben [des *Dīwān*] unter den Schleyer der Allegorie und der mystischen Terminologie zu retten.“²²¹

Wie aus diesen Ausschnitten zu sehen ist, gewinnen diese Gedichte durch die Verwendung der symbolischen Termini sowie Stilelemente eine Vielfalt von Interpretations- und Auslegungsmöglichkeiten, sodass sowohl der heimische als auch der internationale Leser sie bezogen auf eigene Ansichten oder Weltanschauungen verstehen bzw. interpretieren kann.²²² Aus diesem Grund sorgen die „Polyfunktionalität“²²³ und die inhaltliche Zeitlosigkeit der Ghasele von Ḥāfeẓ für eine im internationalen Rahmen adaptierbare Poesie, welche nicht nur im eigenen Sprachraum des Poeten, sondern auch in zahlreichen anderen Kulturen und Sprachen aufgenommen wurde. Dann soll hier noch erwähnt werden, dass die Auswirkung von Ḥāfeẓ auf die deutsche Poesie im 19. Jahrhundert (Rückert, Platen und andere Übersetzer-Poeten) und die Rezeption des persischen Ghasele in Deutschland wegen der großen Anzahl der von der Form des Ghasele inspirierten Werke eine grundlegende Untersuchung verdient, die jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde.²²⁴ Aus diesem Grund wird im folgenden Abschnitt lediglich auf eine Auswahl dieser Werke eingegangen.

²¹⁹ Zitiert nach Bodenstedt. *Der Sänger von Schiras*, Einleitung, S. xxiv–xxvi.

²²⁰ Zitiert nach ebd. Einleitung, S. xlii.

²²¹ Zitiert nach Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...], S. 262.

²²² Vgl. Radjaie. *Das profan-mystische Ghasele des Hafis* [...], S. 50–57.

²²³ Zitiert nach ebd. S. 51.

²²⁴ Weiterführend hierzu siehe Tschersig. *Das Ghasele in der deutschen Dichtung* [...]. Siehe auch Radjaie. *Das profan-mystische Ghasele des Hafis* [...].

5.3. Die musikalische Rezeption des *Dīwān* in Europa

Wie bereits erwähnt, erfährt Ḥāfeẓ große Aufmerksamkeit im deutschsprachigen Raum, jedoch nicht nur in der literarischen, sondern auch in der musikalischen Szene. Wirft man einen Blick auf die musikalische Rezeption seiner Werke (siehe *DRpL*: Ḥāfeẓ) stellt man fest, wie umfangreich der Einfluss von Ḥāfeẓ auf die europäische Musiktradition ist. Der Ausgangspunkt dieses Einflusses auf die Musikszene in Deutschland scheint Hammer-Purgstalls Übersetzung des *Dīwān* (1812/13) zu sein, da diese als Goethes Anregung für die Schöpfung seines *Divan* gilt. Beginnend mit den von Carl Friedrich Zelter (1758–1832) komponierten Liedern für Männerchor, die in der Liedertafel zu Berlin (1818) aufgenommen wurden, erreicht dieser Einfluss allmählich seinen Höhepunkt im 19. Jahrhundert und zieht sich noch durch das ganze 20. Jahrhundert. Insgesamt sind bis heute 785 Werke von europäischen Komponisten mit Bezug auf Ḥāfeẓ nachweisbar, die hauptsächlich als Kunstlieder komponiert worden sind. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit eine Auswahl aus den musikalischen Adaptionen der Werke Ḥāfeẓ’ berücksichtigt. Dabei wird auf solche näher eingegangen, die den Rezeptionsprozess der Werke Ḥāfeẓ’ genauer darstellen und für die Zielsetzung dieser Arbeit von Bedeutung sind, also auf Kompositionen, die sich auf die oben genannten literarischen Adaptionen beziehen. Die Untersuchung der musikalischen Kompositionen in dieser Arbeit wird systematisch sowie chronologisch behandelt. Da Goethes *West-östlicher Divan* (1819) die ersten musikalischen Adaptionen der Ḥāfeẓ-Werke anregte, werden zunächst Kompositionen untersucht, welche sich explizit auf dieses Werk beziehen.

5.3.1. Goethes *West-östlicher Divan* und seine musikalische Rezeption

Wegen der großen Anzahl der auf Goethe beruhenden Vertonungen, insbesondere im deutschsprachigen Raum, kann hier für die Untersuchung musikalischer *Divan*-Rezeption nur auf eine begrenzte Anzahl der Vertonungen eingegangen werden – allein in seinem Goethe-Verzeichnis aus dem Jahr 1952²²⁵ notiert Willi Schuh 767 Gedichte Goethes, die vielfach vertont wurden, darunter 221 Vertonungen basierend auf dem *Divan*. Außerdem regten Goethes Werke die musikalische Gattung des Kunstlieds im deutschsprachigen Raum an. Er selbst hatte eigene Vorstellungen für die musikalische Umsetzung seiner Gedichte, stand mit Liedkomponisten wie Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), Carl Friedrich Zelter sowie Carl Eberwein (1786–1868) in Kontakt, jedoch nicht mit dem österreichischen Liedkomponisten

²²⁵ Vgl. Schuh, W. (1952). *Goethe-Vertonungen: ein Verzeichnis*. Zürich: Artemis-Verl.

Franz Schubert (1797–1828), dessen Vertonungen seinen Vorstellungen offenbar nicht entsprachen.²²⁶ Goethe war „[...] gegen jedes Durchkomponieren seiner Lyrik.“²²⁷ Dazu äußerte er sich folgendermaßen in seinen Tag- und Jahrheften zum Jahr 1801:

„[...] wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird.“²²⁸

Ähnlich wie Goethe war Zelter der Ansicht, dass Liedkompositionen singbar und durchsichtig sein sollen, sodass die musikalischen Mittel im Dienste des Ausdrucks stehen.²²⁹

Dieses Liedideal entwickelte sich aus der *Zweiten Berliner Liederschule*, zu der auch Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) und Johann Friedrich Reichardt gehörten. Zelter komponierte durchaus Strophenlieder, welche den genannten Idealen folgten, die er mit Goethe teilte.²³⁰ Über Zelters Liedkompositionen schrieb Goethe in einem Brief vom 14. März 1803 an Wilhelm von Humboldt:

„Er trifft den Charakter eines solchen in gleichen Strophen wiederkehrenden Ganzen trefflich, sodaß es in jedem einzelnen Theile wieder gefühlt wird, da wo andere durch ein sogenanntes Durchcomponiren den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören“²³¹

Bereits 1814 – fünf Jahre vor der Erstveröffentlichung des *West-östliche[n] Divan* – gewährte er Zelter Einblicke in den Schaffensprozess seines *Divan*:

„Hafis hat mich fleißig besucht, und da ist denn manches entstanden, das Dir in der Zukunft liebliche Melodien ablocken soll.“²³²

²²⁶ Hans-Joachim Hinrichsen zählt hierzu folgende Merkmale, welche Goethe sich für eine ideale Gedichtvertonung vorstellte, auf: „schlichter Vortrag, respektvolle Zurückhaltung der Musik, möglichst strophische statt durchkomponierte musikalische Struktur“ sowie „Singbarkeit“. Vgl. den Aufsatz von Hans-Joachim Hinrichsen „Musikalische »Divan«-Rezeption“, in: *Goethe-Jahrbuch*. (2020). 136.2019(2020). Göttingen: Wallstein. S. 67–85, hier S. 67ff.

²²⁷ Zitiert nach Mühlenhoff, B. (2011). *Goethe und die Musik: ein musikalischer Lebenslauf*. Darmstadt: Lambert Schneider. S. 71.

²²⁸ Zitiert nach Goethe. *Goethes poetische Werke* [...], dort: „Tag- und Jahrhefte. 1801“, S. 1031.

²²⁹ Goethe führte eine enge sowie lange Freundschaft mit dem Komponisten Carl Friedrich Zelter, dessen Kompositionen er sehr schätzte. Angeregt wurde diese Freundschaft durch Abraham Mendelssohn (1776–1835), der Vater von Felix und Fanny Mendelssohn. (Siehe Miller, N. (2009). *Die ungeheure Gewalt der Musik: Goethe und seine Komponisten*. München: Hanser. S. 335f.)

²³⁰ Vgl. Mühlenhoff. *Goethe und die Musik* [...], S. 70f.

²³¹ Zitiert nach Goethe, J. W. v. / Humboldt, W. v. / Humboldt, A. v. (1876). *Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. (1795-1832.)*. Hrsg. von F. T Bratránek. Leipzig: F. A. Brockhaus. Brief Nr. 40 vom 14. März 1803 an Wilhelm von Humboldt. S. 194.

²³² Zitiert nach Goethe, J. W. v. / Zelter, K. F. (1833). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1796 bis 1832: die Jahre 1812 bis 1818*. Zweiter Teil. (hrsg. von F.W. Riemer). Berlin: Duncker & Humblot. BriefNr. 218 vom 27. Dezember 1814 an Carl Friedrich Zelter, S. 143.

Außerdem finden sich in der Korrespondenz Goethes mit Zelter zahlreiche Hinweise auf den Entstehungsprozess des *Divan* und die Singbarkeit dessen Gedichte:

„Um dir ein neues Gedicht zu schicken, habe ich meinen orientalischen Divan gemustert, dabey aber erst klar gesehen, wie diese Dichtungsart zur Reflection hintreibt; denn ich fand darunter nichts Singbares, besonders für die Liedertafel²³³ wofür doch eigentlich zu sorgen ist. Denn was nicht gesellig gesungen werden kann, ist wirklich kein Gesang, wie ein Monolog kein Drama.“²³⁴

„Sodann verkündige, wie mein Divan um viele Glieder vermehrt ist, worunter sich welche von der jüngsten und frischesten Sorte befinden. Er kann nun schon, dem verschiedenen Inhalt gemäß, in Bücher abgetheilt werden; manches Singbare wird sich darunter finden, doch waltet, nach orientalischer Art, die Reflexion am meisten darin, wie sie auch den Jahren des Dichters geziemt.“²³⁵

An Zelter, der nicht nur zu den wenigen Duz-Freunden Goethes gehörte, sondern auch als sein musikalischer Berater wirkte, schrieb Goethe am 11. Mai 1820:

„Deine Compositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bey andern Componisten muß ich erst aufmerken wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben.“²³⁶

Aus der Korrespondenz mit Goethe lassen sich zwölf *Divan*-Vertonungen Zelters nachweisen, welche hauptsächlich als schlichte Strophenlieder konzipiert sind.²³⁷ Entsprechend wurde das Hauptaugenmerk auf die Melodik und ihre symmetrische Anlage gelegt. Diese gilt für alle Strophen und man findet leichte, auf den Inhalt bezogene Veränderungen, v. a. in der Artikulation, Rhythmik und Dynamik. In seiner Vertonung des gleichnamigen *Divan*-Gedichts „Selige Sehnsucht“²³⁸ betonte Zelter beispielsweise das Wort „Liebes“ in der zweiten Strophe (T. 17) melismatisch sowie durch eine Fermate (siehe Notenbeispiel 5.1). Anschließend wird

²³³ Die im Jahr 1808 von Zelter gegründete Liedertafel gilt als der erste Männergesangsverein der deutschen Geschichte: „Eine Gesellschaft von 25 Männern [...] versammelt sich monatlich einmal bei einem Abendmahle von 2 Gerichten, um gefällige deutsche Gesänge auszuführen. Die Mitglieder müssen entweder Sänger, Dichter oder Componisten sein.“ Zitiert nach Rintel, W. (1861). *Carl Friedrich Zelter: Eine Lebensbeschreibung. Nach autobiographischen Manuscripten bearbeitet*. Berlin: Otto Janke. S. 219.

²³⁴ Zitiert nach Goethe / Zelter (1833). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1796 bis 1832: die Jahre 1812 bis 1818*, Zweiter Teil, Brief Nr. 225, undatiert [Ende Mai 1815] an Carl Friedrich Zelter, S. 181.

²³⁵ Zitiert nach ebd. Brief Nr. 230 vom 29. Oktober 1815 an Carl Friedrich Zelter, S. 201.

²³⁶ Zitiert nach Goethe / Zelter (1834). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1796 bis 1832: die Jahre 1819 bis 1824*, Dritter Teil, Brief Nr. 341 vom 11. Mai 1820 an Carl Friedrich Zelter, S. 86.

²³⁷ Vgl. Goethe / Zelter (1833). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1796 bis 1832: die Jahre 1830 July bis 1832*, Sechster Teil, Anhang: „Verzeichniß der im Briefwechsel erwähnten Zelterschen Compositionen“, S. 473–480. Die Zelter'schen *Divan*-Vertonungen lauten: „Elemente“, „Erschaffen und Beleben“, „Lied und Geliebte“, „Dreistigkeit“, „Derb und tüchtig“, „Selige Sehnsucht“ (aus dem *Buch des Sängers – Moganni Nameh*), „Ach, um deine feuchten Schwingen“ (Suleika II), „Wiederfinden“, „In Tausend Formen magst du dich verstecken“ (aus dem *Buch Suleika – Suleika Nameh*), „Solange man nüchtern ist“ (aus dem *Schenkenbuch – Saki Nameh*) und „Dir zu eröffnen“ (aus *Noten und Abhandlungen*).

²³⁸ Siehe Zelter, C. F. (1826). *Sechs Deutsche Lieder für die Bass-Stimme*. Erste Ausgabe. Berlin: T. Trautwein. Nr. 4 „Selige Sehnsucht“, S. 10f.

das Adjektiv „stille“ (T. 24) – im Gegensatz zu der darunterliegenden Melodie in den anderen Strophen – chromatisch und durch eine rhythmische Augmentation hervorgehoben (siehe ebd.). In der dritten Strophe lässt Zelter die Melodie auf dem Wort „bleibest“ (T. 33) länger klingen, indem er die vorherigen zwei Achtel samt einer Viertelpause durch eine punktierte Viertel und eine Achtel ersetzt. In derselben Strophe wird das Präfix des Verbes „aufreißen“ („auf“ im T. 39) intervallisch mit dem Einsatz eines hohen Tons für die Bassstimme (c^1) hervorgehoben, welcher kurz danach durch eine Achtelpause unterbrochen wird (siehe ebd.). Der letzten Strophe (ab T. 65) unterlegt Zelter hingegen eine eigene Melodie, deren Abschluss dem Ende der vorherigen Strophen ähnelt. Die Worte „Stirb und Werde!“ (T. 68–70), die den inhaltlichen Höhepunkt dieser Dichtung darstellen, werden durch Verwendung einer Fermate sowie einer anschließenden melismatischen Linie der Singstimme musikalisch zum Ausdruck gebracht.

Notenbeispiel 5.1: Carl Friedrich Zelter, *Selige Sehnsucht*, Z. 127, T. 1–9.²³⁹

²³⁹ Siehe ebd. S. 10.

Neben Zelter vertonte der Weimarer Komponist und Hausdirigent bei Goethe, Carl Eberwein, eine Reihe von *Divan*-Gedichten, welche als Strophenlieder komponiert wurden und sich stilistisch an Zelters Liedästhetik orientieren.²⁴⁰ Wie bereits erklärt, betrachteten Goethe, Zelter und auch Eberwein die Musik als Ergänzung der Lyrik, die auf den Gesang hin konzipiert ist und darum nicht autonom wirken darf. Diese ästhetische Vorstellung erklärt das Beharren Goethes und seiner bevorzugten Komponisten auf der strengen Form des Strophenliedes.²⁴¹ Durch die allmähliche Autonomisierung der Lyrik und Musik ab 1800 lässt sich in den Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts ein zunehmendes Interesse an der Emanzipation der Musik von der literarischen Vorlage und dadurch eine Affinität zu ihr beobachten, wobei die Musik mehr als vorher im Mittelpunkt steht. Als Ergebnis entwickelte sich allmählich eine Autonomie der Musik über die Form des variierten Strophenliedes bis hin zu der des durchkomponierten Liedes, in dem die Musik der Lyrik nicht mehr ausschließlich untergeordnet ist. Mit den Liedkompositionen Franz Schuberts entwickelte sich dieses neue Vertonungsprinzip im Laufe des 19. Jahrhunderts, woraus in der Folgezeit eine Veränderung der Gesangspraxis resultierte: Vom Privaten hin zum Öffentlichen, eine Erweiterung des Aufführungsapparats, Entstehung des Orchesterliedes sowie anderer Formen.²⁴²

Hāfez'sche Motive in den Vertonungen von Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartholdy

Die Erstveröffentlichung von Goethes *Divan* in Wien erfolgte im Jahr 1820, worauf Franz Schubert im Frühjahr 1821 auf das Werk aufmerksam wurde.²⁴³ Dieses Jahr markiert sowohl die Erstpublikation der Schubert'schen Lieder *Erkönig* (op. 1, D 328) und *Gretchen am Spinnrade* (op. 2, D 118) als auch seine musikalische Umsetzung der *Divan*-Gedichte. Insgesamt vertonte Schubert fünf Dichtungen aus dem *West-östliche[n] Divan*: Bereits im Februar 1821 das *Divan*-Gedicht aus dem *Buch der Liebe – Uschk Nameh* unter dem gleichen Titel *Versunken* D 715, dessen zweite

²⁴⁰ „Auf Veranlassung Goethes reiste Eberwein 1808 und 1809 nach Berlin, um bei Carl Friedrich Zelter (1758–1832) Unterweisungen in der Komposition zu erhalten.“ Zitiert nach *Eberwein-Archiv*. Unter www.eberwein-archiv.org (abgerufen am 14.04.2021).

²⁴¹ Weiterführend hierzu siehe Hans-Joachim Hinrichsens Artikel „Das Kunstlied als musikalische Lyrik“, in: Honold, A., Gess, N. (2016). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 386–401. Unter <https://doi.org/10.1515/9783110301427-023> (abgerufen am 14.04.2021).

²⁴² Vgl. ebd. S. 389f.

²⁴³ Siehe Goethe, J. W. v. (1820). *West-östlicher Divan*. Wien: Carl Armbruster. Vgl. Whitton, K. S. (1999). *Goethe and Schubert: the unseen bond*. Portland, Or.: Amadeus Press. S. 233f.

Fassung posthum (1845) durch den Verlag A. Diabelli & Co. in Wien publiziert wurde.²⁴⁴ Ihm folgten einen Monat später (März 1821) die Vertonungen *Suleika I* D 720 („Was bedeutet die Bewegung?“ aus dem *Buch Suleika – Suleika Nameh*) und *Geheimes* D 719 („Über meines Liebchens Äugeln“ aus dem *Buch der Liebe – Uschk Nameh*) in einem kleinen Doppelband (*Zwei Lieder*, op. 14; 1822, Wien: A. Diabelli & Co.) sowie das zweite Lied von *Suleika* „Ach, um deine feuchten Schwingen“ D 717 (*Suleika II*, op. 31; 1825, Wien: A. Pennauer) als Einzelheft, das Schubert der Sopranistin Anna Milder (1785–1838) widmete. Die bereits erwähnten Kompositionen lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: zwei *Suleika*-Lieder aus dem *Buch Suleika*, die aus weiblicher Perspektive, entsprechend der Marianne von Willemers gedichtet worden sind; demgegenüber zwei Lieder aus dem *Buch der Liebe*, die als *Hatem*-Lieder zu betrachten sind und entsprechend eine männliche Perspektive aufweisen. Zudem vertonte Schubert vermutlich im selben Monat (März 1821) ein weiteres *Divan*-Gedicht, diesmal aus dem *Buch des Sängers – Moganni Nameh* (*Im Gegenwärtigen Vergangenes*, D 710; 1849, Wien: A. Diabelli & Co.), als ein Stück für vier Männerstimmen (TTBB) und Klavierbegleitung.²⁴⁵

Schuberts *Hatem*-Lieder: *Versunken* (D 715) und *Geheimes* (D 719)

Das Locken-Motiv in *Versunken*, D 715²⁴⁶

Die aneinandergereihten sechzehn Verse des *Divan*-Gedichts „Versunken“ lassen sich hinsichtlich des Aufbaus der Reimbildung in zwei Strophenhälften (2 × 4+2+2) unterteilen, welche aus den Versen 1–8 und 9–16 bestehen (siehe Abbildung 5.5).²⁴⁷ In seiner musikalischen Umsetzung übernimmt Schubert diese Unterteilung teilweise, verkürzt das Gedicht jedoch um drei Verse, die durch die Wiederholung des Anfangsverses ersetzt

²⁴⁴ Vgl. Whitton. *Goethe and Schubert* [...], S. 233f. Eine zweite Fassung von dieser Vertonung entstand im Juli 1825, jedoch nicht in der Tonart der ersten Fassung (As-Dur), sondern in F-Dur.

²⁴⁵ Vgl. den Aufsatz von Marie-Agnes Dittrich „»Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder“, in: Dürr, W. (Hrsg.). (1997). *Schubert-Handbuch*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.]. S. 141–267, hier S. 209ff.; vgl. auch den Aufsatz von Hans-Joachim Hinrichsen „Musikalische »Divan«-Rezeption“, in: *Goethe-Jahrbuch. 136.2019(2020)*, (wie Anm. 226), S. 70f.; vgl. auch Bodley, L. (2017). *Schubert's Goethe Settings*. Vereinigtes Königreich: Taylor & Francis. S. 370–382.

²⁴⁶ Für eine musikalische Analyse dieses Werkes sei auf folgende Literatur hingewiesen: Marie-Agnes Dittrichs Aufsatz „»Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder“, in: Dürr. *Schubert-Handbuch*, (wie Anm. 245), dort: „Versunken“, S. 210 sowie Tschense, A. (2004). *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen: Komposition als Textinterpretation*. Hamburg: von Bockel. S. 277–282.

²⁴⁷ Für eine ausführliche Analyse der Sprachvertonung dieses Werkes sowie dessen syntaktischen Zusammenhang siehe Schwarmath, E. (1969). *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*. München: Hans Schneider, Tutzing. S. 125f. und 175–180.

werden.²⁴⁸ Dementsprechend ändert er die metrische Gestalt der literarischen Vorlage, worauf im Folgenden eingegangen wird.

Abbildung 5.5: Das Reimschema von „Versunken“ aus dem *West-östliche[n] Divan* von Johann Wolfgang von Goethe.

1. Voll Locken kraus ein Haupt so rund! —	(a)
2. Und darf ich dann in solchen reichen Haaren,	(b)
3. Mit vollen Händen hin und wieder fahren	(b)
4. Da fühl' ich mich von Herzensgrund gesund.	(a)
5. Und küss' ich Stirne, Bogen, Auge, Mund,	(a)
6. Dann bin ich frisch und immer wieder wund.	(a)
7. Der fünfgezackte Kamm wo sollt' er stocken?	(c)
8. Er kehrt schon wieder zu den Locken.	(c)
9. Das Ohr versagt sich nicht dem Spiel,	(d)
10. [Hier ist nicht Fleisch, hier ist nicht Haut,]	(e)
11. So zart zum Scherz so liebeviel!	(d)
12. Doch wie man auf dem Köpfchen kraut,	(e)
13. Man wird in solchen reichen Haaren	(b)
14. Für ewig auf und nieder fahren.	(b)
15. [So hast du Hafis auch gethan,]	(f)
16. [Wir fangen es von vornen an.]	(f)

Inhaltlich bezieht sich die Nachdichtung Goethes auf das folgende Ghasel von Hāfez:

„Am ersten Tag' schon, wo ich schaute Dein Lockenhaar, musst' ich gesteh'n,	«روز اول که سر زلف تو دیدم گفتم
Von der Verwirrung dieser Kette Sei wohl kein Ende abzuseh'n.	که پریشانی این سلسله را آخر نیست
Die Lust nach deinen Banden fühlet Wohl nicht Hafisens Herz allein:	سهریوند تو تنها دل حافظ را است
Wem mag die Lust nach deinen Banden Nicht im Gemüthe heimisch sein? ²⁴⁹	کیست آن کش سهریوند تو در خاطر نیست»

Außerdem sind Parallelen im folgenden Ghasel zu finden:

„Nach deines Kinnes Brunnen sehnte, Die Seele sich aus höh'rem Land,	«جان علوی هوس چاه زرخندان تو داشت
Und jener krausen Locken Ringe, Ergriff zur Rettung ihre Hand. ²⁵⁰	دست در حلقه آن زلف خم اندر خم زد»

²⁴⁸ „So hast du Hafis auch gethan, / Wir fangen es von vornen an.“ Zitiert nach Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 52. Verse 10, 15 und 16 wurden von Schubert gestrichen.

²⁴⁹ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 54, S. 184f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 70, Verspaare 8 u. 9, S. 49.

²⁵⁰ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 72, S. 488f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 152, Verspaar 6, S. 103f.

Das Locken-Motiv sowie das Greifen in die Locken der Geliebten sind Ausdrücke, die häufig in den Ghasele von Ḥāfeẓ vorkommen und metaphorisch für die Beschreibung der Schönheit der Geliebten verwendet werden, u. a. im folgenden Ghasele von Ḥāfeẓ:²⁵¹

„Mit zerwühltem Haar, vom Schweiß triefend, Freundlich lächelnd und vom Wein entbrannt,	زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
Mit zerriss' nem Hemd, Ghasele singend Und die volle Flasche in der Hand;	پیرین چاک و غزل خوان و صراحی در دست
Mit Narcissen, die nach Streit sich sehnen, Und mit Lippen, reich an Zaubermacht,	ز کفش عریبه جوی و لبش افوس کلان
Kam und setzte gestern an mein Lager Er ²⁵² sich hin, in stiller Mitternacht; ²⁵³	نیم شب دوش بر بالین من آمد نشست

Ein anderes Beispiel findet sich in den folgenden Ḥāfeẓ'schen Strophen:

„Vielleicht hast du mit einem Kamm Dein Ambrahaar durchfahren,	«مگر تو شانه زدی زلف عنبرافشان را»
Weil Mochusduft im Ostwind haucht Und Ambra aus der Erde. ²⁵⁴	که باوغالیه ساگشت و خاک عنبر بوست

Darüber hinaus bezieht sich der von Goethe eingeführte Titel „Versunken“ auf eine häufig verwendete Metaphorik aus der persischen Poesie, nämlich „die Falle oder die Kette der Haarlocken der Geliebten“ (pers. بند زلف, دام زلف): Der Liebhaber ist in den Haarlocken der Geliebten, die im übertragenen Sinne als Falle bzw. Kette zu verstehen sind, versunken, in sie gefallen bzw. in ihnen gefangen. Damit erzeugte der persische Poet Ḥāfeẓ eine dramatische Spannung durch die Gleichsetzung der Locken mit Ketten, z. B. in den folgenden Ausschnitten aus seinem *Dīwān* in der Übersetzung Hammer-Purgstalls:

„Aus des Kinnes Grübchen griff Ich nach Ihres Haares Stricken, Ach! ich kam wohl aus dem Brunn, Aber bin in's Netz gefallen. ²⁵⁵	«در خم زلف تو آویخت دل از چاه زنج آه کز چاه برون آمد و در دام افتاد»
--	---

²⁵¹ Pers. زلفِ پریشان (zolf-e parišān), زلفِ حلقه زلف (ḥalqe-ye zolf), خم زلف (ḥam-e zolf), طره (torre), زلف (zolf); dt. Haarlocken, Lockenpracht, Locken- bzw. Kraushaar, usw.

²⁵² Hierbei muss erwähnt werden, dass die Vorlage nicht geschlechtsspezifisch konzipiert ist, sodass es unklar bleibt, ob es sich um eine männliche oder weibliche Figur handelt. In seiner deutschen Übersetzung bevorzugte Rosenzweig von Schwannau jedoch eine männliche Figur.

²⁵³ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 25, S. 112f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasele Nr. 26, Verspaare 1 u. 2, S. 20.

²⁵⁴ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. IV, S. 44ff. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasele Nr. 58, Verspaar 5, S. 41f.

²⁵⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. LXV, S. 302f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasele Nr. 111, Verspaar 7, S. 75f.

„Keiner ist, der nicht in diese doppelte
Locke gefallen,
Wo ist ein Weg, den nicht Netze des
Unglücks umziehn?“²⁵⁶

«کس نیست که افتاده آن زلف دو تانست
در رگه‌گذر کیست که دامی ز بلانست»

„In deinem Locken-Netz hat sich mein Herz
verstricket,
Durchbohr's mit einem Blick, es hat es
wohl verdient.“²⁵⁷

«بدم زلف تو دل مبتلای خویشتن است
بکش به غمزه که اینش سزای خویشتن است»

„Ein Fallstrick ist dein Haar,
Für Gläubige und Ungläub'ge,
Dies ist ein Probestück,
Von seiner selt'nen Eigenschaft

«خم زلف تو دام کفر و دینست
ز کارستان او یک شمه اینست [...]»

[...]

Hafis, o traue du,
Den Banden ihrer Locken nicht,
Den Glauben wollen sie
Dir rauben, nach geraubtem Herz.“²⁵⁸

مشو حافظ ز کید زلفش ایمن
که دل برو کنون «دند دینست»

Auch in den folgenden Verspaaren aus zwei unterschiedlichen Ghaselen in der deutschen Übersetzung von Rosenzweig von Schwannau sind Beispiele zu sehen:

„Schenkenwimpern die die Schwerter zücken,
Und zur Beute die Vernunft verlangen,
Schöne Locken die als Netze dienen
Um die Herzen schlaue darin zu fangen.“²⁵⁹

«غمزه ساتی به بی‌نمای خرد آنجست
زلف جانان از برای صید دل کسترد دام»

„Ein Netz ist meines Lieblich's Locke,
Sein Blick ein Unglückspfeil:
Vergiss nicht, Herz, was ich ermahnd
Hier spreche dir zum Heil.“²⁶⁰

«زلف دلبر دام راه و غمزه اش تیر بلاست
یاد دار ایدل که چندینت نصیحت میکنم»

Was auf den ersten Blick bei dem Gedicht „Versunken“ auffällt, ist sein erotischer Inhalt, worauf Dietrich Fischer-Dieskau bereits in seinem Buch *Schubert und seine Lieder* verwies:

²⁵⁶ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. LXXXIII, S. 171ff. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 69, Verspaar 1, S. 48f.

²⁵⁷ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. LXI, S. 138f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 50, Verspaar 1, S. 36.

²⁵⁸ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. LXXXVI, S. 178f. Ghasel Nr. 55, Verspaare 1 u. 7, S. 39.

²⁵⁹ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 47, S. 326f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 309, Verspaar 7, S. 210f.

²⁶⁰ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 36, S. 300f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 352, Verspaar 6, S. 242.

„Wir haben es mit einem der wenigen erotischen Gedichte in Schuberts Musik zu tun. Im Hören sieht man die wallenden Lockenhaare des Mädchens, nicht weniger deren Fülle, und die in flüchtigen Arpeggien huschende Begleitung fängt das prickelnde Erleben, die kaum unterdrückte Erregung wundervoll ein, [...] Das Lied bewirkt die Vorstellung einer ständigen Bewegung, besonders der Schluß läßt den Hörer vermuten, das Perpetuum [mobile, EP] könne nun ‚für ewig auf und nieder fahren‘.“²⁶¹

Demzufolge lässt Schubert in seiner Vertonung dieses Gedichts eine in einem raschen Tempo („Geschwind“) konzipierte Sechzehntel-Bewegung in der rechten Hand der Klavierstimme – meist als wellenförmige, gebrochene Akkorde – in der gesamten Vertonung ununterbrochen durchlaufen, die von einer vorwärtsdrängenden und häufig synkopierenden Figur in der linken Hand begleitet wird und das „hin und wieder fahren“²⁶² der Hand des Liebhabers in den Haarlocken der Geliebten darzustellen versucht (siehe Notenbeispiel 5.2). Bereits zu Beginn des Stückes führt Schubert die rasche Sechzehntel-Bewegung in dem 6-taktigen Klaviervorspiel (2+2+1+1) ein, das von einer drängenden und gelegentlich akzentuierten Bassbewegung begleitet wird. Zu diesem Drängen tragen auch die Ecktöne bei, welche in Takt 1 nur einmal und in Takt 2 zweimal vorkommen. Darüber hinaus wird dieses harmonisch, durch häufige Einführung der Dissonanztöne auf den beginnenden Sechzehnteln des Taktes, aufgegriffen. Durch die aufwärtsgerichtete Sequenzierung entsteht eine chromatische Linie, welche die nächsten Takte bis zum Einsatz der Singstimme durchzieht. Ein weiterer Aspekt ist die Basslinie mit ihrer rasch wechselnden Kadenzfolge in Quintverwandschaften, ausgehend von der Doppeldominante (DD: B)²⁶³ über die Dominante (D: Es) und abschließend hin zur Tonika (T: As), die das erste Mal in Takt 6 auf der zweiten Takthälfte angedeutet wird.

Notenbeispiel 5.2: Franz Schubert, *Versunken* D 715, erste Fassung, Klavierbegleitung T. 1–6.²⁶⁴

²⁶¹ Zitiert nach Fischer-Dieskau, D. (1996). *Schubert und seine Lieder*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. S. 272.

²⁶² Zitiert nach Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 52.

²⁶³ Die in dieser Arbeit erwähnten Angaben beziehen sich auf die erste Fassung der Vertonung Schuberts, *Versunken* D 715 in As-Dur. Siehe *Schuberts Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge. 1819-21* (1895). Bd. 6, No. 391. Leipzig: Breitkopf & Härtel. S. 178–182.

²⁶⁴ Siehe ebd. S. 178.

Schubert vertonte dieses Gedicht in der Form eines durchkomponierten Liedes. Die Singstimme ist dementsprechend sehr frei konzipiert, ahmt jedoch die Auf- und Abbewegungen der Klavierstimme gelegentlich nach. Die bereits erwähnte mögliche Unterteilung des Gedichts spiegelt sich im musikalischen Satz der Vertonung wider, da Schubert die erwähnten Strophenhälften mit einem viertaktigen Zwischenspiel des Klaviers voneinander abgrenzt (T. 69–72), ihnen jedoch jeweils eine durchaus ähnliche harmonische Struktur unterlegt: Beide Strophenhälften beginnen in der Grundtonart As-Dur, modulieren während der jeweiligen vorletzten Verspaare nach Ces-Dur und kehren gegen Ende jeder Strophenhälfte zur Tonika zurück. Nach dem achten Vers (T. 64–69) führt das Ganze beispielsweise zurück zur Grundtonart As-Dur, während die Singstimme von der Wiederaufnahme der Handbewegung in den Haarlocken spricht, die von Schubert reprisesartig umgesetzt wird. So schafft Schubert musikalische Einheiten bzw. strophenähnliche Abschnitte in seiner Vertonung.²⁶⁵ Durch die von ihm eingeführte zweimalige Wiederholung des vierzehnten Verses der Dichtung „für ewig auf und nieder fahren“ (Auftakt zu T. 98 bis T. 112) anstelle der ausgelassenen fünfzehnten und sechzehnten Verse (siehe Abbildung 5.5) sowie der epilogartige Einsatz des Anfangsverses „Voll Locken Kraus ein Haupt so rund“ (T. 113–121) als Reprise im Schlussabschnitt erzeugt er samt der gleichbleibenden, raschen Bewegung in der Klavierbegleitung die Vorstellung eines Perpetuum mobile, welche als musikalische Umsetzung der liebkosenden Bewegung der Hand des Liebhabers in den Locken der Geliebten bezeichnet werden kann. Ebenso tragen die ritornellartigen 4-taktigen As-Dur-Abschnitte (T. 17–20, 21–24, 69–72, 73–76 und 94–97) zu diesem Eindruck bei. Charakteristisch sind auch die gelegentlich eingeführten musikalischen Textausdeutungen wie beispielsweise der Einsatz einer stoßen- bzw. stockenden Klavierbegleitung bei den fast rezitativisch behandelten Worten der Singstimme „Der fünf gezackte Kamm, wo sollt’ er stocken?“ im siebten Vers (T. 59–63).²⁶⁶ Der Abschnitt mit den Worten „für ewig auf und nieder fahren“ wird durch eine 15-taktige Erweiterung (3×fünf-taktige Phrasen, Auftakt zu T. 98 bis T. 112) ausgedeutet, die musikalische Ausdeutung des Begriffs „ewig“ des vierzehnten Verses durch Verwendung langer Notenwerte samt Wiederholungen (T. 98f., 103f. und 108f.). Ferner wird die erotische Spannung dieser Szene mit Beschreibungen wie „Und küß’ ich Stirne, Bogen, Auge, Mund“ zum Ausdruck gebracht (T. 36–41).²⁶⁷

²⁶⁵ Vgl. Tschense. *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen* [...], S. 278.

²⁶⁶ „Der fünf gezackte Kamm“ in dieser Dichtung ist als Ausdruck für die Hand zu verstehen.

²⁶⁷ Der Begriff „Bogen“ bezeichnet hier, und generell in der persischen Poesie (pers. خم, ḥam oder کمان, kamān) metaphorisch die Augenbrauen der Geliebten.

Das Motiv der geheimnisvollen Liebe in *Geheimes*, D 719²⁶⁸

Die Erotik der von Schubert für die musikalische Umsetzung ausgewählten *Divan*-Dichtungen zeigt sich in der Vertonung von *Geheimes* D 719 (op. 14, Nr. 2) in dem geheimnisvollen Blick der Geliebten. Die literarische Vorlage dieses *Divan*-Gedichts findet seinen Ursprung in dem folgenden Ghazel Ḥāfez':

„Über meines Liebchens Aeugeln
Staunen alle Unerfahrene,
Ich bin so wie ich erscheine,
Während sie es anders wissen.“²⁶⁹

«نظر بازی مابی خبران حیرانند
من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند»

Die musikalische Umsetzung Schuberts steht in der Tonart As-Dur wie das *Hatem*-Lied *Versunken* und weist viele Parallelen mit ihm auf. Dieser Vertonung legt Schubert ebenfalls eine – jedoch hauptsächlich im *pp* gesetzte – rhythmische Idee zugrunde, welche die gesamte Komposition unverändert durchzieht:

Notenbeispiel 5.3: Franz Schubert, *Geheimes* D 719, Klavierbegleitung T. 1–6.²⁷⁰

Etwas geschwind, zart.
Mit Verschiebung

The musical score shows the first six measures of the piano introduction. The tempo and mood are 'Etwas geschwind, zart.' The instruction 'Mit Verschiebung' is written above the first two measures. The dynamics are marked as 'sempre pp' for the first two measures, 'fp' for the third and fourth measures, and 'pp' for the fifth and sixth measures. The score is written for piano with a treble and bass clef.

Mit seinen 97 Takten ist dieses Lied die kürzeste *Divan*-Vertonung Schuberts. Die zurückgenommene Dynamik dieser Vertonung – meist im *pp* – samt Dur-Moll-Wechseln an bestimmten Stellen sind als Anspielungen auf die Geheimhaltung der Liebe zu betrachten. Auch die Spielanweisung „Mit Verschiebung“²⁷¹ trägt zum geheimnisvollen Ambiente dieser Vertonung bei: Der Sänger ist der einzige, der das Geheimnis kennt: „[I]ch, der Wissende, dagegen, weiß recht gut, was das bedeute“ (T. 17–28). In einem dominantisch konzipierten B-Teil, welcher der einzige Abschnitt im gesamten Stück ist, der die dynamische Angabe *mf*

²⁶⁸ Weiterführend hierzu siehe Marie-Agnes Dittrichs Aufsatz „»Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder“, in: Dürr. *Schubert-Handbuch*, (wie Anm. 245), dort: „Geheimes“, S. 211.

²⁶⁹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. CX, S. 368ff. Siehe auch Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 107, S. 580f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghazel Nr. 193, Verspaar 1, S. 130f.

²⁷⁰ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 392, S. 183.

²⁷¹ Die Spielanweisung „Mit Verschiebung“ oder „Una corda“ verlangt den Einsatz des linken Pedals des Klaviers.

trägt, wird dem Hörer das Geheimnis mitgeteilt: „Denn es heißt: Ich liebe diesen“ (T. 42–45). Dies wird jedoch sofort durch einen Wechsel zu Moll (Es-Dur zu es-Moll) zurückgenommen: „und nicht etwa den und jenen“ (T. 47–50). In dem dritten und letzten Abschnitt (A') wird dem Hörer klar, dass der Sänger selbst der Bevorzugte ist, woraufhin das Ganze zur ursprünglichen Tonart (As-Dur) und Dynamik (*pp*) zurückkehrt.

Die *Suleika*-Gedichte von Marianne von Willemer²⁷²

Als Pendant zu den *Hatem*-Liedern gelten die beiden von Marianne von Willemer im Jahr 1815 verfassten *Suleika*-Gedichte („Ostwind“ und „Westwind“), die von der leidenschaftlichen Hingabe einer Liebhaberin zu einem Geliebten in der Ferne und der Hoffnung auf deren Wiedervereinigung handeln. Diese Sehnsucht bezieht sich laut älterer Forschung auf die Willemer-Goethe-Beziehung, die zunächst ein Geheimnis blieb: „Ostwind“ handelt von der Sehnsucht nach dem Wiedersehen des Geliebten und ist folglich vor dem Treffen Marianne von Willemer mit Goethe am Ende des Sommers 1815 in Heidelberg gedichtet worden.²⁷³ Demgegenüber berichtet das zweite *Suleika*-Gedicht („Westwind“) von der Trennung von dem Geliebten und lässt sich zeitlich mit Willemer's Abreise von Heidelberg am 26. September 1815 einordnen.²⁷⁴ Infolgedessen überarbeitet Goethe (im Jahr 1819) die von Marianne von Willemer gedichteten *Suleika*-Gedichte, nimmt sie jedoch ohne die Nennung der Mitautorin im *Buch Suleika – Suleika Nameh* auf und trennt sie mit dem Einfügen zweier Gedichte („Hochbild“ und „Nachklang“) voneinander.²⁷⁵

²⁷² Für eine ausführliche Studie siehe Dieter Martins Artikel „Marianne von Willemer's *Suleika*-Gedichte und ihre Vertonungen“, in: Jung (Hrsg.). *Eine Art Symbolik fürs Ohr* [...], (wie Anm. 177). Vgl. auch die Aufsätze von Hendrik Birus und Anne Bohnenkamp in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), S. 296–306 und S. 306–323, dort: „Dialogische Lyrik“, S. 299 u. „Die einzelnen Bücher“, S. 318. Vgl. auch Harry E. Seeligs Artikel „The Musical ‘Spirit’ of Goethe’s ‘Suleika’. Schubert’s Settings D. 720 and D. 717“, in: Fehn, A. / Hallmark, R. / Seelig, H. / Thym, J. (2010). *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied* (Thym J., Ed.). Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Boydell & Brewer. Unter [doi:10.7722/j.ctt14brvrs](https://doi.org/10.7722/j.ctt14brvrs) (abgerufen am 22.03.2021). S. 39–70.

²⁷³ „[...] Kam Willemer. Kamen die Frauenzimmer. Erst über die Brücke dann zum Carlsthor. Den Neckar aufwärts.“ Siehe Goethes Tagebuch-Eintrag vom 23. Sep. 1815, in: Goethe, J. W. v. (1987). *Goethes Werke. 1813 – 1816*. (Bd. 82: Abt. 3, Goethes Tagebücher; Bd. 5). München: Dt. Taschenbuch-Verl. S. 183. Auch wiedergegeben in Goethe, J. W. v. (2018). *Goethe - Begegnungen und Gespräche. 1815-1816*. (A. Reimann, Hrsg.) (Bd. 10). Berlin; Boston: De Gruyter. S. 165. Der Heidelberger Aufenthalt im Jahr 1815 bezeichnet den Höhepunkt der emotionalen Zuneigung zwischen Goethe und Marianne von Willemer, die sich nach diesem Treffen nie wiedersahen. (Siehe Goethe, J. W. v. / Creizenach, T. A. / Willemer, M. v. (1878). *Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika)*. Stuttgart: J. G. Cotta. S. 58ff.)

²⁷⁴ „Abreise der Freunde.“ Siehe Goethes Tagebuch-Eintrag vom 26. Sep. 1815, in: Goethe. *Goethes Werke. 1813 – 1816*, S. 184. Auch wiedergegeben in Goethe. *Goethe - Begegnungen und Gespräche. 1815-1816*, S. 167.

²⁷⁵ Siehe Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 163ff.

Abbildung 5.6: Die von Marianne von Willemer verfassten *Suleika*-Gedichte aus dem *West-östliche[n] Divan* (1819).²⁷⁶

Suleika I („Ostwind“)

1. Was bedeutet die Bewegung? (8)
Bringt der Ost mir frohe Kunde? (8)
Seiner Schwüngen frische Regung (8)
Kühlt des Herzens tiefe Wunde. (8)
2. Kosend spielt er mit dem Staube,
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,
Treibt zur sichern Rebenlaube
Der Insecten frohes Völkchen.
3. Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heißen Wangen,
Küßt die Reben noch im Flihen,
Die auf Feld und Hügel prangen.
4. Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh noch diese Hügel düstern
Grüßen mich wohl tausend Küsse.
5. Und so kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrüben.
Dort wo hohe Mauern glühen
Find' ich bald den Vielgeliebten.
6. Ach! die wahre Herzenskunde,
Liebshauch, erfrischtes Leben
Wird mir nur aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Athem geben.

Suleika II („Westwind“)

1. Ach! um deine feuchten Schwüngen, (8)
West, wie sehr ich dich beneide: (8)
Denn du kannst ihm Kunde bringen (8)
Was ich in der Trennung leide. (8)
2. Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen,
Blumen, Augen, Wald und Hügel
Stehn bey deinem Hauch in Thränen.
3. Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlieder,
Ach für Leid müßt' ich vergehen,
Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.
4. Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid' ihn zu betrüben
Und verbirg ihm meine Schmerzen.
5. Sag ihm, aber sag's bescheiden:
Seine Liebe sey mein Leben,
Freudiges Gefühl von beyden
Wird mir seine Nähe geben.

Wie aus Abbildung 5.6 zu sehen ist, weisen beide *Suleika*-Gedichte viele Parallelen auf, nicht nur in ihrem Inhalt, sondern auch in ihrer Struktur und metrischen Form: Beide verwenden ein ähnliches Vokabular sowie gleichartige Darstellungen und beschreiben die Sehnsucht der Liebhaberin *Suleika* nach ihrem Geliebten. In beiden Dichtungen dient der Wind als Liebesbote zwischen der Liebhaberin und dem Geliebten. Dazu bestehen beide aus vierzeiligen Strophen mit Kreuzreimen, deren Versmaß stets beibehalten ist (8 Silben pro Vers, trochäischer Vierheber mit weiblichen Kadenz). Im Umfang unterscheiden sich jedoch die beiden Dichtungen: „Ostwind“ umfasst 6 Strophen und damit eine Strophe mehr als sein Pendant. Die Perspektiven sind ebenfalls verschieden: Während *Suleika* in der ersten Dichtung von ihrer Sehnsucht und der „frohe[n] Kunde“ des Ostwinds berichtet, welcher ihr Grüße von dem Freund mitbringt, beklagt sie in „Westwind“ den Schmerz nach der „Trennung“ von ihrem Geliebten. Auf der Basis ihrer Entstehungsgeschichte lassen sich die beiden Gedichte zweierlei Perspektiven zuordnen, der vorausschauenden Perspektive des „Ostwind“ und der

²⁷⁶ Zitiert nach ebd. S. 161f. u. 166f.

reminiszenzartigen Perspektive des „Westwind“, die durch den Einsatz bestimmter Vokabeln besonders betont werden (siehe Abbildung 5.6, Liebe Sehnsucht: unterstrichen; Trennungsschmerz: als kursiv gesetzt).

Das Wind-Motiv als Liebesbote

Neben dem Locken-Motiv spielt das Wind-Motiv eine wichtige Rolle in der persischen Poesie: Beim Ostwind (pers. باد صبا, *bād-e šabā*; dt. Ostwind oder Morgenwind) handelt es sich um einen kühlen, wohlriechenden und sanften Hauch, der morgens bei Sonnenaufgang von Osten weht und für die Liebhaber von den Geliebten freudebereitende Nachrichten mit sich bringt. Somit ist ihm die Funktion eines Liebesboten zwischen den Liebhabern und Liebenden zugefallen. Ḥāfeẓ verwendete diese Personifizierung des Winds in zahlreichen seiner Ghasele, u. a. in den beiden folgenden Abschnitten:

„Wer deinen Hauch im Wehn
Des Ostwinds hört,
Hat vom vertrauten Freund
Ein Wort gehört.“²⁷⁷

«بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید
از یار آشنا سخن آشنایان شنید»

„Außer dem Ost und außer dem West²⁷⁸
verstehet mich Niemand.
O ich Seliger! der Keinem vertraut als dem
Wind.

«بجز صبا و شمال نمی شناسد کس
عزیز من که بجز باد نیست و سازم»

Ha! die Luft vom Wohnort des Friends ist
mir Wasser des Lebens,
Bring von *Schirasens*²⁷⁹ Staub, Ostwind
Gerüche mir her!“²⁸⁰

هوای مثل یار آب زندگانی ماست
صبا یار نسیمی ز خاک شیرازم»

Marianne von Willemers „Ostwind“ bezieht sich jedoch vermutlich auf die folgenden Abschnitte aus dem *Dīwān* von Ḥāfeẓ:

²⁷⁷ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. C, S. 351. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasele Nr. 243, Verspaar 1, S. 164f.

²⁷⁸ In der persischen Vorlage ist die Rede hingegen vom Ostwind und Nordwind.

²⁷⁹ Das Grabmal von Ḥāfeẓ befindet sich in seiner Geburtsstadt Schiras (Šīrāz, pers. شیراز).

²⁸⁰ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. LXXVI, S. 272. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasele Nr. 333, Verspaare 6 u. 7, S. 228f.

„Ostwind, gehst du vorbei beim
Rosenhaine,
Gieb doch Kunde von mir dem treuen
Freunde.“²⁸¹

«ای باد اگر بگوشن احباب بگذری

ز نهار عرضه ده بر جانان پیام ما»

„Freudige Kunde mein Herz, weil wieder
der Ostwind zurückkommt,

«شده ای دل که در گداز صبا باز آمد

Weil nun aus *Saba Hudhud* mit froher
Nachricht zurückkommt,“²⁸²

«مدد خوش خبر از طرف صبا باز آمد»

„Es hat mir einen Duft der Ost vom Freund
gebracht,

«صبا وقت سحر بوی ز زلف یار می آورد

Und hat mein irres Herz dadurch zu sich
gebracht,“²⁸³

«دل شوریده مارا بود کار می آورد»

„O Morgenwind gehst du vorbei
Beim Aufenthalt der Freundin,²⁸⁴
Bring einen Hauch vom Wohlgeruch
Des Ambrahaars der Freundin.“²⁸⁵

«صبا اگر گدزی اقتدت بکشور دوست

یار نغضه ای از کیسوی مضر دوست»

Die Vorlage für das von Marianne von Willemer verfasste „Westwind“-Gedicht lässt sich jedoch ebenfalls von dem Ostwind-Motiv aus den Dichtungen Ḥāfez’ ableiten:

„Ostwind sag’, ich bitte dich, ihm ganz
heimlich die Kunde,

«ای باد حدیث من نهانش میگو

Hundertfache Zung’ spreche den
Herzensbrand aus,

سر دل من بصد زبانش میگو

Sprich es nicht traurig, um ihn nicht auch
zur Trauer zu stimmen,

میگو نه بد انسان که طالش کسیرد

Sage zwar das Wort, aber du sag’s mit
Bedacht.“²⁸⁶

می گو سخنی و در میانش میگو»

²⁸¹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Elif“, Gedicht Nr. III, S. 6. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 11, Verspaar 5, S. 9f.

²⁸² Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. XL, S. 267. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 174, Verspaar 1, S. 118.

²⁸³ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. CXXXI, S. 402. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 146, Verspaar 1, S. 99ff.

²⁸⁴ In seiner Übersetzung bevorzugte Hammer-Purgstall die Einführung einer weiblichen Figur, während in dem persischen Original kein Geschlecht festgelegt wird.

²⁸⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. XII, S. 59. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 61, Verspaar 1, S. 43.

²⁸⁶ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Rubajat“, Gedicht Nr. XXV, S. 528. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Robā’ī Nr. 35, S. 383. Die letzte Strophe des „Westwind[s]“ von Marianne von Willemer findet ihre Parallele in diesem Vierzeiler.

Die Vertonungen der *Suleika-Lieder*

Ausgewählte Dichtungen aus dem *Buch Suleika*, insbesondere die von Marianne von Willemer verfassten *Suleika*-Gedichte, wurden von zahlreichen europäischen Komponisten vertont darunter solchen aus Goethes Freundeskreis. Wie aus Tabelle 5.1 zu sehen ist, erfuhr „Ostwind“ sechs Vertonungen, während „Westwind“ insgesamt fünfzehn Male komponiert wurde.

Tabelle 5.1: Die musikalische Rezeption der *Suleika*-Lieder.

<i>Suleika I</i> („Ostwind“/„Was bedeutet die Bewegung?“)	Kompositions- jahr	<i>Suleika II</i> („Westwind“/„Ach, um deine feuchten Schwingen“)	Kompositions- jahr
		Carl Adelbert Eberwein (1786–1868)	1820?
Bettina von Arnim (1785–1859)	1819–22?	Carl Friedrich Zelter (1758–1832)	1820
Franz Schubert (1797–1828)	1821	Franz Schubert (1797–1828)	1821
		Fanny Mendelssohn-Hensel (1805–1847): <i>Suleika</i> #1	1825
		Benedikt Randhartinger (1802–1893)	ca. 1830
		Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847): <i>Suleika</i> #1	1832
		Fanny Mendelssohn-Hensel (1805–1847): <i>Suleika</i> #2	1836
Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)	1837	Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847): <i>Suleika</i> #2	1837
		Moritz Hauptmann (1792–1868)	1842
		Karl Collan (1828–1871)	1855
Johann Gottfried Heinrich Bellermann (1832–1903)	1871		
Artur Seemann (1861–1925)	1919	Artur Seemann (1861–1925)	1919
		Richard Sturzenegger (1905–1976)	1930
		Nicolas Bacri (*1961)	2012
Ernst Friedrich Richter (1808–1879)	?	Carl Banck (1809–1889)	?
		August Bungert (1845–1915)	?

Da Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) die beiden *Suleika*-Gedichte vertonten und das, obwohl sie bis zur Veröffentlichung der Handschriften Marianne von Willemers im Jahr 1869 höchstwahrscheinlich nichts von ihrer Mitautorenschaft des *West-östliche[n] Divan* wussten, werden sie einander in dem folgenden Abschnitt gegenübergestellt und kompositorisch miteinander verglichen.²⁸⁷

Schuberts *Suleika*-Lieder²⁸⁸

Schuberts Vertonungen *Suleika I* (D 720) und *Suleika II* (D 717) entstanden beide im März 1821. Dass Goethe die vertonten Lieder Schuberts kannte, ist bis heute nicht nachweisbar,

²⁸⁷ Der Anteil Marianne von Willemers an der Gedichtschöpfung des *Divan* wurde erst posthum, im Jahr 1869, durch Herman Grimm (1828–1901) bekannt gegeben. Siehe Willemer, M. v. / Grimm, H. / Goethe, J. W. v. (1988). *Im Namen Goethes: der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm* (1. Aufl.). Frankfurt am Main: Insel-Verlag. S. 299f.

²⁸⁸ Weiterführend hierzu siehe Marie-Agnes Dittrichs Aufsatz „»Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder“, in: Dürr. *Schubert-Handbuch*, (wie Anm. 245), dort: „Suleika I“ und „Suleika II“, S. 210ff.

jedoch waren *Suleika I* und *II* aber auch *Geheimes* der eigentlichen Autorin Marianne von Willemer bekannt.²⁸⁹ Nach Dieter Martin werden in diesen Liedern die „[...] strophischen Einheiten [...] von fast szenischen Verlaufsformen überlagert, die zwischen ‚variiertem Strophenlied‘ und ‚durchkomponiertem Lied‘ einzuordnen sind.“²⁹⁰ Die Aufteilung der musikalischen Abschnitte der beiden Kompositionen (siehe Tabelle 5.2) richtet sich nach der Strophenzahl der *Suleika*-Gedichte: D 720 umfasst sechs musikalische Abschnitte (A–B–A'–B'–B''–A''), während D 717 als fünfteilig betrachtet werden kann (A–B–A'–C–C').

Tabelle 5.2: Das kompositorische Schema der Schubert'schen *Suleika*-Lieder.²⁹¹

<i>Suleika I</i> , D 720 Op. 14, Nr. 1, zweite Fassung, 143 Takte („Ostwind“/„Was bedeutet die Bewegung?“)			<i>Suleika II</i> , D 717 Op. 31, 186 Takte („Westwind“/„Ach, um deine feuchten Schwingen“)				
Musikalische Abschnitte	Str.	Anmerkung	Musikalische Abschnitte	Str.	Anmerkung		
A: h - (D) - Fis - H	T. 1-24	1	Tonmalerischer Prolog; „Etwas lebhaft“; 3/4-Takt; begleitende, gebrochene Akkorde in kontinuierlicher Bewegung; unterschiedliche Länge der Verse.	A: B - (g) - B	T. 1-39	1	Unruhige Sechzehnteloktaven mit ostinato-Rhythmen; 2/4-Takt, „Mässige Bewegung“.
B: H	T. 25-41	2	Kontrastierende Melodie über einem <i>fis</i> -Orgelpunkt.	B: F - (f) - Des - (des) - Des	T. 40-84	2	Kontrastierende Melodie in der Dominante; umgekehrte Intervalle im Vergleich zu A; Änderung der linken Hand des Klaviers in eine Synkopengestalt.
A': h - (D) - Fis - H	T. 42-59	3	Folgt den melodisch-harmonischen Modellen von A.	A': B - (g) - G - F	T. 85-(129)	3	Der B-Dur-Abschnitt weist eine identische Melodie wie bei A auf; Rückkehr der anfänglichen Begleitfigur.
B': H - D	T. 60-81	4	Folgt den harmonischen Modellen von B; Jeder Takt beinhaltet 2 Silben (Ausnahme: T. 73f.).	C: B - (b) - B	T. 130-147	4	3/4-Takt; „Etwas geschwinder“; heitere Sechzehnteloktaven in der Begleitung.
B'': h - ... - H	T. 82-108	5	Harmonisch und melodischer Höhepunkt (T. 96ff.); folgt den melodischen Modellen von B; <i>fis</i> -Orgelpunkt; erinnert an C und C' von D 717.	C': g - G - ... - B	T. 148-187	5	Dem vorherigen Teil ähnelnd; melodischer Höhepunkt auf die Worte „seine Nähe“ (T. 169f.); Ausgedehnter fallender Tonika-Dreiklang in der Gesangsstimme auf die Worte „seine Liebe sei mein Leben“ in dem Schluss-Abschnitt.
A'': H	T. 109-143	6	„Etwas langsamer“; Auflösung der Sechzehntelbegleitung in pulsierende Achtel auf einem <i>fis</i> -Pedal; hpts. in <i>pp</i> ; ständiger I-V ⁷ -Wechsel; motivisch-thematische Ähnlichkeiten mit h-Moll-Teilen A und A' sowie dem abschließenden C'-Teil von D 717.				

Das Wind-Motiv findet seinen Ausdruck in der Vertonung *Suleika I* in einem fünftaktigen, tonmalerisch konzipierten Klaviervorspiel durch aufsteigende Sechzehntel im *pp* mit der Spiel-

²⁸⁹ In einem Brief vom 16. April 1825 schreibt Marianne von Willemer an Goethe: „[...] am frühen Morgen schickte ich in einen Musikladen und ließ mir das herrliche Lied ‚Herz, mein Herz, was soll das geben‘ von Beethoven holen, und man sendete mir zugleich eine recht artige Melodie auf den Ostwind und „Geheimes“ im Divan. [...]“ (Zitiert nach Goethe / Creizenach / Willemer. *Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika)*, S. 207). Außerdem ist in einem von ihr aufbewahrten Ausschnitt einer Rezension aus der Berliner Zeitschrift (1825) zur Uraufführung des Schubert'schen Liedes *Suleika II* (D 717) durch die Sopranistin und Widmungsträgerin Anna Milder in Wien davon auszugehen, dass ihr diese Vertonung bekannt war. (Siehe ebd. S. 186f.)

²⁹⁰ Zitiert nach Dieter Martins Artikel „Marianne von Willemers *Suleika*-Gedichte und ihre Vertonungen“, in: Jung (Hrsg.). *Eine Art Symbolik fürs Ohr* [...], (wie Anm. 177), S. 144f.

²⁹¹ Ein überblicksartiger Eindruck über die musikalische Gestaltung der beiden *Suleika*-Lieder Schuberts ist aus der obigen Tabelle zu entnehmen. Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich für *Suleika I* auf die zweite Fassung (siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 396, S. 194–200) und für *Suleika II* auf *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 397, S. 201–207. Für eine ausführliche Analyse der beiden Stücke siehe Tschense. *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen* [...], S. 257–276.

anweisung „Mit Verschiebung“, was das Wehen des sich nähernden Ostwindes darzustellen scheint (siehe Notenbeispiel 5.4). Anschließend (ab T. 6) wird das Wind-Motiv in der Klavierbegleitung durch ein pulsierendes, ostinatohaftes, rhythmisches Motiv, bestehend aus einer punktierten Viertel und drei Staccato-Achtelnoten in der linken und gebrochenen Akkorden in kontinuierlicher Sechzehntelbewegung in der rechten Hand, zum Ausdruck gebracht, die sich durch fast jeden Takt der ersten fünf Strophen zieht.²⁹²

Notenbeispiel 5.4: Franz Schubert, *Suleika I*, D 720, op. 14, Nr. 1, Klavierbegleitung T. 1–7.²⁹³

In *Suleika II* findet die musikalische Umsetzung dieses literarischen Elements ihren Ausdruck in den unruhigen bzw. heiteren Sechzehnteloktaven der Klavierbegleitung im 2/4-Takt, die im Verlauf durch die Tempoangabe „Etwas geschwinder“ (siehe Tabelle 5.2, *Suleika II*, Teil C) und insbesondere durch den Takt-Wechsel zum 3/4-Takt heiterer wirken. Harry Seelig argumentiert, dass der Wind als Liebesbote in Schuberts *Suleika*-Lieder eine Verwandlung erlebt:

„This messenger between lovers undergoes a gradual metamorphosis: from the original state of the wind in nature to the physical breath necessary for life and ultimately to the metaphysical essence of spirit or ‚Geist‘, [...]“²⁹⁴

²⁹² Das rhythmische Motiv der Bassstimme samt Wechseltonmotiv der Oberstimme des Klaviers erinnert an den Streichersatz zu Beginn des ersten Satzes der im folgenden Jahr (1822) entstandenen *Symphonie Nr. 8*, D 759 (unvollendet), welche Schubert in der gleichen Tonart (h-Moll) komponierte.

²⁹³ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 396, S. 194.

²⁹⁴ Zitiert nach Harry E. Seeligs Artikel „The Musical ‘Spirit’ of Goethe’s ‘Suleika’. Schubert’s Settings D. 720 and D. 717“, in: Fehn / Hallmark / Seelig / Thym. *Of Poetry and Song* [...], (wie Anm. 272), S. 54.

Demnach wird der Wind nicht nur als Liebesbote bzw. „Liebeshauch“ (siehe *Suleika I*, T. 112f.) personifiziert, sondern verkörpert selbst die Liebe des Geliebten. *Suleikas* Gemütslage in den beiden abschließenden Teilen wird mit der Änderung der rhythmischen und harmonischen Struktur zum Ausdruck gebracht: In *Suleika I* durch die Tempoänderung und Modulation nach H-Dur (siehe Tabelle 5.2: A''), was als Ausdruck für *Suleikas* Hoffnung einzuordnen ist, in *Suleika II* durch den Einsatz des 3/4-Taktes und der heiteren, begleitenden Sechzehnteloktaven (siehe ebd.: C), die ihre Freude darstellen. Der echoartige, abschließende Teil von *Suleika II* (ab T. 173 „mit halber Stimme“) mit der zentralen Aussage „seine Liebe sei mein Leben“ ist Ausdruck für *Suleikas* Akzeptanz ihres Schicksals, für ihre Vollkommenheit und insbesondere ihre Hingabe für den Geliebten zu verstehen, was durch die fallenden Tonika-Dreiklangstöne der Gesangslinie musikalisch umgesetzt wird (*f-d-b* in T. 180/2–185). Der Westwind, der nun dem Geliebten die liebevolle Botschaft *Suleikas* bringen soll, bewegt sich in der Klavierbegleitung in den letzten Takten entsprechend über das Ende der Singstimme hinaus (T. 185ff.).

Wie es der Tabelle 5.2 zu entnehmen ist, weisen beide *Suleika*-Lieder im Ansatz formale, melodische und kompositorische Parallelen auf. Die ersten und dritten musikalischen Abschnitte (A und A') der beiden *Suleika*-Lieder folgen jeweils ähnlichen melodischen und harmonischen Mustern. Darüber hinaus scheint der fünfte musikalische Teil von *Suleika I* (B'') in seiner Melodiebildung den C und C'-Teilen aus *Suleika II* zu ähneln (siehe Notenbeispiel 5.5, a, b u. c).

Notenbeispiel 5.5: Vergleich des B''-Teils von *Suleika I* mit C und C'-Teilen aus *Suleika II*.
a. Franz Schubert, *Suleika I*, D 720, op. 14, Nr. 1, T. 84–87.²⁹⁵

The image shows a musical score for the song 'Suleika I' by Franz Schubert, measures 84-87. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Und so kannst du wei - ter zie - hen! Die - ne Freun - den und Be - trüb - ten.' The piano part consists of sixteenth-note patterns in the right hand and quarter-note patterns in the left hand.

²⁹⁵ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 396, S. 198.

b. Franz Schubert, *Suleika II*, D 717, op. 31, T. 132–135.²⁹⁶

c. Franz Schubert, *Suleika II*, D 717, op. 31, T. 148–151.²⁹⁷

Während *Suleika* den Wind als Personifizierung des Liebesboten anspricht, sequenzieren die unterlegten Melodien und bilden so jeweils den musikalischen Höhepunkt der beiden Lieder auf die Worte „dort find’ ich bald den Vielgeliebten“ in *Suleika I* (T. 96–99/1) und „wird mir seine Nähe geben“ in *Suleika II* (Auftakt zu T. 169 bis T. 171/2).²⁹⁸ Schubert bringt zudem die beiden *Suleika*-Lieder kompositorisch durch die Verwendung von Dur-Moll-Wechseln einander nahe: *Suleikas* mentaler Zustand sowie ihre emotionale Ambivalenz werden nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch, durch die Gegenüberstellung von Dur-Moll-Abschnitten, kommentiert.²⁹⁹ Die dadurch erzeugte Spannung in den beiden Schubert’schen *Suleika*-Liedern ist als Ausdruck für Liebessehnsucht sowie Trennungsschmerz zu verstehen.³⁰⁰ Darüber hinaus sind die Epilog der beiden

²⁹⁶ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 397, S. 205.

²⁹⁷ Siehe ebd. S. 206.

²⁹⁸ Vgl. Dieter Martins Artikel „Marianne von Willemers *Suleika*-Gedichte und ihre Vertonungen“, in: Jung (Hrsg.) *Eine Art Symbolik fürs Ohr* [...], (wie Anm. 177), S. 145f.

²⁹⁹ Dies sticht besonders in *Suleika II* heraus: T. 17ff. (g-Moll), T. 45ff. (f-Moll) auf die Worte „stilles Sehnen“ und anschließend bei der Parallelstelle T. 55ff. und in den Takten T. 73f. (des-Moll), T. 93ff. (g-Moll), T. 123f. (g-Moll), T. 140ff. (b-Moll) und T. 148ff. (g-Moll).

³⁰⁰ Vgl. Harry E. Seeligs Artikel „The Musical ‘Spirit’ of Goethe’s ‘*Suleika*’. Schubert’s Settings D. 720 and D. 717“, in: Fehn / Hallmark / Seelig / Thym. *Of Poetry and Song* [...], (wie Anm. 272), S. 46–48.

Suleika-Lieder nicht nur in ihren Tempi, sondern auch in der Dynamik zurückgenommen: Beim letzten Abschnitt von *Suleika I* (A") steht „Etwas langsamer“ (T. 109) als Tempoangabe, während die Singstimme in einem *ppp* über einem Orgelpunkt auf *fis* beginnt und bis zum Ende sich hauptsächlich zwischen *p* und *pp* bewegt. Entsprechend lässt Schubert die Singstimme in *Suleika II* „mit halber Stimme“ (T. 173) in *pp* auf die Töne des Tonika-Dreiklangs (B-Dur) mit den Worten „seine Liebe sei mein Leben“ ausklingen.³⁰¹

Beide *Suleika*-Lieder zeigen sowohl thematisch und musikalisch als auch in ihrer Form deutliche Parallelen, wie einen Mittelteil, der harmonisch heraussticht. Als inhaltlicher Mittelpunkt dient der Wind, welcher wie in der persischen Vorlage als Liebesbote wirkt und jeweils durch Tonrepetitionen und Beschleunigung des Tempos musikalisch umgesetzt wird. Sie bilden das Pendant zu den *Hatem*-Liedern (*Versunken* und *Geheimes*), welche durch ihre ähnlichen Tempi sowie gleichen Tonarten auch als Liedpaar zu sehen sind.

Mendelssohns *Suleika*-Lieder

Ebenfalls als Liedpaar vertonte Felix Mendelssohn Bartholdy die beiden *Suleika*-Gedichte im Jahr 1837, die in zwei verschiedenen Sammlungen veröffentlicht wurden.³⁰² Den ästhetischen Vorstellungen seines Lehrers Carl Friedrich Zelter verwandt, ging er an die beiden Dichtungen ganz anders als Schubert heran, indem er ihnen trotz Wahl der Form des variierten Strophenliedes symmetrisch gebaute Melodien unterlegte.³⁰³ Ähnlich wie seine Schwester Fanny Hensel (1805–1847), die das *Westwind*-Gedicht aus dem *Divan* zweimal vertonte, emanzipierte er sich allmählich von der in der *Berliner Liederschule* entwickelten strengen

³⁰¹ Vgl. Dieter Martins Artikel „Marianne von Willemers *Suleika*-Gedichte und ihre Vertonungen“, in: Jung (Hrsg.). *Eine Art Symbolik fürs Ohr* [...], (wie Anm. 177), S. 145f. Vgl. auch Harry E. Seeligs Artikel „The Musical ‘Spirit’ of Goethe’s ‘*Suleika*’. Schubert’s Settings D. 720 and D. 717“, in: Fehn / Hallmark / Seelig / Thym. *Of Poetry and Song* [...], (wie Anm. 272), S. 53.

³⁰² *Suleika I* („Was bedeutet die Bewegung?“): *Sechs Lieder*, op. 57, Nr. 3, MWV K 93; *Suleika II* („Ach! um deine feuchten Schwingen“): *6 Gesänge*, op. 34, Nr. 4, MWV K 92 (Siehe Mendelssohn-Bartholdy, F. / Rietz, J. (1875). *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke: Sechs Lieder*, op. 57 und *Sechs Gesänge*, op. 34. Bd. Nr. 146 u. 144, Ser. 19, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Kritische durchgesehene Ausgabe hrsg. von Julius Rietz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. S. 92–95 u. 64–66). Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannten Quellen.

³⁰³ In dem gleichen Jahr der Erstveröffentlichung des *West-östliche[n] Divan* (1819) nahmen die Geschwister Fanny und Felix Mendelssohn Unterricht bei Carl Friedrich Zelter. Außerdem war Felix Mendelssohn als Altsänger in der Singakademie zu Berlin unter diesem tätig, mit dem er 1821 zum ersten Mal Goethe besuchte. 1822, ein Jahr später war auch Fanny Mendelssohn zum ersten Mal in Weimar bei Goethe. (Vgl. Mühlenhoff. *Goethe und die Musik* [...], S. 72 u. 97. Vgl. auch Mendelssohn-Bartholdy, F. / Mendelssohn-Hensel, F. (1992) *Mendelssohn. 24 Songs*. Hrsg. von John Glenn Paton. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Vorwort, S. 4. Vgl. auch Devrient, E. (1872). *Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig: J. J. Weber. S. 19f.)

Form des Strophenliedes.³⁰⁴ In Tabelle 5.3 ist der strophische Teil der beiden *Suleika*-Lieder Mendelssohns durch eine gestrichelte Linie vom auskomponierten Teil zu unterscheiden. Mendelssohn fasst die ersten und dritten sowie zweiten und vierten Strophen der jeweiligen Gedichte zu einer musikalischen Doppelstrophe zusammen, indem er ihnen jeweils dieselbe Melodie unterlegt (*Suleika I*: T. 1–18; *Suleika II*: T. 1–19), welche durch Einsatz eines Wiederholungszeichens ein zweites Mal gespielt wird. Im Gegensatz zum zweiten Lied der *Suleika* erscheinen jedoch der erste und zweite Teil der vierten Strophe des ersten *Suleika*-Liedes wieder (T. 19–30), wodurch eine dreiteilige Form (A–B–A') entsteht. Die nächsten Strophen werden dagegen als Einzelstrophen behandelt.

Tabelle 5.3: Das kompositorische Schema der *Suleika*-Lieder Felix Mendelssohns.

<i>Suleika I</i> , MWV K 93 Sechs Lieder, Op. 57, Nr. 3, 45 Takte („Ostwind“/„Was bedeutet die Bewegung?“)				<i>Suleika II</i> , MWV K 92 Sechs Gesänge, Op. 34, Nr. 4, zweite Fassung, 39 Takte („Westwind“/„Ach, um deine feuchten Schwingen“)			
Musikalische Abschnitte	Str.		Anmerkung	Musikalische Abschnitte	Str.		Anmerkung
A: E	T. 1–6	1 u. 3	„Allegro assai“; 4/4-Takt; Strophe 1 und 3 als Doppelstrophe.	A: e	T. 1–9/2	1 u. 3	„Andante sostenuto“; 4/4-Takt; 2-taktige Periodik; Strophe 1 und 3 als Doppelstrophe.
B: ... – H	A. zu T. 7 bis T. 11	2 u. 4	Kontrastierende Melodie im Vergleich zu A; Strophe 2 und 4 als Doppelstrophe.	B: G – e	T. 9/3–18 (19)	2 u. 4	Kontrastierende Melodie in der Tonikaparallele; Strophe 2 und 4 als Doppelstrophe; Wiederholung der bisherigen Teile.
A': E	A. zu T. 12 bis T. 18	1 u. zweite Hälfte von 4	Folgt den melodisch-harmonischen Modellen von A; Strophe 1 und die zweite Hälfte der Strophe 4 als Doppelstrophe; zweitaktiges Klaviernachspiel; Wiederholung der bisherigen Teile.				Strophe 5 als Einzelstrophe; motivisch-thematische Ähnlichkeiten mit A; „Un poco più vivace“; Vorzeichenwechsel (E-Dur); ständige Wiederholung des letzten Verses der 5. Strophe „Wird mir seine Nähe geben“; motivisch-thematische Ähnlichkeiten mit B sowie dem abschließenden Teil von <i>Suleika I</i> .
A'': E	T. 19–24	5	„Un poco ritenuto“; Strophe 5 als Einzelstrophe über der leicht variierten Wiederholung von A.	C: E	T. 20–39	5	
B': ... – H	A. zu T. 25 bis T. 30/1	6	„Tempo I“; Strophe 6 als Einzelstrophe über der leicht variierten Wiederholung von B; Generalpause.				
C: H – E	T. 30/2–45	6	„a tempo“; Wiederholung der 6. Strophe über einer neuen Melodie; motivisch-thematische Ähnlichkeiten mit dem abschließenden Teil von <i>Suleika II</i> ; Wiederholung des abschließenden zweitaktigen Klaviernachspiels aus A'.				

³⁰⁴ Fanny Hensels erste Vertonung des *Westwind*-Gedichts (*Suleika*, H 150 [„Ach, um deine feuchten Schwingen“], in Es-Dur für Sopran und Klavierbegleitung) stammt aus dem Jahr 1825 und ist als reines Strophenlied konzipiert. Im selben Jahr vertonte sie fünf weitere *Divan*-Gedichte aus dem *Buch Suleika* (als Duett für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung: *Suleika und Hatem*, H 149 [„An des lust'gen Brunnens Rand“], zuerst publiziert unter Felix Mendelssohns Namen in dessen *Zwölf Gesänge*, op. 8 aus dem Jahr 1827; als Lied für Sopran und Klavier: *An Suleika*, H 148 [„Auch in der Ferne dir so nah“]; *Deinem blick mich zu bequemen*, H 151 [„Deinem blick mich zu bequemen“]; *Ist es möglich! Stern der Sterne*, H 156 [„Wiederfinden“]; *Dir zu eröffnen mein Herz*, H 158 [„Dir zu eröffnen mein Herz“]). Außerdem vertont sie zwei Jahre später (1827) ein weiteres Lied aus demselben Buch für Sopran und Klavier (*Suleika*, H 210, [„Wie mit innigstem Behagen“]). Dem *Westwind*-Lied folgt eine zweite Vertonung im Jahr 1836 auf Anregung von Felix Mendelssohn für seine Braut Cécile Jeanrenaud (*Suleika*, H 306 [„Ach, um deine feuchten Schwingen“], in B-Dur für Sopran und Klavierbegleitung), jedoch in freierer Form. (Siehe Hellwig-Unruh, R. (2000). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: thematisches Verzeichnis der Kompositionen*. Adliswil: Kunzelmann).

In *Suleika I* lässt Mendelssohn die fünfte Strophe über einer leicht variierten Wiederholung des ersten musikalischen Abschnitts (A) in einem langsameren Tempo „Un poco ritenuto“ erklingen (Auftakt zu T. 20 bis T. 24). Dementsprechend fügt er der Klavierstimme eine abwärtsgerichtete Legatolinie in der linken Hand hinzu, welche über vier Takte zu der Dominante (H-Dur) führt. Mit der sechsten Strophe kehrt das Tempo wieder zu dem anfänglichen Tempo zurück („Tempo I“). Diesem Teil (Auftakt zu T. 25 bis T. 30/1) unterlegt Mendelssohn eine leicht variierte Wiederholung des zweiten musikalischen Abschnitts (B), die in einer Generalpause mündet. Dieser folgt die letzte Strophe über einem auskomponierten musikalischen Abschnitt (C: T. 30/2–45), der mit dem abschließenden Teil des zweiten *Suleika*-Liedes motivisch-thematische Gemeinsamkeiten aufweist. Die Worte „nur sein Athem“ werden an dieser Stelle mehrmals wiederholt und durch musikalische Textausdeutungen hervorgehoben (T. 32–42).

Suleika II besteht aus einem strophisch konzipierten (A und B: T. 1–19) sowie einem auskomponierten Teil für die letzte Strophe (C: T. 20–39). Der A-Teil folgt einer zweitaktigen Periodik in e-Moll, in der die erste und dritte Strophe als Doppelstrophe zusammengefasst sind (T. 1–9). Im folgenden B-Teil führt das Ganze über die Tonikaparallele G-Dur wieder zur Tonika zurück (T. 9–19). Der Trennungsschmerz findet seine musikalische Umsetzung in dem Einsatz eines verkürzten Dominantseptakkords (D^v , in T. 17/3–18/2), welcher jeweils die Worte „Tränen“ und „Schmerzen“ musikalisch ausklingen lässt. Nach dem Wiederholungszeichen beginnt ein neuer Abschnitt, welcher zunächst motivisch-thematische Ähnlichkeiten mit dem A-Teil aufweist (T. 20–24). Anschließend, wenn die Singstimme die Worte „freudiges Gefühl von beiden“ vorträgt (ab T. 24/3), wird dies sowohl mit einer Tempoänderung („Un poco più vivace“) als auch einem Tonartwechsel zu E-Dur musikalisch kommentiert, was als Ausdruck für *Suleikas* Liebeshoffnung zu verstehen ist. Die Worte „seine Nähe“ werden bis zum Ende des Stückes wiederholt und melodisch sowie durch akzentuierte Akkorde in der Klavierbegleitung aber auch den Einsatz differenzierter Dynamik hervorgehoben (T. 27–38). Der abschließende Teil weist motivisch-thematische Parallelen mit dem Ende von *Suleika I* auf (siehe Notenbeispiel 5.6, a u. b). Dieser wird zudem durch Verwendung der identischen Dur-Tonart (E-Dur) verstärkt. Aus diesem Grund und hinsichtlich der Form (variiertes Strophenlied) könnte man die beiden *Suleika*-Lieder Mendelssohns als ein Liedpaar betrachten.

Notenbeispiel 5.6: Vergleich der abschließenden Teile von Mendelssohns *Suleika*-Liedern.
 a. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Suleika I*, MWV K 93, op. 57, T. 30–37.³⁰⁵

a tempo

Ach, die wah - re Her - zens - kun - de, Lie - bes - hauch, er - frisch - tes Le - ben kann mir nur sein A - them, nur sein

a tempo

A - - - - - ritard. them, nur sein A - - - - - a tempo them ge - - - - - ben,

b. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Suleika II*, MWV K 92, op. 34, T. 24–33.³⁰⁶

Un poco più vivace.

freu - di - ges Ge - fühl von bei - den wird mir sei - - ne Nä - - he ge - ben, wird mir sei - ne

Nä - he, sei - ne Nä - - - - - he, sei - ne Nä - - - - - he ge - - - - - ben,

Das Windmotiv findet seinen Ausdruck in der durchlaufenden Sechzehntelbewegung der Klavierbegleitung in beiden Liedern. Außerdem werden die Liebesschmerz *Suleikas* (*Suleika I*: E-Dur) sowie ihr Trennungsschmerz und ihre nachfolgende Liebeshoffnung

³⁰⁵ Siehe Mendelssohn-Bartholdy / Rietz (1875). *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke: Sechs Lieder*, op. 57, Bd. Nr. 146, S. 94f., T. 30–37.

³⁰⁶ Siehe Mendelssohn-Bartholdy / Rietz (1875). *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke: Sechs Gesänge*, op. 34, Bd. Nr. 144, S. 66, T. 24–33.

(*Suleika II*: e-Moll – E-Dur) durch den Einsatz von Dur- und Moll-Tongeschlechtern zum Ausdruck gebracht.

Vergleich der *Suleika*-Lieder von Schubert und Mendelssohn

In ihren Vertonungen der beiden *Suleika*-Gedichte gehen Schubert und Mendelssohn sehr unterschiedlich an die musikalische Form heran: Schubert wählt die Form des durchkomponierten Liedes, während Mendelssohn für dieselben Vorlagen die Form des variierten Strophenliedes bevorzugt. Aus diesem Grund lässt sich die Aufteilung der musikalischen Abschnitte in den *Suleika*-Liedern der beiden Komponisten gut unterscheiden: Während Schubert sich für die Aufteilung der musikalischen Abschnitte nach der Strophenzahl der *Suleika*-Gedichte richtet und damit laut Dieter Martin „Suleikas Rollenreden szenisch-dramatisch individualisiert“,³⁰⁷ folgt Mendelssohn einem strengeren kompositorischen Schema, sodass er die Gedichtstropfen in Form eines Strophenliedes aufnimmt und sie nur in den beiden abschließenden Strophen von diesem Schema abweichen lässt. Der inhaltlichen Ambivalenz dieser Lieder verleihen beide Komponisten durch Verwendung des Dur-Moll-Wechsels Ausdruck, Schubert jedoch intensiver als Mendelssohn. Die *Suleika*-Lieder Mendelssohns sind in ihren Tonarten schlichter konzipiert sowie korrespondierend angelegt: Das erste Lied von *Suleika* steht durchgehend in E-Dur, während die anfängliche Moll-Tonart (e-Moll) des zweiten Liedes zu einem abschließenden E-Dur moduliert und so an das erste *Suleika*-Lied anknüpft.³⁰⁸ Schubert verleiht den beiden *Suleika*-Liedern individuelle, charakteristische Merkmale durch den Einsatz musikalischer Mittel und der Verwendung einer durchkomponierten Liedform. Demgegenüber lässt Mendelssohn die beiden *Suleika*-Lieder durch Einführung identischer musikalischer Merkmale – u. a. die Bevorzugung der Form des Strophenliedes für die ersten vier Strophen der jeweiligen Lieder, die Wahl der gleichen Tonart sowie Verwendung identischer Melodiebildungen in den beiden abschließenden Teilen – zusammenfinden und sich gegenseitig ergänzen. Das Windmotiv steht jedoch in den Schubert'schen als auch den Mendelssohn'schen *Suleika*-Liedern im Mittelpunkt und wird in der Klavierbegleitung durch Tonrepetitionen sowie ostinatohafte, rhythmische Motive zum Ausdruck gebracht.

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass eine Klavierbearbeitung des von Mendelssohn vertonten zweiten Liedes von *Suleika* („Ach, um deine feuchten Schwingen“) im Jahr 1840

³⁰⁷ Zitiert nach Dieter Martins Artikel „Marianne von Willemers Suleika-Gedichte und ihre Vertonungen“, in: Jung (Hrsg.), *Eine Art Symbolik fürs Ohr* [...], (wie Anm. 177), S. 146.

³⁰⁸ Vgl. ebd. S. 148.

von Franz Liszt (1811–1886) in *Mendelssohns Lieder* S 547 veröffentlicht wurde. Er übertrug sieben Lieder aus Mendelssohns *Sechs Gesänge* (op. 34 und op.19a) für Klaviersono, die er der Frau Mendelssohns, Cécile Mendelssohn Bartholdy (1817–1853), widmete.³⁰⁹ Ebenfalls wurde ihr das von Fanny Hensel im Jahr 1836 vertonte zweite Lied der *Suleika* – HU 306 in der zweiten Fassung in B-Dur – gewidmet (siehe Abbildung 5.7), das sie zusammen mit dem Duett *Suleika und Hatem* HU 149 auf Anregung ihres Bruders für das Album für seine Braut an ihn schickte:³¹⁰

„Hier ist also unsre Beisteuer zum Album, lieber Felix. [...] Mögt ihr zufrieden seyn. Nun wünsche ich nur, daß Du nicht etwa auch des Westes feuchte Schwingen³¹¹ für Cécile erwählt habest, sonst plumpe ich mörderlich.“³¹²

Abbildung 5.7: Fanny Hensel, *Suleika II*, HU 306, Manuskript mit einer von Wilhelm Hensel gezeichneten Vignette.³¹³



³⁰⁹ Franz Liszt gehörte im Winter 1841/42 und im März 1844 zu den Besuchern der Sonntagsmusiken der Familie Mendelssohn. (Vgl. Hensel, F. (1993). *Ausgewählte Lieder. Band II.* hrsg. von A. Maurer. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. Vorwort. S. 4).

³¹⁰ Siehe ebd. „7. Suleika“, S. 20–23. Dieses Lied zeigt sowohl in der formalen Struktur – wiederholte Doppelstrophe in T. 1–28 sowie auskomponierter Schluss in T. 29–46 – als auch in dem ausgewählten Begleitmodell deutliche Parallelen zu Felix Mendelssohns Vertonung desselben Liedes. Außerdem ähnelt sich diese in der Auswahl der Tonart (B-Dur) sowie Taktart (3/4-Takt) den abschließenden Teilen (C u. C': T. 130–187) von Schuberts Vertonung desselben *Suleika*-Gedichts. Siehe auch Mendelssohn-Bartholdy, F. / Rietz, J. (1877). *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke: Zwölf Gesänge, op. 8.* Bd. Nr. 141, Ser. 19, hrsg. von Julius Rietz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Dort: „Nr. 12. Duett. Suleika und Hatem“, S. 24f.

³¹¹ Die Worte „des Westes feuchte Schwingen“ beziehen sich auf den ersten Vers des *Westwind*-Gedichts, welches um Trennungsschmerz handelt.

³¹² Zitiert nach Mendelssohn, Fanny / Mendelssohn, Felix (1997). „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. *Briefwechsel 1821 bis 1846.* Hrsg. von Eva Weissweiler. Berlin: Propyläen. Brief von Fanny Hensel an Felix Mendelssohn vom 19. Dez. 1836. S. 240.

³¹³ Siehe *The Bodleian Libraries.* (Bodleian Library MS. M. Deneke Mendelssohn b. 2). Unter <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/6b031e2b-4f25-41db-a2a6-f4ef45ed3a09/> (abgerufen am 05.08.2021).

Robert Schumanns Rezeption des *Divan*

Robert Schumanns (1810–1856) musikalische Umsetzung der von Ḥāfeẓ inspirierten literarischen Vorlagen in seinen *Myrthen* op. 25 fällt zusammen mit seinem sogenannten „Liederjahr“³¹⁴ (1840), in dem er aufgrund der lebensgeschichtlichen Ereignisse, v. a. der bevorstehenden Hochzeit mit Clara Wieck (1819–1896), einen musikalischen Rausch erlebte.³¹⁵ *Myrthen* enthält eine Vielfalt an 26 internationalen Liedern, deren Vorlagen auf verschiedene AutorInnen sowie heterogene Herkünfte – vom schottischen Hochland bis zum fernen Orient – zurückgehen.³¹⁶ Entscheidend für die Zielsetzung dieser Arbeit sind jedoch die auf Ḥāfeẓ zurückzuführenden Lieder, die im Folgenden genauer untersucht werden.

Myrthen, op. 25

In dem im Jahr 1840 komponierten Liederkreis Robert Schumanns mit dem Titel *Myrthen* op. 25, den er „[s]einer geliebten Braut“³¹⁷ Clara Wieck als Brautgeschenk zur Hochzeit widmete, befinden sich fünf Vertonungen, deren Vorlagen in Goethes *West-östliche[m] Divan* zu finden sind (Nr. 2, 5, 6, 8 und 9). Außerdem findet sich unter den vier vertonten Dichtungen Rückerts in diesem Liederkreis ein Lied (Nr. 25), dessen Vorlage auf die im Jahr 1822 publizierten Rückert'schen *Östliche[n] Rosen* zurückgeht, worauf im Folgenden eingegangen wird. Trotz der Vielfalt der vertonten Gedichte erzeugt Schumann durch Paarungen benachbarter Lieder, Einführung harmonischer Strukturen, motivisch-thematischer Verhältnisse und dem Einsatz von Rahmenstrukturen – wie z. B. neue Überschriften für die Texte und Aufteilung der Lieder in vier Hefte – eine gewisse zyklische Kontinuität in den *Myrthen*.³¹⁸

³¹⁴ Siehe den Aufsatz von Christiane Tewinkel „Lieder“, in: Tadday, U. (Hrsg.). (2006). *Schumann-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 400–457, dort: „Anfänge – Das Liederjahr 1840 – Spätes Liedschaffen“, S. 416–419.

³¹⁵ Siehe *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Myrthen. Liederkreis. op. 25.* (1887) No. 120. Hrsg. von Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

³¹⁶ Unter Einbeziehung von Marianne von Willemer in Nr. 9 („Lied der Suleika“, fälschlich Goethe zugeschrieben) und der englischen Dichterin Catherine Maria Fanshawe (1765–1834) in Nr. 16 („Räthsel“, fälschlich Lord Byron zugeschrieben) besteht der Liederkreis *Myrthen* aus der Zusammenführung der Werke von neun AutorInnen.

³¹⁷ Zitiert nach *Robert Schumanns Werke, Serie XIII [...]*, S. 2.

³¹⁸ Weiterführend hierzu siehe den Aufsatz von Christiane Tewinkel „Lieder“, in: Tadday. *Schumann-Handbuch*, (wie Anm. 314), dort: „*Myrthen* op. 25“, S. 421–423.

Tabelle 5.4: Lieder aus dem Schumann'schen Liederkreis *Myrthen*, op. 25 mit Bezug auf Hāfez.

Heft	Nr.	Titel	Tonart	Taktart	Autor*innen	Vorlage	Datum der Komposition
Heft I	2	„Freisinn“	Es-Dur	4/4	Johann Wolfgang von Goethe	<i>West-östlicher Divan</i> (1819), S. 8.	3. Feb. 1840
	5	Lieder aus dem <i>Schenkenbuch</i> : I. „Sitz' ich allein“	E-Dur	2/4	Johann Wolfgang von Goethe	<i>West-östlicher Divan</i> (1819), S. 184.	4. Feb. 1840
	6	Lieder aus dem <i>Schenkenbuch</i> : II. „Setze mir nicht, du Grobian“	a-Moll/ A-Dur	6/8	Johann Wolfgang von Goethe	<i>West-östlicher Divan</i> (1819), S. 190f.	4. Feb. 1840
Heft II	8	„Talismane“	C-Dur	4/4	Johann Wolfgang von Goethe	<i>West-östlicher Divan</i> (1819), S. 9f.	Feb. 1840
	9	„Lied der Suleika“	A-Dur	4/4	Marianne von Willemer	<i>West-östlicher Divan</i> (1819), S. 177.	unbekannt
Heft IV	25	„Aus den östlichen Rosen“	Es-Dur	2/4	Friedrich Rückert	<i>Östliche Rosen</i> (1822), S. 129.	Apr. 1840

Als zentrale Idee steht die Liebe bzw. die mit ihr verbundenen Emotionen im Mittelpunkt. Die vertonten *Divan*-Lieder in diesem Liederkreis befinden sich im ersten und zweiten Heft (siehe Tabelle 5.4). Das erste Heft (Nr. 1–6), das drei *Divan*-Gedichte enthält (Nr. 2, 5 und 6), beschäftigt sich mit widersprüchlichen Emotionen wie Aufregung, Übermut, Freiheit oder Verunsicherung. Alle drei Goethe-Lieder aus diesem Heft sind am 3. und 4. Februar 1840 entstanden.

Op. 25/2 „Freisinn“³¹⁹

Das erste Goethe-Gedicht „Freisinn“ wählte Schumann aus dem *Buch des Sängers*, dessen Vertonung laut Fischer-Dieskau „ganz Übermut, Bewegung [und] reiterlicher Schwung“³²⁰ ist. Die literarische Vorlage der ersten Strophe dieses Liedes findet ihre Parallele nicht im Hāfez'schen *Dīwān* sondern in der Beschreibung der Reise Engelhardts durch den Kaukasus unter dem Titel „Engelhardt's Besuch bei den Galga - Inguschhen“ in *Fundgruben des Orients*: „über seiner Mütze sehe er nur den Himmel.“³²¹ Der freiheitlichen Idee dieses Gedichts gab Goethe mit der dargestellten Unbegrenztheit durch die Worte „Ueber meiner Mütze nur die Sterne“³²² Ausdruck. Die Ursprünge der zweiten Strophe sind jedoch in einem Vers aus dem Koran in der deutschen Übersetzung von Hammer-Purgstall in *Fundgruben des Orients* zu finden: „Er hat Euch die Gestirne gesetzt, als Leiter in der Finsterniß zu Land und See.“³²³ Die

³¹⁹ Siehe Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 8. Dieses Gedicht erfuhr über zehn weitere Vertonungen, darunter von Anton Rubinstein (1829–1894) und August Bungert (1845–1915).

³²⁰ Zitiert nach Fischer-Dieskau, D. (1981). *Robert Schumann: Wort und Musik; das Vokalwerk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. S. 50.

³²¹ Siehe Hammer-Purgstall, J. v. (1814). *Fundgruben des Orients*. Vierter Band. Wien: Schmid. S. 36.

³²² Zitiert nach Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 8.

³²³ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1809). *Fundgruben des Orients*. Erster Band, S. 1. Im Koran lautet es wie folgt: „98. Und Er ist es, Der die Sterne für euch geschaffen, auf daß ihr durch sie den Weg findet in den

Freiheitsthematik der ersten Strophe wird hier durch natürliche bzw. göttliche Ordnung zum Ausdruck gebracht.

Aus den beiden Strophen der literarischen Vorlage baut Schumann in seiner Vertonung eine dreiteilige Form auf (A–B–A'), indem er die erste Strophe am Ende wiederholt. Motivisch und tonartlich – Es-Dur dient als Dominante der Grundtonart der Nr. 1, As-Dur – ist „Freisinn“ mit dem vorangegangenen Lied „Widmung“ eng verbunden. Der erste musikalische Abschnitt (A: T. 1–13) beginnt mit einem Klaviervorspiel in reitender Bewegung, das zusammen mit der Vortragsangabe „Frisch“³²⁴ und der dynamischen Angabe *forte* eine übermütige und freiheitliche Stimmung in Es-Dur erzeugt (siehe Notenbeispiel 5.7). Ebenfalls beeinflusst von dem reiterlichen Rhythmus ist die Melodie der Singstimme (ab Auftakt zu T. 3), die dem Rhythmus des Klaviervorspiels ähnlich ist und in punktiertem Rhythmus im *forte* vorgetragen wird.

Notenbeispiel 5.7: Robert Schumann, *Myrthen*, op. 25, Nr. 2. „Freisinn“, T. 1–4.³²⁵

Der zweite musikalische Abschnitt (B: T. 14–21) unterscheidet sich jedoch sowohl harmonisch (in der Moll-Parallele c-Moll konzipiert) und dynamisch (im *piano*) als auch in seiner Struktur vom A-Teil. Die zweite Strophe, welche die Koranverse enthält, wird mit einer religiösen Geste durch eine getragene Melodik im *piano* vorgetragen, die von geraden Akkorden in der Klavierstimme begleitet wird. Ihre beiden Verse werden mit der gleichen Melodie in zwei viertaktigen Phrasen gesungen und enden beide in der Tonikaparallele c-Moll. Mit einer hinzugefügten, halbtaktigen, authentischen Wendung zur Grundtonart Es-Dur (T. 21/2) setzt das Reiter-Motiv des ersten musikalischen Abschnitts mit dem sprunghaft angelegten Zwischenspiel des

Finsternissen zu Land und Meer. Wir haben bis ins einzelne die Zeichen dargelegt für Menschen, die Wissen haben.“ Zitiert nach *Koran. der heilige Qur-ân*. Sure 6. Al-An’âm, 7. Teil, Vers 98, S. 129.

³²⁴ Zitiert nach *Robert Schumanns Werke, Serie XIII* [...], Nr. 2. „Freisinn“, S. 4.

³²⁵ Siehe ebd.

Klaviers wieder ein, worauf die erste Strophe (ab Auftakt zu T. 24) wiederholt wird. Das „Reiten“ im ersten Teil und die Grenzenlosigkeit des zweiten Teils sind beide als Symbol für Freiheit zu verstehen und werden durch die genannten Mittel von Schumann musikalisch ausgedeutet.

Op. 25/5 „Sitz’ ich allein“³²⁶

Die beiden letzten Lieder des ersten Heftes wurden aus dem *Schenkenbuch* ausgesucht, als Liedpaar zusammengestellt und schließen das erste Heft ab. Schenkenlieder oder Trinklieder dienen als eines der häufigsten Gedichtgenres in der persischen Lyrik, insbesondere in Ḥāfez’ *Dīwān*. Die literarische Vorlage von „Sitz’ ich allein“ scheint aus dem folgenden Ghasel von Ḥāfez abgeleitet zu sein:

„Als der Zeit ganz angemessen Seh’ ich’s gegenwärtig an, Nach der Schenke auszuwandern, Und da froh zu weilen dann. Nur ein Buch und eine Flasche Sei dort freundlich mir gestellt: Dass ich listige Genossen Nie erblicke auf der Welt. Nach dem Weinpocale greifend, Such ich Heuchlern fern zu sein, Wähle nämlich mir hienieden Nur ein reines Herz’ allein.“ ³²⁷	«حالی مصلحت وقت در آن می بینم که کشم رخت بیخاژ و خوش نشینم جام می گیرم و از ابل ریادور شوم یعنی از ابل جهان پاک دلی بگریزم جز صراحی و کتابم نبود یار و ندیم تا حرفان و غار اجمان کم بینم»
---	--

Außerdem findet das *Divan*-Gedicht Goethes seine Parallele in dem folgenden Verspaar von Ḥāfez:

„Wem, Hafis, soll ich des Herzens Gram vertrau’n, da heut zu Tag Mir als innigster Vertrauter Nur der Becher taugen mag?“ ³²⁸	«حافظ غم دل با که بلویم که دین دور جز جام نشاید که بود محرم رازم»
---	--

³²⁶ Siehe Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, S. 184.

³²⁷ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 22, S. 265. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 355, Verspaare 1, 2 u. 3, S. 244.

³²⁸ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 41, S. 313. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 334, Verspaar 9, S. 229f.

Die Szene des Goethe-Gedichts spielt in einer Schenke, in der der Dichter froh und „abgeschirmt vom Treiben der Welt“³²⁹ sitzt, trinkt und seine Gedanken über die Geliebte niederschreibt. In der Einsamkeit in der Schenke fühlt er sich frei in seinen Gedanken. Durch die unterschiedliche Silbenzahl besitzt dieses Gedicht eine gewisse Unregelmäßigkeit. In seiner musikalischen Übertragung verkürzt Schumann die Dichtung um die erste Strophe, welche aus sechs Versen mit Paarreimen besteht und vertont die beiden Schlussverse entsprechend nicht.

Die Vertonung Schumanns beginnt mit der Grundtonart (E-Dur), in der das vorangegangene Lied „Jemand“ endet. Entsprechend der Kürzung des Gedichts fasst die Vertonung 25 Takte und ist damit das kürzeste Lied des gesamten Zyklus. Die Freiheit der Gedichtform spiegelt sich in der formalen Gestaltung der Vertonung wider, in der Schumann die durchkomponierte Form bevorzugt. Außerdem sind in der musikalischen Umsetzung überraschende Takt- sowie Tonartwechsel enthalten, die zusammen mit der formal freien Gestalt sowie den metrischen Irregularitäten die aus der Textvorlage resultierende Freiheitsthematik nachahmen: Das Motiv des einsamen Trinkens steht im Mittelpunkt und ist als Symbol für Freiheitsgedanken zu verstehen.

Beginnend mit der aufführungspraktischen Anweisung „Munter“³³⁰ und einem eintaktigen Klaviervorspiel im *forte*, das authentisch auf der ersten Zählzeit des zweiten Taktes kadenziiert (V-I), setzt die Singstimme in der Grundtonart E-Dur allerdings im *piano* ein. Schumann fügte die ersten vier Verse als Verspaare zusammen, indem das Anfangsmotiv des Klaviers hier als Zwischenspiel wirkt, harmonisch jedoch von der Doppeldominante (Fis-Dur) zur Dominante H-Dur kadenzierend. Der nächste musikalische Abschnitt beginnt in Takt 10 zusammen mit einem überraschenden Takt- und Tonartwechsel (6/8-Takt, C-Dur), woraufhin die letzten Verse gesungen werden. Die Freiheitsthematik wird an dieser Stelle sowohl durch die erwähnten musikalischen Eigenschaften als auch durch die Vortragsbezeichnung *ad libitum* und einem anschließenden *ritardando* hervorgehoben (T. 12f.). In der Folge kehrt das Ganze reprisesartig zu den anfänglichen Takten zurück (A': T. 14–25), wenn auch mit kleinen Änderungen in der Klavierbegleitung und bei den Intervallen der Singstimme, worauf die Gesangstimme nur die ersten zwei Verse zu singen hat. Im Gegensatz zum Anfang werden hier die Worte „wo kann es besser sein?“ durch Repetitionen hervorgehoben und mit einem wiederholten harmonischen Wechsel zwischen der Dominante (H-Dur) und Tonika (E-Dur)

³²⁹ Zitiert nach dem Aufsatz von Anke Bosse „Ja, in der Schenke hab' ich auch gegessen“, in: Witte, B. (Hrsg.). (1996). *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1). Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 431.

³³⁰ Zitiert nach ebd. Nr. 5. „Lieder“ I, S. 12.

zum Ende geführt (T. 15–17), wobei die Klavierstimme schließlich in der Grundtonart E-Dur kadenziert. Diese ist die Dominante der Grundtonart des nächsten Trinkliedes. Außerdem sind die beiden Trinklieder durch Binnenummerierungen miteinander verknüpft.

Op. 25/6 „Setze mir nicht, du Grobian“

In dem sich anschließenden zweiten Trinklied „Setze mir nicht, du Grobian“ steht sowohl das Motiv des Trinkens als auch die Annäherung an den Schenken im Mittelpunkt.³³¹ Die Dichtung besteht aus zwei Strophen, deren vier Verse jeweils auf Kreuzreimen enden. In der ersten Strophe, welche mit der Überschrift „Dem Kellner“³³² bezeichnet ist, wird entsprechend der einschenkende Diener angesprochen, jedoch mit einem wütenden Gestus:

„Setze mir nicht, du Grobian,
Mir den Krug so derb vor die Nase!
Wer mir Wein bringt sehe mich freundlich an,
Sonst trübt sich der Eilfer im Glase.“³³³

„Der Eilfer“ bezieht sich angeblich auf den berühmten Wein des Kometenjahres 1811, den Goethe selbst kannte und der als bester Wein des Jahrhunderts bezeichnet wurde.³³⁴ Der Kometenwein dient hier als Metapher für den besten Wein, der durch die Unfreundlichkeit des einschenkenden Dieners trüb wird. Die erste Strophe ist den folgenden Versen des persischen Poeten ähnlich:

„Schenke! Sey mit uns nicht störig,	«یاساقی از ما کن سرکشی»
Du bist Erde und nicht Feuer.	که از خاک کی آخیز از آتشی
Füll’ das Glas mit gutem Weine,	قبح پر کن از می که می خوش بود
Ohne Hefen süß und reine.“ ³³⁵	خصوصاً که صافی و بی غش بود»

³³¹ Siehe *Robert Schumanns Werke, Serie XIII* [...], Nr. 6. „Lieder“ II, S. 13.

³³² Zitiert nach Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 190.

³³³ Zitiert nach ebd.

³³⁴ Vgl. Goethe, J. W. v. (1872). *West-östlicher Divan von Goethe: Mit Einleitung und erläuternden Anmerkungen von G. von Loeper*. Berlin: Hempel. Anmerkung Nr. 8, S. 177.

³³⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Sakiname“, S. 492f. Persisches Original zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1864). *Der Diwan* [...], Bd. 3, dort: „Das Buch des Schenken (Sakiname)“, S. 472.

Es folgt die zweite Strophe, in der nun der Schenk (*Saki*) angesprochen und gelobt wird, durch dessen freundliche Geste jeder Wein „schmeckhaft und helle“ wird:³³⁶

„Du zierlicher Knabe, du komm herein,
Was stehst du denn da auf der Schwelle?
Du sollst mir künftig der Schenke seyn,
Jeder Wein ist schmackhaft und helle.“³³⁷

Die zweite Strophe findet ihre Wurzeln in einem Zweizeiler („*maṣnawī*“) aus dem *Schenkenbuch* oder *Saki Nameh* von Ḥāfeẓ, dessen Dichtungen in der Form von gereimten Zweizeilern konzipiert sind und ebenfalls den Schenk anspricht.³³⁸

„Schenke gib das Bittre Leichte!

«ده ساقی آن تلخ شیرین کوار»

Freundeshand macht süß das Bittre.“³³⁹

که شیرین بوداده از دست یار»

Über die Rolle des Schenken schrieb Goethe folgende Worte in den *Noten und Abhandlungen* seines *Divan*:

„Das Schenken-Buch. Weder die unmäßige Neigung zu dem halbverbotenen Weine noch das Zartgefühl für die Schönheit eines heranwachsenden Knaben durfte im *Divan* vermißt werden; letzteres wollte jedoch unseren Sitten gemäß in aller Reinheit behandelt seyn. Die Wechselneigung des früheren und späteren Alters deutet eigentlich auf ein ächt pädagogisches Verhältniß. Eine leidenschaftliche Neigung des Kindes zum Greise ist keineswegs eine seltene, aber selten benutzte Erscheinung. [...] Wir versuchten so schöne Verhältnisse im Schenkenbuche anzudeuten und gegenwärtig weiter auszulegen.“³⁴⁰

Schumann vertont dieses Gedicht entsprechend der Anzahl der Strophen in einer zweiteiligen Form (A–B) samt einem Klaviernachspiel. Beginnend mit einer energischen Synkopierung in der Klavierbegleitung im 6/8-Takt, die durch einen akzentuierten Orgelpunkt auf *e* in Oktaven der rechten Hand sowie die dynamische Angabe *forte* hervorgehoben wird, wird bereits die nachdrückliche Absage an den Diener vorbereitet (siehe Notenbeispiel 5.8). Die Singstimme setzt in T. 2 in der anfänglichen Grundtonart a-Moll ein und wendet sich nach dem raschen Vortragen der ersten zwei Verse (Auftakt zu T. 6) hin zur Tonikaparallele C-Dur. Die

³³⁶ *Saki* (sāqī, pers. ساقی) ist eine häufig nicht von nur Ḥāfeẓ, sondern auch von Ġāmī und Sa’dī verwendete Bezeichnung für den (Mund)Schenk.

³³⁷ Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, S. 190.

³³⁸ Siehe Hammer-Purgstall (1812). *Der Divan* [...], Teil 1, dort: „Sakiname“, S. 489–504. Siehe auch Rosenzweig von Schwannau (1864). *Der Divan* [...], Bd. 3, dort: „Das Buch des Schenken (Sakiname)“, S. 464–493.

³³⁹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Divan* [...], Teil 1, dort: „Sakiname“, S. 500. Persisches Original zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1864). *Der Divan* [...], Bd. 3, dort: „Das Buch des Schenken (Sakiname)“, S. 484.

³⁴⁰ Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, S. 412f.

Eintrübung des Kometenweins wird danach durch die abwärtsgerichtete Gesangslinie bis in eine tiefere Lage, die Rückkehr zur anfänglichen Moll-Tonart und die anschließenden, mit Staccato versehenen Unisono-Sextsfälle samt einer Generalpause, an die sich ein *ritardando* anschließt, musikalisch zum Ausdruck gebracht (T. 8–11).

Notenbeispiel 5.8: Robert Schumann, *Myrthen*, op. 25, Nr. 6. „Lieder“ II, T. 1–11.³⁴¹

Darauf folgt der nächste musikalische Abschnitt (B: ab Auftakt zu T. 12), jedoch in A-Dur. Nicht nur der Wechsel des Tongeschlechts nach Dur, sondern auch die Vortragsbezeichnung „Etwas langsamer“³⁴² und die etwas lyrischer aufgebaute Klavierbegleitung an dieser Stelle vermitteln die einladende Wirkung der literarischen Vorlage. Darüber hinaus ersetzt Schumann die Worte „Du zierlicher Knabe“³⁴³ durch „Du lieblicher Knabe“, was in der sanfteren Sprachmelodie des zweiten Begriffs begründet sein dürfte. Ferner wird der Begriff „Du“ in „Du sollst mir künftig der Schenke sein“ (T. 16f.) durch einen Akzent betont. Anschließend erreicht die Singstimme ihren höchsten Ton auf dem Wort „Wein“ in der Beschreibung „jeder Wein ist schmackhaft und helle“ (Auftakt zu T. 18 bis T. 19). Es folgt eine achttaktige – zwei Mal 4 Takte – neue Idee in Form eines verspielten Klaviernachspiels mit Oktavsprüngen sowie Sextfällen (Auftakt zu T. 20 bis T. 27), dann endet das Ganze in A-Dur.

³⁴¹ Siehe *Robert Schumanns Werke, Serie XIII* [...], Nr. 6. „Lieder“ II, S. 13.

³⁴² Zitiert nach ebd. T. 12.

³⁴³ Zitiert nach Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 190.

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass Felix Mendelssohn Bartholdy das zweite Trinklied im Jahr 1838 vertonte, jedoch als Lied für vierstimmigen Männerchor (*Sechs Lieder*, op. 50, Nr. 1).³⁴⁴ Bemerkenswert bei dieser Vertonung ist die Änderung des Titels zu „Türkisches Schenkenlied“, sowie des Geschlechts bei der Anrede „Du zierlicher Knabe“, die zu „Du zierliches Mädchen“ (T. 30f.) abgeändert und damit zu einem weiblichen Wesen wird, mutmaßlich um die homoerotische Andeutung zu vermeiden und den gesellschaftlichen Gepflogenheiten der damaligen Zeit zu entsprechen.

Op. 25/8 „Talismane“

Die Dichtung „Talismane“³⁴⁵ basiert auf fünf Sinnsprüchen – „*Talismane, Amulette, Abraxas, Inschriften und Siegel*“ – und besteht folglich aus fünf Strophen bzw. Vierzeilern. Dem ersten *Divan*-Gedicht „Freisinn“ vergleichbar, ist die erste Hälfte der ersten Strophe dem Koran entnommen. Goethe begegnete den beiden Versen zunächst in der Übersetzung Hammer-Purgstalls: Auf dem Titelblatt aller Bände der *Fundgruben des Orients* (1809–1818) ist das folgende Motto auf Arabisch, in der deutschen und französischen Übersetzung zu finden, das auf zwei Suren des Korans zurückgeht:

„Sag: Gottes ist der Orient, und Gottes ist der Occident;	رَبُّ الْمَشْرِقَيْنِ وَرَبُّ الْمَغْرِبَيْنِ ﴿١٨﴾
Er leitet, wen er will, den wahren Pfad.“ ³⁴⁶	وَاللَّهُ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ ﴿٢١٢﴾

Die zweite Hälfte dieser Strophe findet ihre Parallele vermutlich im Psalm 24,1.³⁴⁷

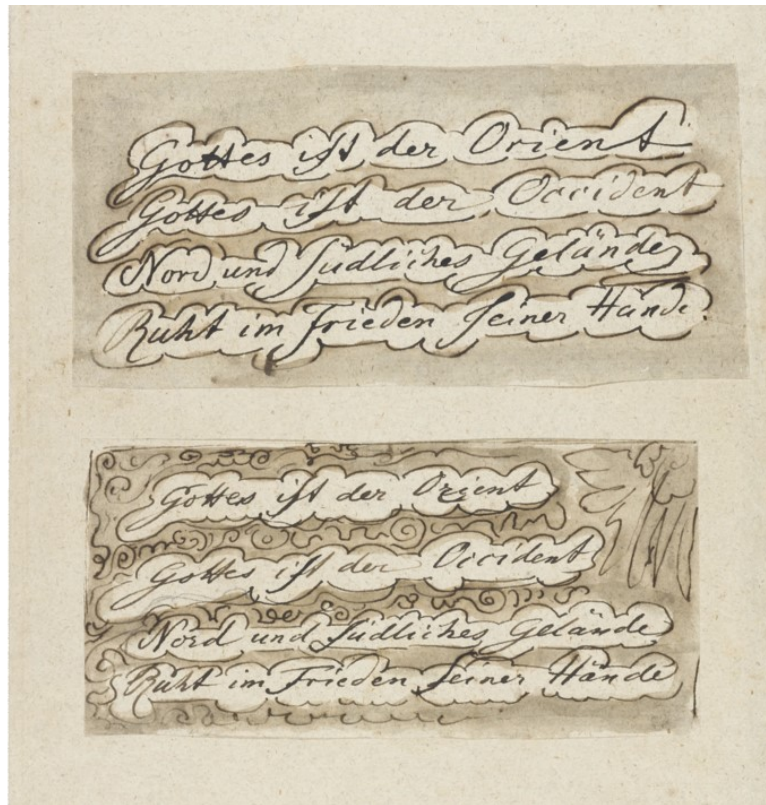
³⁴⁴ Siehe Mendelssohn-Bartholdy, F. / Rietz, J. (1877). *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke: Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor*, op. 50. Bd. Nr. 130, Ser. 17, hrsg. von Julius Rietz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. S. 1–3.

³⁴⁵ Siehe Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 9f.

³⁴⁶ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1809–1818). *Fundgruben des Orients*. Bände 1–6, Titelblatt. Im Koran lautet es wie folgt: „Der Herr der beiden Osten und der Herr der beiden Westen“ (Zitiert nach *Koran. der heilige Qur-ân*. Sure 55. Al-Rahmân, 27. Teil, Vers 18, S. 538) und „[...] und Allah leitet, wen Er will, auf den geraden Weg.“ (Siehe ebd. Sure 2. Al-Baqarah, 2. Teil, Vers 214, S. 33).

³⁴⁷ „Ein Psalm Davids. Die Erde ist des HERRN und was darinnen ist, der Erdkreis und die darauf wohnen.“ Vgl. auch Goethe (1872). *West-östlicher Divan* [...], Anmerkung Nr. 4, S. 8f.

Abbildung 5.8: Von Johann Wolfgang von Goethe gezeichnetes Schmuckblatt der „Talismane“ aus dem *West-östliche[n] Divan* in der Art einer orientalischen „Wolken“-Handschrift, 1814/1815.³⁴⁸



Die zweite Strophe bezieht sich auf die „Namen des Gottes und des Propheten“³⁴⁹ aus den islamischen Überlieferungen, die als eine der drei Unterabteilungen für die „Sprüche der Talismane in orientalischen Schriftzügen“³⁵⁰ von Hammer-Purgstall in seinen *Fundgruben des Orients* aufgelistet werden.³⁵¹ Im *West-östliche[n] Divan* erwähnt Goethe den 29ten Namen Gottes „der Allgerechte“.³⁵² Die dritte Strophe geht auf den abschließenden Teil der ersten Koransure zurück, deren Übersetzung ebenfalls in den *Fundgruben des Orients* zu finden ist:

„6. Sollst uns leiten auf graden Pfad. 7.
Derer, denen Du nicht zürnend gnädig warst.
Und die nicht irren.“³⁵³

اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ﴿٦﴾
صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ
وَلَا الضَّالِّينَ ﴿٧﴾

³⁴⁸ Siehe *Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar*.

Unter <https://100schaetze.klassik-stiftung.de/objekt/object-id/0024/> (abgerufen am 04.05.2021).

³⁴⁹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1814). *Fundgruben des Orients*. Vierter Band, S. 160–164.

³⁵⁰ Zitiert nach ebd. S. 158.

³⁵¹ Vgl. ebd. S. 161f.

³⁵² Zitiert nach ebd. S. 161.

³⁵³ Zitiert nach ebd. S. 158. Im Koran lautet es wie folgt: „6. Führe uns auf den geraden Weg, / 7. Den Weg derer, denen Du Gnade erwiesen hast, die nicht (Dein) Mißfallen erregt haben und die nicht irregegangen sind.“ (Zitiert nach *Koran. der heilige Qur-ân*. Sure 1. Al-Fâteha, 1. Teil, Vers 6 u. 7, S. 5).

Die letzte Strophe bezieht sich auf ein Dankgebet aus Sa‘dīs Eingangspforte seines *Golestān* (1259), das Goethe aus der deutschen Übersetzung von Adam Olearius mit dem Titel *Persianischer Rosenthal* (1654) kannte:³⁵⁴

„Ein jeglicher Athem / den man in sich
zeucht / hilft zur Verlängerung des
Lebens / und der wieder aus uns gehet /
erfreuet den Geist. Darumb seynd im
Athemholen des Menschen zweyerley
Gnaden / und für jegliche sol man von
Hertzen dancken [...].“³⁵⁵

«هر نفسی که فرومی رود مدحیات است و چون برمی آید مفرح ذات.
پس در هر نفسی دو نعمت موجودست و بر هر نعمتی شکر می واجب.»

Als Resultat könnte „Talismane“ als eine Sammlung von mehreren Vierzeilern in einer Dichtung verstanden werden, die den „Orient“ und „Occident“ zusammenführt. Das Thema der Unabänderlichkeit von Gottes Willen steht im Mittelpunkt dieses zusammengestellten Gedichts. Schumann verkürzt die literarische Vorlage jedoch auf die ersten drei Strophen, indem er die vierte und fünfte Strophe auslässt. Die musikalische Form hingegen lässt sich durch die zweimalige Wiederholung der Eröffnungsverse in fünf musikalischen Abschnitten aufteilen: A–B–A’–C–A’’ samt einem „Amen“-Schluss. Die musikalische Satzstruktur der A-Teile unterscheidet sich stark von den übrigen Teilen der Komposition, da Schumann hier akkordische Strukturen in der Klavierbegleitung sowie syllabische (deklamatorische) Dreiklangsbrechungen in der Singstimme in reinem C-Dur verwendet. Darüber hinaus übernehmen diese zugleich die Rolle eines Vorspiels, Zwischenspiels und auch Nachspiels und verknüpfen so die anderen Abschnitte miteinander. Die Trennung der einzelnen Verse bzw. Strophen wurde außerdem mit klaren Pausen in der gesamten Vertonung deutlich gemacht. Entsprechend verhält sich die Periodik, die in klar aufzuteilenden Phrasen konzipiert ist.

Die Grundtonart der musikalischen Umsetzung Schumanns ist die Dominante des vorangegangenen Liedes „Lotosblume“ (C-Dur als Dominante von F-Dur). Beginnend mit einem Sextakkord auf der Dominante (V⁶) in der Klavierstimme setzt die Singstimme mit klaren C-Dur-Dreiklangsbrechungen ein (T. 1), die insgesamt drei Mal in der ganzen Vertonung wiederholt werden. Die Worte „Gottes ist der Orient!“ werden syllabisch im *forte* mit punktierten Rhythmen vorgetragen (siehe Notenbeispiel 5.9). Auffallend ist die Wahl eines

³⁵⁴ Vgl. den Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Die einzelnen Bücher“, S. 316.

³⁵⁵ Zitiert nach Olearius. *Persianischer Rosenthal* [...], Vorrede. Dieselbe Stelle lautet in der Übersetzung von Karl Heinrich Graf wie folgt: „Ein jeder Athemzug ist wenn er absteigt für das Leben erneuend, und wenn er aufsteigt für das Wesen erfreuend. Darum enthält jeder Athemzug zwei Gaben der Huld, und auf einer jeden Gabe ruht eines Dankes Schuld.“ (Zitiert nach Graf. *Muṣliheddin Sadi’s Rosengarten*, Eingangspforte, S. 1.) Persisches Original zitiert nach Yūsefi, Ğ. (1989). *Golestān-e Sa’dī*. Teheran: Ḥārazmī. S. 20.

Quartsprungs auf dem Begriff „Orient“ sowie eines Quintfalls auf dem Begriff „Occident“, wodurch sie einander gegenübergestellt werden:

Notenbeispiel 5.9: Robert Schumann, *Myrthen*, op. 25, Nr. 8. „Talismane“, T. 1–4.³⁵⁶

Feierlich, nicht zu langsam.

Got - tes ist der O - ri - ent! Got - tes ist der Oc - ci - dent!

Die Unterscheidung zwischen „Nord“ und „südliches Gelände“ in T. 5 wird durch die Verwendung von Moll- und Dur-Akkorden (g-Moll – A-Dur) in der Klavierbegleitung zum Ausdruck gebracht. Nach der Rückkehr zur Tonika (C-Dur), gefolgt von einer zweitaktigen, harmonischen Wendung nach d-Moll (T. 5f.), setzt der nächste musikalische Abschnitt (B: ab Auftakt zu T. 9) in der Dominante G-Dur ein. Die musikalische Struktur dieses Abschnittes unterscheidet sich von dem vorherigen Teil, durch eine fließende Begleitung und dynamische Zurücknahme. Außerdem moduliert Schumann hier über Es-Dur zur Grundtonart C-Dur zurück. Das letzte Wort dieses Abschnittes „Amen“ (T. 16) wird mit einem *sforzando* betont, darauf signalisiert der anfängliche Sextakkord (V^6) die Wiederkehr des A-Teils (A': ab Auftakt zu T. 17). Anschließend wird im nächsten Abschnitt nach e-Moll moduliert (Teil C: ab Auftakt zu T. 21). Die einleitenden Klaviertakte dieses Teils sind nicht mehr akkordisch, sondern kontrapunktisch angelegt. Fischer-Dieskau bezeichnet die Achtel der Klavierstimme als „bildhaft verschlungen“,³⁵⁷ was als Ausdruck für die Worte „Mich verwirren will das Irren“ verstanden werden (siehe Notenbeispiel 5.10). Außerdem ist die Melodie der Singstimme an dieser Stelle im Gegensatz zur vorherigen, syllabisch angelegten Melodiebildung melismatisch konzipiert. Die Worte „doch du weisst mich zu entwirren“ (Auftakt zu T. 25 bis T. 26) werden mit der Rückkehr zur Grundtonart C-Dur musikalisch ausgedeutet.

³⁵⁶ Siehe *Robert Schumanns Werke, Serie XIII* [...], Nr. 8. „Talismane“, S. 16.

³⁵⁷ Zitiert nach Fischer-Dieskau. *Robert Schumann* [...], S. 55.

Notenbeispiel 5.10: Robert Schumann, *Myrthen*, op. 25, Nr. 8. „Talismane“,
 Auftakt zu T. 21 bis T. 26.³⁵⁸

Das darauffolgende viertaktige Dominantpedal ab T. 27 bereitet die Wiederkehr des A-Teils zusammen mit dem Einsatz des anfänglichen Sextakkords (V^6) vor. Nach der reprisenartigen Wiederholung des Anfangsteils (A": T. 31–38) schließt Schumann seine Vertonung mit dem aus der zweiten Strophe entliehenen „Amen“ (siehe Notenbeispiel 5.11). Dieses wird mit einem Quintfall in zweitaktigen Phrasen von der Gesangstimme im *piano* vorgetragen (T. 39–42), während die Klavierstimme den Amen-Schluss in tiefer Lage zum Ende führt.

Notenbeispiel 5.11: Robert Schumann, *Myrthen*, op. 25, Nr. 8. „Talismane“, T. 39–44.³⁵⁹

Zudem vertonte Schumann im Jahr 1849 dieses Gedicht für Doppelchor als abschließendes Stück in *Vier doppelchörige Gesänge*, op. 141, welche posthum im Jahr 1858 durch den Verlag Kistner veröffentlicht wurde.³⁶⁰ Kompositorisch weist dieses Chorwerk eine stärker sakrale Geste als die gleichnamige Lied-Vertonung auf. Durch die verwendeten musikalischen Mittel,

³⁵⁸ Siehe *Robert Schumanns Werke, Serie XIII* [...], Nr. 8. „Talismane“, S. 16f.

³⁵⁹ Siehe ebd. S. 17.

³⁶⁰ Siehe *Robert Schumanns Werke, Serie XII: Für Sopran, Alt, Tenor, u. Bass. Vier doppelchörige Gesänge für grössere Gesangsvereine. op. 141.* (1887). No. 116. Hrsg. von Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Nr. 4. „Talismane“, S. 17–25.

wie den Einsatz eines Fugatos, die homophonen Amen-Kadenzen und häufige Imitationen und Wiederholungen der einzelnen Verse, ist dieses religiös aufgeladen. Darüber hinaus wurde hier eine ungerade Taktart (3/4-Takt) für das Chorstück bevorzugt, die „Mit Kraft und Feuer“³⁶¹ ausgeführt werden soll. In der Aufteilung der musikalischen Abschnitte – fünfteilig: drei Strophen mit Wiederholung des A-Teils – und der Auswahl der Grundtonart folgt Schumann jedoch seiner Lied-Vertonung, moduliert allerdings im Verlauf der Doppelchorfassung nach g-Moll und d-Moll, bevor er wieder zum C-Dur des Anfangs zurückkehrt.

Das *Divan*-Gedicht „Talismane“ wurde außer von Schumann von mehr als zwanzig europäischen Komponisten vertont, u. a. Carl Loewe und Franz Liszt (siehe *DRpL*: Ḥāfez). Die im Jahr 1842 vertonte erste Fassung dieses Gedichts für *a cappella* Männerchor (in H-Dur) von Franz Liszt beinhaltet nur die ersten zwei Strophen der literarischen Vorlage. Später revidierte er diese Fassung zu einer vereinfachten zweiten Fassung in A-Dur, welche, wie die oben untersuchte musikalische Umsetzung Schumanns, mit einem Amen-Schluss endet. Erwähnenswert ist jedoch, wie stark das geistliche Chorwerk für Männerstimmen für diese Vertonungen bevorzugt wird, was wohl mit der männlichen Perspektive der Dichtung und dem religiösen Inhalt zusammenhängt.³⁶²

Op. 25/9 „Lied der Suleika“³⁶³

In dieser Dichtung reagiert *Suleika* auf das vorangegangene *Hatem*-Gedicht „Abglanz“³⁶⁴ und stimmt zu, dass der Spiegel, in dem der Dichter sich erblickt, ihr Herz sei. Dieses Gedicht findet seinen Ursprung in dem folgenden Ghasel von Ḥāfez:

„Schau in deinem Gesicht ein göttliches
Wunder, ich werde

Einen Spiegel Gottes dir schicken.“³⁶⁵

«رُویِ خود تفرجِ صنعِ خدایِ کن»

کاینه خدایِ نامی فرست»

³⁶¹ Zitiert nach ebd. S. 17.

³⁶² Etwa siebzehn der genannten Stücke sind als geistliche Chorwerke komponiert worden.

³⁶³ Siehe Goethe (1819). *West-oesstlicher Divan*, S. 177. Dieses Gedicht wurde neben Schumann von Carl Eberwein, Fanny Hensel, Giacomo Meyerbeer (1791–1864) sowie dem Dirigenten Otto Klemperer (1885–1973) vertont (siehe *DRpL*: Ḥāfez).

³⁶⁴ Siehe ebd. S. 175f.

³⁶⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Divan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. LXIII, S. 141, letzte Strophe. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 90, Verspaar 7, S. 62f. Dazu schreibt Hammer-Purgstall in einer Fußnote: „Unter dem Spiegel Gottes versteht der Dichter hier sein Herz. Ich will dir mein Herz schicken, damit du dich darin wie in einem Spiegel sehen könntest.“ Zitiert nach ebd. FN Nr. 4, S. 141.

Dieses Gedicht stammt nicht von Goethe, sondern von der *Divan*-Mitautorin Marianne von Willemer. Goethe erweiterte dieses jedoch um eine dritte Strophe.³⁶⁶ Im Morgenblatt vom 24. Februar 1816 schreibt er Folgendes über das *Buch Suleika*:

„[Das Buch Suleika,] »leidenschaftliche Gedichte enthaltend, unterscheidet sich vom *Buch der Liebe* dadurch, daß die Geliebte genannt ist, daß sie mit einem entschiedenen Charakter erscheint, ja persönlich als Dichterin auftritt und in froher Jugend mit dem Dichter, der sein Alter nicht verleugnet, an glühender Leidenschaft zu wetteifern scheint. Die Gegend, worin dieses Duodrama spielt, ist ganz persisch. Auch hier dringt sich manchmal eine geistige Bedeutung auf und der Schleier irdischer Liebe scheint höhere Verhältnisse zu verhüllen.«³⁶⁷

Schumanns Vertonung schließt an das Lied „Talismane“ an und zeigt einen eher sehnsuchtsvollen sowie lyrischen Charakter. Dieser befreit das „Lied der Suleika“ von der vorherigen Spannung besonders durch Verwendung von Arpeggien in der Klavierbegleitung. In A-Dur konzipiert, bevorzugte Schumann hier die musikalische Form des variierten Liedes, indem er die erste Strophe am Schluss wiederholt (T. 33–40). Charakteristisch für diese Vertonung ist die Verwendung von chromatisch aufsteigenden Motiven, welche nicht nur in der Singstimme, sondern auch in der Klavierbegleitung zu hören sind. Die dadurch erzeugte sehr langsame Öffnung des Tonraums könnte als Ausdruck der sehnsuchtsvollen Liebe betrachtet werden. Der jeweils ersten und dritten, sowie zweiten und vierten Strophe unterlegt Schumann dieselbe Melodieführung, deren Periodik aus klaren viertaktigen Phrasen besteht, sodass jede Strophe acht Takte enthält. Außerdem ist in der ersten und dritten Strophe und ebenfalls in der Wiederholung der ersten Strophe am Schluss eine harmonische Wendung zur Tonikaparallele fis-Moll zu erkennen, die jeweils auf dem zweiten Vers positioniert wurde.³⁶⁸ Die Klavierbegleitung der zweiten und vierten Strophe unterscheidet sich von den übrigen Abschnitten, indem sie aus Tonrepetitionen besteht, welche die aufsteigende Chromatik aufgreifen. Dazu wird die erzeugte Spannung durch die Chromatik mit der Vortragsanweisung „nach und nach schneller“ verstärkt (T. 11–14; 27–30). Nach der verkürzten Wiederholung der Anfangstakte (T. 33–40) setzt Schumann in dem abschließenden viertaktigen Klaviernachspiel ein *a*-Pedal ein (T. 40–43), das zusammen mit den chromatischen Motiven das Ganze in tieferer Lage zum Ende führt. Da sich die Anzahl der Silben in der literarischen Vorlage um eine Silbe unterscheidet – die ungeraden Verse bestehen aus acht, die geraden aus

³⁶⁶ Vgl. Willemer, M. v. / Goethe, J. W. v. / Willemer, J. J. v. (1965). *Marianne und Johann Jakob Willemer: Briefwechsel mit Goethe. Dokumente, Lebens-Chronik, Erläuterungen*. Hrsg. von Hans-J. Weitz. Insel-Verlag. S. 355.

³⁶⁷ Zitiert nach dem Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Die einzelnen Bücher“, S. 318.

³⁶⁸ Siehe *Robert Schumanns Werke, Serie XIII* [...], Nr. 9. „Lied der Suleika“, S. 18–20, Auftakt zu T. 3 bis T. 4; Auftakt zu T. 19 bis T. 20; Auftakt zu T. 35 bis T. 36.

sieben Silben – verwendet Schumann musikalische Mittel, um diese dem regelmäßigen Metrum seiner Vertonung anzupassen. Aus diesem Grund lässt er beispielsweise die Worte „dein“ (T. 3) und „dich“ (T. 19) aus den zweiten Versen der ersten und dritten Strophe über einen Doppelschlag melismatisch erklingen (siehe Notenbeispiel 5.12). Außerdem wiederholt er die Worte „zur Seite bin“ (T. 7f.) und „Kuss auf Kuss“ (T. 22f.) aus den vierten Versen der genannten Strophen. Beides kann darüber hinaus als Textausdeutung betrachtet werden, da zugleich der liebevolle Inhalt der literarischen Vorlage verstärkt wird. Geht man einen Schritt weiter, könnte festgestellt werden, dass sich die melodische Verdichtung der Chromatik in der Verdichtung des Wortes durch die Text-Wiederholung entlädt, da die Chromatik zum Zeitpunkt der Textwiederholung in melodische Sprünge entspannt wird; als eine Art Metamorphose der Parameter.

Notenbeispiel 5.12: Robert Schumann, *Myrthen*, op. 25, Nr. 9. „Lied der Suleika“, T. 17–24.³⁶⁹

The image shows a musical score for Robert Schumann's 'Lied der Suleika'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 17-24. The vocal line has a melisma on 'dich' and a repetition of 'die - se'. The piano accompaniment has a dynamic marking of 'p' and 'sf'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 25-30. The vocal line has a melisma on 'Kuss auf Kuss' and a repetition of 'Kuss auf Kuss'. The piano accompaniment has a dynamic marking of 'rit.'.

Wie aus der Untersuchung der vertonten *Divan*-Gedichte in *Myrthen* hervorgeht, bleibt Schumann der literarischen Vorlage treu. Obwohl er in fast allen anderen Liedern dieses Zyklus' Kürzungen, Änderungen, Wiederholungen sowie Hinzufügungen im Text vornahm,

³⁶⁹ Siehe ebd. S. 19.

geschieht das in den *Divan*-Dichtungen eher selten außer verschiedentlichen Wortrepetitionen.³⁷⁰ Die Beziehung zwischen Text und Musik im Kompositionsprozess Schumanns wird in *Myrthen* durch die Einführung musikalischer Mittel dargestellt, die von seiner Leidenschaft für Literatur und Poesie angeregt sind. Die Harmonik wird hier als Ausdruck für Emotionen verwendet, um die inhaltliche Stimmung sowie beschriebene Emotionen der literarischen Vorlage hervorzurufen.

Weitere Divan-Vertonungen Schumanns

Schumann komponierte außerdem noch zwei Goethe-Gedichte, welche ebenfalls auf Ḥāfez Bezug nehmen: Ein Gedicht aus dem *Buch der Sprüche (Hikmet - Nameh)* für gemischten Doppelchor mit dem Titel „Talismane werd’ ich in dem Buch zerstreuen“³⁷¹ sowie ein weiteres *Divan*-Gedicht, das Schumann „Liebeslied“ nennt und in *Lieder[n] und Gesänge*, op. 51 veröffentlicht.³⁷² Die literarische Vorlage des letztgenannten Liedes befindet sich in den dem *Divan* angehängten *Noten und Abhandlungen*.³⁷³ Dieses Gedicht besteht aus einer Zusammenstellung einiger Verse aus dem *Dīwān*, wodurch ein neues Gedicht entsteht. Darüber schreibt Goethe im Abschnitt „Chiffer“ Folgendes:

„Liebende werden einig Hafisens Gedichte zum Werkzeug ihres Gefühlwechsels zu legen; sie bezeichnen Seite und Zeile die ihren gegenwärtigen Zustand ausdrückt, und so entstehen zusammengeschriebene Lieder vom schönsten Ausdruck; herrliche zerstreute Stellen des unschätzbaren Dichters werden durch Leidenschaft und Gefühl verbunden, Neigung und Wahl verleihen dem Ganzen ein inneres Leben und die Entfernten finden ein tröstliches Ergeben, indem sie ihre Trauer mit Perlen seiner Worte schmücken.“³⁷⁴

So korrespondierten Goethe und Marianne von Willemer in ihrem Chiffrenbriefwechsel mit verschlüsselten Seitenzahlen und Verszeilen, die sich auf Hammer-Purgstalls Ḥāfez-Übersetzung bezogen.

³⁷⁰ Vgl. Fischer-Dieskau. *Robert Schumann* [...], S. 50.

³⁷¹ Siehe Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 101.

³⁷² Siehe *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Lieder und Gesänge (Heft II.)*. op. 51. (1887) No. 133. Hrsg. von Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Nr. 5. „Liebeslied“, S. 139–141.

³⁷³ Siehe ebd. S. 395f. Dieses Gedicht wurde nicht nur von Schumann, sondern auch von anderen KomponistInnen, darunter Carl Friedrich Zelter und Fanny Hensel für Singstimme und Klavier vertont (siehe *DRpL: Ḥāfez*).

³⁷⁴ Zitiert nach ebd. S. 394f.

Abbildung 5.9: Marianne von Willemers zweiter Chiffrenbrief vom 18. Oktober 1815 an Johann Wolfgang von Goethe, eingeklebt in Goethes Hāfez-Exemplar in der Übersetzung von Hammer-Purgstall. Dieser schließt sie mit ihrer von Goethe übernommenen Unterschrift in arabischer Schrift (صُولَيْحَةَ, *Ṣulaiḥa* statt korrekt زُلَيْحَا, *Zulaiḥā*).³⁷⁵

„Dir zu eröffnen“ ist dementsprechend als
Chiffren-Gedicht einzuordnen:

„Dir zu eröffnen
Mein Herz verlangt mich;
Hört' ich von deinem,
Darnach verlangt mich;³⁷⁶
Wie blickt so traurig
Die Welt mich an.
In meinem Sinne
Wohnt mein Freund nur,
Und sonst keiner³⁷⁷
Und keine Feindspur.
Wie Sonnenaufgang
Ward mir ein Vorsatz!

Mein Leben will ich
Nur zum Geschäfte
Von seiner Liebe
Von heut an machen.
Ich denke seiner,
Mir blutet's Herz.³⁷⁸

Kraft hab' ich keine
Als ihn zu lieben,
So recht im Stillen.
Was soll das werden!
Will ihn umarmen
Und kann es nicht.^{379,380}

«حال دل با تو گفتیم بوس است

خبر دل شتضم بوس است

«دل ملال گرفت از جهان و هر چه دوست

«رون خاطر من کس نکند الا دوست»

«چو شمع صبحدم شد ز مهر او روشن

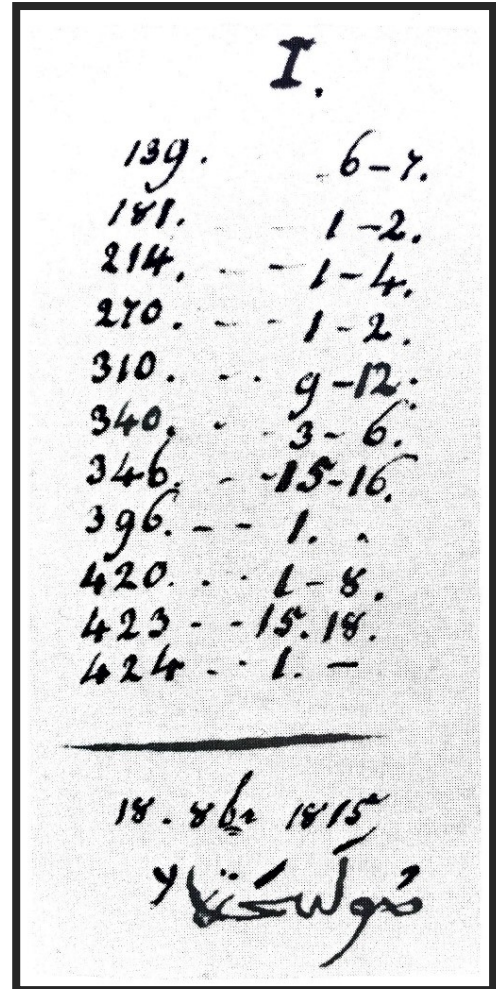
که عمر در سر این کار و بار خواهم کرد [...]»

صبا کجاست که این جان خون گرفته چو گل

فدای نکبت کیسوی یار خواهم کرد»

«جال من همین باشد که پنهان عشق او ورزم

کنار و بوس و آغوشش چه گویم چون نخواهد شد»



³⁷⁵ „Eingeklebter Chiffren-Brief Marianne von Willemers in der Hafis-Übersetzung (Nationale Forschungs- und Gedenkstätten, Weimar).“, in: Unseld, S. (1991). *Goethe und seine Verleger*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel-Verl., S. 449.

³⁷⁶ Vgl. Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. LXII, S. 139, erstes Verspaar. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 42, Verspaar 1, S. 30f.

³⁷⁷ Vgl. Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. LXXXVIII, S. 181, erstes Verspaar. Persisches Original zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 88, erstes Verspaar, S. 282.

³⁷⁸ Vgl. Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. VI, S. 213. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 135, Verspaare 4 u. 6, S. 92.

³⁷⁹ Vgl. Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. LXXI, S. 310, 11tes Verspaar. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 165, Verspaar 5, S. 112.

³⁸⁰ Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, S. 395f.

Kompositorisch gesehen sind sowohl die untersuchten Vertonungen aus *Myrthen* als auch „Liebeslied“ in der für Schumann charakteristischen Stilistik komponiert worden. Der Ḥāfez'sche Inhalt wird teilweise durch Textausdeutungen oder harmonische Mittel musikalisch umgesetzt, jedoch ohne jegliche Orientalisierung des musikalischen Satzes durch den Komponisten. Inwiefern Schumanns Zeitgenosse, Johannes Brahms, den Ḥāfez'schen Stoff als Textvorlage behandelt wird im Folgenden anhand seiner einzigen *Divan*-Vertonung erläutert.

Johannes Brahms' Vertonung des *Divan*-Gedichts „Phänomen“

Es finden sich bei Johannes Brahms insgesamt neun Vertonungen, die sich auf Ḥāfez beziehen: Sieben Vertonungen auf den Übertragungen Georg Friedrich Daumers (Sechs Lieder und ein Vokalquartett mit vierhändiger Klavierbegleitung) und ein Kanon für Frauenstimmen mit Bezug auf Friedrich Rückerts *Östliche Rosen* (siehe *DRpL*: Ḥāfez). Begeistert von den *Suleika*-Liedern Schuberts, vertont Brahms im Jahr 1874 ein einziges Gedicht aus dem *Divan* Goethes mit dem gleichen Titel „Phänomen“ (op. 61/3) als Duett für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung.³⁸¹

Op. 61/3 „Phänomen“³⁸²

Die Entstehung dieses Gedichts geht zurück auf die Natur-Beobachtung Goethes während seiner Reise im Sommer 1814 nach Wiesbaden, in der er einen weißen bzw. farblosen Regenbogen im Nebeldunst erlebte, ein seltenes Naturereignis, welches er „Phänomen“ nannte.³⁸³ Der farblose Regenbogen, der in der zweiten Strophe als Metapher für das Alter zu verstehen ist, wird als „Himmelsbogen“ bezeichnet.³⁸⁴ In der letzten Strophe dieses Gedichts,

³⁸¹ Über das erste *Suleika*-Lied Schuberts schreibt Brahms: „Die letzte Strophe des Schubertschen *Suleika*-Liedes ›Was bedeutet die Bewegung?‹ ist die einzige Stelle, wo ich mir sagen muß, daß Goethesche Worte durch die Musik wirklich noch gehoben worden sind. Sonst kann ich das von keinem anderen Goetheschen Gedicht behaupten. Die sind alle so fertig, da kann man mit Musik nicht an.“ (Zitiert nach dem Aufsatz von Peter Jost „Lieder und Gesänge“, in: Sandberger, W. (Hrsg.). (2009). *Brahms-Handbuch*. Stuttgart: Metzler. S. 208–267, hier S. 217.

³⁸² Siehe Brahms, J. (1874). *Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte: op. 61, Vier Duette*. Berlin: Simrock. Nr. 3. „Phänomen“, S. 11–13. Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

³⁸³ Vgl. Goethe (1872). *West-östlicher Divan* [...], Anmerkung Nr. 9, S. 15f. Auch während seiner Schweizer Reise von 1797 berichtet Goethe von einer ähnlichen Szene: „Von dem großen überströmten Felsen schien sich der Regenbogen immerfort herabzuwälzen, indem er in dem Dunst des herunterstürzenden Schaumes entstand.“ Zitiert nach Goethe, J. W. v. (1797). *Goethes Sämtliche Werke, Band V: Autobiographische Schriften*. Bd. III. Stuttgart: Cotta. Dort: „Aus einer Reise in die Schweiz über Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart & Tübingen im Jahre 1797“, S. 193.

³⁸⁴ Zitiert nach Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 19.

in der die Verjüngung durch die Liebe thematisiert wird, spielt Goethe in einem inneren Monolog auf diese Naturerscheinung an: „sind gleich die Haare weiß, / doch wirst du lieben.“³⁸⁵ Dieses Thema wird auch von Ḥāfeẓ in der folgenden Strophe aus seinem *Dīwān* artikuliert:

„Ich bin zwar alt und krank
Und kräftelos geworden,
Allein ich dachte dein,
Und bin dann jung geworden.“³⁸⁶

«هر چند سپید و خسته دل و ناتوان شدم
هر که که یاد روی تو کردم جوان شدم»

Die Verjüngung des Liebhabers durch die leidenschaftliche Liebe ist ein Thema, das häufig im Ḥāfeẓs'schen *Dīwān* vorkommt. Ḥāfeẓ thematisierte die erneuernde bzw. verjüngende Kraft der Liebe in der folgenden Strophe:

„O füll' das Glas, ich bin im Glück
der Liebe,
Noch jung, wiewohl ich schon an
Jahren alt bin.“³⁸⁷

«قبح پر کن که من در دولت عشق
جوان بخت جهانم که چه پیرم»

Die Nachdichtung Goethes umfasst drei Strophen zu jeweils vier Versen mit Kreuzreimen. Brahms orientierte sich für die Form der musikalischen Umsetzung dieser Dichtung an der literarischen Vorlage und teilte ihre drei Strophen in drei musikalische Abschnitte auf (A–B–A'), jedoch in einer variierten Strophenlied-Form. In H-Dur gesetzt, beginnt das Stück mit einem viertaktigen Klaviervorspiel in getragendem Gestus, das die motivisch-thematische Grundlage der Vertonung vorstellt: Ein vier-töniges Motiv (*h-ais-cis-fis*), das zunächst über einen verkürzten Dominantseptnonenakkord samt Quartvorhalt vorgestellt und im Verlauf des Stückes mehrfach in unterschiedlichen Formen wieder aufgegriffen wird. Mit demselben Motiv setzen die beiden Gesangstimmen in T. 5 ein (siehe Notenbeispiel 5.13), die im Abstand von einer kleinen Sexte zueinanderstehen. Dieses Motiv wird in fast jedem zweiten Takt von der Klavierbegleitung verdoppelt.

³⁸⁵ Zitiert nach ebd.

³⁸⁶ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. LXXIV, S. 269ff. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 321, Verspaar 1, S. 219.

³⁸⁷ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. LXIII, S. 250f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 332, Verspaar 5, S. 228.

Notenbeispiel 5.13: Johannes Brahms, *Vier Duette*, op. 61, Nr. 3. „Phänomen“, T. 1–8.³⁸⁸

Poco Andante.

Sopran.

Alt.

Pianoforte.

p

5

Wenn zu der Re - gen-wand Phö - bus sich gat - tet,

Wenn zu der Re - gen-wand Phö - bus sich gat tet,

p dolce

Der erste musikalische Abschnitt (A: T. 1–18) steht in der Grundtonart und endet mit einem viertaktigen Zwischenspiel des Klaviers (T. 15–18), das mit dem Klaviervorspiel identisch ist. Es folgt die zweite Strophe (B: T. 19–38), die gegenüber dem ersten Teil in vielen Aspekten kontrastierend wirkt: In e-Moll beginnend, lässt Brahms an dieser Stelle die beiden Singstimmen kanonisch erklingen. Zunächst setzt die Sopranstimme mit der Umkehrung des Themas aus dem ersten Abschnitt ein (siehe Notenbeispiel 5.14), gefolgt vom Einsatz der Altstimme im dritten Takt, die imitatorisch konzipiert ist.

³⁸⁸ Siehe Brahms. *Duette für Sopran und Alt: op. 61, Nr. 3. „Phänomen“*, S. 11.

Notenbeispiel 5.14: Johannes Brahms, *Vier Duette*, op. 61, Nr. 3. „Phänomen“, T. 19–22.³⁸⁹

Im Ne - bel glei - chen Kreis seh'ich ge - zo - gen,
Im Ne - bel glei - chen Kreis

Darüber hinaus entwickelte Brahms eine Art Krebs-Form des Themas, die mit den Worten „Zwar ist der Bogen weiss“ (T. 24) zunächst im Sopran einsetzt und im folgenden Takt von der Altstimme imitiert wird:

Notenbeispiel 5.15: Johannes Brahms, *Vier Duette*, op. 61, Nr. 3. „Phänomen“,
Das Thema in der Grundstellung und in seinen Varianten.

(G) (U) (≈ K)

Bemerkenswert ist die kurzzeitige Zusammenführung der beiden Stimmen bei den Worten „doch Himmelsbogen“ (Auftakt zu T. 28 bis T. 30), die nun im Terz-Abstand geführt werden. Nach einer variierten Wiederholung des kanonisch gesetzten Teils (ab T. 30 und mit der Altstimme beginnend) werden die beiden Singstimmen wieder zueinander geführt. Sie tragen nun die Worte „doch Himmelsbogen“ im Terz-Abstand vor, die anschließend in der Sopranstimme, diesmal in der Original-Variante des Themas, zweimal wiederholt und so betont werden (Auftakt zu T. 34 bis T. 37), wodurch die Wiederkehr des A-Teils signalisiert wird. Die dritte Strophe setzt an dieser Stelle mit denselben musikalischen Merkmalen des ersten Teils – gelegentlich leicht variiert – in der Grundtonart H-Dur ein (A': 39–54). Brahms beendet seine Vertonung mit einer dreifachen Wiederholung der Worte „doch wirst du lieben“, die ein letztes Mal das Thema in der Originalgestalt aufgreifen, das anschließend von einem dem Klaviervorspiel ähnlichen, sechstaktigen Nachspiel übernommen und zu Ende geführt wird.

³⁸⁹ Siehe ebd. S. 12.

Die genannten musikalischen Mittel, die Brahms für die musikalische Umsetzung des *Divan*-Gedichts Goethes verwendet, darunter die harmonische Struktur oder der Einsatz eines Kanons, lassen sich in der europäischen Musiktradition einordnen und repräsentieren somit keine Stilmittel, welche als „orientalisch“ oder „exotisch“ bezeichnet werden können. Das *Divan*-Gedicht „Phänomen“ wurde außerdem von dem österreichischen Komponisten Hugo Wolf (1860–1903) in seiner Liedersammlung *Goethe-Lieder* vertont, worauf im Folgenden näher eingegangen wird.

Wie aus den untersuchten Werken hervorgeht, wird die von Goethe adaptierte Poesie Ḥāfez' von den erwähnten europäischen Komponisten, u. a. Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms, hauptsächlich als Lied für Singstimme und Klavier, jedoch ohne jegliches Orientalisieren des Kompositionsstils, konzipiert. Anders als alle bisher untersuchten Werke wählt der Schweizer Komponist Hans Huber (1852–1921) die Gattung der Instrumentalmusik bzw. Klaviermusik für seine musikalische Umsetzung der *Divan*-Dichtungen. Im Jahr 1878 erscheint seine Sammlung für Klavier zu vier Händen mit dem Titel *Aus Goethe's west-östlichem Divan* op. 41 im Verlag Kistner in Leipzig.³⁹⁰ Jedem Stück legt Huber ein *Divan*-Gedicht als Motto zugrunde: Außer einem Stück beziehen sich die weiteren sieben dieser Sammlung auf Gedichte aus dem *Buch Suleika* (*Suleika Nameh*). Daraus entwickelt er fünf Jahre später (1883) eine weitere Sammlung (op. 69) mit demselben Titel, bestehend aus zehn Stücken, die auf unterschiedlichen Büchern des *Divan* basieren, diesmal jedoch für Vokalquartett mit vierhändiger Klavierbegleitung.

Hugo Wolfs *Goethe-Lieder*

Das Jahr 1889 spielt eine entscheidende Rolle bei der musikalischen Rezeption des *Divan*, da in diesem Jahr zum ersten Mal eine mit einem inhaltlichen Zusammenhang konzipierte Liedersammlung der *Divan*-Gedichte des österreichischen Komponisten Hugo Wolf mit dem Titel *Goethe-Lieder* im Verlag Lacom in Wien veröffentlicht wurde:³⁹¹

„[Hugo Wolf] ist für die *Divan*-Rezeption eine Schlüsselfigur und ist darin von epochaler Wirkung gewesen. Wolfs Liedschaffen ist dadurch gekennzeichnet, dass er vorwiegend nicht mehr kleine Liedsammlungen und Hefte veröffentlichte, sondern seine Gedicht-Vertonungen

³⁹⁰ Siehe Huber, H. (1878). *Aus Goethe's west-östlichem Divan. Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. op. 41.* Leipzig: Kistner.

³⁹¹ Siehe Wolf, H. / Goethe, J. W. v. (1910). *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier.* Leipzig: Peters. Die in dieser Arbeit erwähnten Angaben beziehen sich auf diese Quelle.

zu regelrechten ›Dichter-Porträts‹ zusammengestellt hat, deren Umfang eine Aufführung an ein und demselben Abend von vornherein verbietet.“³⁹²

Aus den 51 Goethe-Liedern dieser Sammlung beziehen sich 17 auf den *Divan* in der Ausgabe aus dem Jahr 1827, auf die im Folgenden eingegangen wird.³⁹³ Wirft man einen Blick auf die Reihenfolge der ausgewählten Stücke (siehe Tabelle 5.5), erkennt man eine zyklische Geschlossenheit: Die *Divan*-Folge beginnt mit dem Gedicht „Phänomen“, das bereits 1874 von Brahms vertont wurde und wird mit drei auch von Schubert vertonten Goethe-Liedern – „Prometheus“, „Ganymed“ und „Grenzen der Menschheit“ – abgeschlossen. Die Abfolge der Tonarten und die zusammenhängende Handlung stellen einen zyklusbildenden Aspekt dar, welcher dieser Lieder-Sammlung eine innere Einheit verleihen. Im *Divan*-Abschnitt seiner Sammlung verbindet Wolf eine Auswahl aus *Buch des Sängers*, *Schenkenbuch* und *Buch Suleika*, in der Themen wie Leben, Trinken und Lieben aufgreifen, die im *Dīwān* von Ḥāfez und generell in der persischen Lyrik eine bedeutende Rolle spielen. Auch die Vertonungen, die sich auf die genannten Bücher beziehen, besitzen jeweils eine innere Struktur und damit eine gewisse Geschlossenheit. Die Lieder, die auf das *Buch Suleika* Bezug nehmen, besitzen durch die eingebauten „Duodram[en]“³⁹⁴ zwischen den beiden Liebenden *Hatem* und *Suleika* eine innere Kohärenz. Gleichfalls inhaltlich verbunden sind auch die ausgewählten Gedichte aus den beiden anderen Büchern. Durch die eigentümliche Auswahl sowie Änderung der Reihenfolge dieser Gedichte schafft Wolf jedoch einen eigenen Leitfaden für seine *Divan*-Vertonungen.³⁹⁵ Seine *Divan*-Rezeption beginnt mit zwei Vertonungen aus dem *Buch des Sängers* („Phänomen“ und „Erschaffen und Beleben“ in umgekehrter Abfolge), mit den Themen Verjüngung und Schöpfung.³⁹⁶ Diesen folgt eine Auswahl von fünf Vertonungen basierend auf dem *Schenkenbuch*, die als Trinklieder einzuordnen sind. Anschließend wird die Sammlung mit einer Reihe von Liebesliedern aus

³⁹² Zitiert nach Hans-Joachim Hinrichsens Aufsatz „Musikalische »Divan«-Rezeption“, in: *Goethe-Jahrbuch*. 136.2019(2020), (wie Anm. 226), S. 75.

³⁹³ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*.

³⁹⁴ Zitiert nach Goethe, J. W. v. (1994). *West-östlicher Divan: Teil 1*. (Hrsg. von Birus) (1. Aufl., Bd. 3,1). Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl. Ankündigung vom 24.2.1816 im Morgenblatt, S. 550. Dieser Begriff wurde von Goethe selbst entliehen und bezeichnet laut Siegfried Unseld einen „poetische[n] Wechselgesang“. (Zitiert nach Unseld. *Goethe und seine Verleger*, S. 447). Für eine ausführliche Analyse der *Divan*-Vertonungen Wolfs, die ein „Duodrama“ beinhalten, siehe Harry Seeligs Beitrag „Hugo Wolf and Goethe’s ‚Duodrama‘“, in: Fehn, A. C. / Seelig, H. E. / Hallmark, R. E. (2010). *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. USA: University of Rochester Press. S. 283–321.

³⁹⁵ In der originalen Ausgabe von 1827 folgt das *Schenkenbuch* dem *Buch Suleika*. Ferner vertauschte Wolf mit Blick auf das Original sowohl die Abfolge der beiden Dichtungen aus dem *Buch des Sängers* als auch die Anordnung der Lieder aus dem *Buch Suleika*.

³⁹⁶ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 14f.

dem *Buch Suleika* (zehn *Hatem*- und *Suleika*-Lieder) abgeschlossen, die u. a. den dialogischen Aspekt des *Divan* in den Vordergrund rücken.

Tabelle 5.5: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*: Aus dem *West-östliche[n] Divan*.

Hugo Wolf, <i>Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier (Goethe-Lieder)</i> Nr. 32-48: Aus dem <i>West-östliche[n] Divan</i>					
Bücher	Titel	Taktart	Tempo	Tonart	Anm.
<i>Buch des Sängers (Moganni Nameh)</i>	32. [1] „Phänomen“	4/4	„Sehr langsam“	A-Dur (E-Dur)	Verjüngung / Schöpfung
	33. [2] „Erschaffen und Beleben“	4/4	„Etwas gemessen, nicht schleppend“	e-Moll (E-Dur)	
<i>Das Schenkenbuch (Saki Nameh)</i>	34. [3] „Ob der Koran von Ewigkeit sei?“	6/8	„Mäßig“	a-Moll (A-Dur)	<i>Hatems</i> Trinklieder
	35. [4] „Trunken müssen wir alle sein!“	6/8 - 2/4 - 6/8	„Bacchantisch“	fis-Moll (Fis-Dur)	
	36. [5] „So lang man nüchtern ist“	2/4	„Sehr gemessen“	a-Moll (D-Dur)	
	37. [6] „Sie haben wegen der Trunkenheit“	12/8	„ziemlich gedehnt“	g-Moll	
	38. [7] „Was in der Schenke waren heute“	6/8	„Äußerst rasch und wirbelnd“	d-Moll	
<i>Buch Suleika (Suleika Nameh)</i>	39. [8] „Nicht Gelegenheit macht Diebe“ (Hatem)	4/4	„Ziemlich bewegt und sehr innig“	F-Dur	„Duodrama“ I
	40. [9] „Hochbeglückt in deiner Liebe“ (Suleika)	4/4	„Äußerst leidenschaftlich und sehr lebhaft“	B-Dur	„Duodrama“ II
	41. [10] „Als ich auf dem Euphrat schiffte“ (Suleika)	12/8	„Sanft fließend“	A-Dur (Cis-Dur)	
	42. [11] „Dies zu deuten bin erbötig“ (Hatem)	4/4	„Ziemlich lebhaft“	A-Dur	<i>Hatems</i> Liebeslieder
	43. [12] „Hät' ich irgend wohl Bedenken (Hatem)“	4/4	„Ziemlich lebhaft“	A-Dur	
	44. [13] „Komm, Liebchen, komm!“ (Hatem)	6/8	„Lebhaft und innig“	As-Dur	<i>Hatem</i> und <i>Saki</i>
	45. [14] „Wie sollt' ich heiter bleiben“ (Hatem)	6/8	„Mäßig bewegt, traumhaft“	f-Moll (F-Dur)	
	46. [15] „Wenn ich dein gedenke“ (Hatem)	6/8	„Mäßig bewegt, traumhaft“	f-Moll (F-Dur)	„Duodrama“ III
	47. [16] „Locken, haltet mich gefangen“ (Hatem)	4/4	„Rasch und feurig“	A-Dur	
	48. [17] „Nimmer will ich dich verlieren!“ (Suleika)	4/4	„Sehr lebhaft und leidenschaftlich“	A-Dur	

Um einen besseren Überblick über die *Divan*-Rezeption Wolfs zu gewinnen und die vorhandenen *Hāfez*'schen Motive herauszuarbeiten, wird im Folgenden näher auf die einzelnen Vertonungen eingegangen.

Nr. 32. [1.] „Phänomen“

Hugo Wolf beginnt seine musikalische *Divan*-Rezeption mit diesem Gedicht, das auch schon von Brahms vertont wurde (siehe op. 61/3 „Phänomen“, S. 110). Die gewählte Anfangstonart für dieses Lied (A-Dur) korrespondiert mit der des abschließenden *Divan*-Lieds und sorgt – ähnlich wie bei Robert Schumann – für eine innere tonartliche Kohärenz dieses Zyklus. Die drei Strophen dieses Gedichts wurden jeweils als viertaktige musikalische Strophen (4 = 2+2) zusammengefasst, die durch eintaktige Zwischenspiele des Klaviers voneinander getrennt werden. Der Begriff „lieben“ (T. 14f.) in der letzten Strophe wird melismatisch ausgedehnt, wodurch die letzte musikalische Strophe jedoch aus viereinhalb Takten besteht. Außerdem erzeugt Wolf musikalische Reime durch die Verwendung ähnlich rhythmischer Endungen (punktierter Achtel – Sechzehntel – Viertel) für die geradzahligen Verse (mit der Ausnahme von Vers 2), die in der literarischen Vorlage ebenfalls identische Endungen (-en) aufweisen.³⁹⁷ Bemerkenswert ist das Beharren auf bestimmten Intervallen wie

³⁹⁷ Vgl. „gezogen“ (T. 7), „Himmelsbogen“ (T. 9), „betrüben“ (T. 12) und „lieben“ (T. 14f.).

Terzen und Sexten in der Melodiebildung der Singstimme, die gelegentlich von der Klavierstimme nachgeahmt werden. Den Worten „So sollst du, munt rer Greis“ (T. 11) unterlegt Wolf eine absteigende chromatische Linie mit der Vortragsbezeichnung „sehr innig“, die von der Oberstimme des Klaviers verdoppelt und von der aufsteigenden Chromatik in der linken Hand begleitet wird:

Notenbeispiel 5.16: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*, Nr. 32. [1.] „Phänomen“, T. 11–16.³⁹⁸

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the poem. The vocal line is marked '(sehr innig)' and 'p'. The piano accompaniment features triplets and sixths. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line marked 'p dolce' and 'dim.', and the piano accompaniment marked 'pp'.

Für die Vertonung dieses Gedichts wählt Wolf eine durchkomponierte Form, in der das Ganze von der anfänglichen Tonart A-Dur über Es-Dur, B-Dur, As-Dur und H-Dur zur Dominante E-Dur moduliert. Die abschließende Tonart verbindet dieses Lied mit der nächsten Vertonung, welche in der Moll-Variante e-Moll beginnt, dennoch gegen Ende nach E-Dur wechselt.

Nr. 33. [2.] „Erschaffen und Beleben“³⁹⁹

Goethes Inspiration für diese Dichtung findet sich in Hammer-Purgstalls Übersetzung eines Ghäsel aus dem *Dīwān* von Ḥāfez:

³⁹⁸ Siehe Wolf/ Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 32. [1.] „Phänomen“, S. 130.

³⁹⁹ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 14. Dieses Gedicht wurde nicht nur von Hugo Wolf, sondern auch von sieben weiteren Komponisten vertont, u. a. von Carl Friedrich Zelter (Berliner Liedertafel 1818) und Richard Strauss (1922), jeweils als Lieder für Singstimme und Klavier. Die übrigen musikalischen Umsetzungen dieses Gedichts sind mehrstimmige Kompositionen für Männerchor (siehe *DRpL*: Ḥāfez).

„Ihr Engel an der Schenkenthür,
Lobsinget Euern Preisgesang,
Die Säuerung von Adams Stoff,
Nichts anders ist der Trinker Thun.“⁴⁰⁰

«بر در میخانه عشق ای ملک تسبیح کوی
کاندرا آن جا طینت آدم نمزمی کنند»

In einer Anmerkung zum dritten Vers dieser Strophe schreibt Hammer-Purgstall:

„Trinken heißt nichts anders, als den Erdenteig säuern, aus dem Adam geknetet ward; ohne diese Säuerung bliebe der Mensch ein abgeschmackter ungegohrner Klumpen.“⁴⁰¹

Ebenfalls inhaltlich vergleichbar mit diesem Ausschnitt sind die folgenden Verse aus dem Ḥāfez'schen *Dīwān*:

„Gestern sah ich, daß Engeln
In der Schenke saßen,
Adamslehm zerrührten,
Und in Becher goßen.“⁴⁰²

«دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و پیمانه زدند»

„Weil schon in Urbeginn der Zeiten
Mein Staub geknetet ward mit Wein,
So sprich zu meinem Widersacher:
,Warum soll Wein verwehrt mir sein‘“⁴⁰³

«خاک مرا چو در ازل از می سرشته اند
بامدعی بگو که چرا ترک می کنم»

„Lass, reiner Ssofi, Wein mich trinken!
Hat doch vom Urbeginne schon
Der weise Gott mit laut'rem Weine
Durchknetet meines Körpers Thon.“⁴⁰⁴

«منعم از می مکن ای صوفی صافی که حکیم
در ازل طینت مارا بمی ناب سرشت»

Der Ursprung dieser Idee geht jedoch auf einen Vers des Koran zurück, der als eine der entscheidenden Inspirationsquellen für Ḥāfez galt:

„60. Wahrlich, Jesus ist vor Allah wie Adam.
Er schuf ihn aus Erde, dann sprach Er zu ihm:
«Sei!», und er war.“⁴⁰⁵

إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ
ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ ﴿٦٠﴾

⁴⁰⁰ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. XVIII, S. 233f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 199, Verspaar 7, S. 135.

⁴⁰¹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, Anmerkung Nr. 1 zum Gedicht Nr. XVIII, S. 234.

⁴⁰² Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. CIX, S. 366ff. Die Anmerkung zu diesem Vers lautet: „Nach orientalischer Sage rührten bei der Schöpfung Engel den rohen Stoff ab, und goßen denselben dann in Formen.“ (Siehe ebd. S. 366). Zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 184, Verspaar 1, S. 124f.

⁴⁰³ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 19, S. 256f. Persisches Original zitiert nach ebd. Verspaar 7. Dieses Verspaar aus diesem Ghasel fehlt in vielen Ausgaben.

⁴⁰⁴ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 42, S. 154f. Persisches Original zitiert nach ebd. Verspaar 4. Es handelt sich um ein Ḥāfez zugeschriebenes Ghasel.

⁴⁰⁵ Zitiert nach *Koran. der heilige Qur-ān*. Sure 3. Āl-Imrān, 3. Teil, Vers 60, S. 55.

Die Nachdichtung Goethes besteht aus fünf Strophen zu jeweils vier Versen, welche ein jambisches Versmaß mit abwechselnd Vier- und Dreiebern aufweisen und mit alternierenden männlichen und weiblichen Kadenzen sowie Paarreimen konzipiert sind.

Hugo Wolfs Vertonung dieses Gedichts ist, ähnlich der vorangegangenen musikalischen Umsetzung, als durchkomponiertes Lied gestaltet. Ebenso verhält sich die Periodik dieser Vertonung, die aus viertaktigen Phrasen, bestehend aus zwei Zweitakttern, dem letzten Lied vergleichbar, aufgebaut ist. Es beginnt in e-Moll, moduliert über F-Dur, G-Dur, Fis-Dur nach E-Dur, der Dominante der nächsten Vertonung. Das Niesen Adams in der zweiten Strophe wird durch kurze spielerische Vorschläge im fünftaktigen Zwischenspiel des Klaviers (T. 19–23) musikalisch ausgedeutet:

Notenbeispiel 5.17: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*, Nr. 33. [2.] „Erschaffen und Beleben“, Auftakt zu T. 18 bis T. 23/3.⁴⁰⁶

denn er fing an zu nie - sen

Die verwendete chromatische Linie von *h* bis *eis* (siehe „Phänomen“ T. 11) im vorigen Lied wird hier in der fünften Strophe aufgegriffen, während *Hatem* den persischen Poeten Ḥāfez preist:

Notenbeispiel 5.18: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*, Nr. 33. [2.] „Erschaffen und Beleben“, T. 49–53/1.⁴⁰⁷

So Ha - fis, mag dein hol - der Sang,

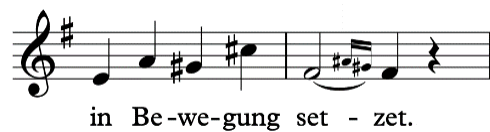
Darüber hinaus wird die Bewegung bei dem Begriff „Schwung“ in Takt 41 durch aufsteigende chromatische Tonschritte musikalisch ausgedeutet. Für die musikalische Umsetzung der Worte „in Bewegung setzt“ verwendet Wolf einen aufsteigenden Sextgang von *e* bis *cis*, bestehend

⁴⁰⁶ Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 33. [2.]. „Erschaffen und Beleben“, S. 131f.

⁴⁰⁷ Siehe ebd. S. 133.

aus zwei aneinandergereihten Quarten mit anschließendem Quintfall, der von kleinen Verzierungen geschmückt wird, die das Gehen des Adam-Teigs darzustellen scheinen:

Notenbeispiel 5.19: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*, Nr. 33 [2.] „Erschaffen und Beleben“, T. 46f.⁴⁰⁸



Das dreizehntaktige triumphale Klaviernachspiel (T. 66–78) aus arpeggierenden Akkorden im *ff* kommentiert das Lob auf den persischen Poeten und endet in E-Dur. Wolfs musikalische Umsetzung dieses Gedichts beinhaltet spielerische Elemente, die den munteren Charakter der literarischen Vorlage musikalisch zum Ausdruck bringen. „Erschaffen und Beleben“ erfährt noch von Richard Strauss (1864–1949) eine weitere Vertonung aus dem Jahr 1922, die eine ähnliche Kompositionsweise aufweist, darunter die musikalische Umsetzung von Adams Niesen durch Vorschläge in der Klavierstimme und des Gärens der Hefe im Fass durch aufsteigende Vokal-Arpeggien sowie Melismatik. Der abschließende Lobesgesang auf Hāfēz und das Trinken wird, ähnlich wie die Vertonung Wolfs, durch eine triumphierende Coda zum Ausdruck gebracht.

Nr. 34. [3.] „Ob der Koran von Ewigkeit sei?“⁴⁰⁹

Die Ursprünge dieser Dichtung sind im Reisebericht des französischen Forschungsreisenden Sir Jean Chardin mit dem Titel *Voyages de Monsieur le chevalier Chardin en Perse* (1711) zu suchen, in dem er über die Unterschiede der beiden Hauptströmungen des Islam – Sunniten und Schiiten – hinsichtlich des Wesens des Korans Folgendes berichtet:⁴¹⁰

„Il y a eu autrefois de grandes disputes encore, & même de longues guerres, parmi les *Mahometans*, savoir si ce Livre envoyé à *Mahammed* est créé ou *incrée*. Les *Turcs* qui tiennent pour le dernier, disent pour raison, qu'étant *la pure Parole de Dieu*, il est *incrée*; les *Persans*, qui tiennent pour l'autre, soutiennent qu'étant l'ouvrage de Dieu, il doit être *créé*, & pour savoir pareillement si ce Livre étoit *le même* que Dieu avoit créé dans le Ciel, ou si c'en

⁴⁰⁸ Siehe ebd. S. 133.

⁴⁰⁹ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 205.

⁴¹⁰ Dies wird darüber hinaus auch in Barthélemy d'Herbelots *Bibliothèque orientale* thematisiert: „Car les uns, à Savoir les Sonnites, qui sont les Orthodoxes parmi eux, soûtenoient que l'Alcoran étant la pure parole de Dieu, étoit *incrée*, & les Motazales, qui sont regardez par les autres comme gens qui ont des sentimens particuliers, mettoient l'Alcoran au nombre des autres creatures.“ Zitiert nach Herbelot, B. d'. (1697). *Bibliothèque orientale* [...], S. 85.

étoit une copie; mais enfin, on convint qu'il seroit libre d'en croire ce que l'on voudroit, mais qu'on n'en disputeroit point. Ils débattent encore sur le tem[p]s qu'il a été créé; [...].⁴¹¹

Nach dem Glauben der Sunniten sei der Koran unerschaffen und ewig, während die Schiiten die Erschaffenheit des Korans annehmen. Goethe bezog diesen Gedanken auf scherzhafte Art und Weise in sein *Schenkenbuch* mit ein und verglich ihn mit dem Thema des Wein-Trinkens:

„Ob der Koran von Ewigkeit sey?
Darnach frag' ich nicht!
Ob der Koran geschaffen sey?
Daß weiß ich nicht!
Daß er das Buch der Bücher sey
Glaub' ich aus Moselminen-Pflicht.
Daß aber der Wein von Ewigkeit sey
Daran zweifel' ich nicht.
Oder daß er vor den Engeln geschaffen sey
Ist vielleicht auch kein Gedicht.
Der Trinkende, wie es auch immer sey,
Blickt Gott frischer ins Angesicht.“⁴¹²

Formal gesehen nähert sich Goethe in diesem Gedicht der persischen Ghazel-Form an, indem er den Begriff „sey“ als eine Art Kehrreim behandelt, der sich durch das ganze Gedicht zieht. Das Reimschema dieses Gedichts besteht durchgehend aus Kreuzreimen mit männlichen Kadenz. Auch im *Dīwān* von Ḥāfeẓ sind Beispiele zu den Themen „Trinken“ und „Ewigkeit“ zu finden:

„Bis an den jüngsten Tag wird jener
Nicht die Trunkenheit lassen,
Der so wie ich am Tag des Looses
Trank vom Becher der Freundinn.“⁴¹³

«سرزمینی برنگیرد تا به صبح روز حشر
هر که چون من در ازل یک جرعه خورد از جام دوست»

„Vom Rubin der Lippen trank
Ich am Tag' des Looses,
Von dem Hefen dieses Trunks
Taumle ich noch immer.“⁴¹⁴

«در ازل داده ست ما را ساقی لعل لب
جرعه جامی که من مد بهوش آن جامم هنوز»

⁴¹¹ Zitiert nach Chardin, J. (1711). *Voyages de Monsieur le chevalier Chardin en Perse*. Bd. 10. Amsterdam: Jean Louis de Lorme. Dort: „Le second Voyage de l'Auteur d'Ispahan à Bander-Abassi, & son retour à Ispahan“, S. 62.

⁴¹² Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, S. 185.

⁴¹³ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. XI, S. 58f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghazel Nr. 62, Verspaar 4, S. 44.

⁴¹⁴ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Sa“, Gedicht Nr. VIII, S. 38f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghazel Nr. 265, Verspaar 7, S. 179f. Derselbe Vers lautet in der Übersetzung von Vincenz von Rosenzweig: „Dein Rubinenmund, der holde Schenke / Reichte mir vor allem Urbeginn.“ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 8, S. 65.

So verknüpft Wolf die Idee der Erschaffung des Adam im Urbeginn aus dem vorherigen Gedicht mit dem Thema „Trinken“ in seiner Vertonung. Dieses Lied gilt als die erste Vertonung der fünf ausgewählten Dichtungen aus dem *Schenkenbuch*, die als Trinklieder einzuordnen sind.

Beginnend in a-Moll (dominantische Beziehung zum letzten Lied) ist Wolfs Vertonung dieses Gedichts ebenfalls ein durchkomponiertes Lied. Der anfänglichen Frage *Hatems* „Ob der Koran von Ewigkeit sei?“ (T. 1f.) unterlegt Wolf eine aufsteigende Skala im *forte* von *a* bis zur Dominante *e*, die von der Klavierstimme in drei leeren Oktaven verdoppelt wird (siehe Notenbeispiel 5.20). Auf diese Frage wird mit den Worten „darnach frag ich nicht!“ (T. 4f.) im *piano* mit einer absteigenden Linie samt abschließender Wendung zur Dominante E-Dur geantwortet. Der innere Monolog *Hatems* wird mit einer zweiten Frage fortgesetzt, welche mit einer aufsteigenden Skala im *forte*, jedoch um einen Ganzton höher, abschließend (auf *fis*) musikalisch umgesetzt wird. Auch diese Frage wird mit den Worten „das weiß ich nicht!“ (T. 9f.) im *piano*, jedoch zur Tonikaparallele C-Dur modulierend, beantwortet. Bemerkenswert ist auch die Wiederholung des zweiten und siebten Taktes in den anschließenden Takten (T. 3 und 8) der Klavierstimme im *pianissimo*, was einen nachhallenden Effekt erzeugt und als Verknüpfung zwischen Singstimme und Klavierbegleitung bzw. Text und Musik bezeichnet werden kann (siehe Notenbeispiel 5.20). Anschließend wird *Hatems* Sicherheit, was die Unvergänglichkeit des Weins betrifft, mit der Vortragsbezeichnung „mit *Überzeugung*“ hervorgehoben und durch einen abschließenden Ganzschluss des Klaviers (A-Dur – D-Dur) zusätzlich unterstrichen (Auftakt zu T. 15 bis T. 18). Dann setzt eine neue Begleitfigur mit repetierenden Achtelnoten in einer höheren Lage in D-Dur (ab T. 19) ein, während die Singstimme die auch bei *Hāfez* thematisierte Erschaffung des Weins durch Engel andeutet. Nach einem abschließenden achttaktigen Klaviernachspiel folgt ein Plagalschluss (D-Dur–A-Dur) und schließt sich so harmonisch an die nächste Vertonung an, die in der parallelen Molltonart (*fis*-Moll) beginnt.

Notenbeispiel 5.20: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*, Nr. 34. [3.]
 „Ob der Koran von Ewigkeit sei?“, T. 1–10.⁴¹⁵

Mässig.

Ob der Ko-ran von E-wig-keit sei? dar-nach frag ich nicht!

Ob der Ko-ran ge-schaf-fen sei? das weiss ich nicht!

[Nr. 35. \[4.\] „Trunken müssen wir alle sein!“⁴¹⁶](#)

Dieses Gedicht besteht aus durchgehenden Paarreimen und bezieht sich inhaltlich auf die folgenden Verse Hāfez’:

„Wenn mein Fuss im ird’schen Grame Aus dem Gleichgewichte weicht.	«غم کیتی کز ازپایم درآرد
Wenn erscheint als nur Becher Der die Hand mir helfend reicht?	بجز ساغر که باشد دستگیرم [...]
[...]	
Komm herbei, o Greis der Schenke, Ruf’ ich dich um Hilfe an,	به فریادم رس ای پیر خرابات
Und verjüng’ mich durch ein Schlückchen, Denn ich bin ein greiser Mann. ⁴¹⁷	یک جرعه جوانم کن که پیرم»

⁴¹⁵ Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 34. [3.]. „Ob der Koran von Ewigkeit sei?“, S. 135.

⁴¹⁶ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 206. Dieses Gedicht erfuhr eine Reihe von Vertonungen (mindestens zwölf hiervon sind bekannt), u. a. von Richard Strauss als Lied für Gesang und Klavier und von Felix Mendelssohn Bartholdy für Männerchor (siehe *DRpL*: Hāfez).

⁴¹⁷ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Divan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 12, S. 238f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghazal Nr. 331, Verspaare 3 u. 5, S. 227. Dieselben Verse lauten in der Übersetzung von Hammer-Purgstall: „Wenn ob dem Gram und Schmerz des Glückes / Die Haltung verlohren geht, / Wer kann wohl anders, als der Schenke / Die Hand ergreifen alsdann. [...] O komm’ du Alter aus der Schenke, / O komm, daß du helfest mir, / Vergnüge mich mit einem Hefen, / Schon lange bin ich

Wolf bevorzugt hier eine dreiteilige A–B–A'-Form, wodurch er Teile aus der ersten Strophe am Ende wiederholen lässt. Die Vertonung beginnt in der Moll-Parallele des vorangegangenen Liedes (fis-Moll) und trägt die Vortragsanweisung „Bacchantisch.“⁴¹⁸ Bereits im zweiten Vers (T. 5) wird nach der Dur-Variante (Fis-Dur) moduliert, in dem die erste Strophe in einem dreifachen *fortissimo* mit einem Oktavfall in der Singstimme endet (T. 28f.). Nach einem viertaktigen Zwischenspiel des Klaviers (T. 28–31), das reprisenartig an den Anfang des Liedes erinnert, wird die Komposition durch eine Generalpause (T. 32) unterbrochen. Der nächste Abschnitt (B: ab T. 33) unterscheidet sich in mehreren Aspekten vom vorherigen: Wolf ändert hier nicht nur die Taktart zu einem 2/4-Takt, sondern auch das Begleitmodell, das nun aus rasanten Achteln mit der Bezeichnung „Sehr schnell“ besteht. Beginnend in der Dur-Parallele (A-Dur) moduliert das Ganze am Ende des ersten Verses dieser Strophe nach Cis-Dur (T. 40). An dieser Stelle wird das Wort „Wein“ über vier Takte (T. 49–52) ausgedehnt und damit musikalisch hervorgehoben. Nach einer stürmisch aufsteigenden, chromatischen Linie des Klaviers auf das Wort „Krätzer“⁴¹⁹ (T. 61–66) folgt die Rückkehr in den anfänglichen Teil (A': ab T. 67), der durch den neuerlichen 6/8-Takt, die Bezeichnung „Wie zu Anfang“ und die Tonart des Beginns fis-Moll signalisiert wird. Reprisenartig wiederholt Wolf an dieser Stelle Teile der ersten Strophe, wobei er das Wort „trunken!“ zweimal mit einem Oktavfall der Singstimme in Fis-Dur erklingen lässt (T. 71f. und 73–77). Nach einem sechstaktigen Klavier-nachspiel (T. 77–82) endet das Stück in einem Ganzschluss in Fis-Dur.

Nr. 36. [5.] „So lang' man nüchtern ist“⁴²⁰

Wie aus dem Titel hervorgeht, handelt es sich bei dieser Dichtung auch um ein Trinklied. Hier wird der persische Poet Ḥāfeẓ mit den Worten „Hafis, o lehre mich / Wie du's verstanden!“ angesprochen, der nun den *Hatem* das „rechte Trinken“ lehren soll. *Hatem* selbst ist der Meinung (zweite Strophe), dass man beim Trinken nicht übertreiben soll, da man, wenn man

ein Greis“ (Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. XIII, S. 169f.)

⁴¹⁸ Zitiert nach Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 35. [4.]. „Trunken müssen wir alle sein!“, S. 137.

⁴¹⁹ „Krätzer“ ist hier ein saurer Wein, welcher im Hals kratzt.

⁴²⁰ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 207. Dieses Gedicht wurde nicht nur von Wolf, sondern auch von anderen Komponisten, darunter Carl Friedrich Zelter (unter dem Titel „Verstand und Recht“, Berliner Liedertafel 1818), Felix Mendelssohn Bartholdy (ca. 1837) sowie Richard Strauss vertont. Bis auf Strauss, der dieses Gedicht als Lied für Singstimme und Klavier vertonte, bevorzugten alle anderen Komponisten die Form der mehrstimmigen Vokalmusik, insbesondere für Männerchor (siehe *DRpL*: Ḥāfeẓ).

nicht weiß, wie man trinkt, auch nicht weiß, wie man liebt. Die zweite Strophe der Nachdichtung Goethes bezieht sich auf den folgenden Vers von Hāfez:

„Vom Wirthe hab’ ich ein Fetwa,
Ich traf die Uebereinkunft,
Daß Trinken dort verboten sey,
Wo sich kein Lieblich findet.“⁴²¹

«قوی سیرمغان دارم و قولیست قدیم
که حرام است می آن جا که زیارست ندیم»

Formal besteht dieses Gedicht aus zwei Strophen, die ein jambisches Versmaß aufweisen und aus halben Kreuzreimen bestehen.

Für die musikalische Umsetzung dieses Gedichts bevorzugte Wolf, der Anzahl der Strophen der literarischen Vorlage entsprechend, eine zweiteilige Form (A–B–A’–B’). Dabei besteht jede Strophe aus zwei musikalischen Strophen, die regelmäßig aus viertaktigen Phrasen gebaut sind (4 = 2+2). Beginnend in a-Moll unterlegt Wolf den Worten „nüchtern“ in T. 2 und „das Rechte“ in T. 8 eine reine Quinte (a–e), während „das Schlechte“ (T. 4 mit Auftakt) durch eine verminderte Quinte (c–fis) zum Ausdruck gebracht wird (siehe Notenbeispiel 5.21). Außerdem wird der Begriff „Übermaß“ durch einen Oktavfall musikalisch ausgedeutet (T. 11).

Notenbeispiel 5.21: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*: Nr. 36. [5.]
„So lang’ man nüchtern ist“, T. 1–4.⁴²²

Sehr gemessen.

So lang man nüch - tern ist, ge - fällt das Schlech - te;

Dem Schema der Dichtung angemessen weisen die dritten und vierten Verse der zweiten Strophe – „wenn man nicht trinken kann / Soll man nicht lieben“ (T. 26–29) – und die siebten und achten Verse derselben Strophe – „wenn man nicht lieben kann / Soll man nicht trinken“ (T. 35–38) – ähnliche musikalische Eigenschaften, nicht nur in ihrer Melodiebildung

⁴²¹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. LI, S. 233ff. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 367, Verspaar 1, S. 253.

⁴²² Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 36. [5.]. „So lang’ man nüchtern ist“, S. 141.

(die zweite Stelle jedoch absteigend) und Dynamik, sondern auch in ihrem Begleitgestus auf. Harmonisch stehen die erstgenannten Verse jedoch in G-Dur und enden in H-Dur (siehe Notenbeispiel 5.22, a), während die zweite Gruppe in D-Dur steht, der Schluss tonart von Wolfs Vertonung (siehe Notenbeispiel 5.22, b).

Notenbeispiel 5.22: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*, Nr. 36. [5.] „So lang’ man nüchtern ist“:⁴²³
a. T. 26–30.

wenn man nicht trin - ken kann, soll — man nicht lie - ben;

b. T. 35–38.

wenn man nicht lie - ben kann, soll - man nicht trin - ken.

Darüber hinaus sind die genannten Stellen dem letzten Vers der ersten Strophe ähnlich, in dem der persische Poet angesprochen wird (T. 14–17). Augenfällig sind auch die gelegentlichen musikalischen Reime, die durch Einführung eines Quintfalls erzeugt werden (bei den Worten „Rechte“, „zu handen“, „übertrieben“, „lieben“ und „dünnen“).⁴²⁴ Die abschließende Tonart D-Dur dient als Dominante der für die nächste Vertonung ausgewählten Tonart.

⁴²³ Siehe ebd. S. 142f.

⁴²⁴ Zitiert nach ebd. S. 142f.

Nr. 37. [6.] „Sie haben wegen der Trunkenheit“⁴²⁵

Bemerkenswert bei diesem Gedicht ist die Annäherung Goethes an die persische Gedichtform des Ghasel. Der Begriff „Trunkenheit“ dient hier als Kehrreim, der in der gesamten Dichtung beibehalten ist, mit einer Ausnahme im elften Vers. Das Versmaß besteht aus abwechselnd vier- und dreihebigen Jamben mit männlichen Kadenz. Wie Ḥāfeẓ lobt Goethe in dieser Nachdichtung die Dreieinigkeit „Lieb’, Lied und Weines Trunkenheit“ und bezeichnet sie als die „göttlichste Betrunkenheit“:⁴²⁶

„Betrunken bin ich und verliebt,
Wo ist der Abgott, wo der Schenke?
O sag’ ihm doch: Er schwanke her,
Denn ihm zu Liebe will ich sterben.“⁴²⁷

عاشق و منمورو مجرم ہست ساقی کجاست
کو کہ بخرامد کہ پیش سروبالا میرمت

Die musikalische Umsetzung Wolfs beginnt mit einer abwärtsgerichteten chromatischen Linie der linken Hand des Klaviers in Oktaven von *b* nach *es*. Die Worte „wegen der Trunkenheit“ (T. 2), „von unserer Trunkenheit“ (T. 4) sowie „verklagt“ (T. 3) werden durch Einführung eines verminderten Quintfalls und der Begriff „umhergejagt“ (T. 10) mit demselben Intervall, jedoch aufsteigend, musikalisch ausgedeutet.⁴²⁸ Das erbärmliche Plagen durch die „Liebestrunkenheit“ (T. 11–15) wird durch eine Intensivierung der Begleitstimme ausgedrückt, die nun aus dichten drei- und vierstimmigen Akkorden besteht. Entsprechend fügt Wolf über die Worte „von Tag zu Nacht, von Nacht zu Tag, in meinem Herzen zagt“ die Vortragsbezeichnungen „zunehmend“ (T. 13) sowie „nachlassend“ (T. 14) hinzu, während in der linken Hand der Klavierstimme synkopierte auf- und absteigende, zum Teil chromatisch geführte, Achtel eingesetzt werden. Ab dieser Stelle weist die Singstimme einen deutlich jambischen Rhythmus auf, welcher sich auf das Versmaß der literarischen Vorlage bezieht. Sie erreicht ihren höchsten Ton bei den Worten „göttlichste Betrunkenheit“ in T. 22, die zusammen mit einem *crescendo* bis zum *fortissimo* betont wird. Das Lied endet in g-Moll und damit in einer dominantischen Beziehung zur Grundtonart des nächsten Liedes.

⁴²⁵ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 212. Diese Dichtung wurde noch von vier weiteren Komponisten, darunter der Dirigent und Komponist Otto Klemperer, vertont (siehe *DRpL*: Ḥāfeẓ).

⁴²⁶ Zitiert nach ebd.

⁴²⁷ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. LXXVI, S. 162f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Diwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghaseel Nr. 92, Verspaar 3, S. 64.

⁴²⁸ Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 37. [6.]. „Sie haben wegen der Trunkenheit“, S. 144f.

Bei diesem Gedicht, das zunächst in der erweiterten Ausgabe des *Divan* aus dem Jahr 1827 veröffentlicht wurde, handelt es sich um eine direkte Nachbildung eines Ghasel-Ausschnitts des persischen Poeten aus dessen *Dīwān*:

„Ey, ey! was in der Schenke heut,
Des Morgens für ein Lärmen war,
Wo Schenke, Liebchen, Fackel, Licht
Im heftigsten Tumulte war.

Und wo (wiewohl Erklärungen
Die Lieb'geschichte nicht bedarf)
Die Flöte und die Trommel doch
Im lautesten Getöse war.

Wer blos aus Lieb' zu Streit und Zank
In diesem Kreis von Narren gieng,
Wohl weit entfernt von dem Streit
Der Schulen und der Kanzeln war.“⁴³⁰

«کبوی میکه یارب سحر چه مشعل بود

که جوش شاهد و ساقی و شمع و مشعل بود

حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنیست

بنالدف و نی در خروش و ولول بود

مباحثی که در آن مجلس جنون می رفت

ورای مدرسه و قال و قیل مسند بود»

In einer Schenke sitzend, beobachtet *Hatem* hier das Treiben um sich herum. Die Übertragung Goethes besteht aus zwei Strophen mit je acht Versen und vier Versen. Die Metrik ist demzufolge nicht regelmäßig; Goethe verwendet hier jedoch hauptsächlich Kreuzreime.

Der beschriebene Lärm aus der Schenke spiegelt sich in raschen, akzentuierten Achteln des Klaviervorspiels wider, die im *fortissimo* gespielt werden. Mit der Anweisung „Äusserst rasch und wirbelnd.“⁴³¹ beginnt Wolf seine durchkomponierte Vertonung zunächst mit der Dominante (A), die ohne Terz eingesetzt wird und dadurch nicht auf Dur oder Moll festzulegen ist. Die harmonische Schwebung des Klaviervorspiels trägt zu der vorhandenen Unruhe der musikalischen Umsetzung Wolfs bei. Anschließend setzt die rezitativartige Singstimme in T. 5 mit dem Ton *d* in einem klaren d-Moll ein. Nach einer Reihe von Modulationen endet die erste Strophe in C-Dur, worauf ein Klavierzwischenstück im *fortissimo* folgt (T. 35–43). Nach einer kurzen Generalpause signalisiert die Klavierstimme den Beginn des zweiten Teils mit leeren, akzentuierten *e*-Oktaven. Der zweite Abschnitt beginnt mit einer neuen Begleitfigur, die aus repetierenden Achtel-Akkorden in der Oberstimme zusammen mit absteigenden

⁴²⁹ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 214.

⁴³⁰ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. CXXIV, S. 392f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghaseel Nr. 215, Verspaare 1–3, S. 146.

⁴³¹ Zitiert nach Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 38. [7.]. „Was in der Schenke waren heute“, S. 147.

Legato-Achteln der linken Hand des Klaviers im *piano* besteht. Der „Streit der Schulen und Katheder“⁴³² wird durch Intensivierung der Begleitstimme, durch Oktavierung der Oberstimme sowie Verstärkung der Dynamik bis zu einem dreifachen *forte* im 19-taktigen Klaviernachspiel zum Ausdruck gebracht, das in d-Moll endet, der Moll-Parallele der nächsten Vertonung.

Nr. 39. [8.] „Nicht Gelegenheit macht Diebe“ und
Nr. 40. [9.] „Hochbeglückt in deiner Liebe“⁴³³

Mit dem Gedicht „Nicht Gelegenheit mach Diebe“ beginnt Wolf die Reihe der ausgewählten Dichtungen aus dem *Buch Suleika*, die aus zehn zusammenhängenden Vertonungen besteht, welche teilweise als Dialoge konzipiert sind. Das Motiv des Herzenraubs sowie der freiwilligen Seelengabe wurden aus dem *Dīwān* des persischen Poeten Ḥāfez übernommen:

„Du die mein Herz geraubt mit
solcher Zauberkraft,
Du hast vor Niemand Furcht, die
ganze Welt ist dein.

[...]

Du stahlst mein Herz, von selbst geb’
ich die Seele dir,
Ich gebe gern, was thut es des
Einsammlers noth?⁴³⁴

„Du hast geraubet das Herz, ich
verzeihe den Raub dir Geliebte,
Besser, es bleibe geheim, als daß es
werde bekannt.“⁴³⁵

„Forderst du meinen Geist, was hat
es Erklärung vonnöthen,
Dir gehört mein Gesicht, hat es des
Raubens wohl noth?“⁴³⁶

«ای برده دلم را تو بدین شکل و شمایل
پروای کست نیست جهانی به تو مائل [...]»

دل بر دی و جان میدمست غم چه فرستی
چون نیک غمنیم چه حاجت بمحصل»

«دل بر دی و کل کردمست ای جان لیکن
به از این دارنخايش که مرا می داری»

«محتاج قصه نیست کرت قصه خون ماست
چون رخت از آن تست به نیغا چه حاجت است»

⁴³² Zitiert nach ebd. S. 150.

⁴³³ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 144f. Diese beiden Dichtungen wurden auch von Carl Eberwein als Lieder für Singstimme und Klavier vertont. Außerdem vertonte Hans Huber das zweite Gedicht als Vokalquartett mit vierhändiger Klavierbegleitung, welches im Jahr 1883 vom Verlag Kistner publiziert wurde (siehe *DRpL*: Ḥāfez).

⁴³⁴ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Lam“, Gedicht Nr. VI, S. 139. Persisches Original zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 6, Verspaare 1 u. 5, S. 198.

⁴³⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Ja“, Gedicht Nr. VIII, S. 368. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 449, Verspaar 3, S. 313.

⁴³⁶ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. XLIII, S. 110f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 33, Verspaar 5, S. 24.

In der ersten Nachdichtung Goethes wird die „Gelegenheit“ von *Hatem* als Dieb in einer Liebe-Raub-Szenerie zwischen ihm und *Suleika* personifiziert. Das zweite Gedicht entstand als Antwort der vorangegangenen Dichtung, allerdings nicht von Goethe selbst, sondern von *Suleika* bzw. Marianne von Willemer, der Mitautorin des *Divan*. Wirft man einen Blick auf die poetischen Schemata der beiden Dichtungen, stellt man fest, dass sie nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Parallelen aufweisen. Die Strophen 1, 2 und 3 des ersten Gedichts korrespondieren in ihrem Reimschema jeweils mit den Strophen 1, 3 und 4 der zweiten Dichtung. Beide sind als trochäische Vierheber mit Kreuzreimen abwechselnd mit weiblichen und männlichen Kadenz aufgebaut. Darüber hinaus sind inhaltliche Parallelen zwischen den beiden Dichtungen zu finden, die durch die Verwendung ähnlicher bzw. identischer Wörter (in Abbildung 5.10 unterstrichen) verstärkt werden.

Abbildung 5.10: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*: Gegenüberstellung der beiden Dichtungen „Nicht Gelegenheit macht Diebe“ und „Hochbeglückt in deiner Liebe“ aus dem *Buch Suleika*.⁴³⁷

Hatem.

Suleika.

Nicht <u>Gelegenheit</u> macht Diebe,	(a)	Hochbeglückt in deiner <u>Liebe</u>	(a)
Sie ist selbst der größte <u>Dieb</u> ,	(b)	Schelt ich nicht <u>Gelegenheit</u> ,	(-)
Denn sie <u>stahl</u> den Rest der <u>Liebe</u>	(a)	Ward sie auch an dir zum <u>Diebe</u>	(a)
Die mir noch im Herzen blieb.	(b)	Wie mich solch ein <u>Raub</u> erfreut!	(-)
		Und wozu denn auch <u>berauben</u> ?	
		Gieb dich mir aus freyer <u>Wahl</u> ,	
		Gar zu gerne möcht ich glauben –	
		Ja! ich bin's die dich <u>bestahl</u> .	
Dir hat sie ihn übergeben	(c)	Was so willig du gegeben	(c)
Meines Lebens <u>Vollgewinn</u> ,	(d)	Bringt dir herrlichen <u>Gewinn</u> ,	(d)
Daß ich nun, <u>verarmt</u> , <u>mein Leben</u>	(c)	Meine Ruh, <u>mein reiches Leben</u>	(c)
Nur von dir <u>gewärtig</u> bin.	(d)	Geb' ich <u>freudig</u> , nimm es hin.	(d)
Doch ich fühle schon Erbarmen	(e)	Scherze nicht! Nichts von Verarmen!	(e)
Im Carfunkel deines Blicks	(f)	Macht uns nicht die Liebe reich?	(g)
Und erfreu' <u>in deinen Armen</u>	(e)	Halt ich dich <u>in meinen Armen</u> ,	(e)
Mich erneuerten <u>Geschicks</u> .	(f)	Jedem <u>Glück</u> ist meines gleich.	(g)

Diese Gemeinsamkeiten finden sich ebenfalls in der musikalischen Umsetzung Hugo Wolfs, die durch die Zusammenführung der beiden genannten Lieder das erste Duodrama in dieser Sammlung aufbaut. Tonartlich weisen die beiden Vertonungen eine dominantische Beziehung auf: Die Grundtonart der ersten Vertonung (F-Dur) wird zur Dominante der zweiten

⁴³⁷ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 144f.

Vertonung. Diese steht in B-Dur beginnt jedoch auf der Dominante (F-Dur) und knüpft somit an das vorangegangene Lied an. Für die musikalische Umsetzung dieser Gedichte richtet sich Wolf nach der Verteilung der Strophen in der literarischen Vorlage: Das erste Gedicht umfasst drei Strophen und wird folglich als dreiteilige ABA'-Form vertont, während das zweite Gedicht aus vier Strophen besteht und damit in der musikalischen Umsetzung Wolfs entsprechend eine ABA'B'-Form erhält. Über die musikalische Form hinaus sind zwischen beiden Liedern starke motivisch-thematische Verbindungen vorhanden, die hier untersucht werden. Vergleichbar ist der Beginn der Gesangslinien in beiden Vertonungen, die Gemeinsamkeiten aufweisen (siehe Notenbeispiel 5.23, a. und b.):

Notenbeispiel 5.23: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
Vergleich der Lieder aus dem ersten Duodrama.⁴³⁸
a. Nr. 39. [8.] „Nicht Gelegenheit macht Diebe“, T. 3–6.

b. Nr. 40. [9.] „Hochbeglückt in deiner Liebe“, T. 11–14.

Wie aus den obigen Notenbeispielen zu sehen ist, beginnt die Singstimme in beiden Vertonungen auf der Dominante der jeweiligen Grundtonart und führt mit einer abwärts-

⁴³⁸ Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 39. [8.] „Nicht Gelegenheit macht Diebe“ und Nr. 40. [9.] „Hochbeglückt in deiner Liebe“, S. 151 u. 153.

gerichteten, chromatischen Linie über zwei Takte, einen Quintgang umfassend, nach unten. Die Chromatik wird gelegentlich von der Klavierbegleitung übernommen. Die zweite Hälfte dieser viertaktigen Phrase endet in beiden Parallelstellen in einem großen Sextsprung mit anschließenden Quintfall. Bemerkenswert ist die Einführung der chromatischen Linie aus dem ersten Lied „Nicht Gelegenheit macht Diebe“ (T. 3–5/3 von *c* bis *f*) im Klaviervorspiel des zweiten Liedes (T. 1f., siehe Notenbeispiel 5.24, c.). Durch seinen dominantischen Beginn (F⁷), der nach mehrfachen Sequenzierungen anschließend von *Suleika* in B-Dur beantwortet wird (ab T. 7), ist auch eine harmonische Verbindung als Antwort auf das vorherige Stück geschaffen. Den ersten vier Takten dieses Klaviervorspiels („Hochbeglückt in deiner Liebe“, T. 1–4) ist eine aufwärtsgerichtete chromatische Linie in der linken Hand des Klaviers, mit Synkopierungen unterlegt, die gemeinsam mit dem großen Ambitus dieser Vertonung sowie deren differenzierter Dynamik die große Leidenschaft *Suleikas* darzustellen scheint. Der Beginn der Gesangslinie ist dementsprechend durch eine minimale Änderung in der Rhythmik – Punktierung des ersten Tons – und ihrem großen Ambitus der leidenschaftlichen Stimmung *Suleikas* angepasst. Als weitere Gemeinsamkeit der beiden Lieder ist die der Melodie der Singstimme ähnliche, abwärtsgerichtete Chromatik in der rechten Hand des Klaviers zu erwähnen, die in Oktaven und gelegentlich Umspielungen konzipiert ist: Im ersten Lied: Auftakt zu T. 11 bis T. 16 (siehe Notenbeispiel 5.24, a.) sowie in den abschließenden Takten 32–35; im zweiten Lied: T. 1–4, (siehe Notenbeispiel 5.24, b.), T. 9f. (siehe Notenbeispiel 5.24, c.), T. 21–28 (siehe Notenbeispiel 5.24, d.), T. 35f., T. 47–55 und T. 62–65. Neben der Chromatik spielen die genannten charakteristischen Intervalle (Sextsprung mit anschließendem Quintfall) eine wesentliche Rolle in diesem Duodrama und werden an unterschiedlichen Stellen der beiden Lieder in der Singstimme aufgegriffen.⁴³⁹ Außerdem verdient das Klaviernachspiel des zweiten Liedes wegen seines großen Umfangs Aufmerksamkeit. Es besteht aus Motiven nicht nur aus dem vorangegangenen *Hatem*-Lied, sondern auch aus diesem, jedoch in variiert, verkürzter oder kombinierter Form. In dieser verhältnismäßig langen, 18-taktigen, kulminierenden Coda erreicht *Suleikas* Leidenschaft, deren Überschwang mit musikalischen Mitteln wie der Einführung eines abschließenden dreifachen *forte*, der Verdichtung des Klaviersatzes, der Auswahl eines großen Ambitus durch Oktavierungen sowie Tempoanweisungen wie „noch lebhafter“ (T. 62) und „*beschleunigend*“ (T. 72) ausgedrückt wird, ihren Höhepunkt. Die Motive aus beiden Liedern werden in dieser

⁴³⁹ Im ersten Lied: T. 5–8, T. 25 nur Sextsprung; im zweiten Lied: T. 13f., T. 19–21 nur Sextfall, T. 32f. nur Sextsprung, T. 39f., T. 42f. hier umgekehrt, T. 46 nur Sextfall, T. 56f., T. 59–62.

Coda zusammengefasst, sodass sie nicht nur diese Vertonung, sondern das gesamte Duodrama abschließen.

Notenbeispiel 5.24: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
 Vergleich der beiden Lieder aus dem ersten Duodrama in der Anwendung der Chromatik.⁴⁴⁰
 a. Nr. 39. [8.] „Nicht Gelegenheit macht Diebe“, Auftakt zu T. 11 bis T. 16.

Dir hat sie ihn -
 ü - ber - ge - ben, mei - nes Le - bens Voll - ge - winn,

a tempo
leidenschaftlich
f
dim.
p dolce

b. Nr. 40. [9.] „Hochbeglückt in deiner Liebe“, T. 1f.

Äusserst leidenschaftlich und sehr lebhaft.

p

⁴⁴⁰ Siehe ebd. Nr. 39. [8.] „Nicht Gelegenheit macht Diebe“ und Nr. 40. [9.] „Hochbeglückt in deiner Liebe“, S. 151. u. 153f.

c. Nr. 40. [9.] „Hochbeglückt in deiner Liebe“, T. 9f.

d. Nr. 40. [9.] „Hochbeglückt in deiner Liebe“, T. 21–28.

[Nr. 41. \[10.\] „Als ich auf dem Euphrat schiffte“ und](#)

[Nr. 42. \[11.\] „dies zu deuten bin erbötig!“⁴⁴¹](#)

Diese zwei Dichtungen gelten als das zweite Duodrama der musikalischen *Divan*-Rezeption Hugo Wolfs. Formal gesehen besteht eine Nähe zum ersten Duodrama durch trochäischen Vierheber mit Kreuzreimen und abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenz. Im ersten Gedicht handelt es sich um *Suleikas* Traum, in dem sie ihren Ring, den sie neulich von *Hatem*

⁴⁴¹ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 147f. Das erste Gedicht aus diesem Duodrama wurde noch von drei weiteren Komponisten vertont, darunter von Hans Huber im Jahr 1878 als Klavierstück zu vier Händen (siehe *DRpL*: Häfez).

als Geschenk bekam, im Fluss Euphrat verliert.⁴⁴² Auf die an *Hatem* gerichtete Frage „Was bedeutet dieser Traum?“ antwortet er im anschließenden Gedicht. Im zweiten Lied (*Hatems* Antwort) spricht er von der venezianischen Zeremonie der symbolischen Vermählung der Stadt mit dem Meer durch die Dogen an Christi Himmelfahrt und deutet somit metaphorisch auf seine Vermählung mit *Suleika* hin.⁴⁴³ In diesem Zusammenhang ist das Versinken des Rings im Euphrat als Symbol für Eheschließung zwischen den beiden Liebhabern zu verstehen. Die Begriffe „Terrasse“ und „Hayn“ in der letzten Strophe beziehen sich auf Marianne von Willemers Hain bei der Mühle und die Terrasse am Main, die auch in anderen Werken Goethes vorkommen.⁴⁴⁴

Beide Lieder beginnen in A-Dur, das erste endet jedoch in Cis-Dur. Die ausgewählten Taktarten (12/8 und 4/4-Takt) weisen deutliche Parallelen auf und Wolf unterlegt beiden Liedern eine ähnliche Basslinie, die aus Terz-Umspielungen des Tons *a* besteht (siehe Notenbeispiel 5.25, a und b). Wie aus den Notenbeispielen zu sehen ist, lässt sich die Basslinie des zweiten Liedes aus *Suleikas* Traum-Motiv bzw. der Melodie der linken Hand des Klaviers im ersten Lied ableiten. Außerdem sind gelegentlich die verwendeten Intervalle in der Singstimme, die zusammen mit den anderen genannten Aspekten beide Lieder in ihrer musikalischen Umsetzung einander nahebringt. Im ersten Lied erzählt *Suleika* von ihrem Traum und dass sie das Geschenk *Hatems*, den goldenen Ring, im Euphrat verlor. Die barkarolenartige Wellenmotivik in der rechten Hand des Klaviers, bestehend aus Achteln, scheint die wiegende Bewegung des Wassers bzw. das Schaukeln *Suleikas* Boot auf dem Euphrat nachzuahmen. Erwähnenswert ist die Auswahl zweier verschiedener Tonarten für die Darstellung der Traumwelt und der Realität, wodurch die Vertonung in drei harmonische Abschnitte zu unterteilen ist: Der Beginn des Liedes *Suleikas* steht in A-Dur, der Tonart der Realität. Während sie anschließend von ihrem Traum erzählt, wendet sich die Harmonik durch eine enharmonische Modulation nach As-Dur (T. 4/4–5). Diese Wendung findet jedoch in der Mitte der ersten Strophe statt, als *Suleika* berichtet, dass der Ring ins Wasser fiel. Daher könnte diese harmonische Wendung auch als die Darstellung dieser Szene betrachtet werden. Darauf folgt bei den Worten „Morgenröthe blitzt’ in’s Auge durch den Baum“, welche das Erwachen *Suleikas* beschreiben, die Rückkehr nach A-Dur (T. 12).

⁴⁴² Euphrat (Furāt, pers. فُرَات) ist der Name des größten Stroms in Vorderasien, welcher in den Persischen Golf fließt.

⁴⁴³ Goethe selbst erlebte diese feierliche Tradition am 16. Mai 1790, die auf Italienisch „Festa della Sensa“ genannt wird. Vgl. Knaupp, M. / Goethe, J. W. v. (1999). *West-östlicher Divan*. Stuttgart: Reclam. S. 782.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd. S. 782f. Vgl. auch Unseld. *Goethe und seine Verleger*, S. 445f.

Notenbeispiel 5.25: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
 Vergleich der Basslinien der Lieder aus dem zweiten Duodrama.⁴⁴⁵
 a. Nr. 41. [10.] „Als ich auf dem Euphrat schiffte“, T. 1–6.

Sanft fließend.

Als ich auf dem Euphrat schiffte, streifte sich der
 goldne Ringfinger ab, in Wasserklüfte,

pp
 (zart und ausdrucksvoll)

b. Nr. 42. [11.] „Dies zu deuten bin erbötig“, T. 1–5.

Ziemlich lebhaft.

Dies zu deuten bin erbötig! Hab ich dir nicht oft erzählt,

p

Schließlich stellt *Suleika* die Frage „Was bedeutet dieser Traum?“ (T. 15–17) und bittet ihren Geliebten *Hatem*, um eine Antwort. Die der Frage unterlegte Melodie ist dementsprechend als aufwärtsgerichtete Linie von *e* bis *cis* (ein Sextgang nach oben) konzipiert. Auffällig ist die abschließende Harmonik (Cis-Dur), die offen bleibt, wie *Suleikas* Frage.

Die Antwort *Hatems* im zweiten Lied beginnt in A-Dur, beinhaltet jedoch zahlreiche Modulationen: Wolf fasst jeweils zwei Verse zusammen, die mit individuellen harmonischen

⁴⁴⁵ Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 41. [10.] „Als ich auf dem Euphrat schiffte“ und Nr. 42. [11.] „Dies zu deuten bin erbötig“, S. 158 u. 160.

Wendungen charakterisiert werden. Den vier Strophen der literarischen Vorlage folgend, verwendet Wolf hier eine zweiteilige A–B–A'–B'-Form (siehe Tabelle 5.6).

Tabelle 5.6: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*, Nr. 42. [11.] „Dies zu deuten bin erbötig!“, das kompositorische Schema.

Goethe-Lieder					
Nr. 42. „Dies zu deuten bin erbötig!“					
Musikalische Abschnitte	Strophen	Literarische Vorlage	Tonart	Periodik	
A	T. 1-5/1	1	„Dies zu deuten bin erbötig! Hab' ich dir nicht oft erzählt“	A-Dur	4 (2+2)
	T. 5-9/2		„Wie der Doge von Venedig Mit dem Meere sich vermählt.“	(Gis) As-Dur	4 (2+2)
	T. 9-12	Zwischenspiel	-	G-Dur	4 (2+2)
B	T. 13-16	2/1	„So von deinen Fingergliedern Fiel der Ring dem Euphrat zu.“	Fis-Dur	4 (2+2)
	T. 17	Zwischenspiel	-	F-Dur	-
	T. 18-22/2	2/2	„Ach zu tausend Himmelsliedern Süßer Traum begeisterst du!“	cis-Moll	4 (2+2)
	T. 22-23	Zwischenspiel	-	nach A-Dur modulierend	-
A'	T. 24-28/2	3	„Mich, der von den Indostanen Streifte bis Damascus hin,“	A-Dur	4 (2+2)
	T. 28-32/2		„Um mit neuen Caravanen Bis an's rothe Meer zu ziehn.“	(Gis) As-Dur	4 (2+2)
	T. 32-25	Zwischenspiel	-	G-Dur	4 (2+2)
B'	T. 36-40	4	„Mich vermählt du deinem Flusse, Der Terrasse, diesem Hayn,“	Fis-Dur	5 (2+3)
	T. 41-45		„Hier soll bis zum letzten Kusse Dir mein Geist gewidmet seyn.“	D-Dur – A-Dur	5 (2+3)
	T. 45-50	Nachspiel	-	A-Dur	6 (2+2+2)

Die Reihe der Tonarten weist eine abwärtsgerichtete, chromatische Wendung von A-Dur über As-Dur, G-Dur bis zu Fis-Dur auf, die am Ende wieder zur Grundtonart A-Dur zurückkehrt. Dieses harmonische Modell dient als Basis für die beiden Hauptabschnitte der Vertonung (A und B und deren Wiederholungen) – der erste Hauptabschnitt endet jedoch in cis-Moll, während das Ende des zweiten Teils über D-Dur nach A-Dur zurückkehrt. Das Fallen des Rings ins Wasser wird hier durch einen Oktav- bzw. Quintfall des Klaviers in tiefer Lage in F-Dur musikalisch ausgedeutet (siehe Notenbeispiel 5.26, T. 17). Der inhaltliche wie musikalische Höhepunkt wird auf die Worte „hier soll bis zum letzten Kusse / dir mein Geist gewidmet sein.“⁴⁴⁶ erreicht, während *Hatem* seine Hingabe und leidenschaftliche Liebe zu *Suleika* äußert. Dies wird durch die dynamische Angabe *forte* und das anschließende *crescendo* bis zum *ff* sowie die Anweisung „breiter“ musikalisch ausgedeutet (T. 41–45). Zudem erreicht die Singstimme an dieser Stelle ihren höchsten Ton (f^2) bei den Worten „letzten Kusse“ (T. 42). Den beiden B-Teilen seiner Vertonung unterlegt Wolf eine lyrische Version des Traum-Motivs

⁴⁴⁶ Zitiert nach ebd. Nr. 42. [11.] „Dies zu deuten bin erbötig!“, S. 162.

Suleikas aus dem vorangegangenen Lied in der linken Hand des Klaviers im 4/4-Takt (siehe Notenbeispiel 5.26, vgl. auch mit Notenbeispiel 5.25, a, T. 1–4). Diese wird im Klavierspiel wieder aufgegriffen und beendet so das zweite Duodrama.

Notenbeispiel 5.26: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
Nr. 42. [11.] „Dies zu deuten bin erbötig!“, T. 13–17.⁴⁴⁷

[Nr. 43. \[12.\] „Hätt’ ich irgend wohl Bedenken“⁴⁴⁸](#)

In diesem Gedicht handelt es sich um die endlose Liebe *Hatems* zu *Suleika* und seine Hingabe. Die Ursprünge der ersten Strophe sind im folgenden Ghazel von Ḥāfeẓ zu suchen:

„Nähme mein Herz in die Hand der
schöne Knabe aus Schiras,

Gäb ich fürs Maal⁴⁴⁹ Samarkand und
Buchara.⁴⁵⁰

«اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل مارا

بخال بندویش، نختم سمرقند و بخارا را»

Dazu findet sich bei Hammer-Purgstall folgende Erzählung in der Einleitung seiner Übersetzung des *Dīwān* des persischen Poeten Ḥāfeẓ:

„Als Timur⁴⁵¹ Fars⁴⁵² eroberte, und den letzten Sultan der Dynastie Mosaffer hinrichten ließ, war Hafis noch am Leben. Er schickte um den Dichter, und als er vor ihm erschien, sprach er: Ich habe mit glänzendem Schwert den größten Theil der Welt erobert, und tausend Länder blos deswegen meiner Bothmäßigkeit unterworfen, um Samarkand und Buchara, die beiden Städte meines Vaterlandes, vor allen andern empor zu bringen, und du unterstehst dich, dieselben in deinen Gedichten für das Maal deines Liebblings feil zu bieten.
Nähme mein Herz in die Hand der schöne Knabe von Schiras,

⁴⁴⁷ Siehe ebd. S. 160f.

⁴⁴⁸ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 157.

⁴⁴⁹ Das „Maal des Liebblings“ (gemeint ist ein Muttermal) ist eine Bezeichnung, die häufig von Ḥāfeẓ für die Beschreibung der äußeren Schönheit der Geliebten verwendet wurde.

⁴⁵⁰ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Elif“, Gedicht Nr. VIII, S. 13ff. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ganī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghazel Nr. 3, Verspaar 1, S. 3f. Beide genannten Städte befinden sich im heutigen Usbekistan.

⁴⁵¹ Timur (auch „Timur der Lahme“ genannt, Teymūr-e Lang, تیمور لنگ) war ein muslimischer Mongolenherrscher und Eroberer am Ende des 14. Jahrhunderts, der die Dynastie der Muzaffariden (1314–1393) in Persien beseitigte.

⁴⁵² Fars (Fārs, فارس) ist der Name einer Provinz im Zentral-Süden des Iran mit der Hauptstadt Schiras (Šīrāz, شیراز) in der Ḥāfeẓ und Sa‘dī lebten.

Gerne gäb' ich für's Maal Buchara und Samarkand hin.

Elif 2.

Hafis küßte die Erde, und sprach: Herr der Welt, betrachte nur den Verschenker, und du wirst ihm verzeihen, in dieses Netz gefallen zu seyn. Diese Antwort gefiel dem Eroberer, der statt zu zürnen, ihn mit Gnadenbezeugungen überhäufte.

Nach einer anderen Sage soll Hafis geantwortet haben: Fürst! leider daß ich so verschwenderisch gewesen, sonst wäre ich nicht so arm geworden.⁴⁵³

Bemerkenswert ist die Hinzufügung der Stadt „Balch“⁴⁵⁴ bei der Mitzählung der Städte durch Goethe selbst. Diese drei Städte sind hier als prächtige Städte des damaligen Persien anzusehen, die metaphorisch der Geliebten als Zeichen der Hingabe gewidmet werden. In diesem Zusammenhang vergleicht sich *Hatem* mit dem „Kaiser“ bzw. „Herrscher“, behauptet jedoch, dass dieser, trotz seiner Herrlichkeit und Weisheit, nicht weiß „wie man liebt“. *Hatem* auf der anderen Seite bezeichnet sich als Bettler, der jedoch alles über die Liebe weiß. In den dem *Divan* angehängten *Noten und Abhandlungen* gibt Goethe die folgende Beschreibung:

„Nach dem Beyspiele mancher östlichen Vorgänger hält er [der westliche Dichter] sich entfernt vom Sultan. Als genügsamer Derwisch darf er sich sogar dem Fürsten vergleichen; denn der gründliche Bettler soll eine Art von König seyn. Armuth giebt Verwegenheit. Irdische Güter und ihren Werth nicht anzuerkennen, nichts oder wenig davon zu verlangen ist sein Entschluß, der das sorgloseste Behagen erzeugt. Statt einen angstvollen Besitz zu suchen, verschenkt er in Gedanken Länder und Schätze, und spottet über den der sie wirklich besaß und verlor. Eigentlich aber hat sich unser Dichter zu einer freywilligen Armuth bekannt, um desto stolzer aufzutreten, daß es ein Mädchen gebe, die ihm deßwegen doch hold und gewärtig ist.“⁴⁵⁵

In Versmaß und Reimschema orientiert sich diese Dichtung am ersten und zweiten Duodrama, da sie ebenso als trochäischer Vierheber mit Kreuzreimen und abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenz aufgebaut ist.

Mit dieser Vertonung beginnt Wolf eine Gruppe, bestehend aus *Hatem*-Liedern, aus der die ersten zwei sich mit seiner Liebe für *Suleika* beschäftigen und somit als Liebeslieder zu bezeichnen sind, während es sich bei den beiden letzten um eine Szenerie mit dem Schenken (*Saki*) handelt. (siehe Tabelle 5.5: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder: Aus dem West-östliche[n] Divan*).

Die Vertonung des ersten Gedichts aus dieser Gruppe „Hätt' ich irgend wohl bedenken“ beginnt in der abschließenden Tonart des vorangegangenen Liedes (A-Dur). Demgemäß

⁴⁵³ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, Vorrede. S. XVII f.

⁴⁵⁴ Die Stadt Balch (pers. بلخ, Balḥ, Balkh) befindet sich im heutigen Afghanistan. Zusammen mit Samarkand (Samarqand, pers. سمرقند) und Buchara (pers. بُخارا, Boḥārā) galt Balch während der Zeit der Timuriden (1370–1507) als eine der wichtigsten Städte Persiens.

⁴⁵⁵ Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, S. 411 f.

scheint die Basslinie aus dem B-Teil der vorherigen Vertonung (vgl. Notenbeispiel 5.26 „Dies zu deuten bin erbötig!“, T. 13–17) abgeleitet zu sein:

Notenbeispiel 5.27: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
Nr. 43. [12.] „Hätt' ich irgend wohl Bedenken“, T. 2–5.⁴⁵⁶

Hätt' ich ir gend wohl Be - den - ken, Balch, Bok-ha - ra, Sa-mar-kand,

(ausdrucksvoll)

Außerdem werden die Terz und Sexte in dieser Vertonung wieder aufgegriffen und gelegentlich von der Klavierstimme eine Oktave tiefer verdoppelt. In T. 2 beispielsweise beginnt die Singstimme auf dem Ton *a*, wird eine Terz nach unten zum *fis* geführt, erfährt anschließend einen Sextsprung auf *d*, worauf noch zwei Terzräume (*c–a*, *gis–h*) erklingen (siehe auch T. 7ff., T. 15, etc.). Die verwendete Periodik dieser musikalischen Umsetzung besteht wie die meisten der besprochenen *Divan*-Vertonungen Wolfs aus vier Takten bzw. zwei Zweitaktern ($4 = 2+2$). Der letzte Vers wird jedoch um drei Takte erweitert, in denen die Worte „und ein Bettler sein wie ich“⁴⁵⁷ in einem *ff* betont werden. Der zweiten und dritten Strophe, in denen *Hatem* über den „Kaiser“ und „Herrscher“ berichtet, unterlegt Wolf eine leicht variierte Version der anfänglichen Basslinie, verstärkt durch Oktaven der linken Hand in tiefer Lage sowie Sekundreibungen der rechten Hand des Klaviers, die durch eine differenzierte Dynamik hervorgehoben werden.

Hier soll noch erwähnt werden, dass die musikalischen Umsetzungen der drei zuletzt untersuchten *Hatem*-Lieder – Nr. 10, 11 und 12 – sich nicht nur in der Wahl der Grundtonart (alle in A-Dur stehend), sondern auch in der ausgewählten Taktart (alle in Vierertakten), ihrer motivisch-thematischen Modelle, in den verwendeten Intervallen (Bevorzugung der Terz sowie Sexte) und in ihrem kompositorischen Schema (alle in durchkomponierter Form) ähnlich sind.

⁴⁵⁶ Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 43. [12.] „Hätt' ich irgend wohl Bedenken“, S. 163.

⁴⁵⁷ Siehe ebd. S. 164.

Nr. 44. [13.] „Komm Liebchen, Komm!“⁴⁵⁸

In diesem Gedicht verwendet Goethe den Namen „Iran“ nach der iranischen Tradition anstatt Persien, der zu seinen Lebzeiten die häufigere Bezeichnung in Europa war. Außerdem bezeichnet er in den *Noten und Abhandlungen* „Abbas“ als einen der größten Herrscher Persiens, „der sich, wie Peter und Friedrich, den Namen des Großen verdiente.“⁴⁵⁹ Die Bezeichnung „Tulbend“ steht für eine vorislamische Kopfbedeckung, die mit langen Streifen um die Mütze gewickelt wurde.⁴⁶⁰ *Hatem* vergleicht die Schönheit des von seiner Geliebten um den Kopf gewickelten Turbans in der ersten Strophe mit dem von Persiens Herrscher, Abbas dem Großen, mit dem Alexanders des Großen in der zweiten und dem des Kaisers (wohl Franz II., der letzte Kaiser des Heiligen Römischen Reichs) in der dritten Strophe, der sogar mit Juwelen und Perlen geschmückt ist. Diese Beispiele sind alle als Symbol für Herrschaft und Hoheit zu verstehen. Formal gesehen ist das Gedicht in fünfhebigen Jamben mit Kreuzreimen mit abwechselnd weiblicher und männlicher Kadenz abgefasst.

Der musikalischen Umsetzung des Gedichts unterlegt Wolf eine ähnliche Begleitfigur wie dem vorangegangenen *Hatem*-Lied, die sich aus *Suleikas* Traummotiv aus Nr. 41 „Als ich auf dem Euphrat schiffte“ ableiten lässt. Die Klavierbegleitung erinnert in ihrer Oberstimme an die der letzten Vertonung, die aus akkordischen Achteln besteht, hier jedoch im 6/8-Takt steht. Die linke Hand greift die Terzen und Sexten wieder auf (siehe Notenbeispiel 5.28 Terz: *c-as*; Sexte: *c-es*) und verhält sich der Melodie der Gesangstimme gegenüber in Form eines Frage-und-Antwort-Spiels:

Notenbeispiel 5.28: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
Nr. 44. [13.] „Komm, Liebchen, komm!“; T. 1–5.⁴⁶¹

Lebhaft und innig.

Komm, Lieb-chen, komm! um - win - de mir die Mü - tze!

p dolce

⁴⁵⁸ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 154.

⁴⁵⁹ Zitiert nach Goethe (1819). *West-oestlicher Divan*, S. 471. Schah Abbas (auch Abbas I. oder Abbas der Große, Šāh ‘Abbās, pers. شاه عباس) war einer der bedeutenden Herrscher der Safawiden-Dynastie und regierte Persien von 1587 bis 1629.

⁴⁶⁰ Turban, Tulbend oder Dulbend sind unterschiedliche Schreibweisen dieses Begriffes.

⁴⁶¹ Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 44. [13.]. „Komm, Liebchen, komm!“, S. 165.

Die dreiteilige A–B–A'-Form des Stücks beginnt zunächst in As-Dur, erfährt jedoch im Ablauf mehrfach Modulationen. Erst nach der Wiederkehr des A-Teils (A': ab T. 59) geht die Harmonik wieder zurück zum anfänglichen As-Dur, mit dem die Vertonung endet. Der B-Teil (Auftakt zu T. 21 bis T. 58, Strophe 2 und 3) beginnt dominantisch in einem *pp* mit einer rezitativartigen Gesangslinie, wird jedoch allmählich durch differenzierte Dynamik sowie eine Reihe von Modulationen intensiviert. Außerdem ändert sich hier der Begleitmodus, in dem nun absteigende Achtel in Dreiergruppen der rechten Hand des Klaviers zusammen mit den ostinatohaften Akkorden der linken Hand erklingen. Die Oberstimme des Klaviers (ab T. 21) scheint die „Schleifen“ des Turbans hörbar werden zu lassen. Mit der Rückkehr des A-Teils (ab T. 59) kehrt das Ganze zu der anfänglichen Tonart (As-Dur) zurück, in dem der ursprüngliche Begleitgestus wieder aufgegriffen wird. Die Singstimme ist jedoch leicht variiert und erreicht ihren Höhepunkt bei den Worten „ich bin so groß als Er“ (T. 76–79), die durch eine sehr hohe Lage (bis auf *as*²) und durch Akzentuierungen hervorgehoben werden. Wolf beendet seine Vertonung mit einem 20-taktigen Nachspiel (T. 79–98), das in der Grundtonart des Stückes steht und motivisch-thematische Gemeinsamkeiten mit dem A-Teil aufweist. In *ff* beginnend spielt das Klavier in hoher Lage, während die Bassstimme absteigende sowie akzentuierte chromatische Oktaven zu spielen hat (T. 84–90). Nach einer weiteren Wiederkehr der beginnenden Basslinie ab T. 91 mündet das Ganze über ein *diminuendo* in einem *pp*.

[Nr. 45. \[14.\] „Wie sollt' ich heiter bleiben“ und Nr. 46. \[15.\] „Wenn ich dein gedenke“](#)⁴⁶²

Diese beiden Gedichte werden von *Hatem* vorgetragen, wobei sie jeweils eine kurze Aufforderung an den Schenken bzw. *Saki* beinhalten. Die Szene spielt in beiden Gedichten in einer Schenke, in der *Hatem* in Stille sitzt und seiner Geliebten gedenkt.

Die erste Dichtung entstand am 1. Oktober 1815 nach der Abreise Marianne von Willemers; entsprechend wird das Leiden an der Abwesenheit der Geliebten thematisiert, die metaphorisch als „Tag und Licht“ bezeichnet wird. Sie besteht aus drei Strophen zu jeweils vier Versen und wurde von Goethe in dreihebigen Jamben mit Kreuzreimen und abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenzkonstruktionen konzipiert, während das zweite Gedicht, ein trochäischer Dreiheber, jedoch mit Schweifreimen (a–a–b–c–c–b–usw.) aus zwei Strophen zu jeweils sechs Versen besteht. Hugo Wolf nähert sich in beiden Vertonungen stark der poetischen Form an, indem er die strophische Struktur der literarischen Vorlage für die Aufteilung der musikalischen Strophen annimmt. Außerdem übernimmt er großteils das Metrum der literarischen Vorlage:

⁴⁶² Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 171f.

In der ersten Vertonung ist die Melodie der Singstimme jambisch konzipiert, während Wolf in der zweiten Vertonung die Singstimme durchaus trochäisch rhythmisiert. An den mentalen Zustand *Hatems* angepasst, wählt Wolf in der ersten Vertonung die Moll-Parallele der Grundtonart aus der letzten Vertonung (f-Moll als Moll-Parallele von As-Dur). Das viertaktige, im *pp* beginnende Klaviervorspiel antizipiert die Melodie der Singstimme durch seufzer-artige Motive aus Sekundschritten in f-Moll, auf der Dominante c-Moll kadenzierend. Die Singstimme übernimmt dieses Modell in dieser Dynamik. Der Umfang der Melodie in den ersten zwei Versen umfasst eine Sexte (*des-f* und *e-c*), die gleichsam als Rückblick an die letzten Lieder erinnert:

Notenbeispiel 5.29: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
Nr. 45. [14.] „Wie sollt' ich heiter bleiben“, T. 5–8.⁴⁶³

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three flats (f-Moll) and the time signature is 6/8. The vocal line is marked with *pp* and contains the lyrics: "Wie sollt' ich heiter bleiben, ent-fernt von Tag und Licht?". The piano accompaniment is also marked with *pp* and features a melodic line with a sextal interval, mirroring the vocal line.

Beginnend in G-Dur (Doppeldominante zu f-Moll) setzt Wolf in der zweiten Strophe Sextsprünge, während *Hatem* über seine Geliebte nachdenkt. In der dritten Strophe (beginnend in der Dominante C-Dur) bittet *Hatem* den Schenken, ihm den Becher zu füllen. Auch den Begriff „Gedenke!“ (Auftakt zu T. 29 bis T. 30) unterlegt Wolf mit einem Sextsprung und der Anweisung „*sehr zart*“. Die letzten Takte schweben harmonisch zwischen F-Dur und f-Moll, was den instabilen mentalen Zustand *Hatems* darzustellen scheint, und münden dann in F-Dur in ein dreifaches *pianissimo*.

Das zweite Gedicht „Wenn ich dein gedenke“ schließt sich inhaltlich der vorangegangenen Dichtung an. Der *Saki* spricht in der ersten Strophe den *Hatem* an, der in Gedanken an seine Geliebte versunken ist, und fragt ihn, warum er so still sei. In der zweiten Strophe spricht *Hatem* über seinen Zustand, während er „unter der Cypresse“⁴⁶⁴ sitzt. Das Motiv der „Zypresse“ wurde nicht nur von Hāfez, sondern auch von zahlreichen anderen persischen

⁴⁶³ Siehe Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 45. [14.]. „Wie sollt' ich heiter bleiben“, S. 169.

⁴⁶⁴ Zitiert nach Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 172.

Poeten, u. a. Sa‘dī, als Symbol für Üppigkeit, Anmut sowie Grazie im Zusammenhang mit der Beschreibung der äußeren Eigenschaften der Geliebten verwendet.⁴⁶⁵

In derselben Taktart (6/8-Takt) sowie Tonart (f-Moll) der letzten Vertonung stehend, ist die musikalische Umsetzung dieses Gedichts auch mit der Anweisung „Mässig bewegt, traumhaft.“⁴⁶⁶ bezeichnet. Die Seufzer-Motive der vorangegangenen Vertonung werden hier in variiert Form (um eine Terz kreisend) fortgesetzt. Die viertaktige Periodik der Singstimme wird ebenso beibehalten. Die Frage des Schenken „Herr, warum so still?“ (T. 5–8) wird mit einer aufsteigenden Linie, bestehend aus kleinen Terzen, welche über einen Trugschluss nach B-Dur führen, musikalisch ausgedeutet:

Notenbeispiel 5.30: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
Nr. 46. [15.] „Wenn ich dein gedenke“, T. 1–8.⁴⁶⁷

Mässig bewegt, traumhaft.

Wenn ich dein ge-den-ke, fragt mich gleich der Schen-ke:
Herr, war-um - - so still? -

Entsprechend der vorherrschenden Stille der Szenerie in der literarischen Vorlage wird das *piano* beibehalten. Wolf beendet seine Vertonung ähnlich wie das vorangegangene Lied in F-Dur in einem dreifachen *piano*.

⁴⁶⁵ Häufig als „wandelnde“ oder „schwankende Zypresse“ (pers. سرو خرامان) bezeichnet, symbolisiert dieses Motiv den langsamen sowie anmutigen Gang der Geliebten.

⁴⁶⁶ Zitiert nach Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 46. [15.]. „Wenn ich dein gedenke“, S. 171.

⁴⁶⁷ Siehe ebd.

[Nr. 47. \[16.\] „Locken, haltet mich gefangen“ und Nr. 48. \[17.\] „Nimmer will ich Dich verlieren!“⁴⁶⁸](#)

Diese beiden Gedichte bilden einen Dialog zwischen *Hatem* und *Suleika*. Im ersten Gedicht, das von *Hatem* vorgetragen wird, wird das bereits besprochene Haarlocken-Motiv aufgegriffen, das in verschiedenen Abschnitten des *Divan* zu finden ist und aus der persischen Poesie entliehen wurde. Unter „geliebten braunen Schlangen“ sind metaphorisch die Locken der Geliebten zu verstehen, eine Metapher, die bereits im *Buch Suleika* vorkommt.⁴⁶⁹ In der zweiten Strophe verwendet Goethe die Worte „Schnee und Nebelschauer“ als Ausdruck für weißes Haar, das auf das Alter Bezug nimmt, ein Thema, das der Dichter mit der Verjüngung durch die Liebe in dem bereits behandelten Gedicht „Phänomen“ aufgreift.⁴⁷⁰ Dieses Gedicht umfasst – ähnlich wie die beiden ersten Duodramen – vier Strophen, die jeweils aus trochäischen, vierhebigen Versen mit Kreuzreimen bestehen, deren weibliche und männliche Kadenz abwechseln. Die Antwort *Suleikas* ist im zweiten, kürzeren Gedicht zu hören (insgesamt 8 Verse), das dennoch die gleiche Anzahl von Hebungen und ein ähnliches Reimschema aufweist und sich so nicht nur inhaltlich, sondern auch formal an die vorherige Dichtung anschließt.

Wolf führt diese beiden Dichtungen als ein drittes und letztes Duodrama in seiner musikalischen *Divan*-Rezeption ein. Nicht nur in ihrer Tonart (beide in A-Dur stehend) und Taktart (beide in 4/4-Takt), sondern auch in vielen anderen Aspekten weisen die beiden Vertonungen Gemeinsamkeiten auf, worauf im Folgenden eingegangen wird.

Das erste Lied, in dem *Hatem* seine leidenschaftliche Liebe für *Suleika* äußert, bezeichnete Wolf entsprechend mit der Vortragsanweisung „Rasch und feurig“.⁴⁷¹ Beginnend mit einleitenden, aufwärtsgerichteten Tonleiter-Triolen des Klaviers in Oktaven setzt die Singstimme mit einer chromatisch absteigenden Linie von *f* bis *c* in der zweigestrichenen Oktave, die mit einem Sextfall schließt, ein. Diese Bewegung unterstreicht Wolf mit einer absteigenden chromatischen Linie mit Punktierungen in der rechten Hand des Klaviers und einer aufsteigenden, auftaktigen Basslinie in Oktaven. Alle diese Elemente wollen das Verfangen in den Haarlocken zum Ausdruck zu bringen:

⁴⁶⁸ Siehe Goethe (1827). *West-östlicher Divan*, S. 167f. Das erste Gedicht aus diesem Duodrama erfuhr eine zusätzliche Vertonung von dem deutschen Komponisten Arnold Mendelssohn im Jahr 1900. Das zweite wurde als Kantate für Sopran und Orchester von Georg Böttcher (1889–1963) komponiert, dessen Name auf Goebbels Gottbegnadeten-Liste stand (siehe *DRpL*: Hāfez).

⁴⁶⁹ Vgl. Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, „Sag Du hast wol gedichtet“, Strophe 2, S. 132.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd. „Phänomen“, S. 19.

⁴⁷¹ Zitiert nach Wolf / Goethe. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*, Nr. 47. [16.]. „Locken, haltet mich gefangen“, S. 173.

Notenbeispiel 5.31: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
 Nr. 47. [16.] „Locken, haltet mich gefangen“, T. 1–3/2.⁴⁷²

Rasch und feurig.

f

Lok - - ken, hal - tet mich ge - fan - gen

f

Darüber hinaus werden die „braunen Schlangen“ durch repetierte Triolen in der Klavierbegleitung in hoher Lage musikalisch dargestellt (T. 7–11). Die Form dieser Vertonung richtet sich nach der Form der literarischen Vorlage (vier Strophen) und besteht damit aus vier Abschnitten, die als A–B–A'–B'-Form konzipiert sind. Dem B-Teil (T. 12–28) unterlegt Wolf eine durchgehend punktierte Linie in der rechten Hand zusammen mit abwärtsgerichteten chromatischen Läufen in der linken Hand. Ebenfalls chromatisch, jedoch in ausgedehnter Form, ist die Melodie der Singstimme bei den Worten „rast ein Aetna dir hervor“ angelegt (T. 22/3–26/1), welche den Vulkanausbruch als Symbol für die schäumende, feurige Liebe *Hatems* für seine Geliebte musikalisch zum Ausdruck bringt. Mit der Wiederholung des musikalischen A-Teils (A': ab T. 29) in der dritten Strophe setzt die anfängliche Begleitfigur eine Oktave höher ein. In der vierten Strophe (B': ab T. 42) bittet *Hatem* den Schenken um ein weiteres Getränk, welches er nun in der Erinnerung an seine Geliebte trinkt. Den von *Hatem* zitierten Worten *Suleikas* „Der verbrannte mir.“ (T. 52–54) wird wieder das für diesen Zyklus charakteristische Intervall der Sexte zugeordnet. Wolf beendet seine Vertonung mit einem zehn-taktigen Klaviernachspiel, das die im A-Teil vorgestellten musikalischen Elemente zusammenfasst.

Im zweiten Gedicht reagiert *Suleika* auf *Hatem* mit der Beschreibung ihrer endlosen Liebe für ihn. In der durchkomponierten Vertonung beginnt Wolf mit den einleitenden Takten des letzten Liedes, jedoch in beschleunigter Form als aufwärtsgerichtete Sechzehntel-Tonleiter in Oktaven (siehe Notenbeispiel 5.32). Diese werden ungefähr bis zur ersten Hälfte des Stückes (Generalpause: T. 15) beibehalten und sind als Ausdruck für *Suleikas* Leidenschaft und Liebe zu verstehen.

⁴⁷² Siehe ebd.

Notenbeispiel 5.32: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
 Nr. 48. [17.] „Nimmer will ich dich verlieren!“, T. 1–3/2.⁴⁷³

Sehr lebhaft und leidenschaftlich.

Nim - mer will ich dich ver - lie - ren!

Außerdem wird die leidenschaftliche Liebe *Suleikas* durch akzentuierte chromatische Läufe (wie z. B. Auftakt zu T. 9 bis T. 10 auf den Worten „mit gewaltiger Leidenschaft“) in der Begleitung zum Ausdruck gebracht, welche an die abwärtsgerichtete Chromatik in Nr. 9. „Hochbeglückt in deiner Liebe“ erinnern (siehe Notenbeispiel 5.24: Nr. 40. [9.] „Hochbeglückt in deiner Liebe“, b, c und d). Darüber hinaus werden die Worte „verlieren“ (T. 2f.) sowie „Leidenschaft“ (T. 9ff.) durch Einsatz eines Sextfalls bzw. einer großen Septime musikalisch ausgedeutet. Der zweite Teil weist nach der Generalpause einen vollständig neuen Charakter auf, in dem die in Nr. 9 vorangestellte Chromatik der Singstimme sich in eine abwärtsgerichtete, diatonische Linie von *d* bis *e* auf den Worten „Ach! Wie schmeichelt’s meinem Triebe“ (Auftakt zu T. 17 bis T. 19) auflöst. Die Erotik dieser Szene wird in der Klavierbegleitung durch eine teilweise chromatisch aufgebaute Linie, bestehend aus anfänglichen Triolen und Punktierung auf der dritten Zählzeit der Oberstimme (ab T. 16), deren Gebilde aus der letzten Vertonung entnommen sind (vgl. Notenbeispiel 5.31), zum Ausdruck gebracht, die nun von den akkordisch angelegten Vierteln der linken Hand des Klaviers begleitet werden:

Notenbeispiel 5.33: Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*,
 Nr. 48. [17.] „Nimmer will ich dich verlieren!“, T. 16–19.⁴⁷⁴

Ach! wie schmei - chelt's mei-nem Trie - be,

⁴⁷³ Siehe ebd. Nr. 48. [17.]. „Nimmer will ich dich verlieren!“, S. 178.

⁴⁷⁴ Siehe ebd. S. 179.

Zum erotischen Charakter dieses Abschnitts trägt auch die Dynamik bei, die zunächst im *piano* beginnt, sich aber allmählich bis zu einem *fortissimo* auf dem Wort „Geist“ steigert (T. 32f.), der zudem den höchsten Ton der gesamten Vertonung aufweist (a^2). Mit den Worten „Denn das Leben ist die Liebe, und des Lebens Leben Geist.“ (T. 25–33) schließt dieses Duodrama und damit der musikalische Zyklus Hugo Wolfs. Er schließt dieser Vertonung, ebenso wie der vorherigen, ein zehn-taktiges Klaviernachspiel im *fortissimo* an, welches die dem letzten Lied ähnlichen, einleitenden Takte wieder aufgreift und über einen Plagalschluss zur Tonika (A-Dur) kadenziert.

Wie aus der intensiven Untersuchung dieser Vertonungen hervorgeht, sind sie nicht nur in sich geschlossen. Wolf führt noch drei Duodramen in seinem Zyklus ein, die dialogische Aspekte aufweisen. Auch die Lieder ohne Dialoge stehen durch gemeinsame musikalische Mittel in engem Zusammenhang. Die meisten der *Divan*-Vertonungen Wolfs sind in durchkomponierter Form konzipiert und behalten die viertaktige Periodik ($4 = 2+2$) bei. Die Tonartenabfolge, bestimmte vorherrschende Intervalle, motivische Wiederholungen und thematische Beziehungen zwischen einzelnen Stücken sind Eigenschaften, die zusammen mit der inhaltlichen sowie formalen Zusammenführung der Stücke aus dieser Sammlung einen in sich abgeschlossenen Zyklus bilden. Dazu tragen die Einführung der drei Duodramen zwischen *Hatem* und *Suleika*, welche jeweils als zusammenhängende Vertonungen zu verstehen sind, bei. Erwähnenswert ist auch das identische Versmaß sowie Reimschema der ausgewählten Dichtungen für die eingebauten Duodramen in der Sammlung Wolfs, bestehend aus Strophen zu jeweils vier Versen, welche als trochäischer Vierheber mit Kreuzreimen abwechselnd mit weiblichen und männlichen Kadenz einzuordnen sind. In der Auswahl der zusammenhängenden Tonarten stehen sich Hugo Wolf und Robert Schumann nahe. Betrachtet man die in diesem Zyklus verwendeten musikalischen Mittel, sind sie, trotz der Miteinbeziehung Ḥāfeẓ'scher Motivik, nicht als „orientalisch“ oder „exotisch“ einzuordnen. Die untersuchten Lieder sind ausschließlich in der für Wolf charakteristischen Stilistik und darüber hinaus in der europäischen Musiktradition komponiert worden. Die Ḥāfeẓ'sche Atmosphäre ist lediglich in der poetischen Vorlage präsent und wurde von dem Komponisten nicht durch orientalisierende Stilmittel in die Musik übertragen.

Die Auseinandersetzung von Richard Strauss mit Ḥāfez' *Dīwān*

Richard Strauss vertonte eine Auswahl von 19 Dichtungen mit Bezug zu Ḥāfez, darunter zwölf Vertonungen basierend auf dem Goethe'schen *Divan* (siehe Tabelle 5.6, a), vier Vertonungen, die sich auf die Ḥāfez-Nachdichtung Hans Bethges beziehen und drei weitere Vertonungen mit Bezugnahme auf Rückerts *Östliche Rosen* (siehe Tabelle 5.6, b).

Tabelle 5.6: Richard Strauss' musikalische Ḥāfez-Rezeption.
a. Werke mit Bezugnahme auf Goethes *West-östliche[n] Divan*.⁴⁷⁵

Titel	Kompositionsdatum	Erscheinungsdatum	Vorlage aus <i>West-östlicher Divan</i> (1819)	Widmung
<i>Lesebuch</i> , (Skizze)	ca. 1903–1904	-	<i>Buch der Liebe</i> (<i>Usch Nameh</i>): S. 50.	-
<i>Sech Lieder</i> , op. 67, Heft II, Nr. 4–6: „Drei Lieder aus den Büchern des Unmuths“	1918	1919	<i>Buch des Unmuths</i> (<i>Rendsch Nameh</i>): S. 95, 93 u. 94.	-
<i>Sinnspruch</i> , WoO 105	24.06.1919	1919	<i>Buch der Parabeln</i> (<i>Mathal Nameh</i>): S. 212.	Rudolf Mosse
„Erschaffen und Beleben“ (1945 in op. 87 eingebettet)	15.12.1922	1951	<i>Buch des Sängers</i> (<i>Moganni Nameh</i>): S. 16f.	Michael Bohnen, seit 1945 Hans Hotter
<i>Durch allen Schall und Klang</i> , WoO 111	11.06.1925	29.01.1926	<i>Buch der Betrachtungen</i> (<i>Tefkir Nameh</i>): S. 75.	Romain Rolland
<i>Spruch</i> , WoO 116	09.01.1930	1930	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 101.	Wiener Concordia
<i>Trunken müssen wir alle sein</i> , (Skizze)	ca. 1934–1935	-	<i>Schenkenbuch</i> (<i>Saki Nameh</i>): S. 186.	-
<i>So lange man nüchtern ist</i> , (Skizze)	ca. 1934–1935	-	<i>Schenkenbuch</i> (<i>Saki Nameh</i>): S. 187.	-
<i>Zugemessne Rhythmen</i> , WoO 122	25.02.1935	1953	<i>Buch Hafis</i> (<i>Hafis Nameh</i>): S. 44, Str. 3.	Peter Raabe
<i>In tausend Formen magst du dich verstecken</i> , (Skizze)	ca. 1938	-	<i>Buch Suleika</i> (<i>Suleika Nameh</i>): S. 179f.	-

b. Werke mit Bezugnahme auf Bethges und Rückerts Nachdichtungen.

Titel	Kompositionsdatum	Erscheinungsdatum	Vorlage	Widmung
<i>Gesänge des Orients</i> , op. 77, Nr. 1 („Ihre Augen“), 2 (Schwung“), 4 (Die Allmächtige“) u. 5 („Huldigung“).	14 Aug. –24. Sep. 1928	1929	Bethge, H. (1910). <i>Hafis</i> : Nr. 1: „Deine gewölbten Brauen“, S. 44; Nr. 2: „Gebt meinen Becher“, S. 26; Nr. 4: „Die höchste Macht der Erde“, S. 27; Nr. 5: „Die Perlen meiner Seele“, S. 57.	Elisabeth Schumann u. Karl Alwin
<i>Drei Gesänge für Bass</i> [Vier Gesänge: mit der Hinzufügung von „Erschaffen und Beleben“], op. 87, Nr. 1 („Vom künftigen Alter“), 2 („Und dann nicht mehr“) u. 4 („Im Sonnenschein“).	1929-1935	1964	Rückert, F. (1822). <i>Östliche Rosen</i> : Nr. 1: „Der Frost hat mir bereifet, S. 272–274; Nr. 2: „Ich sah sie nur ein Einzigmal“, S. 282f.; Nr. 4: „Noch eine Stunde laßt mich hier verweilen“, S. 287f.	1: Hans Hotter 2: Hans Hermann Nissen 4: Georg Hahn

Auffallend ist, dass Strauss im Gegensatz zu Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms und Wolf ausschließlich Gedichte aus dem *Divan* Goethes komponierte, die nicht als lyrische Dichtungen einzuordnen sind. Seine Auswahl umfasst ein größeres abwechslungsreiches

⁴⁷⁵ Hinzu kommen acht publizierte Vertonungen und eine Reihe von vier skizzierten, fragmentarisch vertonten bzw. unvollständigen Werken.

Spektrum: Die *Divan*-Vertonungen von Strauss beziehen sich auf neun Bücher aus den zwölf Büchern des *Divan*. Dazu gehören eine Reihe von Freundschafts- oder Dankesgaben, d. h. „Gelegenheitskompositionen für Widmungsanlässe“,⁴⁷⁶ darunter ein dem französischen Dichter und Schriftsteller Romain Rolland (1866–1944) gewidmetes Lied „Durch allen Schall und Klang“⁴⁷⁷ anlässlich seines 60. Geburtstags (siehe Tabelle 5.6, a).

Die drei Lieder aus dem *Buch des Unmuts* (Nr. 4–6) aus op. 67 sind zu parodistischen Zwecken wegen eines Konflikts mit dem Verlag Bote & Bock entstanden.⁴⁷⁸ Außerdem ist eine Reihe von aphoristischen, kurzen Vertonungen in der *Divan*-Rezeption von Strauss basierend auf Spruchdichtungen Goethes zu finden, darunter *Sinnspruch* und *Spruch*. Hinsichtlich der unmittelbaren Bezugnahme auf Hāfez und seine Poesie wird im Folgenden zunächst näher auf das *Divan*-Gedicht „Nachbildung“ bzw. die musikalische Umsetzung der dritten Strophe von Strauss mit dem Titel *Zugemessne Rhythmen* eingegangen.

[Zugemessne Rhythmen, WoO. 122](#)⁴⁷⁹

Das von Strauss vertonte Lied *Zugemessne Rhythmen* aus dem Jahr 1935 findet seine literarische Vorlage in der letzten Strophe eines Gedichts von Goethe mit dem Titel „Nachbildung“, das sich in dem Hāfez gewidmeten *Buch Hafis (Hafis Nameh)* des *Divan* befindet, in dem er den persischen Poeten unmittelbar anredet.⁴⁸⁰ Der Bezug zu der persischen Ghazel-Form in diesem Gedicht ist direkt, jedoch nicht auf einer formalen Ebene. Im Gegensatz zu Friedrich Rückert und August von Platen nähert sich Goethe kaum der persischen Ghazel-Form an. In der vorliegenden Dichtung wird lediglich diese Form thematisiert. Das Gedicht besteht aus zwei sich widersprechenden Teilen: Während die ersten zwei Verse die Reimart

⁴⁷⁶ Zitiert nach dem Aufsatz von Oswald Panagl „Das Liedschaffen von Richard Strauss. Wort und Ton – Dichtung und Musik“, in: *Richard Strauss-Jahrbuch 2017* (2018). Hrsg. von Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Wien: Hollitzer Verlag. S. 29–40, hier S. 39.

⁴⁷⁷ Siehe hierzu Kröncke, D. (2021). *Richard Strauss und die Juden: Jüdische Freunde, Dichter und Musiker. Die Jahre 1933-49*, Bd. I. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag. S. 67.

⁴⁷⁸ Siehe hierzu Oswald Panagls Aufsatz „Das Liedschaffen von Richard Strauss. Wort und Ton – Dichtung und Musik“, in: *Richard Strauss-Jahrbuch 2017*, (wie Anm. 476), S. 11. Weiterführend hierzu siehe den Aufsatz von Jürgen May „Kunst als Ware und Waffe Richard Strauss’ Vertragsstreit mit dem Verlag Bote & Bock und das ‚Liederjahr‘ 1918“, in: *Richard Strauss-Jahrbuch 2018* (2020). Wien: Hollitzer Verlag. S. 30–35.

⁴⁷⁹ Siehe hierzu auch Dieter Borchmeyer: „Die Genies sind eben eine große Familie... ‘. Goethe in Kompositionen von Richard Strauss“, in: *Goethe-Jahrbuch: Band 116: 1999*. (2000). Keller, W. (hrsg.). Weimar: Hermann Böhlhaus Nachf. S. 206–223, hier S. 220f. Siehe auch den Aufsatz von Bernd Edelmann „7. Strauss und Wagner“, in: Werbeck, W. (Hrsg.). (2014). *Richard-Strauss-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 66–83, dort: „Wagner-Zitate“, S. 79.

⁴⁸⁰ Siehe Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, S. 44.

bzw. die verwendete persische Ghazel-Form der Werke des persischen Dichters loben, kritisiert Goethe ab dem dritten Vers diese strenge Gedichtform mit den folgenden Worten:

„Zugemessne Rhythmen reizen freylich,
Das Talent erfreut sich wohl darin;
Doch wie schnelle widern sie abscheulich,
Hohle Masken ohne Blut und Sinn.
Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,
Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,
Jener todten Form ein Ende macht.“⁴⁸¹

Im Gegensatz zu Rückert und Platen ist Goethe der Ansicht, dass die Reproduktion der Ḥāfez-Dichtungen und generell die persische Poesie im Deutschen keiner strengen formalen Nachbildung der Reimart bedarf. Allein die Aneignung des poetischen Inhaltes und die Übernahme des persischen Lokalkolorits ist nach Goethe für die Adaption dieser Werke ausreichend. Der Sinn spielt daher für ihn, wie aus dem obigen Gedicht hervorgeht, eine wesentlichere Rolle bei der Adaption dieser Poesie als deren technischen bzw. formale Merkmale. Daher verlangt Goethe für eine solche Adaption eine „neue Form“.

Strauss übernahm diese Idee im Jahr 1935 anlässlich eines Konflikts. Nach dem der Leipziger Dirigent Hermann Abendroth (1883–1956) sich gegenüber der Musik von Strauss kritisch äußerte, reagierte der Dirigent und Nachfolger von Strauss in der Reichsmusikkammer Peter Raabe (1872–1945) mit einer Verteidigung. Als Dank komponierte Strauss ein Stück basierend auf dem obigen Gedicht, welches er ihm widmete. Dem Inhalt der Dichtung entsprechend – das Verlangen des „Talent[s]“ nach „neue[n] Formen“ – versuchte Strauss in dieser Vertonung seine Stellung in der damaligen Musikszene zu demonstrieren. Für die musikalische Umsetzung dieser Idee collagierte er Zitate aus unterschiedlichen Stücken, darunter Werke von Brahms, Wagner und Teile aus eigenen Kompositionen, um die ironische Konfrontation des Talents und Genies darzustellen. Strauss beginnt seine Vertonung in einem marschartigen Gestus in C-Dur (dominantisch einsetzend). Anschließend unterlegt er dem „Talent“ mit einem Zitat aus dem Hauptthema (C-Dur) des letzten Satzes der ersten Symphonie von Brahms (siehe Notenbeispiel 5.34, a), das zunächst in der Klavierstimme erscheint und darauf von der Singstimme verdoppelt wird (siehe Notenbeispiel 5.34, b).

⁴⁸¹ Zitiert nach ebd.

Notenbeispiel 5.34: Das Brahms-Zitat in Strauss' *Zugemessne Rhythmen*.

a. Johannes Brahms, Symphonie Nr. 1, op. 68, Klavierauszug, Hauptthema des letzten Satzes, „Allegro non troppo, ma con brio“, Auftakt zu T. 62 bis T. 65/3.⁴⁸²

Allegro non troppo, ma con brio

b. Richard Strauss, *Zugemessne Rhythmen*, WoO. 122, Auftakt zu T. 3 bis T. 6.⁴⁸³

Die „hohle Masken“ (Auftakt zu T. 9 bis T. 10) werden mit einer archaischen Kadenzwendung nach e-Moll zum Ausdruck gebracht, die laut Dieter Borchmeyer an Hans Pfitzners *Palestrina* erinnert.⁴⁸⁴ Das Verlangen des Geists nach der „neue[n] Form“ unterlegt Strauss mit einem Zitat aus seiner eigenen Oper *Arabella* op. 79, einer Anspielung auf Arabellas „Aber der Richtige“-Motiv (siehe Notenbeispiel 5.35, a, F-Dur) jedoch in der Mollparallele in der Klavierstimme beginnend (siehe Notenbeispiel 5.35, b).

⁴⁸² Siehe Brahms, J. (1938). *Symphonien für Klavier zu 2 Händen*. Otto Singer (bearb.). Leipzig: Edition Peters. Op. 68, S. 30.

⁴⁸³ Siehe Strauss, R. (1972). *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*. (Bd. 3). [London]: Furstner. S. 185.

⁴⁸⁴ Vgl. Dieter Borchmeyers Artikel „Die Genies sind eben eine große Familie...“. Goethe in Kompositionen von Richard Strauss“, in: *Goethe-Jahrbuch: Band 116: 1999*, (wie Anm. 479), S. 220. In Hans Pfitzners Oper *Palestrina* WoO. 17 wird auch ein archetypischer Generationskonflikt thematisiert, welcher an den Konflikt Hans Sachs und Stolzing in Wagners *Meistersinger von Nürnberg* erinnert.

Notenbeispiel 5.35: Das Zitat aus *Arabella* in Strauss' *Zugemessne Rhythmen*.
 a. Richard Strauss, *Arabella*, op. 79, erster Akt,
 „Aber der Richtige, wenn's einen gibt für mich auf dieser Welt“. Ziffer 54.⁴⁸⁵

a tempo, etwas fließend

Arabella

A-ber der Rich-ti-ge, wenn's ei-nen gibt für mich auf die-ser Welt,

I. Viol. (*zart ausdrucksvoll*)

b. Richard Strauss, *Zugemessne Rhythmen*, WoO. 122, Auftakt zu T. 11 bis T. 14.⁴⁸⁶

Selbst der Geist - er-scheint sich nicht er-freu-lich, wenn er nicht auf neu-e Form be-dacht,

f *dim...* *p*

Das nächste Zitat ist ebenfalls von Strauss aus seiner Tondichtung *Tod und Verklärung* op. 24, die er für die Beschreibung der über das Talent hinausgehenden Notwendigkeit für „neue Form[en]“ verwendete (siehe Notenbeispiel 5.36, a). Hier zitierte er das Verklärungsthema in C-Dur aus der Coda (siehe Notenbeispiel 5.36, b, Auftakt zu T. 15 bis T. 17/1).

Notenbeispiel 5.36: Das Zitat aus *Tod und Verklärung* in Strauss' *Zugemessne Rhythmen*.
 a. Richard Strauss, *Tod und Verklärung*, op. 24, Klavierauszug, Die letzte Erscheinung des Verklärungsthemas in C-Dur, T. 495–502.⁴⁸⁷

8va *Lento.* *8va*

l.H. ** Ped.* ** Ped.*

⁴⁸⁵ Siehe Strauss, R. (1933). *Arabella*. Op. 79. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss. S. 56.

⁴⁸⁶ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, S. 186.

⁴⁸⁷ Siehe Strauss, R. (1903). *Tod und Verklärung*. Op. 24. Otto Singer (bearb.). Leipzig: Jos. Aibl Verlag. S. 23.

b. Richard Strauss, *Zugemessne Rhythmen*, WoO. 122, Auftakt zu T. 15 bis T. 19.⁴⁸⁸

je - ner to - ten Form ein En - de macht.

Für die Darstellung der Überwindung der „toten Form“ bezieht er jedoch ein Zitat aus dem Vorspiel zu Richard Wagners (1813–1883) *Die Meistersinger von Nürnberg* WWV 96 im Klaviernachspiel seiner Vertonung mit ein (siehe Notenbeispiel 5.37, vgl. mit Notenbeispiel 5.36, b, T. 17–18/2), jedoch im diminuierten Rhythmus.

Notenbeispiel 5.37: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, WWV 96, Vorspiel, T. 1–4.⁴⁸⁹

Sehr mäßig bewegt.
Moderato molto.

f sehr kräftig und gehalten

Ped. *

Auffallend ist die inhaltliche Verbindung der Handlung der *Meistersinger von Nürnberg* mit der Dichtung Goethes. Während Sixtus Beckmesser (Bariton) in Wagners Oper als streng, pedantisch, konservativ und den Regeln verhaftet bezeichnet wird, repräsentiert Stolzing (Tenor) den neuen, freien und kreativen Stil. Die dritte Figur, Hans Sachs (Bassbariton), verkörpert den gereiften, weisen Künstler, der sowohl Regelerkenntnis besitzt als auch Gespür für den künstlerischen Ausdruck. Die drei genannten Figuren scheinen aus diesem Grund die drei verwendeten musikalischen Zitate aus Strauss' Lied *Zugemessne Rhythmen* zu vertreten: Brahms als regelkonform denkender Komponist und Vertreter der „zugemessne[n] Formen“, Wagner als kreativer Künstler, dessen Kompositionen immer wieder neue Formen miteinander verbinden und schließlich Strauss selbst, welcher vermittelnd zwischen den letztgenannten steht

⁴⁸⁸ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, S. 186.

⁴⁸⁹ Siehe Wagner, R. (1911). *Die Meistersinger von Nürnberg*. WWV 96. Otto Singer (bearb.). London: Breitkopf & Härtel. S. 1.

und einerseits die Notwendigkeit für Form und Regeln erkennt, andererseits jedoch das Verlangen nach neuen Formen. Erwähnenswert ist auch Strauss' subtile Auswahl der musikalischen Zitate bezogen auf die Harmonik. Sowohl das ausgewählte Brahms-Zitat als auch seine eigene Tondichtung *Tod und Verklärung* sind Stücke, welche dem Beethoven-Motto „per aspera ad astra“ gemäß in c-Moll anfangen und nach C-Dur aufgehellt werden.⁴⁹⁰ Diese symbolische Aufhellung in der Harmonik vertritt ebenfalls, dem Inhalt der Dichtung Goethes vergleichbar, die Idee der Idealisierung und Suche nach neuen Formen. Das Lied von Strauss endet also mit dem Wagner-Zitat, das so den Gegenpol zum Brahms-Zitat bildet.

Arnold Schönbergs Ḥāfez-Kanons

Arnold Schönberg (1874–1951) setzte sich bereits in seiner frühen kompositorischen Phase mit der musikalischen Adaption der Werke Goethes auseinander, die auf Ḥāfez' Dichtungen Bezug nehmen. Insgesamt vertonte er elf Gedichte aus dem *West-östliche[n] Divan*, hauptsächlich dem *Buch der Sprüche* entnommen und als vierstimmige Kanons konzipiert:

Tabelle 5.7: Arnold Schönbergs musikalische *Divan*-Rezeption.

Titel	Entstehungszeit	Vorlage aus <i>West-östlicher Divan</i> (1827)	Gattung
<i>Sieben frühe Lieder</i> , Nr. 7: „Deinem Blick mich zu bequemen“	03.01.1903	<i>Buch Suleika</i> (<i>Suleika Nameh</i>): S. 179.	Lied (2 Fassungen, zweite fragmentarisch)
<i>O, daß der Sinnen doch so viele sind!</i>	1905	<i>Buch Suleika</i> (<i>Suleika Nameh</i>): S. 170.	Vierstimmiger unendlicher Doppelkanon
<i>Wenn der schwer gedrückte klagt</i>	1905	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 118.	Vierstimmiger unendlicher Kanon
<i>Gutes thu' rein aus des Guten Liebe!</i>	1905	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 119.	Vierstimmiger unendlicher Kanon (unvollendet)
<i>Wer geboren in bö'sten Tagen</i>	1905	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 115.	Kanon (unvollendet)
<i>Dümmer ist nichts zu ertragen</i>	1905	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 120.	Kanon (in 2 Fassungen, zweite vollendet)
<i>Ein Herre mit zwey Gesind</i>	~1905	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 126.	Kanon (unvollendet)
<i>Was klagst du über Feinde?</i>	~1906-1916	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 120.	Kanon (in 2 Fassungen, unvollendet)
<i>Wer auf die Welt kommt baut ein neues Haus</i>	~1906-1916	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 127.	Kanon (vollendet)
<i>Getretner Quark</i>	~1906-1916	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 129.	Kanon (vollendet)
<i>Einen Helden mit Lust preisen und nennen</i>	~1906-1916	<i>Buch der Sprüche</i> (<i>Hikmet Nameh</i>): S. 122.	Kanon (vollendet)

Es sind zwölf Kanons Schönbergs nach Spruchdichtungen aus dem *Divan* Goethes bekannt; sie liegen zum Teil nur als Fragmente vor und sind zwischen 1905 und 1916 erschienen. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Gelegenheitskompositionen oder Widmungsstücke.

⁴⁹⁰ Vgl. den Aufsatz von Bernd Edelmann „7. Strauss und Wagner“, in: Werbeck. *Richard-Strauss-Handbuch*, (wie Anm. 479), dort: „Wagner-Zitate“, S. 79.

Wie aus den untersuchten Werken zu entnehmen ist, sind die meisten *Divan*-Vertonungen als Kunstlieder für Singstimme und Klavier angelegt; es finden sich jedoch eine Reihe von Kompositionen, die entweder als Chorwerke oder rein instrumentale Werke konzipiert sind, von denen die letzteren lediglich im Titel Bezug auf den Goethe'schen *Divan* nehmen. Selbst die Kanons von Schönberg scheinen nur fragmentarische Übungsstücke oder Gelegenheitskompositionen zu sein, die in der Musik weder Bezüge zur Ḥāfez'schen Dichtungen noch Hinweise auf die Musiktradition Persiens enthalten. Aus diesem Grund konnte festgestellt werden, dass die Poesie von Ḥāfez sowohl von Goethe als auch von den Komponisten nicht als fremde, außereuropäische Lyrik, sondern als „einheimische“ aufgenommen wurde, sodass diese sich nicht dazu verpflichtet fühlten, fremdartige Elemente in die Musik miteinzubringen. Darüber hinaus werden die von Goethe aus der persischen Lyrik adaptierte Rollen, u. a. *Hatem*, *Suleika* und *Saki* von den Komponisten in ihren musikalischen Umsetzungen übernommen. Dem *Divan* zufolge werden beispielsweise die *Hatem*-Lieder von Männerstimmen und die *Suleika*-Lieder von Frauenstimmen gesungen. Die Gedichte aus dem *Schenkenbuch* sind hauptsächlich als Trinklieder angelegt. Die meisten Vertonungen stammen aus dem *Buch Suleika*, dem *Buch der Liebe* und dem *Schenkenbuch*; es findet sich jedoch eine Reihe von Kompositionen, deren Vorlagen auf das *Buch der Sprüche* zurückzuführen sind und hauptsächlich zu Widmungszwecken konzipiert sind.

Ein weiteres Merkmal der Adaption Goethes, das in Betracht gezogen wurde, ist der dialogische Aspekt des *Divan*. Fanny Hensel und Hugo Wolf haben auf diesen Aspekt besonders reagiert. Während Fanny Hensel aus dem Dialog zwischen *Hatem* und *Suleika* die musikalische Form des Duetts entwickelt (siehe *Suleika und Hatem* HU 149), fügt Wolf *Divan*-Gedichte zusammen, die dialogische Aspekte aufweisen (siehe die drei Duodramen aus der Tabelle 5.5), indem er diese durch thematisch-motivische aber auch tonartliche Verhältnisse miteinander verbindet und damit einen kompositorischen Dialog generiert. Eine weitere formale Ebene der Adaption der Ḥāfez'schen Lyrik stellt die Form des Ghazel dar, die jedoch in der Adaption Goethes kaum vorhanden ist. Aus diesem Grund finden sich nur spärliche Versuche von den Komponisten, diese musikalisch nachzuahmen.

Nicht nur die inhaltsreiche Lyrik Ḥāfez' und deren Kunstfertigkeit, sondern auch deren formale Vollendung benötigen keine Weiterentwicklung durch Ornamente, wie die üblichen, dem „Orientalismus“ zugeschriebenen musikalischen Stilmittel durch die europäischen Komponisten. Darüber hinaus sei dies in dem Kontext der Goethe'schen Adaption damit begründet, dass die europäischen Komponisten den *Divan* höchstwahrscheinlich vielmehr als

Goethes Schöpfung angesehen haben, bzw. als eine einheimische Vorlage, die trotz des Vorbilds der Poesie von Ḥāfeẓ der europäischen literarischen Ansichten angepasst und damit als heimische Literatur aufgenommen wurde.

5.3.2. Rückerts Östliche Rosen und deren musikalische Rezeptionsgeschichte

Neben dem *West-östliche[n] Divan* Goethes entstanden, wie bereits bemerkt, weitere Ḥāfeẓ-Übertragungen, unter ihnen *Östliche Rosen* (1822), verfasst von Friedrich Rückert, die von über fünfzig europäischen Komponisten zur Vorlage für ihre Vertonungen wurden. Rückert nähert sich, wie bereits besprochen, stärker der persischen Form des Ghazel an. Da er die persische Sprache beherrschte unterscheidet sich seine Herangehensweise an die persische Poesie von der Goethes formal und inhaltlich deutlich. Aus diesem Grund sind seine Ḥāfeẓ-Übertragungen im Vergleich zu Hammer-Purgstalls und Goethes den verwendeten Sprachbildern und dem Lokalkolorit der persischen Poesie näher. Zudem griff er die für die persische Poesie, insbesondere für Ḥāfeẓ, charakteristischen Motive, Symbole und Themen auf, wie Rose, Kerze, Nachtigall, Wein, Liebe, Locken der Geliebten, Lebensgenuss und Vergänglichkeit. Seine *Östliche[n] Rosen*, die in drei Abschnitte bzw. „Lesen“ aufgeteilt sind, erfuhren in Europa circa 60 Vertonungen. Im Folgenden wird auf eine Auswahl aus diesem Stoff und dessen musikalische Umsetzung anhand von Beispielen eingegangen.

Franz Schuberts Lieder aus *Östliche Rosen*

Franz Schubert vertonte in den Jahren 1822–23 insgesamt sechs Lieder mit Bezug auf Rückerts *Östliche Rosen* (1822): Eine Vertonung aus der Sammlung *Drei Lieder*, op. 20 (Nr. 1. „Sei mir begrüßt“, D. 741), drei Vertonungen aus der Sammlung *Vier Gedichte von Rückert und Graf Platen*, op. 59 (Nr. 2. „Dass sie hier gewesen, D. 775; Nr. 3. „Du bist die Ruh“, D. 776; Nr. 4. „Lachen und Weinen“, D. 777),⁴⁹¹ eine Vertonung aus *Zwei Lieder*, op. 60,

⁴⁹¹ Die von Rückert später als „Kehr’ ein bei mir!“ betitelte Ḥāfeẓ-Nachdichtung, die ursprünglich aus Rückerts Gedichtsammlung *Oestliche Rosen* stammt (hier ohne Titel), erhält in der Vertonung Schuberts op. 59/3 die erste Verszeile „Du bist die Ruh“ als Überschrift. Ursprünglich besaß sie keinen Titel. Dieser wurde erst später hinzugesetzt. Siehe Rückert. *Friedrich Rückert’s gesammelte poetische Werke*, Bd. 5, dort: „Vierter Bezirk. Oestliche Rosen“, S. 318. Siehe auch *Schuberts Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge. 1823-27* (1895). Bd. 8, No. 454. Leipzig: Breitkopf & Härtel. S. 4–6. Vgl. hierzu Marie-Agnes Dittrichs Aufsatz „Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder“, in: Dürr. *Schubert-Handbuch*, (wie Anm. 245), S. 218f. Allein im europäischen Kulturraum, sind über zwanzig Vertonungen dieses Stoffes nachweisbar, darunter von Fanny Hensel (*Sechs Lieder*, op. 7/4) und eine Klavierbearbeitung von Franz Liszt (*12 Lieder von Franz Schubert*, S. 558/3). Die poetische Vorlage der folgenden Vertonung der Liedersammlung Schuberts „Lachen und Weinen“ erfährt lediglich eine weitere Vertonung (siehe *DRpL: Ḥāfeẓ*). Da die genannten poetischen Vorlagen weder

(Nr. 1. „Greisen-Gesang“, D. 778) sowie eine weitere Vertonung mit dem Titel „Die Wallfahrt“, D. 778a. Was die poetische Form anbelangt, handelt es sich nur bei einigen dieser Lieder um Ghasele oder ghaselähnliche Formen teilweise mit Kehrreim.⁴⁹² Im Juli 1822 vertonte Schubert noch ein weiteres Ghasel, diesmal verfasst von August von Platen, mit dem Titel „Du liebst mich nicht“ (D. 756), das drei Jahre später zusammen mit „Dass sie hier gewesen“ in sein op. 59 eingebettet und veröffentlicht wurde. Auf eine Auswahl der genannten Schubert-Lieder wird im Folgenden eingegangen.

Op. 20/1 „Sei mir gegrüßt“ (D. 741)⁴⁹³

Die poetische Vorlage der Vertonung Schuberts „Sei mir gegrüßt“ besteht aus fünf Strophen mit langen Verszeilen, in denen Rückert der persischen Ghaselform treu geblieben ist. Jede gereimte Verszeile besteht aus einem jambischen Fünfheber mit einem Ghaselreim (siehe unten: unterstrichen) gefolgt von einem Kehrreim in Form eines Refrains (siehe unten: kursiv gesetzt), welcher als zwei aufeinanderfolgende chorjambische Vierheber konzipiert ist.

1. „O du Entriss’ne mir und meinem Kusse! / *Sey mir gegrüßt!* / *Sey mir geküßt!* (a)
Erreichbar nur meinem Sehnsuchtsgruße! / *Sey mir gegrüßt!* / *Sey mir geküßt!* (a)
2. Du von der Hand der Liebe diesem Herzen / Gegeb’ne! Du / Von dieser Brust (b)
Genomm’ne mir! mit diesem Thränengusse / *Sey mir gegrüßt!* / *Sey mir geküßt!* (a)
3. Zum Trotz der Ferne, die sich, feindlich trennend, / Hat zwischen mich / Und dich gestellt; (c)
Dem Neid der Schicksalsmächte zum Verdrusse / *Sey mir gegrüßt!* / *Sey mir geküßt!* (a)
4. Wie du mir je im schönsten Lenz der Liebe / Mit Gruß und Kuß / Entgegen kamst, (d)
Mit meiner Seele glühendstem Ergusse / *Sey mir gegrüßt!* / *Sey mir geküßt!* (a)
5. Ein Hauch der Liebe tilget Räum’ und Zeiten, / Ich bin bei dir, / Du bist bei mir, (e)
Ich halte dich in dieses Arms Umschlusse, / *Sey mir gegrüßt!* / *Sey mir geküßt!*⁴⁹⁴ (a)

Der Wiedervereinigungswunsch des Liebenden und dessen Entschlossenheit, die Distanz und damit den Trennungsschmerz zwischen sich und seiner Geliebten zu überwinden, spiegelt sich im Refrain „Sey mir gegrüßt! Sey mir geküßt!“ wider, der als repetiertes Element die zentrale Aussage des Rückert’schen Gedichts bildet. In der Schubert’schen Vertonung „Sei mir gegrüßt“ D. 741 wird diese in Form von einem Ritornell-Abschnitt aufgegriffen; er lässt den zweiten Abschnitt des Refrains ein weiteres Mal in einem *pp* wiederholen bzw.

formale noch inhaltliche Parallelen mit der Poesie Ḥāfeẓ’ aufweisen, wurde nicht näher auf sie bzw. deren musikalische Rezeption eingegangen.

⁴⁹² Vgl. „Sei mir gegrüßt“, D. 741; „Dass sie hier gewesen“, D. 775 und „Greisen-Gesang“, D. 778.

⁴⁹³ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 400, S. 214–217. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁴⁹⁴ Zitiert nach Rückert. *Oestliche Rosen*, S. 320f.

nachklingen. Die musikalische Umsetzung der persischen Ghaselform als Ritornell, das insgesamt sechsmal erklingt, dient damit als verbindendes Mittel in Schuberts Komposition.

Tabelle 5.8: Vergleichstabelle der Vertonung Franz Schuberts „Sei mir gegrüßt“, D. 741 mit deren literarischen Vorlage, verfasst von Friedrich Rückert.

Friedrich Rückert: <i>Oestliche Rosen</i> (1822) „Sei mir gegrüßt! Sey mir geküßt!“			Franz Schubert: <i>op. 20, Nr. 1, D. 741</i> (1822) „Sei mir gegrüßt!“			
Str.	Vers	Reim	Musikalischer Abschnitt	Takt	Harm. Schema	
-	-	-		KV	1 - 8	I - V
1.	O du Entriss'ne mir und meinem <u>Kusse!</u> / <i>Sey mir gegrüßt!</i> / <i>Sey mir geküßt!</i>	a + K	A	a + Rit. I + (Wh.)	9 - 18	I - V ⁷ + vi - V/vi - V - I + (V - I)
	Erreichbar nur meinem <u>Sehnsuchtsgruße!</u> / <i>Sey mir gegrüßt!</i> / <i>Sey mir geküßt!</i>	a + K		a + Rit. II + (Wh.)	19 - 28 (29)	I - V ⁷ + vi - V/vi - V - I + (V - I)
2.	Du von der Hand der Liebe diesem Herzen / Gegeb'ne! Du / Von dieser Brust	b	B	B	30 - 38	V-Pedal - i - V ⁷ /bIII - bIII - D ^v - V/vi
	Genomm'ne mir! mit diesem <u>Thränengusse</u> / <i>Sey mir gegrüßt!</i> / <i>Sey mir geküßt!</i>	a + K		Rit. III + (Wh.)	39 - 44	vi - V/vi - V - I + (V - I)
3.	Zum Trotz der Ferne, die sich, feindlich trennend, / Hat zwischen mich / Und dich gestellt;	c	C	c	45 - 53	i - V ⁷ - i - V/bIII - ii - V/vi
	Dem Neid der Schicksalsmächte zum <u>Verdrusse</u> / <i>Sey mir gegrüßt!</i> / <i>Sey mir geküßt!</i>	a + K		Rit. IV + (Wh.)	54 - 59 (60)	vi - V/vi - V - I + (V - I)
4.	Wie du mir je im schönsten Lenz der Liebe / Mit Gruß und Kuß / Entgegen kamst,	d	B'	b'	61 - 71	V-Pedal - i - V ⁷ /bIII - bIII - VV/v/vi - v/vi - V ⁷ /ii - ii
	Mit meiner Seele glühendstem <u>Ergusse</u> / <i>Sey mir gegrüßt!</i> / <i>Sey mir geküßt!</i>	a + K		Rit. V + (Wh.)	72 - 77	vi - V/vi - V - I + (V - I)
5.	Ein Hauch der Liebe tilget Räum' und Zeiten, / Ich bin bei dir, / Du bist bei mir,	e	A'	a'	78 - 90	I - V ⁷ - vi - V - bII - iv - V/bIII - V/vi
	Ich halte dich in dieses Arms <u>Umschlusse</u> . / <i>Sey mir gegrüßt!</i> / <i>Sey mir geküßt!</i>	a + K		Rit. VI + (Wh.) + KN	91 - 97 - (98f.)	vi - V/vi - V - I + (V - I)

Durch die stetige Rückkehr zur Grundtonart des Liedes von der Tonikaparallele ausgehend über einen authentischen Ganzschluss (vi-V/vi-V-I-V-I), unabhängig davon, welche Tonart in den vorangegangenen Takten erreicht wurde, erhalten die Ritornell-Abschnitte eine stabilisierende Rolle und bilden somit sowohl den formalen als auch harmonischen Rahmen der gesamten Vertonung (siehe Notenbeispiel 5.38). Eine weitere Annäherung an das formale Schema der poetischen Vorlage ist außerdem in der identisch angelegten musikalischen Umsetzung der ersten zwei Verszeilen der ersten Strophe zu erkennen, welche mit der Struktur der von Rückert übernommenen persischen Ghaselform (aa-ba-ca-da-ea) übereinstimmt.

Op. 59/2 „Dass sie hier gewesen“ (D. 775)⁴⁹⁶

Die Vorlage dieser Vertonung besteht aus einem wiederkehrenden Vers bzw. einem Refrain, wodurch sie eine ghaselähnliche Form erhält. Neben der offensichtlichen Übernahme des Ostwind-Motivs aus der Poesie Ḥāfez', das thematisch an die *Suleika*-Lieder Schuberts anknüpft, ist in der Nachdichtung Rückerts keine direkte Parallele mit der persischen Poesie nachweisbar; sie ist lediglich eine Rekonstruktion der poetischen Seele Ḥāfez'. Außerdem besaß die Nachdichtung Rückerts keinen Titel; dieser erscheint erst bei der Vertonung Schuberts.⁴⁹⁷

„Daß der Ostwind Düfte
Hauchet in die Lüfte,
Dadurch thut er kund,
Daß du hier gewesen.

Weil hier Thränen rinnen,
Dadurch wirst du innen,
Wär's dir sonst nicht kund,
Daß ich hier gewesen.

⁴⁹⁵ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 400, S. 214.

⁴⁹⁶ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 8, No. 453, S. 2ff. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle. Vgl. hierzu Marie-Agnes Dittrichs Aufsatz „»Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder“, in: Dürr, *Schubert-Handbuch*, (wie Anm. 245), dort: „Daß sie hier gewesen“, S. 218. Vgl. auch Dürr, W. / Feil, A. / Litschauer, W. (1991). *Reclams Musikführer Franz Schubert*. Stuttgart: Reclam. S. 103f.

⁴⁹⁷ Die in der unterstehenden Literatur geäußerte These, dass der Titel „Dass sie hier gewesen“ der Vertonung Schuberts erst 1830 in der Ausgabe von Diabelli hinzugesetzt wurde, scheint nicht zutreffend zu sein. Vgl. Lek, R. van der. (1996). *Zum Verhältnis von Text und Harmonik in Schuberts „Daß sie hier gewesen“*. *Archiv für Musikwissenschaft*, 53(2), S. 124–134, hier S. 131. Unter <https://doi.org/10.2307/930949> (abgerufen am 09.11.2022). Vgl. auch Reed, J. (1997). *The Schubert Song Companion*. Manchester: Manchester University Press. S. 88. Die Erstausgabe der Vertonung Schuberts, welche im Jahr 1826 von dem Verlag Sauer & Leidesdorf veröffentlicht wurde, besaß bereits den Titel „Dass sie hier gewesen!“. Vgl. Schubert, F. (1826). *Vier Gedichte von Rückert und Graf Platen: op. 59 / in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Piano Forte von Franz Schubert*. Wien: Sauer & Leidesdorf. Harvard University: Eda Kuhn Loeb Music Library. Unter <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.loeb:2757573> (abgerufen am 09.11.2022). S. 6.

Schönheit oder Liebe,
Ob versteckt sie bliebe?
Düfte thun es und
Thränen kund,
Daß sie hier gewesen.“⁴⁹⁸

Die in ghaselähnlicher Form konzipierte Nachdichtung Rückerts thematisiert die Erinnerung an die Liebe. In der ersten Strophe wird die Geliebte unmittelbar angesprochen: Der Duft des Ostwinds vermittelt als Bote das Dasein der Geliebten. Die zweite Strophe verweist auf den Kummer des Liebhabers und erhält damit einen melancholischen Charakter. Das „sie“ aus dem letzten Vers bezieht sich nicht auf die Geliebte selbst, sondern auf die Schönheit oder Liebe bzw. die Erinnerung daran. Die letzten Zeilen der jeweiligen Strophen, die in Form eines Refrains angelegt sind, bilden die zentrale Aussage der Nachdichtung Rückerts.

Schubert lässt zu Beginn seiner als variierte Strophenform konzipierte Vertonung zwei zweigliedrige Folgen, bestehend aus Tristan-Akkorden sowie halbverminderten Septakkorden (oder vereinfachend als verminderte Septakkorde mit Vorhaltsbildung), in einer hohen Lage in *pianissimo* erklingen, welche jeweils in verminderte Septakkorde (D^v) auflösen (siehe Notenbeispiel 5.39 a). Die dadurch erzeugte tonale Ambivalenz, die zusätzlich von der tonarts-fremden Melodiebildung – beginnend mit einem um einen Halbton erhöhten Grundton *cis* gefolgt von einer verminderten Quarte samt Chromatik – unterstützt wird, hält noch zwölf Takte an bis zur Vorbereitung der Grundtonart durch einen Dominantseptakkord in T. 13, die schließlich im Folgetakt erreicht wird (siehe Notenbeispiel 5.39 b). Bemerkenswert ist hier die harmonische Beziehung zur poetischen Vorlage, bzw. die Emanzipation der Dissonanz oder „die Bewegung von Chromatik zu Diatonik“,⁴⁹⁹ die mit den Worten „dass du hier gewesen“ zusammenfällt. Auf diese Weise wird die spannungsreiche und geheimnisvolle Atmosphäre von Rückerts Nachdichtung durch die verzögerte Andeutung der Grundtonart als harmonisches Mittel zum Ausdruck gebracht. Das aus der Vorlage abgeleiteten Geheimnis wird mit der Erwähnung der Anwesenheit der Geliebten gelöst, welches von Schubert durch die Auflösung der tonalen Unbestimmtheit durch das Erreichen eines harmonischen Ruhepunkts bzw. die Entschleierung der Grundtonart C-Dur kompositorisch umgesetzt wird. Die erste Strophe wird

⁴⁹⁸ Zitiert nach Rückert. *Oestliche Rosen*, S. 368. Schubert änderte die Konjunktion „weil“ aus der zweiten Strophe zu „daß“, wahrscheinlich um die Sprachmelodie aus der ersten Strophe beizubehalten. Darüber hinaus wird jeweils die letzte Zeile jeder Strophe wiederholt.

⁴⁹⁹ Zitiert nach Lek. *Zum Verhältnis von Text und Harmonik* [...], (wie Anm. 497), S. 125. In seinem Aufsatz bezeichnet Lek die Grundtonart C-Dur als „Scheintonart“, welche „eine im Hintergrund stehende Haupttonart F repräsentiert.“ Zitiert nach ebd. S. 134.

jedoch mit einem Dominantseptakkord (G^7), gefolgt von einer Generalpause, abgebrochen (T. 18).

Notenbeispiel 5.39: Franz Schubert, *Dass sie hier gewesen*, D. 775, op. 59, Nr. 2.
a. T. 1–8.⁵⁰⁰

Sehr langsam.

Dass der Ost-wind Dief-te hau- chet in die Lief-te,

b. musikalischer Refrain, T. 13–17.

dass du hier ge- we- sen,- dass du hier ge- we- sen.

Die zweite Strophe ist zunächst eine notengetreue Wiederholung der ersten, führt jedoch anschließend zu der dritten Strophe, welche kontrastierend angelegt ist. Die Grundtonart C-Dur manifestiert sich in allen drei Strophen in deren zweiten Hälften zur gleichen Zeit der Ankündigung der zentralen Aussage „dass ich/du/sie hier gewesen“ aus den jeweiligen letzten Versen, welche von Schubert zusätzlich noch wiederholt und somit hervorgehoben wird. Diese als musikalischer Refrain behandelte Verszeile wird vier Mal in der gesamten Vertonung aufgegriffen.⁵⁰¹ Die dritte Wiederholung (T. 51–54) ist jedoch in umgekehrter Gestalt konzipiert und kann also als Annäherung des Komponisten an der ghaselähnlichen Form der poetischen Vorlage betrachtet werden. Während die erste und zweite Strophe dominantisch enden, schließt Schubert die letzte Strophe mit der Grundtonart C-Dur.

⁵⁰⁰ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 8, No. 453, S. 2.

⁵⁰¹ Siehe T. 13–16, 31–34, 51–54 und 61–64.

Op. 60/1 „Greisen-Gesang“ (D. 778)⁵⁰²

Rückerts „Der Frost hat mir bereifet“ aus seiner *Oestliche[n] Rosen* stellt ein formgetreues persisches Ghasel dar, bestehend aus abwechselnden jambischen Dreihebern und Vierhebern, dessen erste, zweite und weitere geradzahlige Verszeilen mit dem Ghaselreim „-ach“ enden. Die Vorlage Rückerts findet keine direkten Parallelen in der Poesie Ḥāfeẓ'; es sind lediglich Themen miteinbezogen, die eine Ḥāfeẓ'sche Atmosphäre hervorrufen, darunter die Verjüngung des Liebhabers durch die Liebe oder einzelne Motive wie Rosen, Wein und Nachtigallen. Das Thema des Alters wurde sowohl von Schubert („Greisen-Gesang“, op. 60/1, D. 778) als auch von Richard Strauss („Vom künftigen Alter“, op. 87/1) vertont.⁵⁰³ Beide Kompositionen sind für eine Bassstimme im langsamen Tempo konzipiert, doch weist die Vertonung Schuberts, in der die letzten zwei Strophen ausgelassen werden, eine variierte Strophenliedform auf, während die Vertonung von Strauss in durchkomponierter Form vorliegt. In beiden Kompositionen wird auf die Ghaselform der Vorlage nicht eingegangen; selbst der letzte Ghaselreim „Liebesach“ wird von Strauss zum „Liebesweh“ abgeändert, wobei die metrische Struktur der poetischen Vorlage verloren geht.

„Wallfahrt“ (D. 778A)⁵⁰⁴

Die Nachdichtung Rückerts mit dem vermutlich von Schubert stammenden Titel „Die Wallfahrt“ beruht auf dem folgenden Vers des persischen Dichters Ḥāfeẓ:

„Nachsicht Kaaba der Schönheit hast du
nöthig,

Denn die Wüste verbrennt beseelte
Herzen.“⁵⁰⁵

«جمال کعبه مگر عذر هر روان خواهد

که جان زنده دلان سوخت در یامانش»

Bei Rückert finden sich eine Reihe von Motiven, die unmittelbar aus der Poesie Ḥāfeẓ' entliehen wurden, darunter „Kaaba der Schönheit“ (pers. جمال کعبه), „Wallfahrt“

⁵⁰² Weiterführend hierzu siehe Marie-Agnes Dittrichs Aufsatz „»Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder“, in: Dürr. *Schubert-Handbuch*, (wie Anm. 245), dort: „Greisengesang“, S. 219.

⁵⁰³ Siehe *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 8, No. 456, S. 10–13. Siehe auch Strauss, R. (1964). *Drei Gesänge. OP. 87*. Wien: Universal Edition. S. 2–7.

⁵⁰⁴ Siehe Schubert, F. (1992). *Serie 4, Lieder*. (W. Dürr, Hrsg.) (Bd. Serie 4, Lieder; Bd. 13). Kassel [u.a.]: Bärenreiter-Verl. S. 64. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁵⁰⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Schin“, Gedicht Nr. XIX, S. 83. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 280, Verspaar 5, S. 189f. An dieser Stelle wird auch auf die Übersetzung von Rosenzweig von Schwannau verwiesen: „Der Ca'ba Reiz heischt Nachsicht / Vom Pilger der, verbrannt / Und aufgeregten Herzens, / Die Wüste durchgerannt.“ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 20, S. 130f.

(pers. حج, زیارت, Ḥağğ, dt. Haddsch), oder „Wüste“ (pers. بیابان), die als Anspielung auf die von den Muslimen unternommenen Pilgerfahrt nach Mekka bzw. dem heiligen Haus, der Kaaba (auch Ka‘ba), durch die unwegsame Wüste zu verstehen ist und metaphorisch für das Ziel aller Wünsche steht. Schubert wählt f-Moll als Grundtonart für seine musikalische Umsetzung dieses Stoffes und ein langsames Tempo samt einer akkordischen bzw. arpeggierenden Begleitfigur, der ihr einen sakralen Gestus verleiht. Die „Kaaba der Schönheit“ wird durch eine Wendung zur Durparallele sowie Melismatik in der Gesangslinie zum Ausdruck gebracht (T. 6ff.). Außerdem werden die in brennendem Sand begrabenen Tränen des lyrischen Ichs durch einen Neapolitaner (T. 10) harmonisch hervorgehoben. Trotz der Anspielungen auf die genannten Themen, die ihren Ursprung im islamischen Kontext finden, lassen sich in der Vertonung Schuberts keinerlei Annäherungen an orientalisierende kompositorische Mittel auffinden.

„Aus den östlichen Rosen“ von Robert Schumann⁵⁰⁶

Das Gedicht „Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen“⁵⁰⁷ erlebt nach der Dichtung „Du bist die Ruh“ die meisten Vertonungen aus den *Östliche[n] Rosen*:

Tabelle 5.9: Die musikalische Rezeption von „Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen“ aus *Östliche Rosen* (1822) verfasst von Friedrich Rückert.

„Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen“ <i>Östliche Rosen</i> (1822), Leipzig: Brockhaus, S. 129.					
Titel	Komponist/in	Kompositions-jahr	Entstehungs-jahr	Gattung	Anmerkung
<i>Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen</i>	Ferdinand von Hiller (1811-1885)	1827	-	Lied	As-Dur, 3/4, „Langsam“
<i>6 Lieder aus Fr. Rückerts Liebes-Frühling</i> , op. 7, Nr. 1	Carl Ludwig Amand Mangold (1813-1889)	-	1840	Lied	-
<i>Myrthen</i> , op. 25, Nr. 25: „Aus den östlichen Rosen“	Robert Schumann (1810-1856)	1840	1840	Lied	Es-Dur, 2/4, „Ruhig, zart.“
<i>Eine Frühlingsliebe</i> , op. 12, Heft 2, Nr. 5: „Aus den östlichen Rosen“	Wilhelm Baumgartner (1820-1867)	-	1850	Lied	Widmung: Richard Wagner
Op. 10, Heft 2, Nr. 4: „Ich sende einen Gruß“	Heinrich Maria Schmidt (1809-1870)	-	1862	Lied	-
<i>Sechs Lieder für eine tiefe Singstimme mit Pianofortebegleitung</i> , op. 23, Nr. 1: „Aus den östlichen Rosen“	Alwin Schutzer	-	1878	Lied	-
<i>An eine schöne Frau: Liebesbriefe in Liedern am Pianoforte</i> , op. 26, Nr. 1: „Sweets to the Sweet“	August Bungert (1845-1915)	-	1884	Lied	-
<i>Acht Gesänge und Lieder</i> , op. 16, Nr. 6: „Ich sende einen Gruß“	Robert Kahn (1865-1951)	1892	1892	Lied	-

Als jambischer Fünfheber mit Kreuzreimen samt abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenz, beinhaltet dieses Gedicht eine Reihe von Bildern, welche sich auf die in der

⁵⁰⁶ *Robert Schumanns Werke, Serie XIII* [...], dort: „Aus den östlichen Rosen“, S. 47f. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁵⁰⁷ Auch unter dem Titel „Ein Gruß and die Entfernte“ bekannt.

persischen Poesie verwendete Motive beziehen, die im Folgenden untersucht werden. Bestehend aus acht Versen, ist diese Nachdichtung inhaltlich sowie hinsichtlich der Verwendung eines identischen Reimworts „-licht“ im 4. und 8. Vers in zwei Hälften zu unterteilen. Dies wirkt ähnlich wie ein Kehrreim und nähert sich der persischen Ghaselform an.

„Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen,
Ich send' ihn an ein Rosenangesicht.
Ich sende einen Gruß wie Frühlingskosen,
Ich send' ihn an ein Aug' voll Frühlingslicht.“

Aus Schmerzensstürmen, die mein Herz durchtosen,
Send' ich den Hauch, dich unsanft rühr' er nicht!
Wenn du gedenkest an den Freudelosen,
So wird der Himmel meiner Nächte licht.“⁵⁰⁸

Die aus dem Persischen übernommene Symbolik in obigem Gedicht besteht aus der Verwendung einzelner Wörter wie „Rose“ (pers. گل, گل رز) sowie „Gruß“ (pers. خبرخوش, مژده) oder Motiven wie „Rosenangesicht“, „Frühlingskosen“ oder „Frühlingslicht“, welche durch Rückerts wortgetreue Übernahme der persischen Metaphorik ins Deutsche übertragen worden sind. Außerdem erzeugt er durch Einführung gewisser rhetorischer Stilmittel wie Wortwiederholungen – wie bei „Frühlingskosen“ und „Frühlingslicht“ – oder Wortspiele – wie „Schmerzenstürmen“, „durchtosen“ und „rühr' er nicht“ – eine innere klangliche Geschlossenheit, wodurch seine Nachdichtung sich sowohl stilistisch als auch klanglich der persischen Dichttradition annähert. Die genannten Qualitäten seiner Übertragungen vermitteln nicht nur den Sinn, sondern auch den Klang der persischen Vorlage und wirken sich daher auf die Sprachmelodie in der Zielsprache aus. Die „Rose“ oder deren Duft (pers. بو, عطر) wird hier als Liebesbote bzw. als Gruß an die Geliebte dargestellt. Das Motiv der Rose spielt eine hervorgehobene Rolle in der persischen Poesie und wurde von zahlreichen Poeten, darunter auch von Hāfez, im Kontext von Liebe, Liebeserklärung oder Schönheitszuschreibung verwendet.⁵⁰⁹ Außerdem personifiziert die „Rose“ den Frühlingsboten, der den Frühlingsbeginn ankündigt (pers. مژده بهار, مژده نوروز). Begriffe wie „Rosenangesicht“⁵¹⁰ (pers. گلچهره, گلرخ, گلگون) und „Frühlingskosen“ sind als Metaphern zu bezeichnen, die, von der persischen Poesie inspiriert,










⁵⁰⁸ Zitiert nach Rückert. *Oestliche Rosen*, S. 129.

⁵⁰⁹ Das Motiv der Rose findet ebenfalls eine Parallele in der griechischen Lyrik und fungiert als Metapher für die Schönheit, beispielsweise in der Poesie Anakreons. Vgl. Ouseley. *Persian Miscellanies* [...], S. 125. Zum Vergleich der beiden Poesien vgl. ebd. Einleitung, S. xxiii.

⁵¹⁰ Diese Darstellung wurde insbesondere von dem persischen Dichter und Epiker Firdausī (11. Jhd.) zur Beschreibung der Schönheit des Gesichts in seinem *Schāhnāme* (dt. „Buch der Könige“) verwendet. Friedrich Rückert verfasste die erste und bislang einzige Vers-Übersetzung dieses Werkes ins Deutsche. Siehe Rückert. *Firdosi's Königsbuch (Schahname)*, 3 Bände.

auf die Fachkenntnisse Rückerts im Persischen hinweisen. Inwiefern die übernommenen oder inspirierten Qualitäten der Nachdichtung Rückerts sich in den musikalischen Umsetzungen widerspiegeln, wird im Folgenden anhand der Vertonung Robert Schumanns der oben genannten Nachdichtung herausgearbeitet. Der vorliegenden Dichtung verleiht Schumann den neuen Titel „Aus den östlichen Rosen“, deren Vertonung er als vorletztes Stück (Nr. 25) in dem seiner Braut gewidmeten Liederzyklus *Myrthen*, op. 25 (1840) einbettet. Diese Vertonung bildet zusammen mit den anfänglichen und abschließenden Rückert-Vertonungen aus diesem Zyklus, zu denen sie eine dominantische Beziehung aufweist, den Rahmen dieses Zyklus.⁵¹¹ Die „in Erwartung Klara’s“⁵¹² vertonte Dichtung Rückerts „Ein Gruß an die Entfernte“ nimmt biographischen Bezug auf die Trennung Robert Schumanns und Clara Wiecks während der Entstehungszeit dieses Werkes. Ebenfalls wie Rückert verhielt sich Schumann in seiner musikalischen Adaption dieses Gedichts dem formalen Schema der literarischen Vorlage gegenüber: Für seine Vertonung orientiert sich Schumann an dem Versmaß des Gedichts, indem er die Singstimme weitgehend jambisch behandelte und die fünf Hebungen jedes Verses – mit Ausnahme des 6. und 7. Verses – auf der betonten Zählzeit platziert. Außerdem übernimmt er das Reimschema der literarischen Vorlage:

Tabelle 5.10: Vergleichstabelle der Vertonung Robert Schumanns „Aus den östlichen Rosen“ mit deren literarischen Vorlage, verfasst von Friedrich Rückert.

Friedrich Rückert: <i>Oestliche Rosen</i> (1822) „Ein Gruß an die Entfernte“			Robert Schumann: <i>Myrthen</i> , op. 25 (1840) Nr. 25, „Aus den östlichen Rosen“			
V. Nr.	Vers	Reim	Musikalische Strophe	Melodiebildung	Musikalischer Reim	Tonart
1.	Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen,	a	A. z. T. 2 – 4/1	Dominantisch beginnend, auftaktisch/jambisch, endet auf c2.	a: 	Es
2.	Ich send' ihn an ein Rosenangesicht.	b	A. z. T. 6 – 8/1	Dominantisch beginnend, auftaktisch/jambisch, endet auf der Tonika.	b: 	Es – c
3.	Ich sende einen Gruß wie Frühlingrosen,	a	A. z. T. 10 – 12/1	Wiederholung der ersten musikalischen Strophe, endet auf c2.	a: 	Es
4.	Ich send' ihn an ein Aug' voll Frühlingslicht.	b	A. z. T. 14 – 16/1	Dominantisch beginnend, auftaktisch/jambisch, endet auf g1.	b: 	Es – c
5.	Aus Schmerzensstürmen, die mein Herz durchtosen,	a	A. z. T. 18 – 20/1	Dominantisch beginnend, auftaktisch/jambisch, endet mit der Umkehrung des musikalischen a-Reims.	a (U): 	c
6.	Send' ich den Hauch, dich unsanft rühr' er nicht!	b	T. 22 – 24	Dominantisch beginnend und beendend, abtaktischer Beginn.	b: 	c – Es
7.	Wenn du gedenkest an den Freudelosen,	a	T. 26 – 28/1	Dominantisch und abtaktisch beginnend, endet auf c2.	a: 	Es
8.	So wird der Himmel meiner Nächte licht.	b	A. z. T. 30 – 32	Beginnend auf der Tonika in einer hohen Lage (e2), auftaktisch, Oktavfall, Umkehrung des b-Reims.	b (U): 	Es
			T. 33 – 36/1	Wiederholung des 8. Verses ohne Zwischenspiel, zum Teil chromatisch, endet auf der Tonika.	b: 	Es

⁵¹¹ Nr. 1: As-Dur, Nr. 25: Es-Dur, Nr. 26: As-Dur.

⁵¹² Zitiert nach McCorkle, M. L. / Mayeda, A. (2003). *Robert Schumann neue Ausgabe sämtlicher Werke: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Deutschland: Schott. S. 108.

Wie aus der obigen Tabelle zu entnehmen ist, verwandeln sich die Kreuzreime der literarischen Vorlage in musikalische Reime in der Vertonung Schumanns (siehe Tabelle 5.10: a und b), die sich durch die Behandlung der Intervalle (a: Terzsprung aufwärts; b: Sekundschrift aufwärts) voneinander abheben. Bemerkenswert ist die Verwendung der Umkehrung des musikalischen a-Reims im 5. Vers (T. 20, jedoch als Quartfall), welche die zur übrigen Nachdichtung im Gegensatz stehenden Worte „Aus Schmerzensstürmen, die mein Herz durchtosen“ hervorzuheben scheint. Außerdem wendet sich Schumann an dieser Stelle zur Tonikaparallele c-Moll. Die kompositorische Präzision Schumanns und sein subtiler Umgang mit der Nachdichtung Rückerts zeigt sich auch in der Verwendung gleichartig rhythmisierter Motive auf identisch klingenden Silben wie „an“ und „Rosenangesicht“ aus dem ersten Vers (T. 6f.), was als eine Annäherung an die übernommenen rhetorischen Stilmittel der persischen Poesie betrachtet werden kann. So werden die Worte „rühr’ es nicht!“ durch Verwendung eines Doppelschlags musikalisch ausgedeutet (T. 23f.).

Die Untersuchung der Schumann’schen Vertonungen der von Ḥāfez inspirierten Werke Goethes und Rückerts lässt sich zu folgendem Ergebnis führen: Während Schumann sich bei den *Divan*-Vertonungen dem Inhalt der ausgewählten Nachdichtungen Goethes annähert, kam er bei den Vertonungen der Übertragungen Rückerts der poetischen Form der literarischen Vorlage näher, was zugleich eine größere Nähe zur persischen Ghaseleform bedeutet.

Richard Strauss’ Rezeption von *Östliche Rosen*

Richard Strauss beschränkt sich bei seiner musikalischen Ḥāfez-Rezeption, wie bereits besprochen, nicht nur auf den Goethe’schen *Divan*, er greift auch auf die Ḥāfez-Nachdichtungen Rückerts und Bethges zurück (siehe Tabelle 5.6, a und b). Aus der Auseinandersetzung mit diesen Dichtungen entstanden insgesamt sieben weitere Vertonungen, die sich inhaltlich auf Ḥāfez’sche Poesie beziehen: Vier Bethge-Vertonungen aus op. 77 (*Gesänge des Orients*) und drei Rückert-Vertonungen aus op. 87. Auf die letztgenannten wird im Folgenden eingegangen.

Die drei Vertonungen von Strauss aus seinem op. 87, denen als literarische Vorlage die Ḥāfez-Nachdichtung Rückerts *Östliche Rosen* zugrunde liegt, beziehen sich auf die Thematik Alter-Vergänglichkeit-Tod und wurden im Jahr 1945 mit dem *Divan*-Lied „Erschaffen und Beleben“ in op. 87 zusammengeführt. Was die poetische Vorlage betrifft, sind die Gedichte Rückerts als persische Ghasele gedichtet worden: Nr. 1. „Vom künftigen Alter“

mit dem persischen Ghaselreim „-ach“;⁵¹³ Nr. 2. „Und dann nicht mehr“ mit dem persischen Ghaselreim „-a[h]!“ samt Kehrreim „Und dann nicht mehr.“ und Nr. 4. „Im Sonnenschein“ mit dem persischen Ghaselreim „-eilen“ samt Kehrreim „Im Sonnenschein.“ Dazu kommen noch drei weitere Vertonungen der Gedichte Rückerts, in denen lediglich die Form des persischen Ghasels – jedoch ohne jegliche Bezugnahme auf die Poesie Ḥāfez’ – beibehalten wird: *Vier Lieder*, op. 36, Nr. 4 „Anbetung“, aus dem Jahr 1898 basierend auf *Liebesfrühling* mit dem persischen Ghaselreim „-anken“ samt einem Kehrreim „wie schön, o wie schön!“;⁵¹⁴ *Deutsche Motette*, op. 62, aus dem Jahr 1913 basierend auf *Hymnen* mit dem persischen Ghaselreim „-angen“ samt einem Kehrreim „o wach’ in mir!“⁵¹⁵ sowie ein unvollständiges, achtstimmiges Chorstück *Schlußlied* („Du Duft, der meine Seele speiset“, ca. 1938) basierend auf *Lyrische Gedichte* („Dritter Bezirk: Ghaselen“) mit dem persischen Ghaselreim „-eiset“ mit Kehrreim „verlass mich nicht!“.⁵¹⁶ Außerdem wurde die Vorlage des zweiten Liedes aus op. 46, „Gestern war ich Atlas“, den „Persische[n] Vierzeilen“ von Rückerts *Liebesfrühling* entnommen, die aus drei aneinandergereihten persischen Vierzeilern (Nr. 6–8 aus der literarischen Vorlage) mit dem jeweiligen Reimschema aaba besteht.⁵¹⁷

Den oben erwähnten Reimwörtern unterlegt Strauss in der Regel, der Form des persischen Ghasels sowie Vierzeilers gemäß, jeweils ähnliche oder identische motivische oder rhythmische, musikalische Mittel. Der Kehrreim wird überwiegend als ein musikalischer Refrain behandelt, welcher teilweise wiederholt und so betont wird. In der zweiten Vertonung aus op. 87 („Und dann nicht mehr“) lässt Strauss beispielsweise den Kehrreim insgesamt fünfzehn Mal wiederholen.⁵¹⁸ Ferner hebt er den wiederkehrenden Reim dadurch hervor, dass er ihn in den abschließenden drei Strophen jeweils zweimal nacheinander erklingen lässt. Darüber hinaus werden die neun Strophen der Vorlage durch die Wiederholung der ersten Strophe am Schluss auf zehn Strophen vermehrt und die exzessive Wiederholung des Reims wirkt damit als Bindeglied. Ein ähnliches Verfahren übernimmt er sowohl in der Vertonung

⁵¹³ In seiner Vertonung änderte Strauss den letzten Reim von „Liebesach“ zu „Liebesweh“, wodurch die metrische Struktur des persischen Ghasel verloren geht.

⁵¹⁴ Vgl. Rückert, F. (1844). *Liebesfrühling*. Frankfurt a. M.: Verlag von J. D. Sauerländer. Dort: „XII. Ghaselen“, Gedicht Nr. 2, S. 277f.

⁵¹⁵ Vgl. Rückert. *Friedrich Rückert's gesammelte poetische Werke*. Bd. 5, dort: „Dritter Bezirk. Ghaselen“, S. 246.

⁵¹⁶ Vgl. Trenner, F. (1985). *Richard Strauss: Werkverzeichnis*. Wien; München: Doblinger. Dort: Ordnungsnummer 273, S. 81.

⁵¹⁷ Vgl. Rückert. *Liebesfrühling*, dort: „XI. Persische Vierzeilen“, Gedicht Nr. 6–8, S. 273f.

⁵¹⁸ Siehe hierzu auch Petersen, B. A. (1980). *Ton und Wort: The Lieder of Richard Strauss* (Bd. 15). Ann Arbor, Mich.: UMI Research Pr. S. 66–70.

von „Im Sonnenschein“ aus op. 87 als auch in einer weiteren Rückert-Vertonung mit dem Titel „Anbetung“ aus op. 36.

Durch eine nähere Untersuchung der Ḥāfez-Adaption Rückerts und deren Vertonungen konnte festgestellt werden, dass die Komponisten sich in ihren musikalischen Umsetzungen dieses Stoffes, im Vergleich zu den *Divan*-Vertonungen des letzten Kapitels, mehr der Form des persischen Ghazel annäherten. Rückerts Nachahmung dieser Gedichtform machte die europäischen Komponisten auf diese aufmerksam, sodass sie mit den musikalischen Formen des Ritornells, Refrains oder lediglich durch die Einführung musikalischer Reime darauf reagierten. Aus einem unmittelbaren Vergleich der Goethe'schen und Rückert'schen Ḥāfez-Vertonungen konnte daher Folgendes festgestellt werden: Je mehr der europäische Übersetzer-Poet auf die Form des Ghazel eingeht, desto mehr spiegelt sich diese in deren musikalischen Umsetzungen wider. In Bezug auf die Frage nach der Gestaltung des musikalischen Ambientes, das durch die Poesie Ḥāfez' inspiriert wurde, verhalten sich die Rückert-Vertonungen genauso wie diejenigen Goethes. Es handelt sich bei den vorliegenden Kompositionen also nicht um „orientalische“ oder „orientalisierende“ Vertonungen, vielmehr stehen der Inhalt und v. a. die Form des Ghazel im Zentrum der Rückert-Vertonungen. Eine Nachahmung der persischen Musiktradition oder gar ihres Klanges lässt sich somit nicht feststellen.

5.3.3. Daumers *Hafis* und seine musikalische Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Beeinflusst von den Ḥāfez-Rezeptionen Goethes und Rückerts verfasste der deutsche Theologe, Übersetzer und Lyriker Georg Friedrich Daumer im Jahr 1846 seine Ḥāfez-Nachdichtung unter dem Titel *Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte*, denen 1852 ein Nachtrag folgte.⁵¹⁹ Daumers Werke blieben überwiegend unbekannt und sind heute meist in Vergessenheit geraten, obwohl sein Name als Erzieher des Findlings Kaspar Hauser (1812–1833) und durch Vertonungen von Johannes Brahms bekannt ist; auf diese wird im Folgenden näher eingegangen. Bedeutsam sind in diesem Zusammenhang die beiden großformatigen Gemälde Anselm Feuerbachs (1820–1880), *Hafis vor der Schenke* (1852) und *Hafis am Brunnen* (1866), die, von Daumers Ḥāfez-Nachdichtung inspiriert, im

⁵¹⁹ Siehe Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...]; Siehe auch Daumer (1852). *Hafis. Neue Sammlung*.

deutschsprachigen Raum als einzige Visualisierungen des persischen Poeten gelten.⁵²⁰ Der Maler beschreibt die Szene auf dem ersten Gemälde (siehe Abbildung 5.11) wie folgt:

„[...] Das Sujet ist heiter, es ist der persische Dichter Hafis vor der Schenke, wie er, weinbegeistert, Ghaselen komponiert, umlagert von zwei schönen Knaben und einem Mädchen, die im Anschauen und Anhören versunken sind. Hafis ist gegenwärtig in ganz Deutschland bekannt, [...]“⁵²¹

Abbildung 5.11: Anselm Feuerbach, *Hafis vor der Schenke* (1852), Kunsthalle Mannheim.⁵²²



⁵²⁰ Der Münchener Dichter und Sammler Adolf Friedrich Graf von Schack, der selbst Werke aus der persischen Lyrik (u. a. von Firdausī und ‘Omar Ḥayyām) übersetzte, verifiziert die Autorität der Daumer’schen Ḥāfez-Nachdichtungen als Inspirationsquelle Feuerbachs folgendermaßen: „Der persische Dichter war von Jugend auf ein Liebling Feuerbachs; allerdings nicht der Perser selbst, sondern, um die Wahrheit zu sagen, Daumer, dessen unter dem Namen des Hafis veröffentlichte Sammlung von Liedern nur hier und da eine Stelle des Originals völlig frei wiedergibt [...]“ (Zitiert nach Ecker, J. (1991). *Anselm Feuerbach: Leben und Werk; kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*. München: Hirmer. S. 262f.) Darüber hinaus kannten sich Brahms und Feuerbach. Vgl. hierzu Loges, N. (2006). „Exoticism, Artifice and the Supernatural in the Brahmsian Lied“, in: *Nineteenth-century music review*, 3(2), S. 137–168, hier S. 138–141. Unter doi:10.1017/S147940980000063X (abgerufen am 19.03.2022).

⁵²¹ Zitiert nach Feuerbach, A. F. (1911). *Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter, Bd. 1*. Berlin: Meyer & Jessen. Brief vom 17. Nov. 1851 an seine Stiefmutter Henriette Feuerbach, S. 264. Auch wiedergegeben in Ecker. *Anselm Feuerbach* [...], S. 96.

⁵²² Siehe Ecker. *Anselm Feuerbach* [...], Farbtafel Nr. 7: „Hafis vor der Schenke, 1852. Kat. 91“.

Daumers Sammlung persischer Gedichte beeinflusste nicht nur Brahms und Feuerbach, sondern auch Richard Wagner. Die Begeisterung Wagners, nachdem er die Übertragung Daumers gelesen hatte und seine Lobpreisung für den persischen Poeten Ḥāfeẓ sind aus den folgenden Briefen vom 12. Sep. 1852 an Theodor Uhlig und August Röckel herauszulesen:⁵²³

„Mensch! Mensch! Mensch!

Schaff Dir Hafis an. (Hafis Gedichte, Sammlung von Daumer.)

I. Bei Campe in Hamburg.⁵²⁴

II. Neuerdings in Nürnberg erschienen.⁵²⁵

Dieser Perser Hafis ist der größte Dichter, der je gelebt und gedichtet hat. – Wenn Du Dir ihn nicht augenblicklich anschaffst, verachte ich Dich in Grund und Boden [...].⁵²⁶

„Ich würde Dir auch den Dichter mittheilen, den ich neuerdings als den größten aller Dichter erkannt habe; das ist: der persische Dichter „Hafis“, von dessen Gedichten jetzt eine sehr genießbare deutsche Bearbeitung durch Daumer existirt. Die Bekanntschaft mit diesem Dichter hat mich mit wahrhaftem Schreck erfüllt: Wir stehen mit unser ganzen pomphaften europäischen Geistescultur fast tief beschämt vor dem, was bereits der Orient einmal mit so sichrer, heiter erhabener Geistesruhe hervorgebracht hat.“⁵²⁷

Einen Monat später schrieb Wagner wiederum an Uhlig und veranlasste ihn die Werke Ḥāfeẓ' sorgfältig zu studieren:

„[...] Studiere den Hafis nur ordentlich: er ist der größte und erhabenste Philosoph, So sicher und unumstößlich gewiß wie er, hat noch Niemand um die Sache gewußt. Es giebt nur Eines – was er preist: und alles Übrige ist nicht einen Heller werth, wie hoch und erhaben es sich nennen möge.

– So etwas Ähnliches wird auch in meinen Nibelungen klar werden.“⁵²⁸

Die Begegnung Daumers mit Ḥāfeẓ und seine Vorliebe für dessen Dichtungen und Weltanschauung ist im Kontext seiner Lebensgeschichte zu suchen.⁵²⁹ Im Vorwort zur Leipziger Ausgabe dieses Werkes ist Folgendes vom Herausgeber angemerkt worden:

⁵²³ Richard Wagner entdeckte die Dichtungen des persischen Dichters Ḥāfeẓ im September 1852 auf Georg Herweghs (1817–1875) Anregung, ein revolutionärer Dichter des Vormärz.

⁵²⁴ Siehe Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...].

⁵²⁵ Siehe Daumer (1852). *Hafis. Neue Sammlung*.

⁵²⁶ Zitiert nach Wagner, R. (1888). *Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Brief Nr. 80 vom 12. Sep. 1852 an Theodor Uhlig. S. 220f.

⁵²⁷ Zitiert nach Wagner, R. (1894). *Briefe an August Röckel*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Brief Nr. II vom 12. Sep. 1852 an August Röckel. S. 12f. Außerdem fügte Wagner seinem Brief von 8. Juni 1853 an August Röckel ein Exemplar von Daumers Ḥāfeẓ-Übertragung bei. Siehe ebd. Brief Nr. III vom 8. Juni 1853 an August Röckel. S. 15.

⁵²⁸ Zitiert nach Wagner. *Richard Wagner's Briefe* [...], Brief Nr. 86 vom 14. Okt. 1852 an Theodor Uhlig. S. 236f.

⁵²⁹ In ihrer Dissertation *Finding the Connection: Hafez – Daumer – Brahms* (2001) untersuchte Elizabeth Blanton Momand die biographischen Ähnlichkeiten zwischen Ḥāfeẓ' und Daumer anhand ihrer

„Ein Nachzügler des ‚Jungen Deutschland‘, dessen Autoren als literarische Wortführer der vormärzlichen Gärung gegen die politische und kirchlichen Reaktion stürmten hatte Daumer für die politische Freiheitsbewegung, keinen Sinn, bekämpfte dagegen umso fanatischer das Christentum, für dessen historische und soziale Bedeutung ihm alles Verständnis abging, und wollte als einseitigster Ideologe mit einer neuen Religion der Liebe, des Friedens und der Weltfreude ein glücklicheres Zeitalter begründen. Von dieser Tendenz durchdrungen, wurde er erklärlicherweise vom ‚Divan‘ des Hafis mächtig angezogen, dessen Übersetzung⁵³⁰ sein bestes Lebenswerk ward.“⁵³¹

Wie der persische Poet hinterfragt Daumer immer wieder die Glaubenswahrheit, was mit den Ereignissen zu seinen Lebzeiten zusammenhängen mag. Außerdem sind die Suche nach Lebensrealität und reiner Liebe als Themen zu nennen, mit denen sich sowohl der deutsche Lyriker als auch der persische Dichter auseinandersetzen:

„[...] Besonders angezogen fühlte er sich durch die Verbindung des Spirituellen mit dem Weltlichen. In seinen Veröffentlichungen plädierte er weiterhin für eine universelle Religion, [...]. Trotz der offensichtlichen Widersprüche in Daumers Leben und Werken, bleibt doch ein Faktor konstant: Er wollte positive, lebensbestärkende Aspekte aller Kulturen finden und miteinander in Einklang bringen. Wie Hafis sah auch Daumer keinen Widerspruch darin, gleichzeitig die Freuden der Natur und des Weines sowie die Liebe zu Gott und den Frauen zu feiern.“⁵³²

Daumers Gedichtsammlung *Hafis* wurde in der Literaturgeschichte irrtümlich als Übersetzung der Werke Ḥāfeẓ' angesehen, sie besteht jedoch genau genommen aus freien Nachdichtungen nach dem *Dīwān* des persischen Poeten und vermittelt generelle Eindrücke der Poesie Ḥāfeẓ':⁵³³

„Das Entstehungsprinzip des *Hafis* ist Anlehnung, freie Variation und Modulation, Nachempfingung, Nachbildung, Adaption, Affinität und welche Nuancierungen in diesem Bereich noch möglich sind.“⁵³⁴

Außerdem ist die Qualität dieser Übertragungen unterschiedlich beurteilt worden und beispielsweise von Johann Christoph Bürgel – zusammen mit Nachdichtungen

Weltanschauungen und den Ereignissen zu ihren Lebzeiten. Siehe Momand, E. B. (2001). *Finding the Connection: Hafez – Daumer – Brahms*. (Diss.). Austin: University of Texas.

Unter <https://www.proquest.com/dissertations-theses/finding-connection-hafez-daumer-brahms/docview/230810017/se-2?accountid=11359> (abgerufen am 11.08.2021).

⁵³⁰ Es handelt sich bei Daumers *Hafis* jedoch um keine direkte Übersetzung der Poesie des persischen Dichters, sondern um eine freie Nachdichtung nach dem *Dīwān* von Ḥāfeẓ.

⁵³¹ Zitiert nach Daumer, G. F. (1906). *Hafis: eine Sammlung persischer Gedichte*. Leipzig: Reclam. Vorwort, S. 6.

⁵³² Zitiert nach Virginia Hancocks Beitrag „Brahms, Daumer und die Lieder op. 32 und 57“, in: Krummacker, F. (Hrsg.). (1999). *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation: Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*. München: Henle. S. 377–388, hier S. 378.

⁵³³ „Seine [Daumers] *Hafis*-Dichtungen sind nicht um wortgetreue Wiedergabe einer Vorlage bemüht; sie scheiden als Übersetzungen aus und erwecken den Eindruck, auf den Vorarbeiten vom Hammer-Purgstall und Platen aufzubauen.“ Zitiert nach Kluncker, K. / Daumer, G. F. (1984). *Georg Friedrich Daumer: Leben und Werk 1800 – 1875* (Bd. 349). Bonn: Bouvier. S. 108.

⁵³⁴ Zitiert nach ebd.

Hans Bethges – als „Hafis-Imitationen, die sich von Form und Geist des Hafis allzusehr entfernen“ bezeichnet.⁵³⁵ Im Gegensatz dazu hält Hubert Tschersig die Herangehensweise Daumers für eine Art Umdichtung einer Reihe ausgewählter Gedichte aus Hammer-Purgstalls Hāfez-Übersetzung:

„Irgend eine Strophe, die ihm gefiel, nahm er heraus und dichtete sie um, verband sie mit einer anderen und schuf so ganz neue Lieder, die aber hafisischen Geist atmen.“⁵³⁶

Liebe, Sehnsucht, Schönheit und Suche nach Ewigkeit sind Themen, die in den Nachdichtungen Daumers häufig vorkommen und so ein Hāfez'sches Ambiente erschaffen. Daumer legt den Fokus jedoch vielmehr auf die rein irdische bzw. profane Seite der Poesie Hāfez' und nimmt damit eine sinnliche Perspektive ein. Karlhans Kluncker berichtet in seiner Daumer-Biographie Folgendes über das Vorgehen Daumers bei seiner Hāfez-Nachdichtung:

„Hafis war nach Daumers eigener Aussage seine dichterische Maske. Der Erfolg des lyrischen Rollenspiels hängt somit ab vom Identifikationsgrad. [...] Mit seiner Identifikation geht Daumer einen entscheidenden Schritt weiter als Goethe, der Hafis als Zwillingbruder neben sich stellt und Gedichte *auf* Hafis schreibt. Daumer spricht stets *als* Hafis und tauscht mit ihm sein lyrisches Ich. Neben Daumers sprödem und humorfreiem Prosawerk nimmt sich der Hafis-Ton mit seiner sorglosen Libertinage und ihren rauschhaften Höhepunkten in der Tat wie das Werk eines anderen Menschen aus.“⁵³⁷

Inwiefern Daumer sich mit der Poesie des persischen Poeten befasste und wie seine Hāfez-Nachdichtung musikalisch umgesetzt wurde, welche Hāfez'schen Motive oder Merkmale in den Vertonungen der Nachdichtung Daumers zu erkennen sind, wird im Folgenden anhand musikalischer Beispiele herausgearbeitet. Insgesamt finden sich über hundert Vertonungen der Werke Daumers (siehe *DRpL: Hāfez*), hauptsächlich Lieder bzw. Liederzyklen, deren literarischen Vorlagen sich auf seine Hāfez-Nachdichtung beziehen.⁵³⁸ Da Brahms zu einem der wenigen Komponisten zählt, der die Poesie Daumers vielfach als Textvorlage für seine Vertonungen wählte, wird an dieser Stelle auf die Lieder aus seinen Liedersammlungen opp. 32/7–9, 47/1–2, 57/2, 65/2 mit Bezugnahme auf Hāfez detailliert eingegangen.

⁵³⁵ Zitiert nach Bürgel, J. C. (1972). *Gedichte aus dem Diwan. Hafis, Muhammad Schams ad-Din*. Stuttgart: Reclam. Einleitung, S. 30.

⁵³⁶ Zitiert nach Tschersig. *Das Gasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 199.

⁵³⁷ Zitiert nach Kluncker / Daumer. *Georg Friedrich Daumer* [...], S. 109f.

⁵³⁸ Unter den Hāfez-Nachdichtungen Daumers wurden die folgenden Werke viermal oder sogar noch häufiger vertont: „O wär' ich ein See, so spiegelhell“ [8] (Siehe Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Gedicht Nr. XVII, S. 9); „Wo ist der Ort, an dem du weilst?“ [5] (ebd. Gedicht Nr. XXXII, S. 19); „Ich will bis in die Sterne“ [4] (ebd. Gedicht Nr. XLVII, S. 28); „Ich dachte dein in tiefer Nacht“ [11] (ebd. Gedicht Nr. LI, S. 31); „Zu der Rose, zu dem Weine komm!“ [7] (Gedicht Nr. XCIV, S. 56f.).

Johannes Brahms' Auseinandersetzung mit dem *Hafis* von Daumer

Die Begeisterung von Brahms für Daumers Poesie führte zu einem persönlichen Besuch des Dichters im Jahr 1872, von dem Max Kalbeck in seiner Brahms-Biographie berichtet:

„Auf dem Wege von Nürnberg nach Karlsruhe begriffen (Anfang Mai 1872), unterbrach er [Brahms] in Würzburg, wo Daumer in den letzten Jahren seines Lebens wohnte (er starb dort 1875), seine Reise, fand nach vieler Mühe Straße und Haus, und war überrascht, als sich ihm ein verschrumpftes Männchen als der deutsche Hafis vorstellte. Brahms, der im Laufe des Gespräches merkte, daß Daumer nichts von ihm und seinen Liedern wußte, erkundigte sich scherzhaft nach seinen vielen Schätzen, womit er die so glühend besungenen Frauenbilder meinte. Da lächelte der Alte still vor sich hin und rief aus der anstoßenden Kammer ein ebenso altes, kleines und verhutztes Weiblein herein, indem er sagte: ‚Ich habe nie eine andere geliebt als diese meine Frau.‘“⁵³⁹

Die Konstellation Daumer-Brahms insbesondere die Ḥāfeẓ-Lieder sind bis heute noch kaum erforscht worden.⁵⁴⁰ Die vorhandenen Forschungen sind voller widersprüchlicher Bewertungen, besonders was den Deklamationsrhythmus anbelangt und inwiefern dies mit der Position der Forscher der Kompositionsweise von Brahms gegenüber zusammenhängt.⁵⁴¹ Wie die meisten bisher untersuchten Lieder, sind die Ḥāfeẓ-Lieder von Brahms keine „orientalischen“ Vertonungen, die „exotische“ musikalische Merkmale aufweisen. Vielmehr spielen in diesen Werken außermusikalische Merkmale eine bedeutende Rolle, wie der inhaltliche bzw. thematische Aspekt, besonders die Beziehung zwischen Musik und Text, die den von Ḥāfeẓ geprägten Inhalt musikalisch zum Ausdruck zu bringen versucht. Aus diesem

⁵³⁹ Zitiert nach Kalbeck, M. (1908). *Johannes Brahms: 1862 - 1868*. (2. Aufl., Bd. 2, Halbbd. 1). Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft. S. 136f.

⁵⁴⁰ Es sind jedoch vereinzelte Untersuchungen von August Gerstmeier, Natasha Loges, Kristina Marie Eckelhoff, Elizabeth Blanton Momand sowie Virginia Hancock vorhanden, welche die Ḥāfeẓ-Daumer-Brahms-Konstellation untersuchen: Hierzu siehe Gerstmeier, A. (1992). „Brahms und Daumer“, in: *Brahms als Liedkomponist: Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*. Hrsg. v. Peter Jost. Stuttgart: Franz Steiner. S. 116–136; Momand. *Finding the Connection: Hafiz – Daumer – Brahms*. (Diss.); Loges, N. (2004). „The Notion of Personae in Brahms's ‚Bitteres zu sagen denkst du,‘ op. 32, no. 7: A Literary Key to Musical Performance?“, in: *Music and Literature in German Romanticism*. Rochester, NY: Camden House. S. 183–199; Loges. „Exoticism, Artifice and the Supernatural in the Brahmsian Lied“, in: *Nineteenth-century music review*, 3(2), (wie Anm. 520); Eckelhoff, K. M. (2014). *Brahms the Exotic: The Representation of Non-European and Ethnic ‚Others‘ in the Hafiz/Daumer Settings of Opus 32, ‚Romanzen aus L. Tieck's Magelone,‘ and ‚Zigunerlieder,‘ Opus 103*. (Diss.) University of Arkansas. Unter <https://scholarworks.uark.edu/etd/2208> (abgerufen am 11.08.2021).

⁵⁴¹ Siehe hierzu Kienzl, W. (1885). *Die musikalische Declamation dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges: musikalisch-philologische Studie*. Leipzig: H. Matthes. S. 78–80; Newman, E. (1915). „Brahms and Wolf as Lyrists. I“, in: *The Musical Times*, 56(871), S. 523–525. Unter doi:10.2307/910047 und Newman, E. (1915). „Brahms and Wolf as Lyrists. II“ (Continued), in: *The Musical Times*, 56(872), S. 585–588. Unter doi:10.2307/908262 (abgerufen am 16.08.2021); Giebeler, K. (1959). *Die Lieder von Johannes Brahms: ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Münster/Westfalen: M. Kramer. S. 34f.; Harrison, M. (1972). *The Lieder of Brahms*. New York: Praeger Publishers. S. 2; Stark, L. (1995). *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press. S. 70; Craig Bell, A. (1996). *Brahms: The Vocal Music*. London: Associated University Press. S. 55–58.

Grund werden bei der Untersuchung dieser Werke keine orientalisierenden bzw. exotisierenden, musikalischen Mittel herausgearbeitet, sondern es soll auf den poetischen Inhalt und dessen musikalische Umsetzung Wert gelegt werden. An dieser Stelle soll noch angemerkt werden, dass die Liederzyklen von Brahms im Gegensatz zu denen Schumanns und Wolfs kaum innere musikalische Zusammenhänge aufweisen und auch schlichte Bauelemente wie das Volkslied beinhalten. In seiner Liedersammlung op. 32 aus dem Jahr 1864, die zu Brahms' frühesten Daumer-Vertonungen gehört, bezieht er vier Vertonungen von Gedichten Daumers mit ein, von denen sich die drei letzten Lieder (Nr. 7–9) auf Daumers Hāfez-Nachdichtung beziehen.⁵⁴² Es ist bemerkenswert, dass beide vertonten Poeten dieser Sammlung – August von Platen und Georg Friedrich Daumer – zu den bedeutenden Ghasel-Dichtern des deutschen Raums zählen.⁵⁴³

Op. 32/7 „Bitteres zu sagen denkst du“⁵⁴⁴

Das erste Lied aus dieser Reihe „Bitteres zu sagen denkst du“ (komponiert im September 1864 in Baden-Baden) handelt von der überwältigenden Liebesbesessenheit des lyrischen Ichs zur Geliebten, sodass deren Bitterkeit durch ihr eigenes Wesen überwunden wird:

- | | | |
|----|--|---------|
| 1. | „Bitteres zu sagen denkst du; | (a) / w |
| 2. | Aber nun und nimmer kränkst du, | (a) / w |
| 3. | Ob du noch so böse bist. | (b) / m |
| 4. | Deine herben Redethaten | (c) / w |
| 5. | Scheitern an korallner Klippe, | (d) / w |
| 6. | Werden all zu reinen Gnaden, | (c) / w |
| 7. | Denn sie müssen, um zu schaden, | (c) / w |
| 8. | Schiffen über eine Lippe, | (d) / w |
| 9. | Die die Süße selber ist.“ ⁵⁴⁵ | (b) / m |

Erwähnenswert ist das Sparen des Geschlechts in dieser Dichtung nach der persischen poetischen Tradition, was unterschiedliche Auslegungen zulässt. Der Geliebten und dem Liebhaber wurden also kein Geschlecht zugeordnet; darüber hinaus sind sie auch als Personen

⁵⁴² Siehe Brahms, J. / Daumer, G. F. / Graf von Platen, A. (1865). *Lieder und Gesänge: für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Op. 32*. Leipzig; Winterthur: J. Rieter-Biedermann. Heft 2, Nr. 7, 8 u. 9, S. 6–13. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle. Weiterführend hierzu siehe den Aufsatz von Peter Jost „Lieder und Gesänge“, in: Sandberger. *Brahms-Handbuch*, (wie Anm. 381), dort: „*Neun Lieder und Gesänge von Platen und Daumer op. 32*“, S. 234f.

⁵⁴³ Neben den Daumer-Liedern weist die vierte Vertonung aus dieser Sammlung „Der Storm, der neben mir verrauschte“, verfasst von August von Platen, ein regelkonformes Ghasel mit einem Kehrreim („wo ist er nun?“) auf. Bemerkenswert ist die Adaption der poetischen Form der Vorlage durch Brahms, der den Kehrreim als einen musikalischen Refrain erklingen lässt.

⁵⁴⁴ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 7, S. 6f. Siehe auch Stark. *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*, S. 70f.

⁵⁴⁵ Zitiert nach Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung [...]*, Gedicht Nr. XXXV. S. 21.

anonymisiert. Das lyrische Ich versucht in dieser Dichtung den Unmut der angesprochenen Figur auf eine spielerische Art und Weise zu besänftigen, welche Max Kalbeck als „die von Hafis gewürzte Metapher“⁵⁴⁶ bezeichnet: Die bitteren Worte der Geliebten werden durch das „Schiffen über [ihre] Lippe“⁵⁴⁷ versüßt. Nach einer Rückübersetzung einzelner Stichwörter aus dem obigen Gedicht sind Parallelen zu folgenden Versen aus dem *Dīwān* von Ḥāfez zu erkennen:

„Böses hast du gesprochen. Verziehn!
Wohl ward es gesprochen

Bitteres ziemet den zuckrichten Lippen.“⁵⁴⁷

«اگر دشنام فرمایی و کز نفرین دعا گویم

جواب تلخ می زید لب لعل شکر خارا»

Außerdem findet das Gedicht Daumers in dem folgenden Vers eine weitere Parallele, welcher Ḥāfez zugeschrieben ist:⁵⁴⁸

«تلخ است پاخ تو و لیکن مرا چه غم بادست، بگذرد بلبانت شکر شو»

Die Ausdrücke «شکر لب», «لب شیرین» (dt. Zuckerlippe) und «لب لعل» (dt. Rubinenlippen) kommen an zahlreichen Stellen des *Dīwān* von Ḥāfez vor und werden als Metapher für die Schönheit der Geliebten gebraucht. Das Gedicht Daumers scheint darüber hinaus eine Anspielung auf einen von mehreren Beinamen Ḥāfez', nämlich «حافظ شیرین سخن» (dt. der süßlich sprechende Ḥāfez) zu sein. Daumer verwendet außerdem in seiner Nachdichtung schlichte Alliterationen bei den Worten „korallner Klippe“ und „Die die Süße selber“, die als Annäherung an die von Ḥāfez eingeführten rhetorischen Stilmittel zu verstehen sind. Abgesehen von den verwendeten Sprachbildern und Stilmitteln, die Daumers Nachdichtung eine persische Atmosphäre verleihen, spielt auch das verwendete Reimschema eine entscheidende Rolle. Bestehend aus neun Versen ist das Versmaß ein trochäischer Vierheber mit weiblichen Kadenz, mit Ausnahme des dritten und neunten Verses, die mit den Reimwörtern „bist“ und „ist“ enden und jeweils eine Silbe weniger (sieben Silben) enthalten. Hinsichtlich des Reimschemas, aber auch inhaltlich, lässt sich dieses Gedicht in zwei Abschnitte unterteilen (Verse 1–3 und Verse 4–9). Johannes Brahms entscheidet sich in seiner Vertonung für eine stark variierte Strophenliedform, welche zugleich charakteristische Merkmale einer durchkomponierten Liedform auf-

⁵⁴⁶ Zitiert nach Kalbeck. *Johannes Brahms: 1862 – 1868*, 141.

⁵⁴⁷ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan [...]*, Teil 1, dort: „Buchstabe Elif“, Gedicht Nr. VIII, S. 15. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 3, Verspaar 6, S. 3f.

⁵⁴⁸ Persisches Original zitiert nach *Ganjoor-Verzeichnis*. Unter <https://ganjoor.net/hafez/montasab/sh21> (abgerufen am 23.03.2023), Gedicht Nr. 32, Verspaar 7. Es handelt sich um ein Ḥāfez zugeschriebenes Ghasel.

weist, indem er sie als eine dreiteilige ABA'-Form mit einer stark variierten Wiederholung des anfänglichen musikalischen Teils anlegt. Außerdem reimen sich jeweils die ersten und zweiten Verse (a) sowie die sechsten und siebten (c), welche die unregelmäßige Einteilung der Verse in der Vertonung Brahms' verdeutlichen. Aus den neun Versen des Gedichts fasst Brahms drei musikalischen Strophen zusammen. Er orientiert sich jedoch mehr am poetischen Inhalt als an der Form der literarischen Vorlage. In F-Dur konzipiert, – alle vorangegangenen Lieder aus diesem Opus sind in Moll gesetzt – scheint die Musik eher die positiven Eigenschaften der angesprochenen Figur/Geliebten hervorzuheben als die böartigen Aspekte ihres Charakters. Bemerkenswert ist, dass Brahms die Verbitterung der Geliebten durch Verwendung musikalischer Mittel besonders in der Melodik und Harmonik in Anmut verwandelt. Dieses erreicht er durch Verwendung einer lyrischen Melodiebildung, die keinen großen Sprüngen beinhaltet. Dazu trägt auch noch die Klavierbegleitung bei, die hauptsächlich aus fließenden nachschlagenden Arpeggien in der linken Hand – mit Verzicht auf der betonten Zählzeit – und akkordischer Verdoppelung der Singstimme in der rechten Hand besteht. Selbst die männliche Kadenz des dritten Verses „ob du noch so böse bist“ (T. 8) wird durch Ausdehnung über zwei Töne musikalisch sanfter gestaltet und klingt als Echo in einem eintaktigen Zwischenspiel nach (T. 9, dominantisch abschließend).⁵⁴⁹

Notenbeispiel 5.40: Johannes Brahms, *Lieder und Gesänge*, op. 32, Nr. 7, T. 7–9.⁵⁵⁰

Erwähnenswert ist die gelegentliche Verwendung von Chromatik im zweiten und dritten Vers, die mit kurzen, den Moll entliehenen harmonischen Anspielungen, die Worte „kränkst du“ und „böse“ musikalisch auszudeuten scheinen. Der nächste Abschnitt (B: T. 10–19) wurde zunächst sequenzierend angelegt, moduliert anschließend nach As-Dur und c-Moll, während die vom

⁵⁴⁹ Zum Thema Deklamation in „Bitteres zu sagen denkst du“, siehe die Analyse von Natasha Loges: „The Notion of Personae in Brahms's ‚Bitteres zu sagen denkst du,‘ op. 32, no. 7: A Literary Key to Musical Performance?“, in: *Music and Literature in German Romanticism* (2004), (wie Anm. 543).

⁵⁵⁰ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 7, S. 6.

ersten Abschnitt abgeleitete Melodik sich in einer hohen Lage bis zum *forte* steigert, bevor sie über ein zweitaktiges Zwischenspiel (T. 18f.) zur Grundtonart F-Dur zurückkehrt. Bemerkenswert sind in diesem Abschnitt die in den Takten 14f. eingeführten beginnenden Pausen in der Singstimme, die den Begriff „scheitern“ musikalisch hervorzuheben scheinen. Anschließend (A': T. 20–35) kehrt der erste musikalische Abschnitt zurück, der kurz darauf durch Sequenzierungen und eine abgeleitete Linie aus dem vorherigen Klavierzwischenpiel (T. 18f.), jedoch in ausgedehnter Form, variiert wird. Durch aneinandergereihte Sequenzierungen erreicht die Singstimme ihren Höhepunkt auf dem Begriff „selber“ (T. 27) und „die Süsse“ (T. 29 mit Auftakt), dem ein dem Klaviervorspiel ähnlicher Epilog über fünf Takte folgt (T. 31–35), der schließlich über einen Plagalschluss zur Tonika F-Dur kadenziert. Eric Sams bezeichnete die abschließende Amen-Kadenz als Symbol für „whole-hearted submission“⁵⁵¹ des lyrischen Ichs, welches sich von den „herben Redethaten“ der Geliebten nicht scheuen lässt. Das lyrische Ich richtet sich lediglich auf ihre positiven Eigenschaften aus; eine Idee, die laut Momand mit dem sufistischen Konzept der Akzeptanz des Schmerzes und dessen Wahrnehmung als Genuss übereinstimmt. Eine musikalische Religiosität, als die es Kristina Marie Eckelhoff bezogen auf die erwähnte sufistische Idee bezeichnet ist jedoch in der Vertonung Brahms' ausgeschlossen.⁵⁵²

Op. 32/8 „So stehn wir, ich und meine Weide“⁵⁵³

Die zweite von Brahms ausgewählte Daumer-Nachdichtung in der Liedersammlung op. 32 „So stehn wir, ich und meine Weide“ schließt sich in der literarischen Vorlage dem ersten Daumer'schen Gedicht an:

- | | | |
|----|--|------------|
| 1. | „So stehn wir, ich und meine Weide,
So leider miteinander beide. | (a)
(a) |
| 2. | Nie kann ich ihr was tun zu Liebe,
Nie kann sie mir was tun zu Leide. | (b)
(a) |
| 3. | Sie kränket es, wenn ich die Stirn ihr
Mit einem Diadem bekleide; | (c)
(a) |
| 4. | Ich danke selbst, wie für ein Lächeln
Der Huld, für ihre Zornbescheide.“ ⁵⁵⁴ | (d)
(a) |

⁵⁵¹ Zitiert nach Sams, E. (2000). *The Songs of Johannes Brahms*. New Heaven; London: Yale University Press. S. 87.

⁵⁵² Vgl. Momand. *Finding the Connection: Hafez – Daumer – Brahms*. (Diss.), S. 63.

⁵⁵³ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 8, S. 8f. Siehe auch Stark. *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*, S. 71ff.

⁵⁵⁴ Zitiert nach Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung [...]*, Gedicht Nr. XXXVI. S. 21.

Bei dieser Nachdichtung ist eine Anspielung auf die folgenden Verse von Ḥāfeẓ zu erkennen:

„Du schauest mich und alsogleich
Vermehrest du mein Leiden;
Ich schaue Dich und alsogleich
Vermehrt sich meine Liebe.

«مرامی بینی و هر دم زیادت می کنی دردم»

ترامی بینم و میلیم زیادت می شود هر دم

Ich weiß nicht, was im Sinn du führst,
Du fragst nicht, wie's mir gehe;
Du eilest nicht, mir beizustehn,
Weißt du nicht, daß ich kränkle?⁵⁵⁵

سلامانم نمی پرسی نمی دانم چه سرداری

بدانم نمی کوشی نمی دانی مگر دردم»

Johann Christoph Bürgel spricht in diesem Fall von einer sogenannten 'udhritischen Liebe, die aus unterschiedlichen Gründen keine Erfüllung findet. Die in der Regel absolute Treue kann in übertriebenem Maße in Krankheit, Melancholie, Liebeswahn und schließlich bis in den Tod führen.⁵⁵⁶ Eine weitere Annäherung an dieses Thema in der Nachdichtung Daumers ist im folgenden Ghazel von Ḥāfeẓ auszumachen:

„Geh' ich ihr nach, so werden
Zauberei'n entstehen,
Verlaß ich sie, so wird sie wider mich
aufstehen.

«اگر روم ز پیش قند با را کنیزد»

و راز طلب نشینم بکینه بر خیزد

Und wenn auf ihrem Weg ich eine
ganze Stunde,
Auch ihrer harr', wie Staub wird sie,
wie Wind entfliehen,

و کبر بر هکذری یکدم از وفاداری

چو کرد در پیش اتم چو باد بگریزد

Und wenn ich einen Kuß zur Hälfte nur
begehre,
Wird ihr der Spott vom Mund wie
Zucker fallen.⁵⁵⁷

و کز کرم طلب نیم بوسه صد افسوس

ز حقه دیش چون شکر فرویزد»

In der Nachdichtung Daumers handelt es sich um die gegensätzlichen Zustände und Einstellungen des Liebhabers und der Geliebten, die nach der persischen Tradition metaphorisch als „Weide“ bezeichnet wurde. In der persischen Literatur, besonders in der Poesie, wurde die Trauerweide «بید مجنون» (dt. Echte Trauerweide) häufig als Symbol der freudlosen, kummervollen Liebe verwendet. In seinem Buch *The Songs of Johannes Brahms*

⁵⁵⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. LXXII, S. 266. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghazel Nr. 318, Verspaare 1 u. 2, S. 216f.

⁵⁵⁶ Vgl. Bürgel. *Liebesrausch und Liebestod* [...], dort: „Die 'udhritische Liebe“, S. 40–94.

⁵⁵⁷ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. LVI, S. 286. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghazel Nr. 155, Verspaare 1–3, S. 106. Es sei hier angemerkt, dass die Übersetzung Hammer-Purgstalls genderspezifisch konzipiert ist, während das persische Original geschlechtsneutral gedichtet wurde.

bezeichnet Eric Sams die „Weide“ hingegen als Abkürzung aus dem Mittelhochdeutschen für „Augenweide“, welche einen schönen und wohltuenden Anblick darstellt.⁵⁵⁸ Laut Max Kalbeck ist dabei „nicht etwa der Baum, sondern die Flur als Augen- oder Seelenweide“⁵⁵⁹ gemeint. In diesem Zusammenhang scheint jedoch die persische Symbolisierung dieses Begriffs zuzutreffen. Außerdem verwendet Daumer in seiner Nachdichtung rhetorische Stilmittel wie Antithesen (wie es auch bei den oben erwähnten Versen Ḥāfez’ der Fall ist), – in Form des Chiasmus beispielsweise in der zweiten Strophe bei den kreuzweise entgegengesetzten Begriffen, – „ich“ ≠ „ihr“, „sie“ ≠ „mir“ und „Liebe“ ≠ „Leide“ – welche die Unvereinbarkeit der beiden Figuren symbolisch darstellen.⁵⁶⁰

Formal gesehen besteht die Nachdichtung Daumers aus vier Strophen zu jeweils zwei Versen. Wirft man einen Blick auf dem Reimschema dieses Gedichts, erkennt man eine regelrechte Übernahme der persischen Ghaselform (aa–ba–ca–da). Im Folgenden wird untersucht, inwieweit Brahms diese und den poetischen Inhalt der Nachdichtung in seine musikalische Umsetzung, die stark kritisiert wurde, miteinzubeziehen versucht. Im Gegensatz zu dem zuletzt besprochenen Gedicht Daumers, wird hier die angesprochene Gestalt anders als im persischen Original, eindeutig als weiblich bezeichnet.⁵⁶¹ Den beiden Gedichten gemeinsam ist die Bitterkeit der Geliebten.

Der literarischen Vorlage entsprechend, fasst Brahms in seiner Vertonung (komponiert im September 1864 in Baden-Baden) deren vier Strophen in vier durchkomponierten musikalischen Strophen zusammen, die durch Klavierzwischenspiele voneinander abgegrenzt werden, wobei er die erste Strophe am Ende in variiert Form wiederholt (A–B–A’). Inhaltlich besitzt die Nachdichtung Daumers eine gewisse Ambiguität durch die Verwendung widersprechender Emotionen der beiden Gestalten, die durch die verwendete harmonische Ambivalenz musikalisch ausgedeutet wird: Brahms lässt die Harmonik stets zwischen f-Moll und dessen Durparallele As-Dur schweben. Diese harmonische Uneindeutigkeit wird besonders durch die Einführung abwärtsgerichteter f-Moll-Dreiklangsbrechungen in Halb-

⁵⁵⁸ Vgl. Sams. *The Songs of Johannes Brahms*, S. 88.

⁵⁵⁹ Zitiert nach Kalbeck. *Johannes Brahms: 1862 – 1868*, S. 141.

⁵⁶⁰ Siehe hierzu den Aufsatz von Ira Braus „Skeptische Beweglichkeit‘: Die Rhetorik von Wort und Ton in *So stehn wir, ich und meine Weide* op.32/8“, in: Jost, P. (Hrsg.). (1992). *Brahms als Liedkomponist: Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*. Stuttgart: Steiner. S. 156–172.

⁵⁶¹ Die persische Vorlage ist geschlechtsneutral konzipiert, während in der Nachdichtung Daumers eine weibliche Figur angesprochen wird. An dieser Stelle sei angemerkt, dass die bisherigen Studien über diese Vertonung, wie diejenigen von Elizabeth Blanton Momand und Kristina Maria Eckelhoff, die angesprochene Person im persischen Original fälschlicherweise als männlich bezeichnen. Grund dafür ist das aus der englischen Übersetzung von H. Wilberforce Clarke übernommene Geschlecht.

tönen in der Singstimme (T. 1 mit Auftakt) im Gegensatz zu den kanonisch angelegten Einsätzen desselben Gebildes in der Bassstimme des Klaviers in As-Dur zum Ausdruck gebracht.⁵⁶² Neben der erwähnten harmonischen Ambiguität ist diese gleichzeitig auch in der Rhythmik vorhanden: Die durch den simultanen Einsatz der Halbtöne in der Singstimme und den nachschlagenden Triolen (später synkopierte Tonrepetitionen) erzeugte rhythmische Instabilität entspricht dem inhaltlichen Konflikt der beiden Gestalten aus der literarischen Vorlage. Sie wird darüber hinaus durch die irregulär angelegte Struktur der Phrasierung verstärkt. Auch die gerade Taktart (*alla breve*) ist erst im T. 6f. erkennbar. Dazu trägt noch die irreguläre Struktur des Deklamationsrhythmus der Gesangslinie bei, der im Gegensatz zum ursprünglichen metrischen Schemata der literarischen Vorlage steht.

Notenbeispiel 5.41: Johannes Brahms, *Lieder und Gesänge*, op. 32, Nr. 8, T. 1 mit Auftakt bis T. 7.⁵⁶³

In gehender Bewegung.

So stehn wir, ich und mei - ne Wei - de,
so lei - der mit ein - nan - der Bei - de:

Die vier musikalischen Strophen heben sich v. a. durch Verwendung verschiedener Begleitfiguren voneinander ab. Der Begriff „Liebe“ (T. 10) wird mit einer kurzzeitigen harmonischen Zuordnung zu Dur musikalisch ausgedeutet. Anschließend wird jedoch der erste dramatische Höhepunkt durch die vorangestellte Chromatik (*b-h-c-des*, T. 12) in der Singstimme und die

⁵⁶² Das beginnende Dreitonmotiv, bestehend aus Halben mit anschließendem Sextsprung, findet laut Hans-Dieter Wagner weitere Parallelen in Brahms' Kompositionen, u. a. im Hauptthema seiner vierten Symphonie und im Beginn des dritten Liedes aus den *Vier ersten Gesängen*. (Vgl. Wagner, H.-D. (2001). *Johannes Brahms - das Liedschaffen: ein Wegweiser zum Verständnis und zur Interpretation* (Bd. 4). Mannheim: Palatium-Verl. S. 32.)

⁵⁶³ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 8, S. 8.

dreitaktige Ausdehnung der Melodie der Gesangslinie (T. 13–15) auf dem Wort „Leide“ mit einer harmonischen Wendung zu Moll in hoher Lage (bis zum f^2) erreicht, die von der Klavierstimme echoartig in einer Überleitung zum nächsten Abschnitt nachgeahmt wird (T. 15f.). In der dritten und vierten Strophe wird stets zwischen C-Dur und f-Moll gewechselt. In der vierten bzw. letzten Strophe ist die Ambiguität der literarischen Vorlage durch Alterationen verstärkt, welche zu einem Ausbruch auf die Worte „für ihre Zornbescheide“ (T. 29 mit Auftakt bis T. 30) führt, der durch Einführung einer von der Klavierstimme verdoppelten Triole in der Singstimme samt einer Wendung nach Moll musikalisch ausgedeutet wird. Brahms lässt den Ausbruch wieder in einem echoartigen Klavierzwischenpiel nachwirken (T. 31 mit Auftakt bis T. 32). Die Wiederholung der Anfangs-Strophe wird an dieser Stelle durch die Wiederkehr einer erweiterten Variante der beginnenden Begleitfigur (*c*-Oktaven in nachschlagende Triolen über drei Oktaven, T. 32–34) signalisiert, woraufhin die abwärtsgerichteten Dreiklangsbrechungen in der Bassstimme des Klaviers aufgegriffen und bis zum Schluss beibehalten werden. Bereits in der Wiederholung des zweiten Verses aus der ersten Strophe verzichtet Brahms auf die notengetreue Wiedergabe des Anfangsteils. Gefolgt von einem affektiven seufzerartigen Einsatz von „so leider“ (T. 42 mit Auftakt), sind die Worte „miteinander beide“ chromatisch – mit demselben chromatischen Gebilde *b–h–c* aus dem Mittelteil – in einem *pp* angelegt (T. 43–46) und werden von den beginnenden Dreiklangsbrechungen abwechselnd zwischen As-Dur und f-Moll begleitet, die ein letztes Mal einen harmonischen Schwebezustand erzeugen. Die Ambiguität der „Schlußbildung auf der Grundlage von Terzverwandtschaften“⁵⁶⁴ samt der variierten Wiederholung der ersten Strophe (A': T. 34–51) stellt den Stillstand des bestehenden Konflikts zwischen den beiden Figuren dar, der durch einen abschließenden As-Dur Akkord letztlich aufgelöst wird. Trotzdem führt sowohl die nicht vorhandene Kadenzwendung als auch das Ende der Melodie der Singstimme auf *as* (T. 46, Terz in f-Moll) zum Eindruck eines offenen Schlusses, der die Fortdauer des thematisierten Stillstands suggeriert. Erwähnenswert ist an dieser Stelle auch der bereits besprochene Bezug auf das persische Ghasel, das von Brahms durch Verwendung musikalischer Reime, häufig in Form von absteigenden Sekunden, nachgeahmt wurde (vgl. „Weide“, „Liebe“, „bekleide“ und „Zornbescheide“). Bemerkenswert ist außerdem das bei dem Begriff „beide“ verwendete Intervall, das mit jedem wiederholenden Einsatz kleiner wird, als ob die beiden Figuren schließlich doch noch mehr zueinander finden.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ Zitiert nach Moser, H. J. (1937). *Das deutsche Lied seit Mozart: 2. Band: Sängerstudio*. Berlin; Zürich: Atlantis Verlag. S. 121.

⁵⁶⁵ Zunächst eine Quinte (T. 6f.), dann eine verminderte Quinte (T. 41) und abschließend eine große Terz (T. 45f.).

Notenbeispiel 5.42: Johannes Brahms, *Lieder und Gesänge*, op. 32, Nr. 8, T. 6f., 41 und 45f.⁵⁶⁶



Den Konflikt der beiden Gestalten der Daumer'schen Nachdichtung zeigt Brahms durch die irreguläre Umsetzung des Deklamationsrhythmus, Verwendung einer schwebenden Harmonik, Einführung der Terzverwandschaften, den gelegentlichen Einsatz dissonanter Töne in der Melodiebildung sowie einer rhythmischen Instabilität durch Überlagerung von Zweier- und Dreierhythmen. Nicht nur die Nachdichtung Daumers sondern auch die Vertonung Brahms' wurden mit einer Reihe von kritischen Vorwürfen bedacht, sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch des Metrums. Craig Bell tadelte z. B. den poetischen Gehalt der Daumer'schen Nachdichtung für das Nicht-Gelingen der musikalischen Umsetzung Brahms':

„The eight song, *So stehn wir*, is the one comparatively ineffective and disappointing song of the set—a fact due, I am convinced, to the poem, which is so inapt in the context of the rest, so intransigent and discrepant, that one wonders why Brahms ever chose to set it. [...] [Brahms] was thus unable to make anything out of it. Its flavor is so neutral, the vocal line so inexpressive, and the accompaniment so inert that neither the ear nor the mind is held by it.“⁵⁶⁷

Op. 32/9 „Wie bist du, meine Königin“⁵⁶⁸

Das letzte Lied aus dieser Sammlung (komponiert im September 1864 in Baden-Baden) bezieht sich auf eine weitere Hāfez-Nachdichtung Daumers, welche in einer vollständigen persischen Ghasel-Form mit einem Kehrreim konzipiert wurde. Um das Reimschema des Ghasel herauszulesen werden jeweils zwei Verszeilen bzw. jedes Distichon als ein Vers betrachtet, die laut Daumer durch Verzicht auf die gedehnte Schreibart auseinandergehalten sind.⁵⁶⁹ Um eine bessere Übersicht zu vermitteln, sind in der folgenden Wiedergabe der Daumer'schen Nachdichtung die Reimwörter unterstrichen, während der Kehrreim kursiv gesetzt wurde:

1. „Wie bist du, meine Königin,
Durch sanfte Güte *wonnevoll!* (a / Kehrreim)
Du lächle nur – Lenzdüfte weh'n
Durch mein Gemüthe, *wonnevoll.* (a / Kehrreim)

⁵⁶⁶ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 8, S. 9.

⁵⁶⁷ Zitiert nach Craig Bell. *Brahms: The Vocal Music*, S. 55.

⁵⁶⁸ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 9, S. 10–13. Siehe auch Stark. *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*, S. 73f.

⁵⁶⁹ Vgl. Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung [...]*, Vorrede. S. VIIIff.

2. Frisch aufgeblühter Rose Glanz,
Vergleich ich ihn dem deinigen? (b)
Ach, über alles, was da blüht,
Ist deine Blüthe *wonnevoll!* (a / Kehrreim)
3. Durch todte Wüsten wandle hin,
Und grüne Schatten breiten sich, (c)
Ob fürchterliche Schwüle dort
Ohn' Ende brüte, *wonnevoll.* (a / Kehrreim)
4. Laß mich vergeh'n in deinem Arm!
Es ist ihm ja selbst der Tod, (d)
Ob auch die herbste Todesqual
Die Brust durchwüte, *wonnevoll.*⁵⁷⁰ (a / Kehrreim)

Inhaltlich handelt es sich bei der Nachdichtung Daumers um eine ekstatische Liebeserklärung des lyrischen Ichs und seiner Bereitschaft zur Hingabe an eine idealisierte Frauengestalt, deren Eigenschaften mit Naturbildern wie Frühling und Rosen verglichen werden. Selbst den Tod in ihren Armen mit „herbste[n] Todesqual“ empfindet der Liebhaber als „wonnevoll“. Damit kommt diese Idee dem ästhetischen Konzept des Liebestodes nahe, welcher in zahlreichen literarischen Werken als zentrales Motiv dient.⁵⁷¹ Eine eindeutige Annäherung an die Poesie Ḥāfeẓ' ist in den Sprachbildern sowie im Inhalt der Nachdichtung zu suchen. Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich ist die Nachdichtung Daumers dem folgenden Ghazel von Ḥāfeẓ nahe:

- | | |
|---|---|
| 1. „Ha wie herrlich ist nicht deine Form!
Dein Ort wie ist er lieblich!
Von den Liebkosungen des Mund's
Ist mir so im Herzen lieblich. | 1. «ای همه شکل تو مطبوع و همه جای تو خوش
دلم از عشوه شیرین سکرخای تو خوش |
| 2. Gleich einem frischen Rosenblatt
Ist deines Daseyns Weise,
Gleich der Cypreß' im Paradies
Vom Fuß zum Kopfe lieblich. | 2. همچو گلبرگ طری هست وجود تو لطیف
همچو سرو چمن خلد سراپای تو خوش |
| 3. – | 3. شیوه و ناز تو شیرین خط و خال تو لیخ
چشم و ابروی تو زیبا قد و بالای تو خوش |
| 4. Im Rosenbeet der Fantasie,
Strahlt deiner Schönheit Zauber
Und meines Herzens Wohlgeruch
Ist vom Jasmine lieblich. | 4. هم گلستان خیالم ز تور نقش و بخار
هم مشام دلم از زلف سمن سایی تو خوش |

⁵⁷⁰ Zitiert nach ebd. Gedicht Nr. XLVIII. S. 29.

⁵⁷¹ Darauf wiesen sowohl Eric Sams als auch Virginia Hancock hin: Vgl. Sams. *The Songs of Johannes Brahms*, S. 89; Virginia Hancocks Beitrag „Brahms, Daumer und die Lieder op. 32 und 57“, in: Krummacher. *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation* [...], (wie Anm. 535), S. 383. Zu diesem Thema siehe Bürgel. *Liebesrausch und Liebestod* [...].

- | | |
|--|--|
| 6. Vor deinem Aug' will ich vergeh'n
An dieser Krankheit sterben,
Denn es wird aller Gram und Schmerz
Durch Wangenglanz mir lieblich. | 5. در ره عشق که از سیل بلا نیست گذار
کرده ام خاطر خود را به تنای تو خوش |
| 5. Am Weg der Lieb' ist keine Furth
In dem Verderbnißstrome,
Mir ist's im Innern des Gemüths
Durch deine Freundschaft lieblich. | 6. سگر چشم تو چکویم که بدان بیماری
می کند در مرا از رخ زیبای تو خوش |
| 7. Ist in der Wüste gleich der Weg
Umringet mit Gefahren,
So ist Hafisens Schritt dennoch
Wenn er dort wandelt lieblich. ⁵⁷² | 7. در بیابان طلب گر چه زهر سوختر است
می رود حافظ بدیل تولای تو خوش |

In der obigen Übersetzung von Hammer-Purgstall wurde trotz der Übernahme des Kehrreims aus dem persischen Original das Ghasel-Reimschema (aa–ba–...–xa) weggelassen. Außerdem vertauschte er die Reihenfolge der fünften und sechsten Verse, während in der deutschen Übersetzung der dritte Doppelpers aus dem persischen Original fehlt. Daumer orientierte sich vermutlich inhaltlich an der Übersetzung Hammer-Purgstalls, beherrschte die persische Sprache aber wahrscheinlich nicht. In seiner Nachdichtung sind jedoch auch formale Annäherungen an das persische Original vorhanden, die möglicherweise auf seine Freundschaft mit dem Übersetzer-Poeten August von Platen zurückzuführen sind, der nicht nur die Persische Sprache beherrschte, sondern auch formal sowie inhaltlich getreue Nachbildungen einer Reihe von Ghaselen nach Ḥāfeẓ ins Deutsche verfasste.⁵⁷³ Insgesamt weisen etwas mehr als die Hälfte der Gedichte aus der ersten und zweiten Auflage der Daumer'schen Ḥāfeẓ-Übertragung eine regelrechte Ghaselform auf.⁵⁷⁴

Bei dem Vergleich der Daumer'schen Nachdichtung mit dem persischen Original fallen noch weitere Gemeinsamkeiten ins Auge. Die meisten verwendeten Sprachbilder aus dem Ghasel Ḥāfeẓ' sind in Daumers Nachdichtung zu finden; es wurden jedoch die Verse 3, 5 und 6 aus der persischen Fassung ausgelassen. Die Beschreibungen „sanfte Güte“, „Lenzdüfte“, „Frisch aufgeblühter Rose Glanz“, „Wüsten“ und „fürchterliche Schwüle“ finden identische oder ähnliche Parallelen im persischen Ghasel.⁵⁷⁵ Auch der Kehrreim „wonnevoll“ ist wörtlich

⁵⁷² Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Schin“, Gedicht Nr. II, S. 58f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 287, S. 194f.

⁵⁷³ Dazu berichtet Kluncker Folgendes: „Es ist anzunehmen, daß Daumer eine erste fachliche Begegnung mit Hafis während seines Studiums bei dem Erlanger Orientalisten Arnold Kanne gehabt hat. Auch die Studienfreundschaft mit dem Hafis-Übersetzer Platen wird dabei eine Rolle gespielt haben.“ Zitiert nach Kluncker / Daumer. *Georg Friedrich Daumer* [...], S. 107f.

⁵⁷⁴ Vgl. Tschersig. *Das Gasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 198.

⁵⁷⁵ «از هر طرف که رفتیم جز وحشتم نیفزود»

زنهار ازین بیابان وین راه بی نهایت»

aus dem Persischen («خوش») in die gesamten Nachdichtung Daumers eingegangen. Er verwendet darüber hinaus in seiner Nachdichtung Stil-, bzw. Klangfiguren der persischen poetischen Tradition. Ein Beispiel dafür ist die Alliteration in der dritten Strophe bei den Worten „Wüsten“ und „wandle“, die Verwendung der gleichen Anfangsbuchstaben auf den betonten Silben wie auch bei den Worten „fürchterliche“, „Schwüle“ und „Ohn’ Ende brüte“, deren letzte Silben stets mit einem e-Vokal enden. Die genannten Qualitäten, besonders die Verwendung eines Kehrreims und der Klangfiguren nach der persischen Tradition verleihen der Nachdichtung Daumers eine gewisse Singbarkeit, was für Brahms als Anregung zur Auswahl dieses Gedichts und generell Daumers Werke als Vorlage für sein Liedschaffen gegolten haben mag.

Brahms’ Vertonung „Wie bist du meine Königin“ (op. 32/8) wurde wegen ihrer irregulären Adaption des Sprachrhythmus und der unregelmäßigen Anwendung der Akzente der Deklamation sowie Syntax stark kritisiert.⁵⁷⁶ Ernest Newman schrieb dazu:

„The best-known case of bad ‚declamation‘ in Brahms is the first two lines of ‚Wie bist du, meine Königin,‘ where he not only stresses the wrong words and syllables, but, by making his first melodic phrase end with ‚Königin,‘ deludes the hearer into the belief that the verbal sense also ends there, whereas in reality the full verbal sense is only made apparent in the second line, ‚durch sanfte Güte wonnevoll.‘“⁵⁷⁷

Hier soll erwähnt werden, dass die genannte Stelle (Ende des ersten Verses auf das Wort „Königin“) dominantisch endet, woraufhin regelkonform eine Weiterführung erwartet wird.

Zur Unterbrechung des Versmaßes schlug Craig Bell Folgendes vor:

„It is my guess that after reading the poem and soaking himself in its atmosphere, the melody was given him by the first line of the last verse—‚Lass mich vergehn in deinem Arm!‘—which fits it perfectly, and whose mood of melancholy resignation could always draw the most deeply felt response from Brahms. He then found that his melody could not be made to fit the slightly different stresses of the first line. What was he to do—throw the whole song away? No doubt the problem must have caused him some anxious thought; but it was a case of the whole song or nothing, he shrugged and let it go.“⁵⁷⁸

Nach genauer Untersuchung der musikalischen Umsetzung entsteht jedoch der Eindruck, dass dies bewusst geschieht. Brahms wählt für seine Vertonung eine freie variierte Strophenliedform, in der er der Gliederung der Nachdichtung Daumers folgt und vier musikalische

Zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 94, Verspaar 7, S. 65f.

⁵⁷⁶ Siehe hierzu den Beitrag von Harald Krebs „Expressive Declamation in the Songs of Johannes Brahms“, in: *Brahms and the Shaping of Time*. (2018). United Kingdom: University of Rochester Press. S. 34–36.

⁵⁷⁷ Zitiert nach Newman. „Brahms and Wolf as Lyricists. I“, in: *The Musical Times*, 56(871), (wie Anm. 544), S. 524.

⁵⁷⁸ Zitiert nach Craig Bell. *Brahms: The Vocal Music*, S. 57. Vgl. hierzu Stark. *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*, S. 74.

Strophen mit jeweiligen Zwischenspielen entwirft (A–A'–B–A''). Das fünftaktige, dreistimmige Vorspiel des Klaviers (T. 1–5), bestehend aus einer kontrapunktisch angelegten Oberstimme mit fließenden aufwärtsgerichteten Arpeggien der linken Hand in Es-Dur, antizipiert den motivisch-thematischen Duktus der ganzen Vertonung. Bereits bei den Eingangsworten „Wie bist du“ (T. 6) hält sich Brahms nicht an das Versmaß der literarischen Vorlage, das aus vierhebigen Jamben besteht, indem er die drei ersten Silben durch den Einsatz von drei Achteln alle gleich betont. Dieses Modell gilt für alle Strophen.

Notenbeispiel 5.43: Johannes Brahms, *Lieder und Gesänge*, op. 32, Nr. 9, T. 6–11.⁵⁷⁹

Die erste Strophe besteht aus drei musikalischen Phrasen (3 + 3 + 4), endet dominantisch (T. 15) und führt nach einem eintaktigen Übergang des Klaviers (T. 16) zum Kehrreim „wonnevoll“ über eine ausgedehnte Kadenz in der Grundtonart (T. 17–20), worauf die Wiederkehr des Klaviervorspiels den Anfang des nächsten Abschnittes signalisiert.⁵⁸⁰ Bis auf dem ersten Vortrag des Kehrreims im ersten Vers (T. 11 mit Auftakt) behandelt Brahms die weiteren vier auf einer ähnlichen Art und Weise, indem er sie durch Einführung eines ritornellartigen Abschnitts von der jeweiligen Strophe isoliert:

⁵⁷⁹ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 9, S. 10.

⁵⁸⁰ In diesem Kontext sei auf die folgende Beschreibung Hans-Dieter Wagners verwiesen: „[...] der Klavierpart geht über die Funktion der reinen Begleitung hinaus: Was die Integration von Gesangs- und Instrumentalpart betrifft, so höre man beispielsweise, wie das ‚wonnevoll‘ des Sängers instrumental vorweggenommen wird, bis in der Schlussstrophe, infolge einer nicht mehr zu zügelnden Begeisterung des Liebenden, der Zwischentakt vor dem vorletzten ‚wonnevoll‘ nur durch eine Achtelpause ersetzt wird.“ (Zitiert nach Wagner. *Johannes Brahms - das Liedschaffen* [...], S. 33.)

Tabelle 5.11: Johannes Brahms, op. 32, Nr. 9. „Wie bist du, meine Königin“, das kompositorische Schema.

Georg Friedrich Daumer: <i>Hafis</i> (1846)			Johannes Brahms: <i>op. 32, Nr. 9</i> (1864)			
Str.	Vers	Reim	Musikalische Abschnitte	Takte	Tonart	
-	-	-	KV	1 - 5	Es	
1.	Wie bist du, meine Königin, Durch sanfte <u>Güte</u> wonnevoll! Du lächle nur - Lenzdüfte weh'n Durch mein <u>Gemüthe</u> , wonnevoll.	a + K	A	a	6 - 11	Es - B
		a + K		b	12 - 15	Es - B
				Rit. 1 + KZ	(16) - 24	Es
2.	Frisch aufgeblühter Rose Glanz, Vergleich ich ihn dem deinigen? Ach, über alles, was da blüht, Ist deine <u>Blüte</u> wonnevoll!	b	A'	a	25 - 30	Es - B
		a + K		b	31 - 34	Es - B
				Rit. 2 + KZ	(35) - 43	Es
3.	Durch todte Wüsten wandle hin, Und grüne Schatten breiten sich, Ob fürchterliche Schwüle dort Ohn' Ende <u>brüte</u> , wonnevoll.	c	B	c	44 - 49	es - Es
		a + K		d	50 - (55)	e - es
				Rit. 3 + KZ	56 - 64	Ces - Es
4.	Laß mich vergeh'n in deinem Arm! Es ist ihm ja selbst der Tod, Ob auch die herbste Todesqual Die Brust <u>durchwüte</u> , wonnevoll.	d	A''	a	65 - 70	Es - B
		a + K		b	71 - 74	Es - B
				Rit. 3 + KN	75 - 81	Es

Der Struktur des Klaviervorspiels vergleichbar wird den ritornellartige Kehrreim kanonisch behandelt; sein Motiv erklingt zuerst in der Klavierstimme und wird anschließend von der Singstimme übernommen.

Notenbeispiel 5.44: Johannes Brahms, *Lieder und Gesänge*, op. 32, Nr. 9, T. 16–20.⁵⁸¹

Ähnlich wie die erste musikalische Strophe behandelt Brahms die zweite (T. 25–43); es sind in diesem Abschnitt jedoch leichte Abweichungen sowohl im Rhythmus als auch in der Deklamation vorhanden – wie z. B. eine synkopierte Betonung auf dem Begriff „deinigen?“

⁵⁸¹ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 9, S. 10f.

(T. 30 mit Auftakt), die durch Änderung des Deklamationsrhythmus erzeugt wurde.⁵⁸² Nach einer identischen Behandlung des Kehrreims und Wiederholung des Klaviervorspiels setzt die dritte Strophe ein, jedoch mit einem dramatischen Wechsel im Charakter und in der Harmonik (T. 44–64). Für die Vertonung dieser Strophe, in der die Hāfez'sche „todte Wüsten“ (T. 44f.), aber auch die Daumer'schen „grüne[n] Schatten“ (T. 47f.) sowie die „fürchterliche Schwüle“ (T. 50f.) dargestellt werden, verwendet Brahms generell eine tiefere Stimmlage, die im Vergleich zu den vorherigen Abschnitten düster und dunkel klingt. Darüber hinaus hebt sich diese Strophe wegen des verwendeten Begleitgestus, bestehend aus Terzbrechungen (ab T. 44) und anschließenden Synkopierungen (ab T. 50), ab. Dazu trägt noch die Verlaufsrichtung der Singstimme bei, die nun aus einer Kombination von „Gegenbewegung und Grundverlauf“⁵⁸³ besteht.

Notenbeispiel 5.45: Johannes Brahms, *Lieder und Gesänge*, op. 32, Nr. 9, T. 44–49.⁵⁸⁴

Beginnend in der Mollvariante es-Moll wendet Brahms während des dritten Verses durch die enharmonische Umdeutung eines Neapolitaners (es-Moll → tiefalterierte Sexte anstelle der Quinte in der Mollsubdominante → fes: e) nach e-Moll (T. 50), die als Ausdruck von Schmerz zu deuten ist. An dieser Stelle spielt das Klavier ostinatohafte Figuren (taktweise mit einem *sfz* betonte, abwärtsgerichtete Sekundschritte in Oktaven) sowie synkopierte Gebilde über sechs Takte (T. 50–55), um die unendliche „fürchterliche Schwüle“ musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Nach der Rückkehr nach es-Moll erklingt der Kehrreim mit einer variierten Begleitfigur, bestehend aus zueinanderstrebenden Arpeggien in Ces-Dur (ab T. 56, Ces-Dur gilt ebenfalls als enharmonische Umdeutung des in den Takten 47 und 49 vorhandenen H-Dur),

⁵⁸² Lediglich die angeführte, leicht variierte Stelle gilt als ein Beispiel für Brahms' bewusste Entscheidung für einen Sprachrhythmus, der Betonungen auf sogenannten „falschen“ Worten bzw. Silben aufweist. Dieses wurde von zahlreichen Musikwissenschaftlern, Forschern und Musikkritikern stark kritisiert.

⁵⁸³ Zitiert nach Moser. *Das deutsche Lied seit Mozart: 2. Band* [...], S. 125.

⁵⁸⁴ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32. Heft 2, Nr. 9, S. 12.*

welches anschließend die Auflösung zur Grundtonart Es-Dur mit Verwendung eines übermäßigen Quintsextakkordes ermöglicht. Darauf setzt die Wiederholung des Klaviervorspiels ein und signalisiert die Wiederkehr des Anfangsteils. Die vierte Strophe (T. 65–Ende) ist hauptsächlich der ersten und zweiten musikalische Strophe ähnlich. Eine kurzzeitige Änderung wird jedoch durch die Erniedrigung des Tons *f* (T. 73) um einen Halbton zum *fes* vorbereitet, welche die „Todesqual“, die „die Brust durchwüthe“ – das Motiv des Liebestodes – durch Verwendung eines neapolitanischen Sextakkords (Sⁿ) musikalisch ausdeutet. Der Kehrreim „wonnevoll“ erklingt ein letztes Mal. Er besteht diesmal aus einer Mischform der ritornellartigen Abschnitte der vorherigen Strophen und kadenziert harmonisch nach Es-Dur. Die entscheidende musikalische Eigenschaft, die als Annäherung an die persische Gedichtform des Ghazel betrachtet werden kann ist Brahms’ bewusste Isolierung des Kehrreims am Ende jeder Strophe, – abgesehen vom Kehrreim des ersten Verses – der als musikalischer Reim insbesondere als ritornellartiger Abschnitt behandelt wird.⁵⁸⁵ Außerdem ist der melodische Gestus der Vertonung, dem Inhalt des persischen Ghazel angepasst und lyrisch gehalten, was die Liebeserklärung des lyrischen Ichs und seine Hingabe symbolisiert. In diesem Zusammenhang spielt auch die musikalische Umsetzung der dritten Strophe eine entscheidende Rolle, welche die Sprachbilder der literarischen Vorlage betreffend, eindeutige Parallelen mit dem Hāfez’schen Ghazel aufweist.

In einer weiteren Liedersammlung (op. 47, komponiert im Juni 1868 in Bonn) beziehen sich die ersten zwei Lieder auf die Hāfez-Nachdichtungen Daumers.⁵⁸⁶ Brahms wählt das erste Gedicht (op. 47/1) aus dem Nachtrag zur Daumer’schen Nachdichtung *Hafis. Neue Sammlung* (1852) und das zweite (op. 47/2) aus der ersten Ausgabe *Hafis. Eine Sammlung* (1846) und überschrieb sie mit „Botschaft“ und „Liebesglut“.⁵⁸⁷

Op. 47/1 „Botschaft“⁵⁸⁸

Das erste Gedicht besteht aus elf Versen, welche inhaltlich aber auch anhand seines Reimschemas in drei Strophen zu unterteilen sind. In dieser Nachdichtung orientiert sich Daumer

⁵⁸⁵ Siehe hierzu den Beitrag von Ann C. Fehn und Jürgen Thym „Repetition as Structure in the German Lied: Ghazal“, in: Jürgen Thym (Hrsg.). (2010). *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. Rochester: University of Rochester Press. S. 220–239, hier S. 234–238.

⁵⁸⁶ Siehe Brahms, J. (1868). *Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von Johannes Brahms. Op. 47. Fünf Lieder*. Berlin: Simrock’sche Musikhandlung. Nr. 1 u. 2, S. 2–9. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁵⁸⁷ Siehe Daumer (1852). *Hafis. Neue Sammlung*, Gedicht Nr. XXXVI. S. 44. Siehe auch Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Gedicht Nr. XXIII, S. 13.

⁵⁸⁸ Siehe Brahms. *Lieder und Gesänge: Op. 47*. Nr. 1, S. 2–5. Siehe auch Stark. *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*, S. 125f. Siehe auch Wagner. *Johannes Brahms - das Liedschaffen* [...], S. 62. Weiterführend

weniger an der persischen Ghaselform. Vielmehr sind inhaltliche Annäherungen zu berücksichtigen. Die Vereinigung zweier Motive aus der persischen Poesie, nämlich des Wind-Motivs und des Locken-Motivs, sind hier deutlich zu beobachten: Das lyrische Ich personifiziert den Wind als Liebesboten – hier als „Lüftchen“ bezeichnet – und beauftragt ihn, zur Geliebten zu wehen und mit ihren Locken zu spielen. Dabei wird das „Lüftchen“ aufgefordert ihr eine „Botschaft“ auszurichten:

- | | |
|--|---------|
| 1. „Wehe, Lüftchen, lind und lieblich | (a) / w |
| Um die Wange der Geliebten, | (b) / w |
| Spiele zart in ihrer Locke, | (c) / w |
| Eile nicht, hinwegzuflieth'n! | (d) / m |
| 2. Tut sie dann vielleicht die Frage, | (c) / w |
| Wie es um mich Armen stehe, | (c) / w |
| Sprich: ‚Unendlich war sein Wehe, | (c) / w |
| Höchst bedenklich seine Lage; | (c) / w |
| 3. Aber jetzo kann er hoffen, | (b) / w |
| Wieder herrlich aufzuleben, | (b) / w |
| Denn du, Holde, denkst an ihn.“ ⁵⁸⁹ | (d) / m |

Das Wind-Motiv insbesondere das Motiv des Ostwinds ist, wie bereits angedeutet, (siehe „Das Wind-Motiv als Liebesbote“, S. 79) eines der meistverwendeten Themen der Hāfez'schen Poesie, das an unterschiedlichen Stellen des *Dīwān* aufgegriffen wird. Inhaltlich ist in Daumers Nachdichtung eine Nähe zu folgenden Versen des persischen Poeten zu finden (siehe ebd. Anm. 286, S. 80). Auch im Folgenden ist dasselbe Thema angesprochen:

„Holder Wind, ziehst du vorüber
An der Freunde Rosenflur,

O so bring' von mir dem Lieblich
Meine besten Grüsse nur;

Frage Ihn, warum er meiner
So mit Vorsatz nicht gedenkt?

Kömmt doch wohl von selbst die Stunde.
Die mich in's Vergessen senkt.“⁵⁹⁰

«ای باد اگر به گلشن احباب بگذری

ز نهار عرضه ده بر جانان پیام ما

گو نام ما زیاد به عداچه می بری

خود آید آن کی یاد نیاری ز نام ما»

Während im persischen Original, wie in der persischen Sprache überhaupt, keine Genera und Artikel vorhanden sind bzw. das Geschlecht der angesprochenen Person nicht deutlich wird, führt Daumer in seiner Nachdichtung eine weibliche Gestalt ein.

hierzu siehe den Aufsatz von Peter Jost „Lieder und Gesänge“, in: Sandberger. *Brahms-Handbuch*, (wie Anm. 381), dort: „Fünf Lieder op. 47“, S. 238.

⁵⁸⁹ Zitiert nach Daumer (1852). *Hafis. Neue Sammlung*, Gedicht Nr. XXXVI. S. 44.

⁵⁹⁰ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 3, S. 8f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 11, Verspaare 5 u. 6, S. 9f.

Die Vertonung dieses Gedichts, das von Brahms selbst mit dem Titel „Botschaft“ versehen wurde, weist, wie die Charakterbezeichnung „Grazioso“ zeigt, auf einen anmutigen und schalkhaften Charakter hin. Mit „leggiero“ bezeichnet, beginnt die Vertonung mit einem Klaviervorspiel im 9/8-Takt in *piano*, bestehend aus sequenzierenden Achteln in Dreiergruppen in der Oberstimme, die von der Bassstimme durch Staccato-Viertel auf den betonten Zählzeiten begleitet werden. Das Achtel-Motiv des Klaviers in der Oberstimme scheint das „Lüftchen“ musikalisch zu repräsentieren und durchdringt die gesamte Vertonung.

Notenbeispiel 5.46: Johannes Brahms, *Fünf Lieder*, op. 47, Nr. 1. „Botschaft“, T. 1–4.⁵⁹¹

Bereits in dem siebentaktigen Klaviervorspiel wird von b-Moll des Anfangs zur Grundtonart Des-Dur (Durparallele) moduliert. Der Einsatz der Singstimme wird anschließend mit Einführung einer betonten und anhaltenden Dissonanz (T. 6f.) angeregt. Die erste Strophe schwankt zunächst harmonisch zwischen b-Moll und dessen Durparallele Des-Dur, wobei gegen Ende die Dur-Tonart den Vorrang gewinnt. An dieser Stelle wird der Wind aufgefordert nicht zu eilen – „eile nicht, hinwegzuflieth'n“ – was seinen musikalischen Ausdruck in der Änderung des Begleitgestus durch eingeführte Duolen sowie in der Verlangsamung des Deklamationsrhythmus findet (Auftakt zu T. 14 bis T. 22).

Notenbeispiel 5.47: Johannes Brahms, *Fünf Lieder*, op. 47, Nr. 1. „Botschaft“, T. 14 mit Auftakt bis T. 16.⁵⁹²

⁵⁹¹ Siehe Brahms. *Lieder und Gesänge. Op. 47. Fünf Lieder*, Nr. 1, S. 2.

⁵⁹² Siehe ebd. S. 2f.

Diese Aufforderung wird außerdem durch die Ausdehnung der Gesangslinie sowie das Erreichen des höchsten Tons des Stückes (*as*² in den Takten 17 und 20) aber auch den Einsatz eines *crecendos* zusätzlich hervorgehoben. Nach einer kurzen Pause in der Klavierbegleitung (T. 21), die ebenfalls die Aufforderung des lyrischen Ichs befürwortet, setzt Brahms eine Kurzfassung des Klaviervorspiels ein, – ohne dessen erste Hälfte – wobei er den obengenannten Dissonanzton an dieser Stelle nicht erklingen lässt. Anschließend setzt die zweite Strophe ein, welche durch die in der Bassstimme angelegten Legato-Begleitfigur in *piano* (ab T. 25) und ein synkopiertes Ostinato in der Oberstimme des Klaviers insgesamt getragener wirkt. Die Frage der Geliebten „wie es um mich Armen stehe“ wird sowohl durch harmonischen Wechsel zu Moll als auch Textwiederholung und einen größeren Ambitus hervorgehoben. Darauf wird den Einsatz der dritten Strophe durch den Aufruf „Sprich“ in *forte* signalisiert, während die darunter angelegte Dissonanz in der Klavierbegleitung (T. 39) die Wiederkehr des ersten musikalischen Abschnitts antizipiert (A': ab T. 40). Die Botschaft wird an dieser Stelle angekündigt.

Notenbeispiel 5.48: Johannes Brahms, *Fünf Lieder*, op. 47,
Nr. 1. „Botschaft“, T. 39–46/2.⁵⁹³

The image shows a musical score for Johannes Brahms' 'Botschaft' (Op. 47, No. 1), measures 39-46/2. The score is in 9/8 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'f' and 'p', and a 'poco cresc.' instruction. The lyrics are: 'Sprich: - Sprich: "Un- end - lich war sein We - he, höchst be denk - lich sei - ne La - ge, höchst be-denk - lich sei - ne La - ge;'.

Die Beschreibungen „Unendlich war seine Wehe“ und „höchst bedenklich seine Lage“ benennen den Kummer des Liebhabers; ein häufiger Topos in der persischen Liebeslyrik:

⁵⁹³ Siehe ebd. S. 4.

„Je größer die Qualen, die er zu erleiden hat, desto stärker sein Liebesbeweis.“⁵⁹⁴ Dies wird durch Textwiederholung sowie Verwendung einer tiefen Staccato-Basslinie in b-Moll samt differenzierter Dynamik stark betont (Auftakt zu T. 45 bis T. 46). Außerdem verlangsamt Brahms den Deklamationsrhythmus bei den Worten „wieder herrlich aufzuleben“, diesmal jedoch durch eingeführte Duolen in der Melodie der Singstimme, die sich bis zur hohen Lage (bis zum *as*² im T. 49) steigern. Diese werden von der Klavierbegleitung aufgegriffen und anschließend in Oktaven wiederholt (T. 55–57), während die jubelnden, abschließenden Worte der Singstimme „denn du Holde denkst an ihn“ mehrmals wiederholt, ausgedehnt und durch die Aufhellung nach Des-Dur zusätzlich hervorgehoben werden. Nach einer Kadenz der Klavierbegleitung über die Doppeldominante, welche in eine Fermate mündet, lässt Brahms das „Lüftchen“ in einem symbolisch angelegten Klaviernachspiel zur Geliebten wehen, um ihr die intendierte Botschaft mitzuteilen; eine Idee, welche von Schubert (*Suleika II*, D 717) auch angewendet wurde.

Op. 47/2 „Liebesgluth“⁵⁹⁵

Das zweite Gedicht, das Brahms unter dem Titel „Liebesgluth“ im Jahr 1868 vertonte, besteht aus drei regelmäßig aufgebauten Strophen zu vier Versen, die in regelrechter Ghaselform gehalten sind:⁵⁹⁶

- | | |
|--|---------|
| 1. „Die Flamme hier, die wilde, zu <u>verhehlen</u> , | (a) / w |
| Die Schmerzen alle, welche mich <u>zerquälen</u> , | (a) / w |
| Vermag ich es, da alle Winde ringsum | (b) / w |
| Die Gründe meiner Traurigkeit <u>erzählen</u> ? | (a) / w |
| 2. Daß ich ein Stäubchen deines Weges stäube, | (c) / w |
| Wie magst du doch, o sprich, wie darfst du <u>schmähen</u> ? | (a) / w |
| Verklage dich, verklage das Verhängnis, | (d) / w |
| Das waltet über alle <u>Menschenseelen</u> ! | (a) / w |
| 3. Da selbiges verordnete, das ew’ge, | (c) / w |
| Wie alle sollten ihre Wege <u>wählen</u> , | (a) / w |
| Da wurde deinem Lockenhaar der Auftrag, | (e) / w |
| Mir Ehre, Glauben und Vernunft zu <u>stehlen</u> .“ ⁵⁹⁷ | (a) / w |

⁵⁹⁴ Zitiert nach Khodae. „Über die Bedeutung der Mystik und Liebe im Hafis’schen Diwan: Liebeslyrik in der Zeit der Gwalttherrschaft“, in: *Zeitschrift Für Religions- und Geistesgeschichte*, 70(1), (wie Anm. 157), S. 76.

⁵⁹⁵ Siehe Brahms. *Lieder und Gesänge. Op. 47. Fünf Lieder*, Nr. 2, S. 6–9. Siehe auch Stark. *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*, S. 126f. Siehe auch Wagner. *Johannes Brahms - das Liedschaffen* [...], S. 63.

⁵⁹⁶ Vgl. den Beitrag von Wolfgang Sandberger „Ich werde nie kalt bei einer Sache, bis sie ganz fertig und unantastbar ist“. Ein Blick in die Komponistenwerkstatt von Johannes Brahms am Beispiel des Liedes ‚Liebesgluth‘ Op. 47 Nr. 2“, in: Fuchs, I. (Hrsg.). (2006). *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Schneider. S. 431–446, hier S. 434.

⁵⁹⁷ Zitiert nach Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Gedicht Nr. XXIII. S. 13. Um eine bessere Übersicht zu vermitteln, sind hier die Ghasel-Reimwörter unterstrichen.

Die Traurigkeit und Schmerzen sowie der selbstquälerische, emotionale Zustand des lyrischen Ichs in diesem Gedicht werden mit der Metapher der wilden „Flamme“ zum Ausdruck gebracht. Der Liebhaber klagt die Geliebte, aber auch das „Verhängnis“ an, die Schuld an seiner leidenschaftlichen, quälenden Verliebtheit zu tragen. In diesem Gedicht lassen sich etliche Gemeinsamkeiten mit der Poesie von Ḥāfez finden: Die Motive „Flamme“, „Wind“, „Stäubchen“, „Schicksal“ und „Lockenhaar“ sind als Beispiele zu nennen, die in der Ḥāfez’schen Poesie vielfach vorkommen. In diesem Zusammenhang sind inhaltliche Annäherungen an die folgenden Verse Ḥāfez’ zu berücksichtigen. In den folgenden Versen wird das Motiv der Flamme bzw. des Feuers erläutert:

„Der Gram ob der Geliebten hat die
Brust verbrannt,
Das Feuer hat im Haus mein
Kämmerlein verbrannt,
Mein Leib ist durch die Gluth der
Trennung ganz zerschmelzt;
Die Seele ist durch ihrer Wangen
Gluth verbrannt.“⁵⁹⁸

«سینه از آتش دل در غم جانانه بوخت
آتشی بود در این خانه که کاشانه بوخت
تم از واسطه دوری دلبر بکداخت
جانم از آتش مخرج جانانه بوخت»

Das Motiv des Stäubchens ist in der Poesie von Ḥāfez häufig mit der Geliebten in Verbindung gebracht, etwa bei den Beschreibungen wie «خاک ره یار» oder «خاک در دوست» (dt. der Staub der Tür/des Wegs der Freundin/des Friends), welche die Unterwerfung des Liebhabers gegenüber der Geliebten andeuten:

„Wenn ich der Staub der Freundinn bin,
So reinigt sie den Saum von mir,
Und wenn ich sage: kehr’ dein Herz
So kehret sie sich ab von mir.“⁵⁹⁹

«چون شوم خاک رهش دامن بپشاند ز من
ور بگویم دل بگردان رو بگرداند ز من»

Außerdem erscheint das in der Nachdichtung Daumers erwähnte bestimmende Schicksal z. B. im folgenden Vers von Ḥāfez:

⁵⁹⁸ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. XLVI, S. 114f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 17, Verspaare 1–2, S. 14.

⁵⁹⁹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Nun“, Gedicht Nr. IX, S. 288. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 401, Verspaar 1, S. 277.

„O heb’ dich Rather, heb’ dich von hinnen,
 Und schmähl’ die Trinker nicht umsonst aus.
 So hat’s der Herr des Schicksals befohlen.
 Was kann und soll ich Anderes machen!“⁶⁰⁰

«بروای ناصح و بردگشان خرده کمیر
 کارفرمای قدرمی کند این من چه کنم»⁶⁰⁰

In den folgenden Versen wird das Motiv des räuberischen Lockenhaars thematisiert:

„Ein Fallstrick ist dein Haar,
 Für Gläubige und Ungläub’ge,
 Dies ist ein Probestück,
 Von seiner selt’nen Eigenschaft. [...]
 Hafis, o traue du,
 Den Banden ihrer Locken⁶⁰¹ nicht,
 Den Glauben wollen sie
 Dir rauben, nach geraubtem Herz.“⁶⁰²

«خم زلف تو دام کفر و نیست
 ز کارستان او یک شمه نیست [...]»
 مشوافظ ز کید زلفش ایمن
 که دل بردو کنون «بند نیست»

Über die inhaltliche Annäherung hinaus wurde die Nachdichtung Daumers im Gegensatz zur vorangegangenen Dichtung aus op. 47 („Botschaft“) geschlechtsneutral konzipiert. Als eine weitere Annäherung an die Ḥāfez’sche Poesie ist die Verwendung von rhetorischen Stilmitteln aus der persischen Tradition, nämlich die Alliterationen – bei den Worten „Stäubchen“ und „stäube“ im fünften Vers; „Verklage“, „verklage“ und „Verhängnis“ im siebten Vers sowie „Wie“, „Wege“ und „wählen“ im zehnten Vers – aber auch die Personifizierung des Windes und des Lockenhaars.

Dem von Brahms selbst hinzugefügten Titel „Liebesgluth“ und dem Inhalt des Gedichts angemessen, versieht er seine Vertonung mit der Charakter- bzw. Vortrags-Bezeichnung „Appassionato“, die durch die im *forte* gesetzten herabstürzenden Oktaven der Oberstimme des Klaviers, die Überlagerung von Zweier- und Dreierhythmen im Klaviervorspiel sowie die ausgewählte Grundtonart (f-Moll) hervorgehoben wird. Das Motiv der wilden Flamme findet seinen musikalischen Ausdruck in dem viertaktigen Klaviervorspiel, das am Ende der ersten Strophe ein zweites Mal als Zwischenspiel notengetreu erklingt (T. 24 mit Auftakt bis T. 27).

⁶⁰⁰ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. XI, S. 166. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 345, Verspaar 3, S. 237.

⁶⁰¹ Das persische Original wurde geschlechtsneutral konzipiert.

⁶⁰² Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. LXXXVI, S. 178f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 55, Verspaare 1 u. 7, S. 39.

Notenbeispiel 5.49: Johannes Brahms, *Fünf Lieder*, op. 47,
 Nr. 2. „Liebesgluth“, T. 1 mit Auftakt bis T. 5/1.⁶⁰³

Appassionato.

Die Frage des Liebhabers am Ende der ersten Strophe (T. 19 mit Auftakt bis T. 23) wird mit einer aufwärtsgerichteten Gesangslinie bis zum g^2 in der zweigestrichenen Oktave samt einem Halbschluss (f-Moll – C-Dur) zum Ausdruck gebracht. Das von Hāfez inspirierte Motiv des aufsteigenden Stäubchens aus der zweiten Strophe wurde als versetzte Staccato-Unisono-Oktave des Klaviers in Triolen musikalisch umgesetzt, die in einem affektiven *piano* zu spielen sind:

Notenbeispiel 5.50: Johannes Brahms, *Fünf Lieder*, op. 47,
 Nr. 2. „Liebesgluth“, T. 28 mit Auftakt bis T. 31.⁶⁰⁴

Der Ausbruch des lyrischen Ichs am Ende dieser Strophe wird durch abwärtsgerichtete Gesamtrückung der Harmonik (As–G–Fis–F) und den Einsatz einer differenzierten Dynamik bis hin zu *forte* auf den Worten „Verklage dich“ (T. 38 mit Auftakt bis T. 39) ausgedrückt. Das Motiv des ewigen Schicksals aus der dritten Strophe wird mit leeren Unisoni-Oktaven des Klaviers in E-Dur musikalisch dargestellt, wobei die über zwölf Takte ausgedehnte Tonart E-Dur für das „ew’ge“ Schicksal zu stehen scheint. Zudem lässt Brahms die Singstimme

⁶⁰³ Siehe Brahms. *Lieder und Gesänge. Op. 47. Fünf Lieder*, Nr. 2, S. 6.

⁶⁰⁴ Siehe ebd. S. 7.

ebenfalls parallel zur Klavierstimme Unisono erklingen, während er den Begriff „das ew’ge“ mit einem Oktavfall in beiden Stimmen zusätzlich hervorhebt (T. 55 mit Auftakt bis T. 56).

Notenbeispiel 5.51: Johannes Brahms, *Fünf Lieder*, op. 47,
Nr. 2. „Liebesgluth“, T. 47–58.⁶⁰⁵

The image shows a musical score for Johannes Brahms' 'Liebesgluth' (Op. 47, No. 2). It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The piano part features a right-hand arpeggiated figure and a left-hand bass line. The vocal line includes the lyrics: 'Da sel - bi - ges ver -'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a right-hand arpeggiated figure and a left-hand bass line. The vocal line includes the lyrics: 'ord - ne - te, das ew' - ge,'. Dynamics include piano (p) and forte (f).

An dieser Stelle scheint der Inhalt der Dichtung den Gestus des weiteren Verlaufs zu bestimmen: Die Worte „wie alle sollten ihre Wege wählen“ werden in langsamerer Deklamation vorgetragen und ab dieser Stelle ist auch kein Hinweis auf den Dreierhythmus mehr zu finden (ab T. 59). Stattdessen sind in der Oberstimme des Klaviers harmonisierte aufwärtsgerichtete Arpeggien in C-Dur zu hören, die in Halben in der Bassstimme begleitet werden. Ein Orgelpunkt auf *c* im Bass bereitet die Rückkehr der Grundtonart vor, wobei nachdem Taktartwechsel im Takt 71 nach F-Dur moduliert wird, was die Akzeptanz bzw. Anerkennung des Schicksals darstellen könnte. Mit dem Taktwechsel erzeugt Brahms eine weitere Verlangsamung des Sprachrhythmus durch die Augmentation der Notenwerte. Die Melodie der Singstimme (T. 71 mit Auftakt bis T. 74/2) scheint aus den Anfangstakten der ersten Strophe (T. 5 mit Auftakt bis T. 8) abgeleitet zu sein, die durch die neu rhythmisierte, in einem *piano* gesetzte *espressivo*-Melodik einen neuen Gestus einbringen. Das für den dramatischen Verlauf entscheidende Motiv des „Lockenhaar[s]“ (T. 73) wurde dementsprechend durch Verwendung eines großen Ambitus zusätzlich betont. Die Verzweiflung des lyrischen Ichs wegen des Raubs seiner „Ehre, Glauben, und Vernunft“ durch

⁶⁰⁵ Siehe ebd. S. 8.

das Lockenhaar der Geliebten wird durch Seufzer-Motive mit Chromatik in der Singstimme musikalisch umgesetzt; die Synkopen der Klavierstimme betonen diese zusätzlich.

Notenbeispiel 5.52: Johannes Brahms, *Fünf Lieder*, op. 47,
Nr. 2. „Liebesgluth“, T. 71 mit Auftakt bis T. 78.⁶⁰⁶

Die letzten Worte des Liebhabers „mir Ehre, Glauben und Vernunft zu stehlen“ werden ein zweites Mal wiederholt, jedoch eine Terz tiefer sequenziert. Außerdem unterstreicht der durch die Chromatik (T. 75–81) erzeugte harmonische Schwebezustand die herrschende Verzweiflung des Liebhabers. Darauf wird nach einem letzten emotionalen Ausbruch der Singstimme auf die Worte „und Vernunft zu stehlen.“ (T. 81, harmonische Rückung nach Ges-Dur) über einen ausgedehnten Ganzschluss zurück nach F-Dur kadenziert, in das die Vertonung mündet. Durch die Augmentation des Sprachrhythmus und der Wendung nach F-Dur stellt Brahms den getragenen, ruhigen Gemütszustand des lyrischen Ichs dar, der dessen ruheloser, leidenschaftlicher Gemütslage zu Beginn der Vertonung gegenübersteht, sodass der Verlust von „Ehre, Glauben und Vernunft“ nun als erfreulich und wohltuend geschildert wird.⁶⁰⁷ Die

⁶⁰⁶ Siehe ebd. S. 9.

⁶⁰⁷ Hierzu schrieb Wolfgang Sandberger Folgendes: „Die mit der Augmentation verbundene Beruhigung des dramatischen Verlaufs und die feinsinnige Wendung nach F-Dur vermitteln zugleich aber keinen rastlos-leidenschaftlichen Eindruck wie zu Beginn – die Feststellung, daß das ‚Lockenhaar‘ der Geliebten dem lyrischen Ich ‚Ehre, Glauben und Vernunft‘ gestohlen habe, wird im Sinne einer ‚sehnsuchtsvollen Erinnerung‘ geradezu hymnisch zelebriert.“ (Zitiert nach dem Beitrag von Wolfgang Sandberger, „Ich werde nie kalt bei einer Sache [...]“, in: Fuchs. *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, (wie Anm. 596), S. 443f.) Darauf wurde außerdem am 7. April 1869 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* hingewiesen: „Ein Gegenstück [...] [zu op. 47, Nr. 1 „Botschaft“] bildet das folgende (Op. 47 Nr. 2 »Liebesgluth«, nach Hafis von Daumer), leidenschaftlich, unruhig, erst zum Schlusse einer sich in das Gefühl ergebenden Ruhe weichend, wo sehr schön

Gesamtform dieses Liedes mag auf dem ersten Blick als vierteilig und durchkomponiert angesehen werden; die Erweckung einer strophische Anlage durch die notengetreue Wiederholung des Klaviervorspiels vor der zweiten Strophe sowie die von der ersten Strophe abgeleitete und damit reprisenartige Melodie der Singstimme des zweiten Verspaars der dritten Strophe (ab Auftakt zu T. 71) im verdoppelten Deklamationsrhythmus verweisen jedoch auf eine dreiteilige variierte Strophenliedform (A: T. 1–23, B. T. 24–70, A':T. 71–Ende), wobei die Takte 47–70 durch die erzeugte harmonische Schwebung als Überleitung gesehen werden können.⁶⁰⁸

Op. 57/2 „Wenn du nur zuweilen lächelst“⁶⁰⁹

Brahms' Vorliebe für die Dichtungen Daumers zeigt sich besonders in seinem Liederopus op. 57 aus dem Jahr 1871, in dem sich alle acht Lieder ausschließlich auf Gedichte Daumers beziehen, von denen lediglich eine Vertonung („Wenn du nur zuweilen lächelst“) Bezüge zu Hāfez aufweist, auf die im Folgenden detaillierter eingegangen wird.⁶¹⁰ Wenngleich es sich bei op. 57 nicht um einen Liederzyklus handelt, weisen die ausgewählten Dichtungen für dieses Opus in ihrem Inhalt eindeutige Gemeinsamkeiten auf: Alle handeln von einer verdrängten leidenschaftlichen Sehnsucht, einer unerfüllten Liebe, wobei die darin enthaltene Erotik in diesen Dichtungen im Vordergrund steht, sodass der Eindruck erweckt wird, dass Brahms eine Sammlung aus erotischen Liedern aus unterschiedlichen Werken Daumers zusammengestellt habe. Die Lieder aus diesem Opus sind in zwei Hefte aufgeteilt, besitzen keinen Titel und werden also mit dem Anfang der jeweiligen Verszeilen bezeichnet. Die Vertonung („Wenn du nur zuweilen lächelst“) findet ihre Vorlage bei Daumers Hāfez-Nachtrag aus dem Jahr 1852:

„Wenn du nur zuweilen lächelst,	(a) / w
Nur zuweilen Kühle fächerst	(a) / w
Dieser ungemessnen Glut —	(b) / m
In Geduld will ich mich fassen	(c) / w
Und dich alles treiben lassen,	(c) / w
Was der Liebe wehe thut.“ ⁶¹¹	(b) / m

dasselbe Motiv, welches vorher in kürzerer Form der leidenschaftlichen Empfindung zu Grunde lag, nunmehr in verdoppelten Tonwerthen zugleich das neue Gefühl ausdrückt.“ Zitiert nach *AmZ* 4/14 (vom 7. April 1869), S. 108.

⁶⁰⁸ Vgl. hierzu den Beitrag von Wolfgang Sandberger „Ich werde nie kalt bei einer Sache [...]“, in: Fuchs. *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, (wie Anm. 596), S. 442f.

⁶⁰⁹ Siehe Wagner. *Johannes Brahms - das Liedschaffen* [...], S. 79. Siehe auch Stark. *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*, S. 153.

⁶¹⁰ Siehe Brahms, J. (1871). *Lieder und Gesänge von G. F. Daumer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 57*. Leipzig u. Winterthur: J. Rieter-Biedermann. Nr. II. S. 8f. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle. Sämtliche Vertonungen aus den opp. 52 (*Liebesliederwalzer*, 1869) und 65 (*Neue Liebesliederwalzer*, 1875, mit der Ausnahme von Nr. 15, „Zum Schluß“ von Goethe) beziehen sich auf die Gedichte Daumers.

⁶¹¹ Zitiert nach Daumer (1852). *Hafis. Neue Sammlung*, Gedicht Nr. LXVI. S. 150.

Die Nachdichtung Daumers ist als trochäischer Vierheber konzipiert, zeigt jedoch eine zweiteilige Anlage durch ihr Reimschema (a–a–b–c–c–b) sowie ihren Inhalt: Während die ersten drei Verse die Abkühlung der Glut bzw. Beruhigung von Leid und Kummer durch das Lächeln der Geliebten schildern, behandeln die letzten drei das Thema von leidenschaftlicher Resignation und Unterwerfung ihr gegenüber. Die dritten und sechsten Zeilen enden im Gegensatz zu dem übrigen mit männlicher Kadenz, was die Zweiteiligkeit der Anlage des Gedichts unterstützt. Die Nachdichtung Daumers ist geschlechtsneutral konzipiert und beinhaltet wie das zuletzt besprochene Gedicht eine Reihe von Ḥāfez’ zentralen Motiven, darunter das Lächeln der Geliebten, grenzenlose Leidenschaft, Schmerz, Leid und Geduld. Im Folgenden werden zwei Beispiele für das Motiv des Lächelns aus der Poesie Ḥāfez’ angeführt:

„Du, dess’ Mundpistazie lächelt,
Wenn vom Kandel man erzählt!⁶¹²
Lächl’ Einmal um Gotteswillen
Süss auf mich, den Sehnsucht quält!⁶¹³“

«ای پسته تو خنده زده بر حدیث قد

مشتاقم از برای خدایک شکر بخند»

„Bist der Morgen, und ich bin die Kerze
Die da brennt in stiller Morgenzeit;
Lächle Einmal nur und, sieh’, die Seele
Bin für dich zu opfern ich bereit.“⁶¹⁴

«تو بهج صبحی و من شمع خلوت سحرم

تبی کسی کن و جان بین که چون بی سپرم»

Für das Motiv der Geduld findet sich folgende Parallele bei Ḥāfez:

„Die Geduld nur heilt die Leiden.
Die mir deine Trennung schafft;
Doch wie kann Geduld man üben.
Bleib’ dazu uns keine Kraft?⁶¹⁵“

«صبرست مرا چاره بجران تو لیکن

چون صبر توان کرد که مقدر نمایدست»

„Sei geduldig Tag und Nacht.
Hafis.

«صبر کن حافظ به سختی روز و شب

Du erreichst des Wunsches Ziel
gewiss⁶¹⁶“

عاقبت روزی بیانی کام را»

⁶¹² In den Anmerkungen zum ersten Vers schreibt Rosenzweig von Schwannau: „D. h.: Du dessen süßer, pistaziengleicher Mund höhnisch lächelt, wenn vom Kandelzucker die Rede ist, den er an Süßigkeit übertrifft.“ Zitiert Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Anm. Nr. 1 zum Gedicht Nr. 134. S. 826.

⁶¹³ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 134, S. 648f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 180, Verspaar 1, S. 122.

⁶¹⁴ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 13, S. 240f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 330, Verspaar 1, S. 226f.

⁶¹⁵ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 52, S. 180f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 38, Verspaar 6, S. 27f.

⁶¹⁶ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 5, S. 14f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 8, Verspaar 9, S. 7.

„Hafis, Geduld nur sollst du üben,
Denn, wer auf seiner Liebe Bahn
Die eigene Selle nicht geopfert,
Kömmt nie bei'm Seelenfreunde an.“⁶¹⁷

«حافظ صبورباش که در راه عاشقی

هر کس که جان نداد بجایان نمی رسد»

„Die Leute sagen: ‚Durch Geduld
Wird zum Rubin der Kieselstein.‘
Wohl wird er es, allein er wird's
Durch Blut des Herzens nur allein. [...]

«کویند سنگ لعل شود در مقام صبر

آری شود و لیک بخون جگر شود [...]»

O Herz, ergib dich in Geduld
Und fasse dich; denn endlich bricht
Der Morgen dieses Abends an,
Und diese Nacht wird Tageslicht.“⁶¹⁸

ای دل صبورباش و نخور غم که عاقبت

این شام صبح کرد و این شب سحر شود»

Die Vertonung von Brahms ist in Form eines durchkomponierten Liedes ohne Einleitung konzipiert, besitzt jedoch die in dem Gedicht vorhandene Zweiteiligkeit (T. 1–7 und T. 8–25). In einem 9/8-Takt gesetzt, bezeichnet Brahms seine Vertonung mit der Tempoangabe „Poco Andante“, die dem lyrischen Gestus des Liedes entspricht. Auch die in der Bassstimme des Klaviers zu spielenden durchgehenden Achtel in Dreiergruppen sorgen für einen langen Bogen in diesem Werk. Das beginnende Dreitonmotiv auf den Worten „Wenn du nur“ ist ein zentraler Baustein der gesamten Vertonung:

Notenbeispiel 5.53: Johannes Brahms, *Lieder und Gesänge*, op. 57, Nr. II, T. 1, Das Motiv von „Wenn du nur“.⁶¹⁹



Zunächst von der Singstimme vorgestellt, wird dieses Motiv von der Klavierbegleitung übernommen, mehrmals wiederholt, bearbeitet, sowie im Laufe des Stücks entwickelt, sodass der Eindruck eines leidenschaftlichen Sehns bzw. einer hoffnungsvollen Erwartung erweckt wird. Die Ungeduld des Liebhabers findet ihren musikalischen Ausdruck in einem hemiolenartigen Gebilde im Zweier-Rhythmus (T. 3), welches ebenfalls aus dem Dreitonmotiv des

⁶¹⁷ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 152, S. 692–695. Persisches Original zitiert nach ebd. letztes Verspaar, S. 694. Es handelt sich um ein Ḥāfez zugeschriebenes Ghasel.

⁶¹⁸ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 77, S. 498–501. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 226, Verspaar 2 S. 153f. Die persische Vorlage der zweiten Hälfte der zitierten Verspaare fehlt in vielen Ausgaben und wurde daher der Übersetzung von Rosenzweig von Schwannau entnommen: Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 77, Verspaar 12, S. 500.

⁶¹⁹ Siehe Brahms. *Lieder und Gesänge*. Op. 57, Nr. II. S. 8.

Anfangs entwickelt wurde. In Es-Dur gesetzt wechselt Brahms bereits zu Beginn des dritten Verses („dieser ungemess’nen Gluth“) in eine Moll-Sphäre, die zusammen mit der durch eine Wiederholung erzeugten Betonung dieser Worte den dramatischen Zustand des lyrischen Ichs darzustellen scheint. Die zweite Hälfte des Gedichts wird durch eine kurze Deklamationspause von der ersten getrennt (T. 8). Während die Worte „In Geduld will ich mich fassen“ vorgetragen werden, lässt Brahms das Dreitonmotiv zu den beginnenden Worten „Wenn du nur“ taktweise in der Klavierstimme im *piano* wiederholen, was die ungeduldige Gemütslage des lyrischen Ichs zu wiedergeben scheint. Sie wird durch die Wiederholung der Worte „In Geduld“ sowie „Alles“ aber auch den ständigen harmonischen Wechsel zwischen Dur und Moll zusätzlich hervorgehoben.

Notenbeispiel 5.54: Johannes Brahms, *Lieder und Gesänge*, op. 57, Nr. II, T. 8–14/2.⁶²⁰

The image shows a musical score for Johannes Brahms, Lieder und Gesänge, op. 57, Nr. II, T. 8–14/2. The score is in 9/8 time and E-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "in Ge - duld, in Ge - duld - will ich mich fas - sen und dich Al - les Al - les Al - les trei - ben las - sen,". The piano part includes markings for "p dolce" and "p".

Nach einer Entwicklung des Dreitonmotivs über ein *crescendo* bis zum *forte* (T. 13f.) wird der dramatische Höhepunkt der Vertonung durch eine enharmonische Wendung und durch Einführung eines Neapolitaners (Ende von T. 15, *ces* als tiefalterierte Sexte) im sechsten Vers „was der Liebe wehe thut“ erreicht. Im Anschluss setzt mit einer ausgedehnten Wiederholung dieses Verses allmählich eine Beruhigung ein (T. 18 mit Auftakt bis T. 21). Dem Begriff „wehe“ (T. 16) wird durch Einsatz eines weiteren Neapolitaners (hier *eses* als tiefalterierte Sexte in Ges-Dur) zusätzlich Ausdruck verliehen. Nach der Rückkehr zur Grundtonart (Es-Dur) erklingt das reprisenartige, fünftaktige Klaviernachspiel, welches das Dreitonmotiv ein letztes Mal bearbeitet und zusammenfasst (ab T. 21). Brahms beendet seine Vertonung mit

⁶²⁰ Siehe ebd. S. 8f.

einer aus der Melodie der Singstimme – über den Begriff „wehe“ – abgeleiteten Linie, die nun als Seufzermotive in der Klavierstimme (T. 23 mit Auftakt bis Ende) der schmerzlich-wehmütigen Resignation des lyrischen Ichs noch einmal Ausdruck verleiht und durch die abschließende Aufhellung zu Es-Dur doch einen hoffnungsvollen Ausblick vermittelt. So versucht Brahms die Seelenstimmung des lyrischen Ichs durch eine bildhafte musikalische Umsetzung zu vermitteln.

Op. 65/2 „Finstere Schatten in der Nacht“⁶²¹

Die folgende Hāfez-Nachdichtung Daumers ist anhand des Reimschemas und inhaltlich in zwei ungleichmäßigen Strophen aufteilbar (V. 1–5 und 6–9):

- | | |
|---|---------|
| 1. „Finstere Schatten der Nacht, | (a) / m |
| 2. Wogen- und Wirbelgefahr! | (b) / m |
| 3. Sind wohl, die da gelind | (c) / m |
| 4. Rasten auf sicherem Lande, | (d) / w |
| 5. Euch zu begreifen im <u>Stande</u> ? | (d) / w |
| 6. Das ist der nur allein, | (e) / m |
| 7. Welcher auf wilder See | (f) / m |
| 8. Stürmischer Oede treibt, | (g) / m |
| 9. Meilen entfernt vom <u>Strande</u> .“ ⁶²² | (d) / w |

In den ersten beiden Versen werden die „Finstere[n] Schatten der Nacht“ benannt und es wird auf die „Wogen- und Wirbelgefahr“ hingewiesen. In den drei folgenden Versen (V. 3–5) wird eine Frage gestellt, deren Antwort in den nächsten Versen zu finde ist (V. 6–9). Die Enden der beiden genannten Abschnitte reimen sich – „Stande“ und „Strande“ (in der Wiedergabe der Daumer’schen Nachdichtung unterstrichen – und das spricht für die Aufteilung dieser Nachdichtung in zwei Strophen. Die erste Strophe ist eine Übertragung des folgenden Verses des ersten Ghasel aus dem *Dīwān* von Hāfez, wobei Daumer sich in seiner Fassung eindeutig an Hammer-Purgstalls Hāfez-Übersetzung orientierte:

„Finstere Schatten der Nacht!
Wogen und Wirbelgefahr,
Können Euch wohl begreifen,
Die leicht geschürzt am Ufer wohnen?“⁶²³

«شب تاریک و بیم موج و کردابی چرخین های
کجا داند حال ما سبکباران ساحل های»

⁶²¹ Siehe Brahms, J. (1875). *Neue Liebeslieder Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen. Op. 65*. Berlin: N. Simrock. Nr. 2. S. 5–7. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁶²² Zitiert nach Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Gedicht Nr. XXVII. S. 14.

⁶²³ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Elif“, Gedicht Nr. I, S. 2. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 1, Verspaar 5, S. 2.

Die Alliteration bei den Worten „Wogen und Wirbelgefahr“ (siehe V. 2) wurde in der Übertragung Daumers übernommen. Die zweite Strophe wurde jedoch der Dichtung offensichtlich hinzugefügt. In seiner eigenen zweiten Strophe (siehe V. 7) verwendet Daumer ebenfalls identische Anfangsbuchstaben auf den betonten Silben „Welcher auf wilder See“.

Brahms' Vertonung gehört zu seinem op. 65 mit dem Titel *Neue Liebesliederwalzer* (1875), ein Liederzyklus für vier Singstimmen und Klavier zu vier Händen, der seine Veröffentlichung dem großen Erfolg der ersten Folge dieser Reihe, op. 52, *Liebeslieder-Walzer* (1869), verdankt.⁶²⁴ Bis auf die letzte Vertonung (Nr. 15: „Zum Schluss“, Textvorlage von Goethe) beziehen sich alle Vertonungen aus diesem Zyklus – wie bei op. 52 – auf Daumers Werke, die hauptsächlich aus einer Auswahl von freien Nachdichtungen internationaler Volksdichtungen bestehen. Im Gegensatz zu op. 52 handeln die Liebeslieder aus *Neue Liebesliederwalzer* mehr von der dunkleren Seite der Liebe, bzw. Verzicht, Misstrauen, Enttäuschung, Schmerzen, Leid und Liebeskummer und überwiegend auf ironische Weise.

Die Vertonung der oben besprochenen Nachdichtung (op. 65/2) ist, worauf der Titel dieses Zyklus bereits hindeutet, in einem ungeraden Takt (3/4) angelegt. Tonal (in a-Moll gesetzt) korrespondiert die Vertonung von „Finstere Schatten der Nacht“ mit dem vorangegangenen (ebenfalls in a-Moll) sowie dem nächsten Lied (in A-Dur) aus diesem Zyklus. Formal gesehen ist zunächst eine variierte zweiteilige Liedform (A–A'–A''–B–B) festzustellen, die der zweiteiligen Anlage der Strophen in der Nachdichtung Daumers entspricht. Die Vertonung beginnt mit der Solo-Bassstimme, die die ersten zwei Verse in dreitaktigen Phrasen vorträgt. Beim Deklamationsrhythmus orientiert sich Brahms am Versmaß der literarischen Vorlage, das einen daktylischen Dreieheber aufweist. Er lässt jedoch den zweiten Vers mit einer akzentuierten übergebundenen Synkopierung auf dem Begriff „Wogen-“ erklingen, während die anschließende, umspielende Achtel in Sekundschritten, die Gefahr des Wogens und Wirbelns zum Ausdruck bringen:

⁶²⁴ Vgl. den Aufsatz von Peter Jost „Lieder und Gesänge“, in: Sandberger. *Brahms-Handbuch*, (wie Anm. 381), S. 258f.

Nach einer Wiederholung der ersten zwei Verse (A': T. 7–12), zunächst in vierstimmig gesetzten Unisoni, welche jedoch im zweiten Vers aufgelöst werden, fasst Brahms die drei folgenden Verse (V. 3–5) in einem musikalischen Abschnitt (A'':T. 13–21) zusammen, der eine leicht variierte Wiederholung der vorangegangenen Teile darstellt. An dieser Stelle wechselt Brahms bei den Worten „rasten auf sicherem Lande“ vorübergehend zur Durparallele (C-Dur), kadenziert jedoch ebenfalls wie in den vorangegangenen Abschnitten über einen Halbschluss auf der Dominante (E-Dur). Der B-Abschnitt beginnt zusammen mit der zweiten Strophe, zunächst von den beiden Männerstimmen und anschließend von den beiden Frauenstimmen in Terz-Abständen vorgetragen, während die erste und zweite Klavierstimme die Rollen tauschen. Nach einer Sequenzierung des sechsten und siebten Verses um einen Halbton nach oben (E-Dur – F-Dur) wird an dieser Stelle der musikalische Höhepunkt auf die Worte „Meilen entfernt vom Strande“ (ab T. 34) erreicht, die kanonisch und abwechselnd von den Frauen- und Männerstimmen im *forte* gesungen werden, während Brahms die beiden Klavierstimmen wieder vertauscht. Nach der Rückkehr zur Grundtonart über die Dominante E-Dur erklingt das sechstaktige Klaviernachspiel in a-Moll (T. 43–Ende), das hemiolenartige Figurationen in der ersten Klavierstimme beinhaltet. Brahms lässt den B-Abschnitt wiederholen und beendet seine Vertonung in der Dur-Variante A-Dur, in der das folgende Stück steht.

Durch eine nähere Betrachtung der hier untersuchten Ḥāfez-Vertonungen Brahms' lässt sich zeigen, dass er sich für die Umsetzung persischer Poesie keiner sogenannten „orientalischen“ Stilmittel bediente; sie sind in Brahms' eigener Musiksprache komponiert worden. Die

⁶²⁵ Siehe Brahms. *Neue Liebeslieder Walzer*. Op. 65, Nr. 2. S. 5.

harmonische Gestaltung der untersuchten Stücke, die verwendeten Intervalle aber auch die Metrik richten sich nach der europäischen Musiktradition dieser Zeit. Selbst die Kanontechnik der zuletzt untersuchten Vertonung (op. 65/2) spricht für einen eher der europäischen Musiktradition angelehnten kompositorischen Stil. Aus den genannten Gründen ist eine Nachahmung der Stimmung der persischen Vorlage in den musikalischen Adaptionen durch Brahms ausgeschlossen. In seinen musikalischen Umsetzungen sind lediglich der Inhalt der persischen Vorlage – beispielsweise in Form von Textausdeutungen – und deren formale Schemata – als Ritornell, Refrain oder musikalische Reime – aufgenommen. Im Weiteren wird dieser Aspekt in den Daumer-Vertonungen von Othmar Schoeck untersucht, welche sich auf die Poesie Ḥāfez' beziehen.

Othmar Schoecks *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33⁶²⁶

Neben der im Jahr 1915 komponierte Sammlung, *Lieder aus dem Westöstlichen Divan von Goethe*, op. 19b, vertonte der Schweizer Komponist Othmar Schoeck im Frühling 1920 eine Reihe von zwölf Liedern mit Bezugnahme auf Daumers Ḥāfez-Nachdichtung mit dem Titel *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33, – jedoch ohne Daumer zu nennen – die im folgenden Jahr im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht wurde. Die Entstehung dieser Lieder fällt in eine unruhigen Lebensphase Schoecks, in der er die Komposition seiner Oper *Venus*, op. 32 unterbrach.

„Sie [Die *Hafis-Lieder*, op. 33] entsprangen inspirierter Schöpferlaune in rascher Folge, gelegentlich zwei Lieder am selben Tag. So hat Schoeck aus vollem Erleben den Weg zu dem von Welt- und Sinnenfreudigkeit trunkenen persischen Sänger und Weisen des vierzehnten Jahrhunderts gefunden, geführt wohl durch Goethes west-östlichen Divan, und mit der gleichen Unmittelbarkeit hat er in Hafis Dichtung das Menschliche, das über Ort und Zeit hinaus Ewigkeitsgeltung hat, erfaßt und in Musik zum Ausdruck gebracht, fern von der vorgestrigen Modetorheit der ‚östlichen Orientierung‘.“⁶²⁷

Bemerkenswert ist bei der Auswahl der Daumer'schen Ḥāfez-Nachdichtungen für diese Sammlung, dass es sich dabei hauptsächlich um Ghasele oder ghaselähnliche Formen handelt:⁶²⁸

⁶²⁶ Siehe Schoeck, O. (1949). *Zwölf Hafis-Lieder für eine Singstimme und Klavier: Op. 33*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁶²⁷ Zitiert nach Corrodi, H. (1936). *Othmar Schoeck: eine Monographie* (2. Aufl., Bd. 15). Frauenfeld [u.a.]: Huber. S. 134f.

⁶²⁸ Darüber hinaus komponierte er im Jahr 1923 ein weiteres Werk mit dem Titel *Gaselen: Liederfolge nach Gedichten von Gottfried Keller* op. 38, bestehend aus zehn Liedern für Bariton und Orchester. Abgesehen von der Übernahme der persischen Ghaselform weisen die Ghasele Kellers in ihrem Inhalt wiederum keinen Bezug zur Lyrik von Ḥāfez auf. Lediglich der spöttisch-spielerische Charakter dieser Gedichte, welcher der Anakreontik

Tabelle 5.12: Othmar Schoeck, *Hafis-Lieder*, op. 33, das formale Schema der poetischen Vorlage.

Othmar Schoeck, <i>Hafis-Lieder</i> op. 33 (Daumer)	
Titel	Gedichtform
Nr. 1 „Ach, wie schön ist Nacht und Dämmerchein“	formgetreues Ghazel mit der Reimsilbe „-ei[']n“
Nr. 2 „Höre mir den Prediger“	ghaselähnliche Form mit der Reimsilbe „-icht“
Nr. 3 „Das Gescheh'ne, nicht bereut's Hafis“	formgetreues Ghazel mit der Reimsilbe „-i[e]s“
Nr. 4 „Ach, wie richtete so klagt ich“	ghaselähnliche Form mit der Reimsilbe „-unde“
Nr. 5 „Wie stimmst du mich zur Andacht“	ghaselähnliche Form mit der Reimsilbe „-eine“
Nr. 6 „Meine Lebenszeit verstreicht“	ghaselähnliche Form mit der Reimsilbe „-e“
Nr. 7 „Ich roch der Liebe himmlisches Arom“	Vierzeiler bzw. ghaselähnliche Form mit der Reimsilbe „-eh'n“
Nr. 8 „Ich habe mich dem Heil entschworen“	formgetreues Ghazel mit der Reimsilbe „-oren“
Nr. 9 „Lieblich in der Rosenzeit“	formgetreues Ghazel mit der Reimsilbe „-u[h]le“
Nr. 10 „Horch, hörst du nicht vom Himmel her“	Vierzeiler bzw. ghaselähnliche Form mit der Reimsilbe „-ieren“
Nr. 11 „Nicht düstre, Theosoph, so tief!“	ghaselähnliche Form mit der Reimsilbe „-e[h]!“ samt einem wiederkehrenden Vers „Und dieses ist ja wohl kein Fehl“
Nr. 12 „Sing, o lieblicher Sängermund“	formgetreues Ghazel mit der Reimsilbe „-und“ samt einem wiederkehrenden Vers „Stets von neuem und ende nicht!“

In seinen Vertonungen der letzten beiden Nachdichtungen Daumers, die einen wiederkehrenden Vers nach der persischen poetischen Tradition beinhalten, reagiert Schoeck darauf in seiner Komposition, indem er diesen wie einen musikalischen Refrain behandelt. Im ersten der genannten Lieder (Nr. 11 „Nicht düstre, Theosoph, so tief!“) unterlegt Schoeck den wiederkehrenden Vers „und dieses ist ja wohl kein Fehl“ einen musikalischen Refrain, dessen letzte beide Töne, auf den Worten „kein Fehl“, in der Klavierstimme nachklingen (a–b):

Notenbeispiel 5.56: Othmar Schoeck, *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33, Nr. 11. „Nicht düstre, Theosoph, so tief!“, musikalischer Refrain, T. 7–9/2.⁶²⁹

zugeschrieben werden kann, könnte als eine inhaltliche Annäherung an die weltlich-profane Seite der Poesie Häfez' verstanden werden.

⁶²⁹ Siehe Schoeck. *Zwölf Hafis-Lieder*, S. 28.

Der wiederkehrende Vers der letzten Vertonung (Nr. 12.) „stets von neuem und ende nicht!“ wird ebenfalls, wie die vorangegangene Vertonung behandelt, in dem Schoeck diesem einen musikalischen Refrain unterlegt, während in der Klavierstimme bei jeder Wiederholung dieses Verses die neuntaktige Phrase aus dem Klaviervorspiel aufgegriffen wird, die zugleich als ein Zwischenspiel dient:⁶³⁰

Notenbeispiel 5.57: Othmar Schoeck, *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33,
Nr. 12. „Sing, o lieblicher Sängermund“, musikalischer Refrain, T. 16–24.⁶³¹

The musical score is presented in two systems. The first system contains the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The vocal line is in G minor and 3/4 time, with lyrics 'stets von neuem und en-'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes a nine-measure phrase. The second system continues the vocal line with lyrics '- de nicht!' and the piano accompaniment, which now includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part continues to feature the recurring nine-measure phrase.

Daumer kommt den poetischen Bildern des Originals in seinen Nachdichtungen nicht nur formal sehr nahe. Bei den fünf Übertragungen Daumers, die Schoeck für seine Vertonungen ausgewählt hat, sind zudem eindeutige inhaltliche Parallelen zur Poesie Ḥāfeẓ' nachzuweisen (Nr. 1, 2, 10, 11 und 12). Der poetischen Vorlage der ersten Vertonung „Ach, wie schön ist Nacht und Dämmerchein“ aus dieser Sammlung liegt das folgende Ghazal Ḥāfeẓ' zugrunde:

⁶³⁰ Das Klaviervorspiel erinnert laut Chris Walton an die dem ersten Vers unterlegte Melodie des ersten Liedes aus Brahms' op. 105 mit dem Titel „Wie Melodien zieht es mir“. Vgl. Walton, C. (2009). *Othmar Schoeck: life and works* (Bd. 65). Rochester, NY: University of Rochester Press. S. 93.

⁶³¹ Siehe Schoeck. *Zwölf Hafis-Lieder*, S. 34f.

1. „Ihr Lustgenossen, löst den Knoten
Vom Lockenhaar des Freundes doch!
Wohl eine schöne Nacht ist diese:
Verlängert durch dies Band⁶³² sie noch!
2. Ein trauter Kreis hat sich gebildet,
Versammelt sind die Freunde hier;
Drum les't das Sprüchlein: »Wenig fehlte,«⁶³³
Dann aber schliesst des Saales Thür.
5. Den Liebenden und den Geliebten
Trennt eine Kluft, gar mächtig weit:
Denn wenn der Freund sich spröde erweist,
So seid zu Bitten Ihr bereit.
3. Die Cither und die Harfe tragen
Mit lautem Ton die Lehre vor:
»Dem, was ein Eingeweihter kündet,
Dem horcht mit des Verstandes Ohr!«
7. Für Jeden, den in diesem Hause
Der Liebe Odem nicht durchweht,
Verrichtet, eh' er noch gestorben,
Auf mein Fētṡwā⁶³⁴ das Sterbgebet!
6. Die erste Weisung, die gegeben
Der Vorstand der Versammlung, heisst:
»Seid auf der Hut vor dem Gefährten,
Der sich nicht gleichgesinnt erweist.«
4. Bei meines Freundes Seele! Nimmer
Zerreißt den Schleier Euch der Gram,
Wenn Euer Herz des Schöpfers Gnaden
Vertrauensvoll entgegen kam;
8. Und tritt Hafis mit dem Gesuche
Um eine Gnade vor Euch hin,
So weiset an die holde Lippe
Des schmeichlerischen Freundes ihn.⁶³⁵
- «معاشران کرده از زلف یار بازکنید
شبی خوش است بدین قصه اش درازکنید
حضور خلوت انس است و دوستان جمعند
وان یگانه خوانید و در فرارکنید
باب و چنگ بانگ بلند میگویند
که گوش هوش به پیام ابل رازکنید
بجان دوست که غم پرده بر شمازد
که اعتماد بر الطاف کار سازکنید
میان عاشق و معشوق فرق بسیارست
چو یار نازناید، ثانیازکنید
تحت موعظه پیر صحبت این حرفت
که از مصاحب ناخس احترامکنید
هر آن کسی که در این حلقه نیست زنده بهشت
برو نمرده به فتوی من نازکنید
وگر طلب کند انعامی از شما حافظ
چوالتش به لب یار دلنوازکنید»

⁶³² „D.h.: Verlängert die Nacht durch die Erzählung von dem langen Haare des Freundes, das der Nacht gleicht.“ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Anmerkung Nr. 1 zum Gedicht Nr. 117, S. 821.

⁶³³ „Dies sind die ersten Worte des 52. Verses der 68. Sure des Korans, der also lautet: ‚Wenig fehlte, dass die Ungläubigen dich (Muhammed) mit ihren Blicken vom Sitze geschleudert hätten, nachdem sie die Ermahnungen (des Koran’s) gehört. Sie sagen, er (Muhammed) sei ein vom Teufel Besessener; er (der Koran) ist aber nichts als eine Ermahnung für Alle.‘ - Dieser Koranvers pflegt zur Hintanhaltung des bösen Blickes (*cattiv' occhio*) gebetet zu werden.“ (Zitiert nach ebd. Anmerkung Nr. 2 zum Gedicht Nr. 117, S. 821.)

⁶³⁴ „Fētṡwā heisst eine Entscheidung des Mufti, d.i. obersten Priesters des Islam’s.“ Zitiert nach ebd. Anmerkung Nr. 4 zum Gedicht Nr. 117, S. 821.

⁶³⁵ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 117, S. 606f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 244, S. 165. Es sei angemerkt, dass die

Das Motiv des „Lockenbände[s]“ sowie der „Grabgebete“ sind Bilder in der Hāfez’schen Poesie, die bei Daumers Nachdichtung sinngemäß aufgegriffen werden. Der persische Dichter mahnt an zahlreichen Stellen des *Dīwān*, nicht auf die Worte der Prediger zu hören, da diese aufgrund ihrer Vorurteile, der Frömmelei und Heuchelei unglaubwürdig seien:

„Lass Hafis und nicht den Prediger
Dir von Liebe schwätzen,

«حدیث عشق ز حافظ شنو از واعظ

Sollt’ auch dieser noch so künstlich
Seine Worte setzen.“⁶³⁶

اگر چه صنعت سار و عمارت کرد

„die Prediger, die auf der Kanzel
Und am Alter so prunkend steh’n,

«واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند

Verfahren auf ganz and’re Weise,
Wenn sie in’s stille Stübchen geh’n.

چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند

Es staunt mein Herz ob dieser Redner
Mit dem so blöden Angesicht;

حیرتی دارد دلم زین واعظان خیره رو

Denn, was sie auf der Kanzel lehren,
Das üben sie im Leben nicht.“⁶³⁷

کاتجه بر منبر ہی گویند کتر میکنند

In der Daumer’schen Nachdichtung „Höre mir den Prediger“ (Nr. 2 aus *Hafis-Lieder* Schoecks, op. 33) wird ebenfalls davor gewarnt: Das lyrische Ich rät davon ab, auf den „Prediger“ bzw. „Pfaffen“ zu hören. Stattdessen wird empfohlen auf die „Nachtigall“ zu hören, die vom Frühling und der Liebe singt, ein häufiges Bild in der Poesie Hāfez’:

„[...] Höre du die Nachtigall,
Die auf ihrer grünen Kanzel
Über Rosenschöne handelt
Über Lenz und Liebe Spricht!“⁶³⁸

Darüber hinaus liegen der zehnten Vertonung „Horch, hörst du nicht vom Himmel her“ aus den *Hafis-Lieder[n]* Schoecks die folgenden Verse des persischen Dichters zugrunde:

„Des Morgens tönte ein Gemurmel
Vom Himmelsthron. Die Weisheit sprach:
,Es ist der Engelchor; sie beten
Hafisens holde Lieder nach.“⁶³⁹

«صبحم از عرش می آمد خروشی، عقل گفت

قدیان کوئی که شعر حافظ از بر می کند»

Abfolge der Verspaare in der deutschen Übersetzung von Rosenzweig von Schwannau nicht mit dem persischen Original übereinstimmt (vgl. die Nummerierung der Verspaare).

⁶³⁶ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 4, S. 304–307. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 131, Verspaar 8, S. 89f.

⁶³⁷ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 18, S. 342–345. Persisches Original zitiert nach ebd. Verspaare 1 u. 2, S. 342.

⁶³⁸ Zitiert nach Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Gedicht Nr. XXVIII. S. 306.

⁶³⁹ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 18, S. 342–345. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 199, Verspaar 8, S. 135.

In der Vorlage der elften Vertonung „Nicht düstre, Theosoph, so tief!“ sind deutliche inhaltliche Parallelen zur Poesie Ḥāfeẓ’ zu erkennen, die wie die Nachdichtung Daumers das Motiv der Schelmen-Moral aufgreift:

„Was trifft wohl jenen für ein Tadel, Der, so wie ich, getrunken Wein?	«چه سلامت بود آن را که چنین باده خورد
Nicht Schande kann es und nicht Sünde Für die verliebten Zecher sein.	این چه عیب است بدین بی خردی وین چه خطاست
Ein Trunkenbold, in dessen Herzen Sich nimmer Falsch und Trug geregt,	باده نوشی که دوروی و ریایی نبود
Ist besser als ein Tugendprahler, Der Falsch und Trug im Herzen trägt.	بتر از زهد فروشی که دوروی و ریاست
Ich bin kein gleissnerischer Zecher Und bin kein Freund der Heuchelei,	مانه رندان ریاسم و حریفان نفاق
Und Gott, der das Geheimste kennt, Ist Zeuge, dass dies Wahrheit sei:	آن که او عالم سرست بی خیال گواست
Ich thu’, was Gott zu thun befohlen, Und handle gegen Niemand schlecht,	فرض ایند بکزاریم و بکس بد نکنیم
Und was man mir als unrecht schildert, Das schild’re nimmer ich als recht.	و آنچه گویند روانیست، نگوییم رواست
Was thut’s, wenn ich und du zusammen Ein Gläschen leeren oder mehr?	چه شود که من و تو چند قح باده خوریم
Stammt ja der Wein vom Blut der Reben, Und nicht von deinem Blute her.	باده از خون رزانت، نه از خون شاست
Dies halte ich für keinen Fehler, Der Ander’n Nachteil bringen kann:	این چه عیب است که آن عیب خلل خواهد بود
Und wär’s ein Fehler auch zu nennen; Wo lebt der fehlerfreie Mann? ⁶⁴⁰	و ربودن نیز چه شد؟ مردم بی عیب کجاست»

Die Vorlage der zwölften Vertonung („Sing, o lieblicher Sängermund“) bezieht sich auf ein dem persischen Poeten zugeschriebenen Ghasel, das sowohl von Daumer übertragen als auch von Hammer-Purgstall in seinem Werk *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* übersetzt wurde. In diesem Ghasel, das einen heiteren und verspielten Charakter aufweist, wird ein Minnesänger bzw. Musiker angesprochen:

⁶⁴⁰ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan [...]*, Bd. 1, Gedicht Nr. 87, S. 270f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 20, Verspaare 3–8, S. 16.

„Süßer Sängermund, o sing Frisches mit Frischem, neu und neu,
 Wein, der's Herz erfreut, bring her, frischen mit frischen, neu und neu,
 Mit dem schönen Bild zum Spiel sitze vergnügt in Einsamkeit,
 Raub' ihm Kuß auf Kuß, nach Wunsch, frischen mit frischen, neu mit neu,
 Kann das Leben wohl bestehn, wenn nicht beständig du trinkest Wein.
 Bring' ihr's: Leben soll sie hoch! Frisches mit Frischem, neu und neu,
 Schenk' mit Silberfuß, ich bin trunken vom Weine, bring', o Knab'
 Schnell her, bringe mir den Wein, frischen und frischen, neu und neu,
 Sieh' mein Herzensschöner hat seltene Dinge meinethalb,
 Schönheit, Wohlgeruch, und Farb', frische mit frischen, neu und neu,
 Ostwind, gehest du vorbey, wo der geliebte Engel wohnt,
 Gib ihm Kunde von H a f i s , frische und frische, neu und neu.“⁶⁴¹

«مطرب خوش نوا بگو تازه به تازه نوبه نو
 باده دلکش با بگو تازه به تازه نوبه نو
 با صنی چو لعبتی خوش نشین به خلوتی
 بوسه ستان به آرزو تازه به تازه نوبه نو
 برز حیات کی خوری کرده مدام می خوری
 باده بخور به یاد او تازه به تازه نوبه نو
 -
 -
 شاه دلربای من می کند از برای من
 نقش و نگار و رنگ و بو تازه به تازه نوبه نو
 باد صبا چو بگذری بر سر کوی آن پری
 قصه حافظش بگو تازه به تازه نوبه نو»

In seinem Werk berichtet Hammer-Purgstall von einer in Indien gesungenen Melodie, „nach welcher die Bajaderen tanzen“⁶⁴² basierend auf dem oben erwähnten Ghasele Ḥāfez' und notiert sie im Folgenden:

⁶⁴¹ Zitiert nach Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...]. S. 272. Persisches Original zitiert nach *Ganjoor-Verzeichnis*. Unter <https://ganjoor.net/hafez/montasab/sh21> (abgerufen am 23.03.2023), Ghasele Nr. 21. Es handelt sich um ein Ḥāfez zugeschriebenes Ghasele.

⁶⁴² Zitiert nach Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...]. S. 272.

Abbildung 5.12: Die von Hammer-Purgstall notierte Melodie basierend auf einer Hāfez zugeschriebenen Dichtung.⁶⁴³

Mu:tribchoschne, va bü:gu
Süs:ser Sän:ger: mund,o sing

Mu:tribchoschne, va bü:gu
süs:ser Sän:ger: mund,o sing

ta:se:be:ta:se nau:be:nau
Frisches mit Frischem, neu und neu

ta:se:be:ta:se nau:be:nau ta:se:be:ta:se nau:be:nau.
Frisches mit Frischem, neu und neu, Frisches mit Frischem, neu und neu.

Eine weitere Annäherung Daumers an die Poesie Hāfez' ist in der Verwendung der Klangfiguren, darunter Alliterationen zu erkennen, wie beispielsweise bei den Worten „Grabgebete betet über ihn“ (Nr. 1 aus *Hafis-Lieder* Schoecks), „mich ganz und gar zu Grunde!“ (Nr. 4, ebd.), „Ohne diesen Ächtgewinn / sind die Weltgebiete / Wüsteneien angefüllt / vom Geschrei der Ghule“⁶⁴⁴ (Nr. 9, ebd.) sowie „sag' es, Liebste, denn nimmer mehr / ward mir süßere Mähre kund“ (Nr. 12, ebd.).

Trotz der inhaltlichen Nähe der Vorlage zur persischen Poesie, bedient sich Schoeck in seinen *Hafis-Lieder[n]* nicht der sogenannten „orientalischen“ musikalischen Mittel:

„Sein Hafis ist nicht Nachahmung des Orients, sondern blutvolle Wirklichkeit, lebendige Gegenwart; Schoeck versucht auch nicht etwa, mit erotischen harmonischen und melodischen Mitteln dieser orientalischen Poesie ein ‚echtes‘ Kostüm zu überwerfen; die Mittel seiner stark

⁶⁴³ Siehe ebd. S. 273.

⁶⁴⁴ Der „Ghul“ (pers. غول, ghūl) ist ein mythologisches Fabelwesen aus dem persischen sowie arabischen Sprachraum, welches durch die Veröffentlichung der Erzählung *Tausendundeine Nacht* dem europäischen Kulturkreis erstmals bekannt gemacht wurde. In diesem Zusammenhang ist der Ghul-e Biyābān (غول بیابان, Bedeutung: Ghul der Wüste) gemeint: ein böses Wesen, das in der persischen Literatur häufig erwähnt wird.

bereicherten harmonischen Palette, ein immer mehr sich ausprägender linearer-expressiver Stil, eine kühne, an Einfällen unerschöpfliche Rhythmik genügen ihm.“⁶⁴⁵

Erwähnenswert sind eine Reihe von Satztechniken und musikalischen Ausdrucksmitteln, die in den *Hafis-Lieder[n]* angewendet werden, darunter Linearität (Nr. 1, 5 u. 6), Verzicht auf ein durchgehendes Metrum (Nr. 7 u. 11), Verwendung kreuzrhythmischer bzw. polyrhythmischer Technik (Nr. 1: T. 47ff. sowie 118ff., 2, 8, 9, 10 u. 11), Aufbrechen der Tonalität bzw. Verlassen der tonalen Stabilität durch die Verwendung von Bitonalität (Nr. 2 u. 7), gelegentliche Textausdeutungen sowie die Mischung gattungsspezifischer Merkmale, darunter die Verwendung der Variationstechnik (Nr. 11 u. 12), Kanontechnik (Nr. 6) und Passacaglia (Nr. 9). Beispiele für gelegentliche musikalische Textausdeutungen sind in den meisten der *Hafis-Lieder* zu finden, u. a. in der zweiten Vertonung („Höre mir den Prediger“): Der „hohler Redeschwall“ des Predigers findet seinen Ausdruck in den gegen den Rhythmus zu spielenden, mit Staccato versehenen Figurationen der Oberstimme des Klaviers mit Akzentverschiebungen, aber auch die eingeführte Bitonalität (e-Moll \neq es-Moll), wobei der harmonische Schwebezustand bei der Erwähnung der Nachtigall aufgelöst wird (siehe T. 5).⁶⁴⁶

Notenbeispiel 5.58: Othmar Schoeck, *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33, Nr. 2. „Höre mir den Prediger“, T. 1.⁶⁴⁷

Gemächlich wiegend

In der siebten Vertonung („Ich roch der Liebe himmlisches Arom“) wird das „verschwinden“ und „vergeh’n“ in der Liebe durch ein synkopiertes, obsessives Beharren der Oberstimme des Klaviers auf dem Ton *fis* zum Ausdruck gebracht, das die gesamte Vertonung durchdringt. Dazu trägt noch das fehlende Metrum bei, welches durch das Auslassen von Taktart und Taktstrichen erzeugt wird:

⁶⁴⁵ Zitiert nach Corrodi. *Othmar Schoeck: eine Monographie*, S. 135.

⁶⁴⁶ Weiterführend hierzu siehe Puffett, D. (1982). *The Song Cycles of Othmar Schoeck* (Bd. 32). Bern; Stuttgart: Haupt. S. 122f.

⁶⁴⁷ Siehe Schoeck. *Zwölf Hafis-Lieder*, S. 8.

Notenbeispiel 5.59: Othmar Schoeck, *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33,
 Nr. 7. „Ich roch der Liebe himmlisches Arom“.⁶⁴⁸

ver schwin - den und ver - geh'n!

ppp

sempre dim.

verklingend

Das „Geschrei der Ghule“ mit der Anmerkung „Wald- und Wüstengeister, welche den Wanderer irreführen“ aus der neunten Vertonung („Lieblich in der Rosenzeit“), deren Basis eine 18-tönige Passacaglia bildet, wird durch Einführung eines *forzatos* in der Klavierstimme musikalisch ausgedeutet:

Notenbeispiel 5.60: Othmar Schoeck, *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33,
 Nr. 9. „Lieblich in der Rosenzeit“, T. 12.⁶⁴⁹

Wü - ste - nei - en, an - ge - füllt vom Ge - schrei der Ghu - le

fz

Darüber hinaus wird das himmlische Musizieren der „lieben Englein“, welche Ḥāfeẓ'sche Lieder einstudieren, in der zehnten Vertonung („Horch, hörst du nicht vom Himmel her“) durch spielerische Figurationen der Klavierstimme musikalisch umgesetzt:

⁶⁴⁸ Siehe ebd. S. 20.

⁶⁴⁹ Siehe ebd. S. 25.

Notenbeispiel 5.61: Othmar Schoeck, *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33,
 Nr. 10. „Horch, hörst du nicht vom Himmel her“, T. 16–21.⁶⁵⁰

mf *zart*
 Du hörst die lie - - - ben En - ge -
 lein Ha - fi - - sens Lie - - - der ein stu -
 die - - - ren.
rit. *a tempo*
fz *pp grazioso*

Zudem deutet Schoeck in der elften Vertonung („Nicht düstre, Theosoph, so tief!“) das Abschütteln der „Bürden“ durch Achtel-Triolen des Klaviers mit Keilen sowie differenzierter Dynamik musikalisch aus:

Notenbeispiel 5.62: Othmar Schoeck, *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33,
 Nr. 11. „Nicht düstre, Theosoph, so tief!“, T. 54 mit Auftakt bis T. 55.⁶⁵¹

f
 Wir schüt - teln unsre Bür - - - den ab,
f *ff* *fz* *r. H.*
f

⁶⁵⁰ Siehe ebd. S. 27.

⁶⁵¹ Siehe ebd. S. 33.

In der letzten Vertonung („Sing, o lieblicher Sängermund“) wird das erotische Liebesspiel der zweiten Strophe, durch spielerische, schalkhafte Figurationen des Klaviers musikalisch geschildert. Außerdem wird das Rasen und Toben aus der fünften Strophe durch die Vortragsbezeichnung „*Wild*“ sowie einen markanten, stampfenden Begleitgestus in einem *forte* musikalisch dargestellt:

Notenbeispiel 5.63: Othmar Schoeck, *Zwölf Hafis-Lieder*, op. 33, Nr. 12. „Sing, o lieblicher Sängermund“, T. 70–73.⁶⁵²

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G minor (two flats) and 3/4 time. The lyrics are: "Ras' und to - be, du schwarzes Herz, wenn es al - so ge - fäl - lig ist,". The piano accompaniment is marked *f Wild* and features a rhythmic, stamping accompaniment with a complex harmonic structure. The score is for measures 70-73 of the piece.

Wie aus den untersuchten Vertonungen aus *Hafis-Lieder* op. 33 zu entnehmen ist, experimentierte Schoeck zu dieser Zeit mit einer neuen Musiksprache, bestehend aus komplexen harmonischen und insbesondere rhythmischen Strukturen. Während Schoecks *Hafis-Lieder* und die *Divan-Lieder* Wolfs in ihrer formalen Gestalt Gemeinsamkeiten aufweisen, – beide bestehen ausschließlich aus Vertonungen eines einzigen Übersetzer-Poeten mit Bezug zu Ḥāfeẓ – zeigen die Lieder Schoecks wiederum keine innere Kontinuität durch thematisch-motivische Zusammenhänge und können aus diesem Grund nicht als eine geschlossene Einheit gesehen werden. Vielmehr spielen in Schoecks *Hafis-Lieder* rhythmische sowie harmonische Entwicklungen eine Rolle, welche ab dieser Zeit in seiner Kompositionsweise häufig zu beobachten sind. Die genannten Eigenschaften dieser Sammlung sollen daher in dem Kontext des kompositorischen Wandels Schoecks zu dieser Zeit berücksichtigt werden. Der Inhalt der Ḥāfeẓ’schen Lyrik steht im Vordergrund und wird mit einer individuellen musikalischen Sprache repräsentiert, die keine orientalisierenden Stilmittel miteinbezieht. Erwähnenswert in diesem Kontext ist auch, dass Schoeck im Jahr 1922 mit den *Hafis-Lieder[n]* am Musikfest der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) in Salzburg teilnahm.⁶⁵³

⁶⁵² Siehe ebd. S. 37.

⁶⁵³ Vgl. den Aufsatz von Hans-Joachim Hinrichsen „Musikalische »Divan«-Rezeption“, in: *Goethe-Jahrbuch*. 136.2019(2020), (wie Anm. 226), S. 80.

5.3.4. Bodenstedts Adaption der Hāfez'schen lyrik und deren musikalischen Rezeption bei Anton Rubinstein und Karol Szymanowski

Zu den populärsten deutschen Übersetzer-Poeten des 19. Jahrhunderts zählt Friedrich Martin von Bodenstedt, der durch die zahlreichen Auflagen seines Werkes *Die Lieder des Mirza Schaffy* (1851) offensichtlich den Geschmack der Leserschaft zu seiner Zeit getroffen hatte.⁶⁵⁴ Nicht nur dieses Werk, sondern auch seine anderen Übertragungen bzw. Nachdichtungen beruhen auf der Dichtkunst Hāfez'. Darüber hinaus lassen sich die Spuren des persischen Dichters in *Tausend und ein Tag im Orient* (1850), *Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's* (1873) insbesondere in seiner Hāfez-Nachdichtung *Der Sänger von Schiras* (1877) finden.⁶⁵⁵ Außerdem geht aus seinen Werken hervor, dass er sich sowohl kunsthistorisch als auch sprachwissenschaftlich mit der persischen Sprache und Kultur intensiv befasste, obwohl er die persische Sprache offenbar allenfalls autodidaktisch lernte. Es lässt sich jedoch aus den vorhandenen Quellen nicht erkennen, wie weit seine persischen Sprachkenntnisse gingen.⁶⁵⁶ Kurt Sundermeyer stellte in seiner Dissertation fest, dass Bodenstedt „die persische, georgische, armenische und türkische Sprache [erlernte], und wenn er es auch in keinem morgenländischen Idiome zu einer wirklich gründlichen Kenntnis brachte, so genügte es doch völlig, um seine poetischen Zwecke zu verfolgen und schnell in der fremdartigen Geisteswelt heimisch zu werden.“⁶⁵⁷ In diesem Zusammenhang berichtete Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893), der die Bodenstedt'sche Vorlage Rubinsteins für seine *Zwölf Lieder des Mirza-Schaffy*, op. 34, ins Russische übersetzte, in einem Brief vom Dezember 1877 an Nadeschda von Meck (1831–1894):

„Rubinstein's ‚Persian Songs‘ are settings of German texts by the poet Bodenstedt. This Bodenstedt (the translator of Lermontov and Pushkin) wrote several poems in imitation of Hafiz and signed them with the fictitious name Mirza Shaffi, the imaginary author of the original Persian works. Despite this, I happen to know personally that Bodenstedt (whose acquaintance I made in Bayreuth last year) does not know Persian. I then translated from the German text.“⁶⁵⁸

⁶⁵⁴ Siehe Bodenstedt. *Die Lieder des Mirza-Schaffy*.

⁶⁵⁵ Siehe Bodenstedt. *Tausend und ein Tag im Orient*. In diesem Werk lassen sich nicht nur Spuren von Hāfez sondern auch von Sa'dī sowie 'Omar Ḥayyām finden. Siehe auch Bodenstedt. *Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's*; Bodenstedt. *Der Sänger von Schiras*.

⁶⁵⁶ Vgl. Chehabi, I. (1967). *Friedrich Bodenstedts Verdeutschung der Hafisischen Lieder*. (Diss.) Köln Univ. S. 23–28.

⁶⁵⁷ Zitiert nach Sundermeyer, K. (1930). *Friedrich Bodenstedt und die Lieder des Mirza-Schaffy*. Kiel: August Stecker & Co. S. 53f.

⁶⁵⁸ „[...] Персидские песни Рубинштейна написаны на немецкий текст поэта Боденштедта. Этот Боденштедт (переводчик Лермонтова и Пушкина) сочинил несколько стихотворений в подражание Гафизу и выставил вымышленное им имя Мирзы Шаффи, воображаемого автора персидских

Demgegenüber berichtete Sundermeyer von „Übersetzungen russischer und persischer Gedichte“⁶⁵⁹ Bodenstedts, die er während des Tifliser Aufenthalts (1843–45) im Auftrag der Cotta’schen Buchhandlung für das Stuttgarter Morgenblatt lieferte. An einer anderen Stelle schreibt Sundermeyer:

„Die Stunden der Weisheit [Bodenstedts Unterricht bei Mirza-Schaffy] waren zunächst der Erlernung der türkischen Sprache gewidmet, Bodenstedt wandte sich aber bald dem Persischen zu, mit dessen Poesie ihn Mirza-Schaffy, da ja gedruckte Gedichtsammlungen fehlten, aus seinem nie fehlenden Gedächtnis bekannt machte, wobei er die einzelnen Lieder meist in kleine Erzählungen verwob.“⁶⁶⁰

Im Nachtrag seines Werkes *Aus dem Nachlasse Mirza Schaffy’s* (1874) schreibt Bodenstedt:

„Ich pflegte die Reimsprüche womit Mirza-Schaffy seine Geschichten durchwob, oder die Lieder, die er mir vorsang, wenn irgend möglich gleich in deutsche Verse zu bringen, um sie mir besser einzuprägen, aber ohne mich an die orientalische Form zu binden, wenn diese sich nicht gleichsam von selbst ergab als naturwüchsige Hülle zum Kerne. Nach dem Ursprung der Lieder fiel es mir nie ein zu fragen, da den meisten ohnehin der Name des Dichters, wie das im Orient üblich ist, am Schlusse eingewoben war [...]“⁶⁶¹

Danach scheint die Annahme Tschaikowskys, Bodenstedt habe die persische Sprache nicht beherrscht, nicht plausibel zu sein. Zudem soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass die Figur des Mirza-Schaffy keine fiktive Gestalt ist. Sundermeyer fügt in seiner Arbeit Berichte orientalischer Reisender ein, in denen die Figur des Mirza-Schaffy auftaucht und ist aus diesem Grund der folgenden Auffassung:⁶⁶²

„[...] die Annahme, daß seine Figur vielleicht von Bodenstedt ganz erdichtet sei, ist irrig – Mirza-Schaffy [war] eine in Poetenkreisen Georgiens gänzlich unbekannte Persönlichkeit [im Gegensatz zur Bodenstedts Behauptung], ein gewerbsmäßiger Schreiber, der wegen seiner aufklärerischen Ideen aus einem mohammedanischen Predigerseminar hatte fliehen müssen und später Sprachlehrer am Tifliser Gymnasium wurde.“⁶⁶³

оригинальных пьес. Между тем, мне лично известно, что Боденштедт (с которым я познакомился в прошлом году в Байрейте) персидского языка не знает. Я же переводил с немецкого текста. [...]“ Zitiert nach *Letter* 679. (2021, April 8), in: *Tchaikovsky Research*.

Unter https://en.tchaikovsky-research.net/index.php?title=Letter_679&oldid=82579 (abgerufen am 07.12.2021).

⁶⁵⁹ Zitiert nach Sundermeyer. *Friedrich Bodenstedt* [...], S. 56.

⁶⁶⁰ Zitiert nach ebd.

⁶⁶¹ Zitiert nach Bodenstedt. (1874). *Aus dem Nachlasse Mirza Schaffy’s: Neues Liederbuch mit Prolog und erläuterndem Nachtrag*. Berlin: Hofmann & Comp. Dort: „Erläutender Nachtrag“, S. 213.

⁶⁶² Vgl. Sundermeyer. *Friedrich Bodenstedt* [...], Anmerkung 5, S. 61. Weiterführend hierzu s. ebd. „Entstehung. Problem der Originalität“, S. 57–68.

⁶⁶³ Zitiert nach ebd. S. 61f.

Erst im Jahr 1870 berichtet der Orientalist und Leiter der Kaukasischen Archäographischen Kommission, Adolph Bergé (1828–1886) detailliert über die Figur des Mirza-Schaffy und seine Tätigkeit als Schreiber.⁶⁶⁴

„Von allen Poëten Irâns, angefangen von Rudeki und Firdoussi bis zu denen der uns zunächst liegenden Zeit giebt es keinen, der so wenig in seinem Vaterlande bekannt gewesen und gleichzeitig eine solche Popularität ausserhalb desselben erworben hätte, wie Mirsa Schaffi.“⁶⁶⁵

Die Begegnung Bodenstedts mit der Figur des Mirza-Schaffy, dessen Erzählungen und sogenannte Lieder zunächst in *Tausend und ein Tag im Orient* (1850) eingebaut waren, führte im folgenden Jahr zur Entstehung der Sammlung *Die Lieder des Mirza Schaffy* (1851) als Sonderausgabe, deren zahlreiche Auflagen dem Verfasser internationalen Ruhm verliehen. Bodenstedt berichtet ausführlich von seinem Persischlehrer, den er zunächst als „persischer Sänger“ bezeichnet, der die „lieblichsten Oden von Hafis“⁶⁶⁶ singt und dazu ein Saiteninstrument spielt, von seiner Weltanschauung bis zu seinem Aussehen, aber auch seinen Liebesverhältnissen in *Tausend und ein Tag im Orient*. Im „Einundzwanzigste[n] Kapitel: Hafis“ schrieb er:

„Die folgende Sitzung im Divan der Weisheit wurde damit ausgefüllt, daß Mirza-Schaffy mir ein paar der lieblichsten Gasels Hafisens erklärte, welche als echte Diamanten aus der Krone des persischen Dichterkönigs hier ihren Platz finden mögen.

Die Übersetzung ist möglichst wortgetreu. Kenner der persischen Sprache mögen beurtheilen, ob es mir gelungen ist, auch den Duft und die Frische des Originals wiederzugeben.“⁶⁶⁷

Danach fügt er seine Übersetzung der Verse Ḥāfeẓ' ein, an deren Ende er Folgendes anmerkt:⁶⁶⁸

„Anmerkung. Gesangsliebhaber mache ich auf die höchst gelungenen Kompositionen aufmerksam, durch welche unser geniale Heinrich Marchner diese Lieder verherrlicht hat, (Berlin, Bote u. Bock.)“⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ Vgl. Remy, A. F. J. (1901). *The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany*. New York: Columbia University. S. 64.

⁶⁶⁵ Zitiert nach dem Beitrag von Adolph Bergé „Mirsa Schaffi“, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (ZdMG)*. (1870). Bd. 24, S. 425–432, hier S. 425.

⁶⁶⁶ Zitiert nach Bodenstedt, F. v. (1865). *Tausend und ein Tag im Orient* [Bd. 1]. Berlin: Decker. Dort: „Fünftes Kapitel. Mirza-Schaffy, der Weise von Gjändsha“, S. 53.

⁶⁶⁷ Zitiert nach ebd. [Bd. 2]. Dort: „Einundzwanzigstes Kapitel. Hafis.“, S. 70.

⁶⁶⁸ Siehe ebd. S. 70ff. Die Übersetzung Bodenstedts bezieht sich auf Ghasel Nr. 3 aus dem *Dīwān* von Ḥāfeẓ: Siehe Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, S. 3.

⁶⁶⁹ Zitiert nach ebd. Anmerkung. S. 72. Bodenstedt verwies an dieser Stelle auf die im Jahr 1854 komponierte Liedersammlung Heinrich August Marschners (1795–1861) für Singstimme (S/T) und Klavier mit dem Titel *Friedrich Bodenstedts Lieder*, op. 163. Die Lieder Nr. 6 und 7 („Ghasel von Hafis“ und „Lied von Hafis“) aus dem zweiten Heft verwenden Bodenstedts oben erwähnte Ḥāfeẓ-Übertragung.

Abbildung 5.13: Illustration von Mirza-Schaffy (aserb. Mirzə Şəfi Vazeh, pers. میرزا شفیع واضح) aus dem Titelblatt von Bodenstedts *Tausend und ein Tag im Orient* (1850). Bodenstedt (links) und Mirza-Schaffy.



Die Figur des Mirza-Schaffy spielt demzufolge eine vermittelnde Rolle für seinen Schüler. Laut Tschersig war Mirza-Schaffy „[...] kein Hafis; die Sammlung aber sollte ein Abbild seines Wesens sein.“⁶⁷⁰ Die Vorliebe Bodenstedts für die persische Poesie soll jedoch wie bei Daumer im Zusammenhang mit seiner Weltanschauung untersucht werden. Sundermeyer schrieb darüber:

„In den Dichtungen Saadi’s und Hafis’, zumal in dem Wesen der persischen Anakreontik fand Bodenstedt alle Elemente orientalischer Lebensart, in ihrer Mischung von froher Lebensbejahung mit Lebensweisheit, in ihrem träumerischen und doch so genußfähigen Quietismus erkannte er [...] ein poetisches Fluidum, das seiner eigenen, jetzt ganz dem Wirklichkeits- und Lebensgenuß erschlossenen Natur sehr verwandt sein mußte. In der sufischen Weltanschauung erfuhr er die Förderung und Bestätigung seiner damaligen

⁶⁷⁰ Zitiert nach Tschersig, *Das Gesel in der deutschen Dichtung* [...], S. 200. Vgl. auch Bodenstedt (1874). *Aus dem Nachlasse* [...], dort: „Erläuternder Nachtrag“, S. 202.

Stimmungswelt, und indem sich Selbstempfundenes und Anempfundenes verband, wurde ihm diese fremde Geisteswelt bald ganz zu eigen.“⁶⁷¹

Diese anschaulich beschriebene Verwandtschaft mit dem Wesen von Ḥāfeẓ durch seinen Sprachlehrer Mirza-Schaffy, deren beider Weltanschauung sowohl im Sufismus wurzelte, als auch mit Bodenstedts Vorliebe für Pantheismus übereinstimmt, diente als Anregung für seine Auseinandersetzung mit der persischen Poesie, insbesondere mit den Werken Ḥāfeẓ', die ihn zu „eigenen poetischen Versuchen ähnlicher Art“⁶⁷² antrieben.⁶⁷³ Als Vorlage für Bodenstedts Verdeutschung der Poesie Ḥāfeẓ' (*Der Sänger von Schiras*) diente die kritische *Dīwān*-Ausgabe von Hermann Brockhaus (1863); er lehnte sich jedoch stark an die englische Übersetzung Herman Bicknells (1875) an.⁶⁷⁴ Außerdem besaß er ein altes Manuskript des *Dīwān*, wovon er in der Einleitung seiner Ḥāfeẓ-Nachdichtung berichtet.⁶⁷⁵ Seine Vorgehensweise bei der Übertragung der *Dīwān*-Dichtungen ist sehr frei konzipiert, sodass sie im Allgemeinen als Nachdichtungen verstanden werden sollen.⁶⁷⁶ Dazu schrieb er:

„Ich habe Hafis als einen altbefreundeten hochverehrten Gast bei mir aufgenommen, um ihn, nach der Reinigung vom Staube des weiten Weges, in die Kreise meiner Bekannten einzuführen, wo er nun für sich selbst reden und singen mag. Er wird Lieder singen von ganz eigenthümlicher Schönheit, Sprüche der Weisheit reden, die anmuthiger klingen als die Sprüche des balsirten Salomo.“⁶⁷⁷

Zudem fungieren die *Lieder des Mirza-Schaffy* als „Nachklänge der persischen Anakreontik“.⁶⁷⁸

„Zwei Abschnitte seiner Liedersammlung, „Zuleikha“ und „Hafisa“, bringen ausschließlich Liebeslieder, die teils echte Erlebnisdichtung sind, teils leicht, frisch und keck die Schönheit der Geliebten besingen, mit orientalischen Stilmitteln, kühnen Vergleichen persischer Anakreontik arbeiten und als geschickte Nachahmungen der letzteren angesehen werden müssen; [...]“⁶⁷⁹

Insgesamt handeln die *Lieder des Mirza-Schaffy* Bodenstedts von Schönheit, Liebe, Wein, Lebensgenuss und Natur. Sie sind bestimmten Themenbereichen wie Liebeslyrik, Weinlyrik, didaktische Poesie sowie Naturlyrik zuzuordnen, die allesamt den Gehalt der Ḥāfeẓ'schen

⁶⁷¹ Zitiert nach Sundermeyer. *Friedrich Bodenstedt* [...], S. 54f.

⁶⁷² Zitiert nach ebd. S. 57.

⁶⁷³ Weiterführend zur Bodenstedt'schen Weltanschauung siehe ebd. S. 36–49 und S. 54–57.

⁶⁷⁴ Siehe Brockhaus, H. / Ḥāfīz (1863). *Die Lieder [Dīwān] des Hafis: Persisch mit dem Kommentare des Sudi*. Leipzig: Brockhaus; Bicknell. *Ḥāfīz of Shirāz* [...]. Vgl. auch Chehabi. *Friedrich Bodenstedts Verdeutschung der Hafisischen Lieder*. S. 62–67.

⁶⁷⁵ Vgl. Bodenstedt. *Der Sänger von Schiras*, Einleitung. S. XXXVIII f.

⁶⁷⁶ Vgl. auch Chehabi. *Friedrich Bodenstedts Verdeutschung der Hafisischen Lieder*. S. 50–61.

⁶⁷⁷ Zitiert nach Bodenstedt. *Der Sänger von Schiras*, Einleitung. S. XXXVIII f.

⁶⁷⁸ Zitiert nach Sundermeyer. *Friedrich Bodenstedt* [...], S. 72.

⁶⁷⁹ Zitiert nach ebd. S. 73.

Poesie unmittelbar berühren – jedoch frei von jeglicher Mystik oder Allegorie.⁶⁸⁰ Der Inhalt ist im Allgemeinen möglichst schlicht und verständlich gehalten; eine einfache Zusammenstellung von „Lehre und Lust, von Lebensart und Heiterkeit.“⁶⁸¹ Was die formale Gestalt dieser Lieder anbelangt, stellte Bodenstedt „den Gehalt [...] durchaus über ihre äußere Form“.⁶⁸² Die meisten Lieder aus dieser Sammlung sind in schlichten deutschen Versen gedichtet, größtenteils in Form von Paar- oder Kreuzreimen. Bodenstedt übernahm die persische Ghaseleform lediglich in Fällen, wo „der Inhalt dadurch an Wirkung gewann“⁶⁸³ und „die Form ganz dem Inhalt entspricht, [...], soweit es in deutscher Nachbildung überhaupt möglich ist.“⁶⁸⁴ Insgesamt sind 390 musikalische Übertragungen einzelner Werke im europäischen Raum zu finden, die sich auf Bodenstedts Ḥāfez-Übertragungen beziehen (siehe *DRpL: Ḥāfez*). Bei den ausgewählten Vertonungen wurden in diesem Zusammenhang hauptsächlich Nachdichtungen berücksichtigt, die einen direkten Bezug zur Poesie Ḥāfez’ aufweisen, u. a. Werke aus den Kapiteln „Zuléikha“ und „Hafisa“ aus *Die Lieder des Mirza-Schaffy* (1851) sowie Ḥāfez-Übertragungen aus den Sammlungen *Tausend und ein Tag im Orient* (1850) und *Der Sänger von Schiras* (1877). Eine Übersicht der vertonten Gedichte Bodenstedts mit Ḥāfez’schen Bezügen ist im Folgenden aufgeführt:

⁶⁸⁰ Vgl. ebd. S. 68–86.

⁶⁸¹ Zitiert nach Tschersig. *Das Gasel in der deutschen Dichtung* [...], S. 200.

⁶⁸² Zitiert nach Sundermeyer. *Friedrich Bodenstedt* [...], S. 87.

⁶⁸³ Zitiert nach Bodenstedt (1874). *Aus dem Nachlasse* [...], dort: „Erläuternder Nachtrag“, S. 203f.

⁶⁸⁴ Zitiert nach ebd. S. 209. Mehr zu Bodenstedts Nachbildung der persischen Gedichtform ebd. S. 209–212. Beispiele für regelkonforme Ghasele aus Bodenstedts *Lieder des Mirza-Schaffy* (1851) treten auf den folgenden Seiten auf: S. 11, 24, 25, 32, 42, 44, 47, 48f., 50f., 52f., 93ff., 98, 104, 105f., 111, 127f., 129f., 142 und 147f. (mit der Ausnahme von S. 111 und 147f. sind diese sämtlich mit Kehrreimen strukturiert). Zudem sind die folgenden Dichtungen als ghaseleähnliche Formen zu betrachten: S. 43, 56, 62, 87, 103, 141, 149, 150, 155 und 159. Es sind darüber hinaus noch Nachahmungen des persischen Vierzeilers (Robā‘ī) in den folgenden Gedichten zu finden: S. 63 (nur erste Strophe), 88, 117, 120 (dieses Gedicht besteht aus zwei Vierzeiler) und 152.

Tabelle 5.13: Vertonungen der Ḥāfeẓ'schen Nachdichtungen Friedrich Martin Bodenstedts.

Vorlagen	Titel des Gedichts	Anzahl	Gesamt		
<i>Tausend und ein Tag im Orient</i> (1850), Bd. 1:	„O, sanfter Wind! Zum Ort hinwehe“ (S. 61.)	3	4	6	
	„Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“ (S. 71.)	1			
<i>Tausend und ein Tag im Orient</i> (1854, 2. Aufl.), Bd. 2:	„Wenn schöne Maid von Schiras, Du“ (S. 126ff.)	1	2		
	„Der Rose Duft will mir nicht süß“ (S. 128f.)	1			
<i>Die Lieder des Mirza-Schaffy</i> (1851): „Zulékha“	„Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“ (S. 3, Gedicht Nr. 1.)	43	277		378
	„Sing' ich ein Lied“ (S. 4f., Gedicht Nr. 2.)	3			
	„Mein Herz schmückt sich mit Dir“ (S. 6, Gedicht Nr. 3.)	32			
	„Was ist der Wuchs der Pinie“ (S. 7, Gedicht Nr. 4.)	7			
	„Minnewerben“/„Der Dorn ist Zeichen der Verneigung“ (S. 8, Gedicht Nr. 5.)	3			
	„Seh' ich Deine zarten Füßchen an“ (S. 9, Gedicht Nr. 6.)	16			
	„Hochauf fliegt mein Herz“ (S. 10, Gedicht Nr. 7.)	8			
	„Wenn dermaleinst des Paradieses Pforten“ (S. 11, Gedicht Nr. 8.)	2			
	„Kind, was thust Du so erschrocken“ (S. 12–14, Gedicht Nr. 9.)	5			
	„Es hat die Rose sich beklagt“ (S. 15, Gedicht Nr. 10.)	25			
	„Wohl weiss ich einen Kranz zu winden“ (S. 16f., Gedicht Nr. 11.)	1			
	„Wenn der Frühling auf die Berge steigt“ (S. 18f., Gedicht Nr. 12.)	132			
<i>Die Lieder des Mirza-Schaffy</i> (1851): „Hafisa“	„Oh, wie mir schweren Dranges“ (S. 125f., Gedicht Nr. 1.)	2	101	390	
	„Wenn zum Tanz die jungen Schönen“ (S. 129f., Gedicht Nr. 3.)	5			
	„Neig' schöne Knospe, dich zu mir“ (S. 131, Gedicht Nr. 4.)	58			
	„Ei, du närrisches Herz“ (S. 132, Gedicht Nr. 5.)	1			
	„Ein Blick des Augs hat mich erfreut“ (S. 133, Gedicht Nr. 6.)	5			
	„Es ragt der alte Elborus“ (S. 134, Gedicht Nr. 7.)	13			
	„Auf dem Dache stand sie, als ich schied“ (S. 135f., Gedicht Nr. 8.)	9			
	„Sie meinten ob meiner Trunkenheit“ (S. 141, Gedicht Nr. 12.)	5			
	„Es kommen die Missionäre“ (S. 139f., Gedicht Nr. 11.)	2			
„Jussuf und Hafisa“ (S. 143f., Gedicht Nr. 14.)	1				
<i>Der Sänger von Schiras: Hafisische Lieder</i> (1877): „Drittes Buch: Rubay's“	„Nichts vom Leben, schnell vergangen“ (S. 63, Gedicht Nr. 1.)	1	4	6	
	„Woher schmückt dieser Glanz der Locken Dich“ (S. 81, Gedicht Nr. 35.)	1			
	„O Morgenwind! mit leisem Hauch“ (S. 90, Gedicht Nr. 53.)	1			
	„Komm zurück, denn meine Seele glüht nach dir“ (S. 94, Gedicht Nr. 60.)	1			
<i>Der Sänger von Schiras: Hafisische Lieder</i> (1877): „Zweites Buch: Ghasele“	„Jetzt, da die Rose aus dem Nichts“ (S. 31–33, Gedicht Nr. 1.)	1	1		
<i>Der Sänger von Schiras: Hafisische Lieder</i> (1877): „Viertes Buch“	„Hafis am Grabe seines Sohnes“/„Nun alle Rosen weckt des Lenzes Hauch“ (S. 100.)	1	1		

„Wenn der Frühling auf die Berge steigt“

Wie aus der Tabelle oben zu sehen ist, erfuhr das letzte Gedicht aus dem Kapitel „Zuléikha“ („Wenn der Frühling auf die Berge steigt“) aus Bodenstedts *Die Lieder des Mirza-Schaffy* (1851) die meisten musikalischen Umsetzungen unter den Ḥāfez-Übertragungen in Europa, nämlich 131 nachweisbare Vertonungen, die hauptsächlich in Form von Vokalwerken, insbesondere Liedern, konzipiert sind. Die poetische Übertragung Bodenstedts ist als das vorletzte Gedicht in das Kapitel „Zuléikha“ eingebettet und besteht aus drei Strophen zu je elf Versen, die jeweils wiederum aus drei kleineren Abschnitten bestehen (4–3–4), wobei die letzten vier Verszeilen jeder Strophe wiederholt werden. Dieses Werk gehört zur Reihe der Naturlieder Bodenstedts, welche auf seine pantheistische Weltanschauung zurückzuführen sind. Es sei jedoch an dieser Stelle angemerkt, dass die Naturlieder Bodenstedts „jeder östlichen Landschaftsstimmung und jeder östlichen Auffassung ermangeln.“⁶⁸⁵ Die Annäherung an die Poesie Ḥāfez' ist in diesem Fall in den verwendeten poetischen Stilmitteln zu suchen. Die ersten zwei Strophen beschreiben die Frühlingszeit mit Naturbildern und gelegentlicher Personifizierung der Naturerscheinungen, während in der letzten Strophe die Geliebte angesprochen wird; ebenfalls ein Thema, das in der Poesie Ḥāfez' so zu finden ist.⁶⁸⁶

Abbildung 5.14: „Wenn der Frühling auf die Berge steigt“, Postkarte gezeichnet von Joseph Uhl (1877–1945), undatiert, München: Verlag Hermann A. Wiechmann.



⁶⁸⁵ Zitiert nach Sundermeyer. *Friedrich Bodenstedt* [...], S. 67.

⁶⁸⁶ Da für die hier untersuchte Nachdichtung Bodenstedts keine wortgetreue Parallele bei Ḥāfez zu finden ist und das Frühlings Thema nicht nur bei Ḥāfez sondern auch bei weiteren persischen Poeten, aber auch Dichtern anderer Kulturräume, als ein vielfach verwendeter literarischer Topos fungiert, wurde hier auf Beispiele aus dem persischen Original verzichtet.

Das Reimschema zeigt eine Aufteilung des Gedichts in drei Abschnitte, während das Versmaß einen Trochäus, bestehend aus wechselnden Fünfhebern und Dreihebern mit durchgehend männlichen Kadenzen, aufweist:

„Wenn der Frühling auf die Berge steigt	a (m)
Und im Sonnenstrahl der Schnee zerfließt,	b (m)
Wenn das erste Grün am Baum sich zeigt	a (m)
Und im Gras das erste Blümlein sprießt –	b (m)
Wenn vorbei im Thal	b (m)
Nun mit einem Mal	b (m)
Alle Regenzeit und Winterqual,	b (m)
Schallt es von den Höh'n	c (m)
Bis zum Thale weit:	a (m)
O, wie wunderschön	c (m)
Ist die Frühlingszeit!“ ⁶⁸⁷	a (m)

Wirft man einen Blick auf die Vertonungen dieser Nachdichtung, stellt man unmittelbar fest, dass die meisten musikalischen Umsetzungen einen schlichten volkstümlichen Charakter haben und dass der Großteil als Strophenlieder und hauptsächlich in Dur konzipiert ist. Als Annäherungen an die literarischen Vorlagen sind sowohl die häufige Verwendung eines Dreiertaktes – wobei die Vers- und Reimstrukturen erhalten geblieben sind – als auch die Verankerung eines Refrain-Abschnittes, bestehend aus den letzten vier Verszeilen, zu erwähnen.

„Neig' schöne Knospe, dich zu mir“

In einer weiteren häufig vertonten Ḥāfez-Nachdichtung Bodenstedts „Neig' schöne Knospe, dich zu mir“ wird auf das Motiv der keuschen „Knospe“ angespielt, das in dem *Dīwān* von Ḥāfez mehrfach vorkommt und als Symbol für die lächelnden Lippen der Geliebten verwendet wird. Außerdem beschreibt diese Symbolisierung die Geliebte selbst, die als eine Rosenknospe dargestellt wird, welche bisher nicht aufgeblüht ist; ein Symbol für die Jugendfrische.

„Neig', schöne Knospe! Dich zu mir,	a (m)
Und was ich bitte, das thu' mir!	a (m)
Ich will Dich pflegen und halten;	b (w)
Du sollst bei mir erwärmen,	b (w)
Und sollst in meinen Armen	b (w)
Zur Blume Dich entfalten!“ ⁶⁸⁸	b (w)

⁶⁸⁷ Zitiert nach Bodenstedt. *Die Lieder des Mirza-Schaffy*, Gedicht Nr. 12, erste Strophe, S. 18.

⁶⁸⁸ Zitiert nach ebd. Dort: „Hafisa“, Gedicht Nr. 4, S. 131.

Die in der Hāfez-Nachdichtung Bodenstedts angedeutete Personifizierung der „Knospe“ findet ihre Vorlage in den folgenden Versen des persischen Dichters:

„Sterben will ich in der Sehnsucht
Dich schau'n, dem Morgen gleich,
Hoffend, dass hervor du kommest
Wie die Sonne strahlenreich.
Mit dem Athem des Bestrebens
Hauch' ich, gleich dem Ost, dich an,
Und, wie Rosen aus der Knospe,
Kömmst heraus du lächelnd dann.“⁶⁸⁹

«جان می‌دمم از حسرت دیدار تو چون صبح
باشد که چو خورشید درخشان بر در آبی
خندان چو صبا بر گوگلم دم بهت
کز نخی چو گل خرم و خندان بر آبی»

„Verhüllt will ich ein Wort dir sagen:
,Tritt aus dir selbst, der Knospe gleich,
,Denn nur fünf kurze Tage herrschet
,Die Fürstin in des Frühlings Reichs.“⁶⁹⁰

«سخن در پرده می‌گویم چو گل از نخی بیرون آبی
که میش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی»

Insgesamt sind 58 musikalische Umsetzungen dieser Nachdichtung im europäischen Raum bekannt, darunter Vertonungen von Anton Rubinstein und Hans Huber. Im Folgenden wird auf Rubinsteins Vertonung der Nachdichtung aus seinem im Jahr 1854 komponierten Werk, *Zwölf Lieder des Mirza-Schaffy*, op. 34 (*Persian Songs*) eingegangen. Es finden sich noch zwei weitere Werke von Rubinstein, die von persischen literarischen Stoffen inspiriert sind, darunter eine lyrische Oper, die auf Thomas Moores *Lalla Rookh* mit dem Titel *Feramors* (1861–62) zurückgeht, sowie eine komische Oper nach einem persischen Märchen indischen Ursprungs (pers. *Ṭūṭī-nāmeḥ*, dt. *Papageienbuch*, verfasst von Naḳṣabī) mit dem Titel *Der Papagei* (1884).

Anton Rubinstein

Die im Jahr 1855 im Kistner-Verlag erschienenen *Lieder des Mirza-Schaffy* op. 34 gehören zu Rubinsteins früher Kompositionsphase.⁶⁹¹ Sie entstanden in seinem 25. Lebensjahr, in dem er in engem Kontakt zu Franz Liszt und dessen Weimarer Kreis stand.⁶⁹² Aus diesem Grund trägt

⁶⁸⁹ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1864). *Der Diwan* [...], Bd. 3, Gedicht Nr. 6, S. 20f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghaseel Nr. 494, Verspaare 4 u. 5, S. 352f.

⁶⁹⁰ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1864). *Der Diwan* [...], Bd. 3, Gedicht Nr. 37, S. 106f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghaseel Nr. 454, Verspaar 7, S. 317f.

⁶⁹¹ Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die folgende Quelle: Rubinštejn, A. G. / Heine, H. / Bodenstedt, F. (1890). *Rubinstein-Album: 24 Lieder; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte; Op. 32. 33. 34* (Ausgabe für hohe Stimme, [Partitur]). Leipzig: Kistner.

⁶⁹² Siehe hierzu den Aufsatz von Nadejda Lebedeva „Die Lieder des Mirza-Schaffy op. 34 von Anton Rubinstein: Zwischen Folklorismus, Orientalismus und Nationalismus“, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 67(4) (2010), S. 284–309.

dieses Werk die Widmung „Ihrer Königlichen Hoheit, der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach Sophie.“⁶⁹³ Laut Lev Barenboim sind die *Lieder des Mirza-Schaffy* ursprünglich für Gesang und Orchester komponiert, jedoch später auf Liszts Rat für Singstimme und Klavier umgearbeitet worden.⁶⁹⁴

In der Sammlung *Zwölf Lieder aus Bodenstedts Mirza-Schaffy* beziehen sich fünf Vertonungen (Nr. 1 – 4 u. 8) auf Bodenstedts Ḥāfeẓ-Übertragungen aus den Kapiteln „Zuléikha“ und „Hafisa“. Erwähnenswert ist die im Jahr 1869 entstandene russische Übersetzung dieser Texte durch Rubinsteins Schüler Peter Tschaikowsky, die zur Veröffentlichung dieses Werkes im Jahr 1870 im Moskauer Verlag Pyotr Jurgensohn führte.

Dem letzten Stück aus der erwähnten Reihe, Nr. 8 „Neig’, schöne Knospe, dich zu mir“, stellt Rubinstein ein zwölftaktiges Allegro-Klavierspiel voran, das durch eine Generalpause vom Rest der Vertonung getrennt wird (T. 1–12). Die im Vorspiel verwendeten musikalischen Mittel, u. a. der Einsatz übermäßiger Sekunden sowie das Umspielen eines Zentraltons durch Sextolen (T. 5–8) bzw. Quintolen (9–11), sind als Versuche in Betracht zu ziehen, der Musik ein orientalisches Lokalkolorit zu verleihen.

Notenbeispiel 5.64: Anton Rubinstein, *Zwölf Lieder aus Bodenstedts Mirza-Schaffy*, op. 34, Nr. 8. „Neig’ schöne Knospe, dich zu mir“, Klaviervorspiel, T. 9–12.⁶⁹⁵

⁶⁹³ Siehe Rubinstein, A. (1854–5). *Zwölf Lieder des Mirza-Schaffy aus dem Persischen von F. Bodenstedt in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. Op. 34, Heft I & II. Leipzig: Fr. Kistner Pl. no. 2095 & 2096. Deckblatt. In seiner Korrespondenz mit Agnes Street-Klindworth aus dem Jahr 1855 schrieb Franz Liszt: „The other day the Grand Duchess, to whom these *Twelve Persian Songs* are dedicated, sang several of them delightfully, and I am convinced that if some moderately fashionable singer were to adopt them, they would enjoy everywhere the same success as in Vienna. They should suit every taste, like little oyster patties, although for myself I hardly indulge in the intemperate wish ‚dass es immer so bliebe!‘ [siehe Nr. 9. „Gelb rollt mir zu Füßen“ aus Rubinsteins *Lieder des Mirza-Schaffy*, op. 34]“ (Zitiert nach Liszt, F. / Street-Klindworth, A. (2000). *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854-1886*. Hillsdale, NY: Pendragon Press. Dort: „Letter 9“ vom 7. Mai 1855, S. 19.)

⁶⁹⁴ Vgl. auch Taylor, Ph. S. (2007). *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington: Indiana University Press. S. 58. Das Manuskript der originalen Orchesterfassung aus dem Jahr 1854, welches von Lev Barenboim entdeckt wurde, befindet sich in der Memorial Library of Music von Stanford University (Bibliothekssigel: 911).

⁶⁹⁵ Siehe Rubinstejn, A. G. / Heine, H. / Bodenstedt, F. (1890). *Rubinstein-Album: 24 Lieder; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte; Op. 32. 33. 34* (Ausgabe für hohe Stimme, [Partitur]). Leipzig: Kistner. Dort: „Op. 34. Zwölf Lieder des Mirza Schaffy aus dem Persischen von F. Bodenstedt“, S. 60.

Es handelt sich bei den genannten Mitteln jedoch nicht um explizit persische; sie verweisen zugleich auf aus anderen Kulturen geliehene musikalische Mittel, darunter indisch, jüdisch, türkisch, arabisch, bzw. ägyptisch. Selbst der phrygische Modus im Klaviervorspiel, der sich stark an dem Dastgāh-e Homāyun aus der traditionellen persischen Kunstmusik annähert, findet Parallelen in arabischer, türkischer, aber auch spanischer und osteuropäischer Musik.

„Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“

Ein anderes Beispiel für Rubinsteins musikalische Vorgehensweise ist in der ersten Vertonung aus dieser Reihe zu erkennen. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“ geht zurück auf ein Gedicht mit demselben Titel im Kapitel „Zuléikha“ aus Bodenstedts *Lieder des Mirza-Schaffy*, das sich auf das Thema Schönheit der Geliebten bezieht.

- | | |
|---|-------|
| 1. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt, | a (m) |
| Nicht mit Rosen auf duftigem Blumenfeld, | a (m) |
| Selbst mit der ewigen Sonne Licht | b (m) |
| Vergleich' ich Zuléikha, mein Mädchen, nicht! | b (m) |
| 2. Denn der Engel Busen ist liebeleer, | c (m) |
| Unter Rosen drohen die Dornen her, | c (m) |
| Und die Sonne verhüllt des Nachts ihr Licht: | b (m) |
| Sie alle gleichen Zuléikha nicht! | b (m) |
| 3. Nichts finden, so weit das Weltall reicht, | d (m) |
| Die Blicke, was meiner Zuléikha gleicht – | d (m) |
| Schön, dornlos, voll ewigem Liebesschein, | e (m) |
| Kann sie mit sich selbst nur verglichen sein!“ ⁶⁹⁶ | e (m) |

Es handelt sich um eine Liebeserklärung des lyrischen Ichs an seine Geliebte Zuléikha, deren Schönheit in Naturbildern ausgedrückt wird: „Schön, dornlos, voll ewigem Liebesschein, / Kann sie mit sich selbst nur verglichen sein!“⁶⁹⁷ Die Übertragung Bodenstedts besteht aus drei Strophen zu vier Verszeilen, die mit Paarreimen enden. In der ersten Strophe werden die Naturbilder „Engel[] im blauen Himmelszelt“, „Rosen auf duftigem Blumenfeld“ und „ewige[] Sonne Licht“ genannt. In der zweiten Strophe stellt das lyrische Ich fest, dass sämtliche dieser Naturschilderungen dem Vergleich mit Zuléikhas Schönheit nicht standhalten. In der dritten Strophe gesteht der Liebhaber, dass Zuléikha nur mit sich selbst zu vergleichen ist. Die Übertragung Bodenstedts ist in ihrem Gehalt dem folgenden Vers des persischen Dichters Ḥāfez ähnlich:

⁶⁹⁶ Zitiert nach Bodenstedt. *Die Lieder des Mirza-Schaffy*, dort: „Zuléikha“, Gedicht Nr. 1, S. 3.

⁶⁹⁷ Zitiert nach ebd.

„Den Schatten Tuba’s,⁶⁹⁸ Edens Garten,
Und den Hurispalast
Will ich mit meiner Freundinn Wohnung
Gar nicht zusammen thun.“⁶⁹⁹

«باغ بهشت و سایه طوبی و قصر و حور
با خاک کوی دوست برابر میکنم»

Anton Rubinstein

Rubinsteins musikalische Umsetzung dieses Gedichts beginnt mit einem viertaktigen Allegretto-Vorspiel des Klaviers und ist als Strophenlied angelegt, sodass das Vorspiel die Aufgabe eines Zwischenspiels zwischen den drei Strophen der literarischen Vorlage übernimmt. Die Singstimme erklingt in einem mit „Andante“ bezeichneten Gestus, wobei die betonten Zählzeiten jeweils verschoben werden. Die Klavierbegleitung besteht aus häufigen Quinten oder Oktaven und ist meistens akkordisch in Vierteln gesetzt. Die jeweils letzten Verse der drei erwähnten Strophen (V. 4, 8 u. 12) werden durch die dynamische Angabe *forte* sowie Steigerung in eine hohe Lage hervorgehoben. Zudem leiht Rubinstein der Singstimme einen melismatischen Charakter durch Einsatz charakteristischer rhythmischer Muster (hier Triolen):

Notenbeispiel 5.65: Anton Rubinstein, *Zwölf Lieder aus Bodenstedts Mirza-Schaffy*, op. 34, Nr. 1. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“, Gesangslinie, T. 17 mit Auftakt bis T. 21.⁷⁰⁰

Außerdem wandte Rubinstein in den zweiten musikalischen Strophen (V. 3, 7 u. 11) jeweils das Intervall der übermäßigen Sekunde an. Die genannten musikalischen Mittel nähern sich jedoch nicht nur der persischen traditionellen Kunstmusik, sondern auch den zuvor genannten musikalischen Kulturen. In diesem Zusammenhang erklärt Larry Sitsky:

„Since Rubinstein was not an ethnomusicologist, [...] and since no material dealing with Persian music was available, it is quite obvious that here Rubinstein drew on his Jewish heritage and perhaps the memory of songs heard and played in his childhood, thanks to his

⁶⁹⁸ tubā, pers. طوبی, Bedeutung: Paradies, Eden, Himmel.

⁶⁹⁹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. LXIV, S. 262. Zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 353, Verspaar 2, S. 242f.

⁷⁰⁰ Siehe Rubińštejn / Heine / Bodenstedt (1890). *Rubinstein-Album*. (Ausgabe für hohe Stimme, [Partitur]), dort: „Op. 34. Zwölf Lieder des Mirza Schaffy aus dem Persischen von F. Bodenstedt“, S. 42.

mother, who also acquainted him with Moldavian folk songs; it is possible that other Eastern music was heard in his youth.“⁷⁰¹

Als weitere musikalische Charakteristika sind in diesem Zusammenhang kurze Vorschläge, der Einsatz übermäßiger Sekunden sowie Melismatik (Nr. 2 „Mein Herz schmückt sich mit dir“), Gegenüberstellung von Achteln und Triolen (Polyrhythmik), das Umspielen eines Zentraltons (Nr. 3 „Seh’ ich deine zarten Füßchen an“), die Verwendung des Orgelpunkts, übermäßiger Sekunde, melismatische Konturierung der Singstimme und Dur-Moll-Wechsel (Nr. 4 „Es hat die Rose sich beklagt“) zu erwähnen.

Karol Szymanowski

Der polnische Komponist Karol Szymanowski ging wiederum anders als Rubinstein an die musikalische Umsetzung von „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“ heran. Szymanowskis Vertonung „Zuleikha“ (komponiert im Jahr 1905) aus seiner ersten, lediglich auf deutsche Dichtungen zurückgehende Sammlung *Fünf Gesänge* op. 13 (Nr. 4), gilt als seine erste Begegnung mit einem aus dem nah- und mittelöstlichen Kulturraum inspirierten Stoff.⁷⁰² Darin orientiert sich Szymanowski hauptsächlich am Versmaß sowie an der Struktur der literarischen Vorlage. Darum besteht „Zuleikha“ aus drei Abschnitten in Form eines durchkomponierten Liedes. Szymanowski behandelt die literarische Vorlage weitgehend syllabisch, wobei er sich rhythmisch nach dem Versmaß jeder Verszeile richtete. In Des-Dur gesetzt, beginnt die Vertonung mit einem eintaktigen Motiv des Klaviers im 9/8-Takt, das eine hinzugefügte, um einen Halbton erniedrigte Sexte (*heses*) umspielt (T. 1). Bereits in den ersten Takten der Gesangslinie (T. 2 mit Auftakt u. T. 4 mit Auftakt) führt Szymanowski kleine Melismen ein, während in der rechten Hand des Klaviers eine chromatische Linie erklingt.

⁷⁰¹ Zitiert nach Sitsky, L. (1998). *Anton Rubinstein: An Annotated Catalog of Piano Works and Biography*. Westport; Connecticut; London: Greenwood Publishing Group. S. 11.

⁷⁰² Siehe Szymanowski, K. (1911). *Fünf Gesänge – Pięć Pieśni*. Kraków: A. Piwarski & Co. S. 3–5. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

Notenbeispiel 5.66: Karol Szymanowski, *Fünf Gesänge*, op. 13, Nr. 4. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“, T. 1–3.⁷⁰³

The image shows a musical score for the first three measures of a song. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 9/8. The tempo is marked 'Andantino; dolce amoroso' and the dynamics include 'p espr.', 'pp', and 'poco rit.'. The lyrics are 'Nicht mit Engeln im blau - em Him - melszelt,'.

Die Melodiebildung der Singstimme basiert im Grunde genommen auf den in der Begleitstimme eingebetteten Seufzer-Motiven, welche die erste Strophe weitgehend durchdringen. Nach einem ersten Ausbruch bei den Worten „vergleiche ich Zuleikha, mein Mädchen nicht!“, der durch die Modulation nach Fis-Dur (T. 9) und differenzierte Dynamik ausgedrückt wird, modulierte Szymanowski für die zweite Strophe nach einem Vorzeichenwechsel nach G-Dur (ab T. 10). Dieses wird jedoch nur kurzzeitig angedeutet, woraufhin die mangelnde Qualität der erwähnten Naturbilder als Vergleich von Zuléikhas Schönheit durch harmonische Rückungen und affektvolle Sequenzierungen musikalisch ausgedeutet wird (T. 10–18). Außerdem fügte Szymanowski in die Melodie der Singstimme kurze Doppelvorschläge ein (T. 10 u. 12), die an die zu Beginn des Stückes eingeführten melismatischen Verzierungen erinnern. Darüber hinaus trägt der Orgelpunkt auf *h* in der Bassstimme zu einer harmonischen Schwebung bei (T. 10–15). Am Ende dieses Abschnitts (T. 18) wird der Ton *cis* (Terz im abschließenden a-Moll) enharmonisch umgedeutet, wodurch eine Modulation zur Grundtonart Des-Dur ermöglicht wird. Die Bezeichnung „*Tempo I*“, die Rückkehr der Grundtonart, die Wiederkehr der Seufzer-Motive sowie die melismatischen Verzierungen der Singstimme signalisieren einen reprisenartig konzipierten dritten musikalischen Abschnitt (ab T. 19), wobei an dieser Stelle die dritte Strophe einsetzt. Bereits nach zwei Takten wird der musikalische Höhepunkt der gesamten Vertonung auf die Worte „die Blicke, was meiner Zuleikha gleicht!“ erreicht, der durch Änderung des Begleitgestus – harfenähnliche Arpeggien ab T. 21, wobei die rechte Hand des Klaviers die ursprüngliche Melodie der Singstimme in Oktaven zu spielen hat – und Einsatz einer differenzierten Dynamik mit einer Klimax auf dem Ton *g*² (T. 22) hervorgehoben wird. Wenn die überragenden Qualitäten Zuléikhas genannt werden, wechselt

⁷⁰³ Siehe ebd. S. 3.

Szymanowski in einen 6/8-Takt (ab T. 23), während die einzelnen Beschreibungen durch Betonungen nachdrücklich unterstrichen werden:

Notenbeispiel 5.67: Karol Szymanowski, *Fünf Gesänge*, op. 13, Nr. 4. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“, T. 23–25.⁷⁰⁴

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking 'molto espr.' and the lyrics 'Schön, dorn-los, voll e-wi-gem Lie-bes-Schein!'. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano accompaniment includes markings such as 'poco più lento', 'ten.', 'ten. riten.', and 'riten.'.

Die letzten Worte des Liebhabers „Kann sie mit sich selbst nur verglichen sein!“ (T. 26f.) werden in einem getragenen Gestus *piano* vorgetragen. Nach einer Schlusswendung über die Doppeldominante nach As-Dur, die in eine Fermate mündet, wird das eintaktige Motiv des Klaviers vom Anfang im 9/8-Takt samt der hinzugefügten erniedrigten Sexte in Des-Dur mit der Angabe „Tempo I“ wieder aufgegriffen (T. 28), welches schließlich in einem *ppp* mündet.

Trotz der ähnlichen Anwendung der Melismatik in den zuvor untersuchten Parallelvertونungen desselben literarischen Stoffs – „Nicht mit Engeln im blauem Himmelszelt“ – ist Szymanowskis Vertonung in ihrer Kompositionsweise sehr verschieden von der Rubinsteins. Im Gegensatz zu Rubinstein, der für seine Vertonung die Form des Strophenliedes verwendet und dadurch auf die Ausdeutung des Gehalts verzichtet, bevorzugt Szymanowski für seine Vertonung die Form eines durchkomponierten Liedes. Der Einsatz bestimmter musikalischer Mittel, u. a. Chromatik, Einsatz affektvoller Sequenzierungen bzw. harmonischer Gesamtrückungen, verleiht der musikalischen Umsetzung Szymanowskis einen gänzlich anderen Ausdruck. Während Rubinstein sich durch die Verwendung bestimmter musikalischer Mittel – wie z. B. Verschiebung der betonten Zählzeiten, Einführung übermäßiger Sekunden oder intensiver Melismatik – an das persische Ambiente der Vorlage anzunähern versucht, orientiert sich Szymanowski durch Anwendung einer individuellen Musiksprache inhaltlich an der Übertragung Bodenstedts.

⁷⁰⁴ Siehe ebd. S. 5.

5.3.5. Hans Bethges *Hafis* und seine musikalische Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Hans Bethge gehörte neben Goethe, Rückert, Daumer und Bodenstedt zu dem Kreis deutscher Lyriker, die sich von der Poesie Ḥāfeẓ' inspirieren ließen. Er setzte sich jedoch auch mit anderen persischen Poeten auseinander, u. a. 'Omar Ḥayyām und Sa'dī.⁷⁰⁵ Seine Nachdichtungen klassischer orientalischer Lyrik wurden von zahlreichen Komponisten vertont, darunter Gustav Mahler, *Lied von der Erde*, basierend auf sechs Gedichten aus Hans Bethges Nachdichtungen altchinesischer Lyrik mit dem Titel *Die chinesische Flöte* (1907). Im Jahr 1910 veröffentlichte er seine Ḥāfeẓ-Nachdichtung (*Hafis*, Leipzig: Insel-Verlag), die nicht nur von Karol Szymanowski, sondern auch von zahlreichen anderen Komponisten wie Richard Strauss (*Gesänge des Orients*, op. 77) und Viktor Ullmann (*Liederbuch des Hafis für Bass und Klavier*, op. 30) vertont wurde.

Im Geleitwort seines Werkes bezeichnet er Ḥāfeẓ als „de[n] innerlich freieste[n], heiterste[n] und populärste[n] unter den persischen Dichter[n]“.“⁷⁰⁶ Bethge interpretierte die Poesie Ḥāfeẓ' ähnlich wie Daumer und Bodenstedt folgendermaßen:

„Zahlreiche orientalische Kommentatoren haben sich bemüht, einen mystischen Sinn aus den Liedern des Hafis herauszulesen, sie haben die einfachen Worte Liebe, Wein und Sinnenlust mißverstanden und nach Allegorien und Symbolen gesucht, wo der Dichter nichts anderes sagen wollte als eben die Worte, welche er aussprach. Sie haben, wie sie meinen, mit großem Scharfsinn, überall Beziehungen zum Ewigen und Göttlichen aufgespürt, während von dem froh verliebten Sänger Hafis in Wirklichkeit nur das Zeitliche und Irdische gemeint war.“⁷⁰⁷

Laut Stephen Downes begeisterte sich Bethge für die Ḥāfeẓ'sche „affirmation of life through the physical intoxications of wine and love. Pessimism is dismissed: a joyful wisdom is expressed through song and dance.“⁷⁰⁸

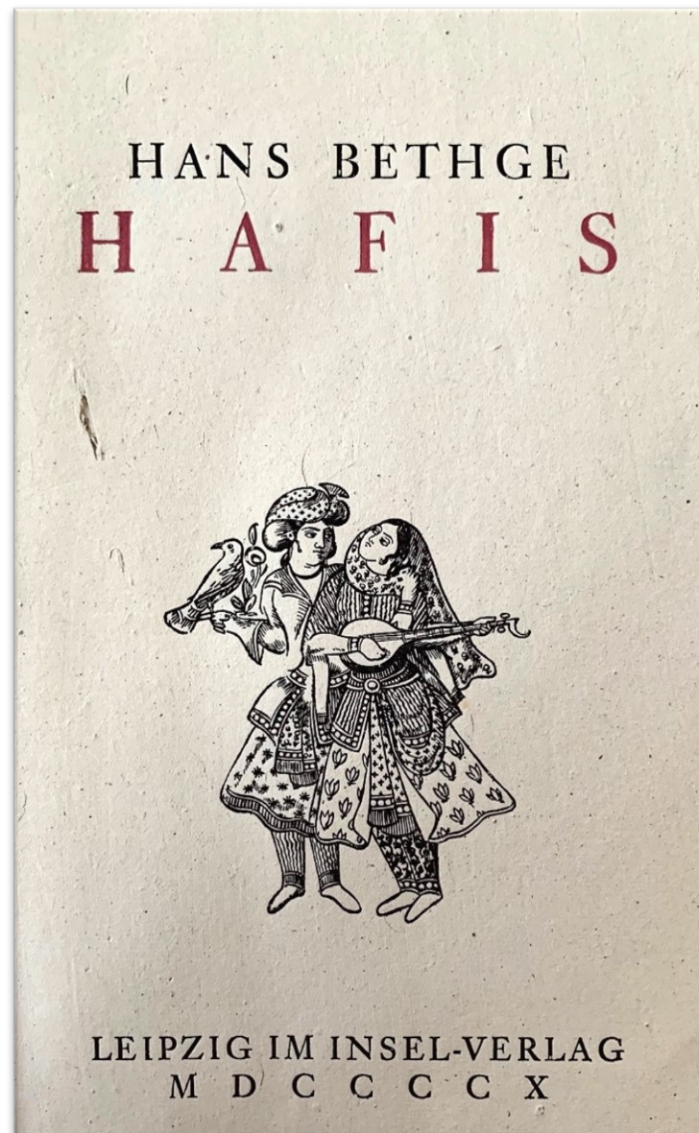
⁷⁰⁵ Siehe Bethge, H. (1921). *Omar Khayam: Nachdichtungen*. Berlin: Propyläenverlag. Siehe auch Bethge, H. (1980). *Der persische Rosengarten: Nachdichtungen pers. Lyrik*. Heidenheim: Schult. Siehe auch Bethge, H. (2001). *Sa'di der Weise: [Lieder und Sprüche des Sa'di]* (Erstausg. aus dem Nachlaß.). Kelkheim: Yinyang-Media-Verlag.

⁷⁰⁶ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 117.

⁷⁰⁷ Zitiert nach ebd. S. 120f.

⁷⁰⁸ Zitiert nach dem Aufsatz von Stephen Downes „Szymanowski, a Hafiz 'Grablied', and the 'Translation' of Nietzsche“, in: Bullock, P. R. / Tunbridge, L. (Hrsg.). (2021). *Song beyond the Nation: Translation, Transnationalism, Performance*. (Bd. 236). Oxford: Oxford University Press. S. 30–46, hier S. 33.

Abbildung 5.15: Deckblatt von *Hafis* (1910) verfasst von Hans Bethge, erste Ausgabe. Leipzig: Insel-Verlag.



Für seine bewusst als „Nachdichtungen“⁷⁰⁹ bezeichnete Hāfez-Übertragungen verwendet Hans Bethge, wie er in dem Geleitwort seines Werkes erwähnt, alte deutsche und französische Vorlagen.⁷¹⁰ Die Nachdichtungen Bethges sind weder wörtliche Übertragungen, noch enthalten sie getreue Nachahmungen der formalen Gestalt des persischen Ghasel.⁷¹¹ Hierbei kommt es viel auf den Inhalt, den Stil sowie die Sprachmelodie:

⁷⁰⁹ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 123.

⁷¹⁰ Bei der deutschen Fassung scheint die von Joseph von Hammer-Purgstall (1812/13) angefertigte erste Hāfez-Übersetzung in deutscher Sprache überhaupt gemeint zu sein.

⁷¹¹ Diese ghaselähnliche Formen sind beispielsweise in „Trinklied“ (Bethge. *Hafis*, S. 14, mit der Reimsilbe „-ein“); „Im Rausch“ (ebd. S. 49, mit dem jeweils variierten Kehrreim „daß ich im Rausch sie niederschrieb!“); „Vorausbestimmung“ (ebd. S. 17, mit dem Kehrreim „Ach was soll ich tun?“); „Das Schönste“ (ebd. S. 24, mit der Reimsilbe „-en“, jedoch als Vierzeiler); „Tag und Nacht“ (ebd. S. 38, mit der Reimsilbe „-ar“, ebenfalls als

„Von meinen Nachdichtungen [...], sei nur gesagt, daß es nicht mein Bemühen war, ihnen einen philologischen Wert zu verleihen, was ja auch gar nicht in meiner Macht stand, sondern daß ich mich bestrebe, sie für unser Gefühl, und nicht zum mindesten für unser sprachliches Gefühl, lebendig zu gestalten. [...].“⁷¹²

Es war also Bethges Absicht, die Sprachmelodie eines Gedichts aus einer fremdsprachigen Kultur, hier aus der persischen Poesie Ḥāfeẓ', in der deutschen Sprache neu wiederzugeben:

„Bethge ist der einzige unter den modernen Dichtern unserer Zeit, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Schönheit orientalischer Poesie in deutscher Sprache neu erstehen zu lassen. Seine Nachdichtungen zeigen eine völlig deutsche Form, er hat es durchaus vermieden, die äußeren Versformender Orientalen spielerisch nachzuahmen, er hat vielmehr mit vollem Bewusstsein deutsche Gedichte geformt, erfüllt von orientalischer Schönheit.“⁷¹³

In seinem *Hafis* (1910) befinden sich folglich keine getreuen Nachahmungen der Form des persischen Ghazel und des Versmaßes. Vielmehr ist eine Annäherung an die Poesie Ḥāfeẓ' zu sehen, die in Form von einzelnen Motiven oder Bildern wiedergegeben werden:

„Oft bezieht sich das Gemeinsame zwischen Vorbild und Bethgescher Nachdichtung nur noch auf das Thema oder ein dichterisches Bild. Die meisten seiner Verse scheinen gar in einem Maße Neudichtungen zu sein, daß sie gar keine direkten Gedichtsvorlagen mehr besitzen, sondern aus der Erfahrung intensiver Lektüre von Hafis-Übersetzungen schöpfen.“⁷¹⁴

Bethge setzt sich mit folgenden Ḥāfeẓ'-schen Themen auseinander: „Wein, Liebe, Tanz, die Wonnen des Frühlings, der vertraute Verkehr mit den Blumen und Quellen des Hains, die irdische Seligkeit, Lob der naiven Torheit und Verachtung der pessimistischen Weisheit, Mißtrauen gegen alles mystisch Verwickelte, Haß gegen Heuchelei und strenge Tugend, das Lied der Nachtigall und deren unglückliche Liebe zur kühlen Rose“.⁷¹⁵

Vierzeiler); „Chaos der Liebe“ (ebd. S. 48, mit dem Kehrreim „in dem Reich der Liebe“); „Die Perlen meiner Seele“ (ebd. S. 57, mit der Reimsilbe „-e“); „Jugend im Alter“ (ebd. S. 84, mit dem Kehrreim „wie immer, / So auch heute.“); „Wunsch“ (ebd. S. 105, mit der Reimsilbe „-en“) und „Liebeslied“ (ebd. S. 115, mit einem unregelmäßigen Kehrreim „[...]e nächtelang.“) zu berücksichtigen. Außerdem sind Einflüsse der Ghazel-Form in „Das wundervollste Licht“ (ebd. S. 11, mit der Reimsilbe „-ein“, jedoch als Vierzeiler); „Wünsche“ (ebd. S. 15) und „Die brennenden Tulpen“ (ebd. S. 19, mit der unregelmäßigen Reimsilbe „-en“) vorhanden.

⁷¹² Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 123.

⁷¹³ Zitiert nach Bethge, E. (2002). *Hans Bethge. Leben und Werk: eine Biographie*. Kelkheim: YinYang Media Verlag. S. 33. Das in Eberhard Bethges (Hans Bethges Neffe) Biographie wiedergegebene Zitat stammt aus einem Ankündigungsprospekt einer im Jahr 1913 erschienenen Sonderausgabe des Werkes *Die Indische Harfe* des Berliner Verlags Morawe & Scheffelt. Auch wiedergegeben in Peter Andraschkas Aufsatz „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger, M. / Scruton, R. (Hrsg.). (1984). *Karol Szymanowski in seiner Zeit*. München: Fink. S. 85–100, hier S. 88.

⁷¹⁴ Zitiert nach Peter Andraschkas Aufsatz „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger / Scruton. *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, (wie Anm. 713), S. 88.

⁷¹⁵ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 122.

Karol Szymanowski's *Des Hafis Liebeslieder*, opp. 24 und 26⁷¹⁶

Insgesamt komponiert Karol Szymanowski vier Werke, deren poetischen Vorlagen sich auf Ḥāfeẓ'sche Poesie beziehen, darunter das bereits besprochene Lied, „Zuleikha“⁷¹⁷ (1905), aus op. 13/4, basierend auf Bodenstedts Ḥāfeẓ-Nachdichtungen aus *Lieder des Mirza-Schaffy* (1851) und drei weitere Werke, die auf Hans Bethges Nachdichtungen des persischen Poeten mit dem Titel *Hafis* (1910) Bezug nehmen: *Des Hafis Liebeslieder (Love Songs of Hafiz)*, zunächst als ein Liederzyklus für Gesang und Klavier op. 24 (1911) aus sechs Liedern, von denen Szymanowski drei Vertonungen im Jahr 1914 orchestriert und mit fünf weiteren Vertonungen als sein op. 26 mit demselben Titel für Singstimme und Orchester veröffentlicht.⁷¹⁸ Darüber hinaus wird im Jahr 1937 (posthum) Szymanowskis letzte Vertonung aus seinem op. 26, *Das Grab des Hafis*, als Lied für Gesang und Klavier veröffentlicht. Die Entstehung der beiden Zyklen – op. 24 und op. 26 – fällt in die sogenannte „Wiener Periode“ des kompositorischen Œuvres Szymanowskis, die sein musikalisches Schaffen in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg umfasst.⁷¹⁹ Die Poesie von Ḥāfeẓ – bzw. Hans Bethges Ḥāfeẓ-Nachdichtungen – begegnet Szymanowski zum ersten Mal im Frühling 1911 in der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien.⁷²⁰ Die Begeisterung Szymanowskis für den persischen Poeten ist seiner Korrespondenz aus der Entstehungszeit der Komposition zu entnehmen: „Komponiert habe ich einen neuen Liederzyklus nach Worten von Hafis, einem wunderbaren Dichter“, „Von meinem Hafis bin ich unheimlich ergriffen. Allah selbst hat ihn mir gesandt. Ich meine, es sind ideale Texte“, „Du ahnst nicht, mit welcher Befriedigung ich daran

⁷¹⁶ Siehe Szymanowski, K. (1913). *Des Hafis Liebeslieder: Nachdichtungen von Hans Bethge; Op. 24; Gesang und Klavier*. Wien & London: Universal Edition. Siehe auch Szymanowski, K. (1978). *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*. (Bd. 5: Serie A: Orchester- und Vokalwerke). Kraków: PWM-Ed. Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannten Quellen.

⁷¹⁷ Die Annahme, dass Szymanowski die Vorlage seiner Vertonung „Zuleikha“ aus op. 13 auch mit der Poesie Ḥāfeẓ' assoziierte, ist nicht beweisbar.

⁷¹⁸ „Dokomponowałem 4 Pieśni Hafiza i wraz z 4-ema wyjętymi z 1. kajetu zorkiestrowałem na niewielką a barwną, orkiestrę z fortep., celestą, harfami etc., robiąc w ten sposób pewną koncertową całość.“ (Zitiert nach Chylińska, T. (Hrsg.). (2007). *Karol Szymanowski, Korespondencja, Tom 1, 1903-1919*. Kraków: PWM Edition. Brief Nr. 283 an Stefana Spiessa vom 7/20 September 1914. S. 503.) [„I have composed another 4 songs of Hafiz and, together with 4 taken from the first group, have orchestrated them for a small but colourful orchestra with piano, celeste, harps etc., making in this way a certain concert entity.“] Die englische Übersetzung ist dem Werk Alistair Wightman entnommen: Siehe Wightman, A. (1999). *Karol Szymanowski: his life and work*. Aldershot [u.a.]: Ashgate. S. 136. Szymanowski orchestrierte außerdem drei Lieder aus op. 24, „Wünsche“ (Nr. 1), „Der verliebte Ostwind“ (Nr. 5) und „Tanz“ (Nr. 4).

⁷¹⁹ Vgl. Reinhold, I. (Hrsg.). (1982). *Begegnung mit Karol Szymanowski* (1. Aufl.). Leipzig: Reclam. S. 32–36. Vgl. auch Golachowski, S. (1983). *Karol Szymanowski: sein Leben und Werk*. Kraków: PWM Edition. S. 31.

⁷²⁰ Vgl. Reinhold. *Begegnung mit Karol Szymanowski*, S. 36. Vgl. auch Chylińska, T. (1993). *Karol Szymanowski: His Life and Works*. Los Angeles, California: University of Southern California, School of Music. S. 64. Vgl. auch Golachowski. *Karol Szymanowski [...]*, S. 35. Es soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass Golachowski fälschlicherweise das Werk Bethges als deutsche Übersetzung bezeichnet. Vgl. auch Samson, J. (1981). *The Music of Szymanowski*. New York: Taplinger. S. 71.

arbeitete.“⁷²¹ Wie aus dem Titel des zweiten Zyklus „Paraphrasen über Gedichte des Hafis“⁷²² zu entnehmen ist war es Szymanowski bewusst, dass es sich bei der poetischen Vorlage nicht um direkte Übersetzungen, sondern um eigene schöpferische Hāfez-Imitationen Bethges bzw. von dem persischen Poeten inspirierte Nachdichtungen handelt.⁷²³

In der Wiener Periode suchte Szymanowski nach neuen musiksprachlichen Möglichkeiten, um sich von der vorherrschenden spätromantischen Tradition zu lösen:⁷²⁴ „In den Hafis-Liedern erneuerte Szymanowski die deutschen Einflüsse – chromatische und expansive Melodik, massiver, harmonisch dichter Klavierklang –, begann sich aber zugleich davon zu befreien.“⁷²⁵

In der Einleitung der Gesamtausgabe der Orchesterlieder Szymanowskis schreibt Adam Neuer:

„Einen ersten, noch schüchternen Versuch, die musikalischen Ausdrucksmittel einem orientalisierenden Idiom dienstbar zu machen, unternahm Szymanowski in der *Suleika* aus op. 13. Während in diesem Lied von 1905 traditionelle Muster (Rimski-Korsakow, Balakirew) zu finden sind, strebte Szymanowski in den *Hafis-Liedern* eine originelle Modifikation des orientalisierenden Stils an. Dennoch stoßen hier zwei ästhetische Tendenzen zusammen, von denen die neuere, die auf französischem Einfluss beruht, die ältere deutscher Herkunft in ihrer Auswirkung weitgehend eingeschränkt hat. Das Klangbild des Werkes ist nichtsdestoweniger von beiden geprägt und beide hatten an der Ausbildung von Szymanowskis neuem Vokalstil ihren Anteil.“⁷²⁶

Laut Stephen Downes fällt die Vorliebe Szymanowskis für den persischen Poeten Hāfez und den deutschen Nietzsche in eine Zeit, in der er sich kompositorisch von den Strauss'schen

⁷²¹ „Obecnie mam na warsztacie nowy cykl pieśni (do słów Hafiza - cudownego Persa!)“ (Zitiert nach Chylińska. *Karol Szymanowski, Korespondencja, Tom 1, 1903-1919*, Brief Nr. 124 an Zdzisława Jachimeckiego vom 15/28 September 1911. S. 327.); „Strasznie jestem przejęty moim *Hafizem*. Sam Allah mi go w ręce rzucił. Uważam, że to idealne teksty.“ (Zitiert nach ebd., Brief Nr. 127 an Zdzisława Jachimeckiego vom 12 Oktober 1911. S. 331.) In einer Anmerkung zu diesem Brief erklärt Chylińska, dass Jan Effenberg Szymanowski auf die Hāfez-Nachdichtung Bethges aufmerksam machte (vgl. ebd. Anmerkung Nr. 3); „Nie masz pojęcia, z jaką satysfakcją nad tym pracowałem.“ (Zitiert nach ebd., Brief Nr. 129 an Stefana Spiessa vom 19 Oktober 1911. S. 337). Die deutschen Übersetzungen der angeführten Zitate sind dem Aufsatz von Stanisław Golachowski entnommen: Siehe Reinhold. *Begegnung mit Karol Szymanowski*, S. 36.

⁷²² Zitiert nach Szymanowski, K. (1987). *Lieder II für Singstimme und Klavier* (Bd. 11: Serie C: Gesänge). Kraków: PWM-Ed. S. 1.

⁷²³ Vgl. den Aufsatz von Peter Andraschke „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger / Scruton. *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, (wie Anm. 713), S. 91.

⁷²⁴ Vgl. Chylińska. *Karol Szymanowski: His Life and Works*, S. 88f.

⁷²⁵ Zitiert nach Szymanowski. *Lieder II für Singstimme und Klavier*, Einleitung, S. VII. Im Juli 1912 schreibt Szymanowski an Grzegorz Fitelberg: „I am afraid of the all-too-powerful influence of Strauss's music. Although I have not yet looked directly to it, I find myself unwittingly succumbing to its influence.“ Im September desselben Jahres an Stefan Spiess: „I often fall into the Straussian manner.“ (Zitiert nach Samson. *The Music of Szymanowski*, S. 72). Vgl. auch Stephen Downes' Aufsatz „Szymanowski, a Hafiz 'Grablied', and the 'Translation' of Nietzsche“, in: Bullock / Tunbridge. *Song beyond the Nation* [...], (wie Anm. 708), S. 32–34. Vgl. auch Chylińska. *Karol Szymanowski: His Life and Works*, S. 64.

⁷²⁶ Zitiert nach Adam Neuer, in: Szymanowski, *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*, dort: Einleitung, S. VI.

Einflüssen zu befreien versucht, dessen Werke bis dahin zu den entscheidenden musikalischen Inspirationsquellen für ihn zählten.⁷²⁷

„In Bethge’s ‘Hafiz’ Szymanowski discovered such earthly perfumes and the translated voice of a resurrected, revitalised Nietzschean body. [...] his enthusiasm for Nietzsche waxes as his predilection for Strauss wanes.“⁷²⁸

Nicht nur die beiden Zyklen der *Hafis Liebeslieder* (1911 und 1914) sondern auch die im Anschluss entstandenen Werke, u. a. die dritte Symphonie, *Das Lied von der Nacht*,⁷²⁹ op. 27 (1914–16), nach der Lyrik des persischen Poeten Rūmī, die *Lieder der Märchenprinzessin*, op. 31, (1915) nach Texten seiner Schwester Zofia-Korwin Szymanowska (1898–1946), die *Vier Lieder*, op. 41, (1918) nach Worten des indischen Dichters Rabindranath Tagore (1861–1941), aber auch die *Lieder des verliebten Muezzins*, op. 42, (1918) nach Texten seines Cousins Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980), sind Ergebnisse von Szymanowskis Faszination für exotische Themen und sind stark von der damaligen stilistischen Wandlung in seiner Kompositionsweise geprägt.⁷³⁰ Stilistisch gesehen sind *Hafis Liebeslieder*, op. 24, nach Meinung des Musikwissenschaftlers Jim Samson „[...] still firmly in the mould of German late-Romanticism, but without the obvious Straussian mannerisms which tend to mar earlier cycles.“⁷³¹ Außerdem übten die Italien-Reisen (1908, 1910, 1911 u. 1914) sowie die unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg unternommene Nordafrika-Reise im Jahr 1914 und die dabei gewonnenen Klangeindrücke bedeutsame Einflüsse auf seine schöpferische Einstellung aus, die v. a. in der Orchesterfassung *Des Hafis Liebeslieder* op. 26 zu beobachten sind.⁷³² Weitere Anregungen erhielt er bei seiner Reise nach Paris und London im Sommer 1914 durch die Begegnung mit den Werken von Debussy und Strawinsky.⁷³³

⁷²⁷ Vgl. Stephen Downes’ Aufsatz „Szymanowski, a Hafiz ‘Grablied’, and the ‘Translation’ of Nietzsche“, in: Bullock / Tunbridge. *Song beyond the Nation* [...], (wie Anm. 708), S. 33–35.

⁷²⁸ Zitiert nach ebd. S. 34.

⁷²⁹ Der hier zugrundeliegende Text der Nachdichtung Bethges stammt vom persischen Mystiker Rūmī, einem Vorgänger Ḥāfez’. Dieses Werk fungiert als Pendant zu Mahlers *Lied von der Erde* (1908), welches auf Bethges Nachdichtungen altchinesischer Lyrik mit dem Titel *Die chinesische Flöte* basiert.

⁷³⁰ Vgl. Reinhold. *Begegnung mit Karol Szymanowski*, S. 34–36. Vgl. auch Adam Neuer, in: Szymanowski. *Lieder II für Singstimme und Klavier*, Einleitung, S. VI f. Vgl. auch Golachowski. *Karol Szymanowski* [...], S. 35.

⁷³¹ Zitiert nach Samson. *The Music of Szymanowski*, S. 69.

⁷³² Vgl. Reinhold. *Begegnung mit Karol Szymanowski*, dort: „Zeittafel“, S. 269f. Vgl. auch Samson. *The Music of Szymanowski*, S. 75f. Vgl. auch Golachowski. *Karol Szymanowski* [...], S. 34. Vgl. auch Chylińska. *Karol Szymanowski: His Life and Works*, S. 79f.

⁷³³ Darüber hinaus berichtet Jim Samson Folgendes: „The first of these new impressions was the result of a visit made by Rubinstein [Artur Rubinstein] to Tymoszówka in the autumn of 1913, just after the completion of *Hagith*. The two men played Stravinsky’s new ballet *Petrouchka*, and its impact on Szymanowski was considerable. It was to be some time before his own work was to be influenced directly by Stravinsky but the encounter with *Petrouchka* undoubtedly played its part in helping him shake off German influences.“ (Zitiert nach Samson.

„Certainly the works written after August, 1914 mark a new departure stylistically and there can be no doubt that during his year of creative silence the seeds of his new manner were germinating. The Influence of Arab culture and the stimulus of Paris and London, where he had deepened his knowledge of modern French music and of Stravinsky, combined to deflect him from the German styles which had dominated his music until then.“⁷³⁴

Szymanowskis Liederzyklus *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24 (1911) geht zurück auf sechs Ḥāfez-Nachdichtungen Hans Bethges, die sich mit den wichtigsten Ḥāfez’schen Themen aus seinem *Dīwān* beschäftigen, besonders der schmerzvollen Sehnsucht (Nr. 1, 2 u. 3), dem rauschhaften Tanz (Nr. 4) und Resignation (Nr. 5 u. 6). Das „Interesse an der Kultur des Mittelmeerraums und die Sehnsucht nach dem Orient“⁷³⁵ teilen Hans Bethge und Karol Szymanowski zu dieser Zeit.

Op. 24/1 „Wünsche“

Die offensichtlich von Daumers Ḥāfez-Nachdichtung abgeleitete poetische Vorlage der ersten Vertonung aus op. 24, „Wünsche“ ist aus vier weitestgehend regelmäßig angelegten Strophen zusammengesetzt, die ebenfalls, wie bei Daumers Version, auf einer exzessiven Repetition beharren.⁷³⁶ Jede Strophe setzt mit einem Wunsch des lyrischen Ichs, beginnend mit „Ich wollt, ich wär“ ein, der am Beginn des zweiten Verses mit den Worten „Und du“ beantwortet wird:

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | „Ich wollt, ich wär ein morgenklarer See | a (m) |
| | Und du die Sonne, die sich darin spiegelt. | b (w) |
| 2. | Ich wollt, ich wär ein Quell im Wiesengrunde | a (w) |
| | Und du die Blume, die sich darin anlacht. | b (w) |
| 3. | Ich wollt, ich wär ein grüner Dorn am Busche | a (w) |
| | Und du die Rose, die ihn rot umschimmert. | b (w) |
| 4. | Ich wollt, ich wär ein kleines Korn im Sande | a (w) |
| | Und du der Vogel, der es schnell, schnell aufpickt!“ ⁷³⁷ | b (w) |

The Music of Szymanowski, S. 75). Vgl. auch Golachowski. *Karol Szymanowski* [...], S. 34–38. Vgl. auch Chylińska. *Karol Szymanowski: His Life and Works*, S. 80f.

⁷³⁴ Zitiert nach Samson. *The Music of Szymanowski*, S. 77.

⁷³⁵ Zitiert nach Peter Andraschkes Aufsatz „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger / Scruton. *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, (wie Anm. 713), S. 85.

⁷³⁶ „O wär’ ich ein See, so spiegelhell,

Und du die Sonne, die ihm blickte!

O wär’ ich ein klarer Wiesenquell,

Und du die Blume, die ihm nickte!

O wär’ ich ein grüner Rosendorn

Und du die Rose, die ihn schmückte!

O wär’ ich ein süßes, süßes Korn,

Und du der Vogel, der es pickte!“

Zitiert nach Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Gedicht Nr. XVII, S. 9.

⁷³⁷ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 15.

Mit Ausnahme des ersten Verses mit zehn Silben, sind die restliche Verse jeweils aus elf Silben zusammengesetzt. In den vier Strophen der Nachdichtung wird durch Naturbeschreibung und Personifizierung die leidenschaftliche Sehnsucht des lyrischen Ichs für die Geliebte in Form von Wünschen zum Ausdruck gebracht. Über die Realität hinaus wünscht sich der Liebhaber eine engere Vereinigung mit der Geliebten. Jürgen Link spricht hier von einer „regelmäßige[n] Folge einander entsprechender Motive“ bzw. einer „Bildreihe“, die typisch für das anakreontische Lied ist. Die Worte „Ich wollt, ich wär [...]“ sowie „Und du [...]“ fungieren damit als konstantes Leitmotiv in dieser Nachdichtung und schildern die Sehnsucht des Liebhabers nach der Geliebten.⁷³⁸ Durch eine Rückübersetzung ausgewählter Stichwörter sind bei der Nachdichtung Bethges Annäherungen an folgende Verse Ḥāfez’ gefunden worden:

„Rose, die du freundlich lächelst.
Komm an meines Auges Quelle.

«چشمه چشم مرا ای گل خندان دریا ب

Das, in Hoffnung dich zu schauen,
Überfließt von mancher Welle.“⁷³⁹

که بامید تو خوش آب روانی دارد»

„Gar freundlich Rose, weilst du
Bei’m Dorn; wie sonderbar!

«عجب از لطف تو ای گل که نشستی با خار

Es stellt sich dies ganz sicherlich
Als zeitgemäss dir dar.“⁷⁴⁰

ظاہر اُصلحت وقت در آن می بینی»

„Kehre wieder! Denn von deiner Wange
Wend’ ich ab den bösen Blick,

«باز آنکه چشم بد ز رخست دفع می کند

Frische Rose! Doch von mir, dem Dorne,
Zieh’st du ja den Saum zurück.“⁷⁴¹

ای تازه گل که دامن از این خار میکشی»

Die erste Vertonung aus op. 24 „Wünsche“ umfasst insgesamt 13 Takte und steht in h-Moll, wobei die Dominante Fis-Dur in der gesamten Vertonung im Vordergrund steht, auf der das Stück ebenfalls endet. Darüber hinaus lässt Szymanowski seine Vertonung durch gelegentliche Verwendung des lydischen Modus sowie unaufgelöste harmonische Wendungen, besonders der Einführung von Chromatik, harmonisch ambivalent klingen. Wirft man einen Blick auf die Bassstimme, erkennt man bereits zu Beginn der Vertonung einen aufsteigenden chromatischen

⁷³⁸ Vgl. Link, J. (1971). *Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik* (Bd. 5). München: Fink. S. 47. Ferner schreibt Link: „Die Verflechtung einer wechselnden mit einer konstanten (Leitmotiv) Bildreihe gilt [...] als erstes wichtiges Gattungsmerkmal des Anakreonteons im weitesten Sinne, oder [...] des oszillierenden Bilderreihengedichts.“ (Zitiert nach ebd.)

⁷³⁹ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan [...]*, Bd. 1, Gedicht Nr. 33, S. 388f. Zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 125, Verspaar 3, S. 85f.

⁷⁴⁰ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1864). *Der Diwan [...]*, Bd. 3, Gedicht Nr. 28, S. 78f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 484. Verspaar 5, S. 343f.

⁷⁴¹ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1864). *Der Diwan [...]*, Bd. 3, Gedicht Nr. 35, S. 100f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 459, Verspaar 7, S. 321f.

Gang, welche zunächst halbtaktisch geführt wird (*fis-g-gis*, T. 1f.). Eine weitere chromatische Linie ist in der dritten Strophe in den Takten 8 und 9 in der Basstimme des Klaviers zu berücksichtigen (*c-des-d-es*), die als das schmerzvolle aber zugleich angenehme Sehnen des lyrischen Ichs zu verstehen ist. Zur harmonischen Ambivalenz trägt noch die Einführung einer Reihe von Ganztönen an gewissen Abschnitten bei (z. B. *fis-gis-ais* in der Melodie der Gesangstimme in dem ersten Takt sowie *dis-cis-h* und *ais-gis-fis* in der Basstimme in T. 6f.), die den Eindruck einer Ganztonleiter erwecken. Das Intervall der großen Terz (*d-fis*) bzw. der komplementären kleinen Sexte spielt eine entscheidende Rolle in der gesamten Vertonung und wird nicht nur in der Singstimme, sondern auch im Klavierpart aufgegriffen. Die fragmentarisch angelegte Klavierbegleitung, bestehend aus großen Sprüngen, repräsentiert laut Downes die Realitätssphäre der poetischen Vorlage, in der Liebhaber und Geliebte sich befinden und die herrschende Distanz zwischen beiden. Darüber hinaus orientiert sich Szymanowski in der Struktur seiner Vertonung an den vier Strophen der poetischen Vorlage, indem er jeder Strophe einen musikalischen Abschnitt unterlegt. Die Gesangslinie ist vorwiegend syllabisch – mit Ausnahme von T. 10 „umschimmert“ (melismatisch) und T. 11 „ich wollt ich wär“ (rezitativisch) – und lehnt sich musikalisch stark an den Inhalt der Vorlage an, indem die Naturbeschreibungen gelegentlich musikalisch ausgedeutet werden: Der Begriff „Sonne“ (T. 3 mit Auftakt) wird in einer hohen Lage (*fis*² – Quinte in h-Moll) gesungen und durch ein *poco crescendo*, sowie Chromatik in der Klavierbegleitung hervorgehoben. Dazu trägt noch die Einführung eines verkürzten H-Dur-Septakkordes bei, der die harmonische Ambiguität der Vertonung hervorhebt. Ebenfalls behandelte Szymanowski den Begriff „Blume“ (T. 5) in der zweiten Strophe, welcher mit einem *affettuoso* (leidenschaftlich) bezeichnet wurde und durch den erstmaligen Einsatz eines *forte* unterstrichen wird. Während die erste, zweite und vierte Strophe jeweils auf der Quinte *fis*² – „Sonne“, „Blume“ und „Vogel“ – kulminiert, wird in der dritten Strophe der dramatische Höhepunkt der Vertonung auf den Worten „und du, und du die Rose, die ihn rot umschimmert“ erreicht, indem die Singstimme ihren höchsten Ton (T. 8: *g*²) erreicht, während die Worte „und du“ wiederholt werden. Die Repetition der Worte „und du“ bei Szymanowski ist als kulminierendes Mittel für das Erreichen des musikalischen Höhepunkts der Vertonung zu verstehen. Außerdem ist die Singstimme (T. 8–10) mit der Vortragsangabe „(*dolce passion.*)“ versehen und wird von der Klavierbegleitung zum ersten Mal verdoppelt. Zudem wird der beginnende Begleitgestus an dieser Stelle in Arpeggien umgewandelt und die Worte „du“, „Rose“ und „rot“ werden durch Akzente betont. Was die harmonische Entwicklung dieser Klimax anbelangt, wird die Tonart

Es-Dur über einen verminderten Septakkord erreicht, deren Grundton *es* als enharmonische Umdeutung der großen Terz (*dis*) in der Grundtonart berücksichtigt werden kann.

Notenbeispiel 5.68: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24,
Nr. 1. „Wünsche“, T. 8/2–10.⁷⁴²

Die letzte Strophe trägt die Bezeichnung „Tempo I.“ und wirkt mit der Wiederaufnahme des anfänglichen Begleitgestus reprisenartig. An dieser Stelle führt Szymanowski Quintverwandtschaften in der Harmonik (Gis–Cis–Fis) ein, um zum abschließenden Fis-Dur zurückzukehren. Die letzten Worte der Singstimme „schnell, schnell aufpickt!“ (T. 13), welche mit „(eilend)“ bezeichnet sind, werden durch affektvolle Staccatissimi in den beiden Stimmen stark abgesetzt und durch oktavierte Akkorde in der rechten Hand des Klaviers mit kurzen Vorschlägen musikalisch ausgedeutet. Die genannten lautmalerisch eingesetzten musikalischen Mittel scheinen das Aufpicken des kleinen Korns zum Ausdruck zu bringen.

Notenbeispiel 5.69: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24,
Nr. 1. „Wünsche“, T. 13.⁷⁴³

⁷⁴² Siehe Szymanowski. *Des Hafis Liebeslieder: Op. 24*, S. 3.

⁷⁴³ Siehe ebd.

Op. 24/2 „Die einzige Arznei“

Die poetische Vorlage der zweiten Vertonung aus op. 24 „Die einzige Arznei“ besteht aus zwei Abschnitten: In der ersten Strophe beklagt das lyrische Ich sein Leid, dann erklärt es, dass es keinerlei Arzneimittel für seine Schmerzen gibt. In der zweiten Hälfte dieser Nachdichtung wird vermittelt, dass nur eine ihm helfen kann: Unerwarteterweise ist das jedoch niemand anders als die Geliebte, die ihm selbst das „süße Gift“ gegeben hat, welches das lyrische Ich krank werden ließ. Aus den in Bethges Nachlass gefundenen Hāfez-Übersetzungen geht laut dem Musikwissenschaftler Peter Andraschke hervor, dass Bethge sich bei dieser Nachdichtung von Daumers Hāfez-Übertragung oder Hammer-Purgstalls Hāfez-Übersetzung inspirieren ließ.⁷⁴⁴

„Ja, ich bin krank, – ich weiß, ich weiß,
doch laßt mich!

Mir kann der beste nicht der Ärzte helfen.

Es gibt kein Mittel gegen diese Wunden,
Die so verheerend glühn in meiner Brust.

Nur Eine kann mir helfen, – jene Eine,
Die mir das süße Gift gab, dran ich kranke.

Daß sie mich liebte! Ich wär gleich
gesund.“⁷⁴⁵

(Bethge, *Hafis*, 1910)

„Laßt, o laßt, gelehrte Helfer!

Denn für solche Weh'n und Wunden,

Wie sie mir im Herzen brennen,

Habt ihr keinen Trank erfunden,

Keinen Balsam ausgedacht;

Jene nur macht mich gesunden,

Welche mich so krank gemacht.“

(Daumer, *Hafis. Neue Sammlung*, 1852)

Wie zuvor erwähnt, befasst sich Bethges Nachdichtung mit der Assoziation von Krankheit bzw. Schmerzen und Sehnsucht, die eine unerfüllte Liebe hervorrufen; ein Thema, das häufig in der Hāfez'schen Poesie auftaucht und nicht nur in der persischen und arabischen, sondern auch in der europäischen Liebeslyrik zu finden ist: „Die einzige Arznei für den Liebeskranken ist die Geliebte.“⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Vgl. Peter Andraschkes Aufsatz „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger / Scruton. *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, (wie Anm. 713), S. 87. Siehe Daumer (1852). *Hafis. Neue Sammlung*, Gedicht Nr. XXXIV. S. 42. Siehe auch Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Sin“, Gedicht Nr. IV, S. 50f. Siehe auch Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 270, S. 183. Es soll jedoch an dieser Stelle angemerkt werden, dass der Inhalt der Nachdichtung Bethges sich vielmehr am folgenden Gedicht Hāfez' orientiert: Siehe Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. XXXIII, S. 206f. Siehe auch Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 363, S. 250f.

⁷⁴⁵ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 28.

⁷⁴⁶ Zitiert nach dem Aufsatz von Johann Christoph Bürgel „Zu Hafis-Vertonungen in deutschsprachigem Liedgut“, in: Görner, R. / Mina, N. (2006). *Wenn die Rosenhimmel tanzen: Orientalische Motive in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München: Iudicium-Verl. S. 67–94, hier S. 92. Vgl. auch Bürgel. *Liebesrausch und Liebestod* [...], dort: „Liebe als Krankheit“, S. 114.

„All' mein Leiden kömmt vom Freunde,
 Und so auch die Arzenei;
 Und mein Herz ward ihm zum Opfer,
 Wie es auch die Seele sei.“⁷⁴⁷

«دردم از یار است و درمان نیزم»
 «دل فدای او شد و جان نیزم»

Die Gleichsetzung von „love-sickness-death“ gehört für den Musikwissenschaftler Stephen C. Downes zur Dekadenz-Strömung um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert, besonders in Deutschland und Polen. Außerdem wies er in seinem Buch *Szymanowski as Post-Wagnerian: The Love Songs of Hafiz, Op. 24* auf die sowohl literarische als auch musikalische Annäherungen dieses Stoffs an Wagners *Tristan* und *Parsifal* hin.⁷⁴⁸ Das Wesen der Geliebten entspricht zugleich der Liebe und dem Schmerz; sie ist sowohl die Quelle des Gifts als auch dessen „einzige Arzenei“.

Das Konzept des Leidens der literarischen Vorlage findet seinen Ausdruck in der Vertonung Szymanowskis in einem wiederkehrenden chromatischen Motiv in der Klavierbegleitung mit zwei Halbtönen in der Oberstimme des Klaviers (*fis-g*), welches sehr stark an die einleitenden Takte aus Debussys „Le Tombeau des Naïades“ aus seinen *Trois Chansons de Bilitis* (1897) erinnern, was mit der Vorliebe Szymanowskis für Debussy zusammenhängen mag. In derselben Tonart wie die vorangegangene Vertonung (h-Moll), beginnt das Leiden-Motiv mit einem übermäßigen Akkord und führt über die Subdominantparallele C-Dur zur Moll-Subdominante e-Moll. Die Innenstimmen dieses Motivs bilden eine abwärtsgerichtete chromatische Linie. Dies wird an anderen Stellen der Vertonung wieder aufgegriffen.⁷⁴⁹

Notenbeispiel 5.70: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 2. „Die einzige Arzenei“, T. 1.⁷⁵⁰



⁷⁴⁷ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 33, 290ff. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 363, Verspaar 1, S. 250f.

⁷⁴⁸ Vgl. Downes, S. C. (1994). *Szymanowski as post-Wagnerian: the love songs of Hafiz, Op. 24*. New York; London: Garland. S. 97–119.

⁷⁴⁹ Siehe T. 11, *gis-a*, um einen Ganzton nach oben transponiert; T. 22, *h-c* u. *h-cis*, der letzte Halbtonschritt wurde jedoch zu einem Ganztonschritt erweitert.

⁷⁵⁰ Siehe Szymanowski. *Des Hafis Liebeslieder: Op. 24*, S. 4.

Nicht nur in der Klavierbegleitung, sondern auch in der Deklamation der Singstimme wird der Schmerz des lyrischen Ichs durch Halbtonschritte zum Ausdruck gebracht:

Notenbeispiel 5.71: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 2. „Die einzige Arznei“, T. 8 mit Auftakt bis T. 9/2.⁷⁵¹

(con passione)
mp cresc. *f*
 Es gibt kein Mit - tel ge - gen die - se Wun - den,
 (*quasi tempo I.*)
mp cresc. *poco rit.*

Neben dem Motiv des Leidens und der Chromatik stellt Szymanowski den Schmerz des lyrischen Ichs durch die Einbeziehung von Tristan-Akkorden und die Verdichtung des Klavierparts dar. Vergleicht man die beiden dramatischen Höhepunkte dieser Vertonung, lässt sich auch ein Halbtonschritt, jedoch in umgekehrter Gestalt erkennen: Am Ende der zweiten Strophe endet die Melodie der Singstimme auf einem *gis*² mit der dynamischen Angabe *ff* auf dem Begriff „Brust“ (T. 11), woraufhin das Leiden-Motiv einsetzt. Der zweite dramatische Höhepunkt wird jedoch auf einem *g*² mit den Worten „Daß sie mich liebte!“ erreicht (T. 20 mit Auftakt), was als Symbol für Erlösung zu verstehen ist. Darauf lässt Szymanowski die Singstimme auf einem *f*² ausklingen, während das Klavier abwärtsgerichtete Ganztöne zu spielen hat. Außerdem scheint die Umkehrung des anfänglichen Halbtonschritts im letzten Takt (T. 23: *g-fis*) die Resignation des lyrischen Ichs zum Ausdruck zu bringen.

Op. 24/3 „Die brennenden Tulpen“

Die Nachdichtung Bethges „Die brennenden Tulpen“ besteht aus drei Strophen zu je drei Versen und weist einen trochäischen Vierheber mit weiblichen Kadenzen mit Ausnahme des letzten Verses auf. Es handelt sich um die unerwiderte Liebe des Liebhabers für die Geliebte, ein Thema, das in der Hāfez’schen Poesie mit derselben Metaphorik zum Ausdruck gebracht

⁷⁵¹ Siehe ebd. S. 5.

wird. Laut Andraschke ließ Bethge sich bei seiner Nachdichtung von Daumers Übertragung in Form eines Ghasel aus dessen *Hafis* inspirieren, in dem dieselbe Motive eine Rolle spielen:⁷⁵²

„Einst aus meinem Grabe werden
Ungezählte rote Tulpen,
Rote Tulpenflammen sprießen.

Staune nicht ob dieses Wunders,
Sondern, Herrliche, bedenke,
Welche ungeheuren Gluten —

Dir geweihte Liebesgluten
In dem Lebenden einst brannten,
Da der Tote noch so glüht!“⁷⁵³

(Bethge, *Hafis*, 1910)

„Wenn dereinst, wo sie versinken
Meine stillen Reste lieben,
Myriaden rothgeflamnte
Tulpen in die Höhe schießen —
Nicht zu diesem schönen Wunder
Möge dich der Weg verdrießen!
Es beschauend und bestaunend
Magst du ahnen, magst du schließen,
Welche Flammen, als er lebte,
Dir gelodert in Hafisen.“

(Daumer, *Hafis. Neue Sammlung*, 1852)

Das Tulpen-Motiv (lāleh, pers. لاله), das in Nachdichtungen Bethges und Daumers eine zentrale Rolle spielt, symbolisiert in der persischen Literatur oft die Liebe sowie das Leiden.⁷⁵⁴ Zudem wird die Tulpe wegen des schwarzen Kreises in ihrer Mitte, als Metapher für das verbrannte Herz des Liebhabers bzw. Liebesglut verwendet. Dazu schreibt Hammer-Purgstall in einer Anmerkung zu dem Begriff „Tulpe“ in seiner *Hāfez*-Übersetzung: „Tulpen sind von Natur aus mit Brandmaalen gezeichnet, so ist Hafisen von Ewigkeit her das Feuermaal der Liebe auf die Stirne eingebrannt.“⁷⁵⁵ In poetischen Interpretationen wächst die Tulpe aus dem Blut der Wunden des Liebhabers heraus. Aus diesem Grund wird das Wachsen der Tulpen auf Gräbern als Ausdruck für unerwiderte Liebe verstanden:

„Nein, Hafisens Herz durchglühet
Nicht erst jetzt die Gluth der Minne:

Maale, gleich des Feldes Tulpen,
Trägt er schon vom Urbeginne.“⁷⁵⁶

„Welche Lage mir geworden,
Wird dein Herz erst dann verstehen,

Wenn auf deiner Opfer Grabe
Blutgefärbte Tulpen stehen.“⁷⁵⁷

«نه این زمان دل حافظ در آتش هوست»

که داند از دل بهج لاله خود دوست»

«ز حال ما دولت آگه شود مگر وقتی»

که لاله برود از خاک کشتان غمت»

⁷⁵² Vgl. Peter Andraschkes Aufsatz „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger / Scruton. *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, (wie Anm. 713), S. 87. Siehe Daumer (1852). *Hafis. Neue Sammlung*, Gedicht Nr. XXXV. S. 43.

⁷⁵³ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 19.

⁷⁵⁴ Außerdem steht die Tulpe auf Grund ihrer Farbe und Form für den Weinkelch bzw. Trinkbecher.

⁷⁵⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, Anmerkung Nr. 2, S. 46.

⁷⁵⁶ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 4, S. 60f. Zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 58, Verspaar 9, S. 41f.

⁷⁵⁷ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 70, S. 226ff. Zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 93, Verspaar 6, S. 64f.

„Hafis, gebroch’nen Herzens,
Theilt einer Tulpe Loos
Und trägt das Maal des Busens
Einst in der Erde Schooss.“⁷⁵⁸

«دل شکسته حافظ بخاک خواهد برد
چو لاله داغ هوایی که بر جگر دارد»

Stephen Downes ordnete nicht nur dieses Lied, sondern auch das letzte aus dieser Sammlung „Trauriger Frühling“ als Grablieder ein, wobei im letzteren kein direkter Hinweis auf den Begriff „Grab“ vorliegt. Dazu gehört auch das im op. 26 als Abschlusslied eingebettete Lied „Das Grab des Hafis“, welches als eine Hommage auf den persischen Poeten zu verstehen ist.⁷⁵⁹

Wie bei der zuletzt besprochenen Vertonung findet die unerwiderte Liebe des lyrischen Ichs bzw. die in der literarischen Vorlage verwendete Metaphorik der brennenden Tulpen ihren Ausdruck in der verwendeten Chromatik. In die Oberstimme des Klaviers bettet Szymanowski Halbtonschritte ein, während in der Bassstimme zunächst synkopierte Achtelfiguren in Form von Oktaven zu spielen sind. Alle drei musikalischen Strophen beginnen mit einer abwärtsgerichteten kleinen Sekunde (T. 1 mit Auftakt, 9 u. 18). Dies bestimmt die motivisch-thematische Entwicklung der gesamten Vertonung. Außerdem verhalten sich die Singstimme und der Klavierpart gelegentlich kontrapunktisch zueinander, in dem jegliche Form von symmetrischer Periodik vermieden wird. An drei Stellen fügt Szymanowski Textwiederholungen ein und betont so einzelne Begriffe der poetischen Vorlage.⁷⁶⁰ Er verleiht den Worten „rote Tulpe“ (T. 5–7) besonderen Nachdruck sowohl durch Wortwiederholung als auch die Dehnung auf dem Spitzenton *f*². Außerdem lässt er die darunterliegende Melodie im darauffolgenden Takt (T. 8) echoartig in der Oberstimme des Klaviers nachklingen. Darüber hinaus werden die roten Tulpenflammen durch die in der linken Hand harfenartig angelegten Arpeggien musikalisch ausgedeutet (siehe Notenbeispiel 5.72).

⁷⁵⁸ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 50, S. 430f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 116, Verspaar 8, S. 79.

⁷⁵⁹ Vgl. Stephen Downes’ Aufsatz „Szymanowski, a Hafiz ‘Grablied’, and the ‘Translation’ of Nietzsche“, in: Bullock / Tunbridge. *Song beyond the Nation* [...], (wie Anm. 708), S. 40.

⁷⁶⁰ Die Worte „bedenke“ (T. 14 mit Auftakt bis T. 15) sowie das abschließende „noch so glüht“ (T. 25–29) werden durch Wortwiederholungen hervorgehoben.

Notenbeispiel 5.72: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24,
Nr. 3. „Die brennenden Tulpen“, T. 1–8.⁷⁶¹

Lento. Molto affetuoso ed espressivo.

p Einst aus mei - nem Gra - be wer - den un - ge - zähl - te
legatissimo
pp *poco rit.* *p*
p cresc. ro - - - te Tul - pen, ro - te Tul - pen flam - men sprie - ben.
mf *riten.* *p dolce* *riten.*

Harmonisch gesehen lässt Szymanowski durch die intensive Verwendung der Chromatik, Alterationen und Ganzton-Skalen einen harmonischen Schwebzustand erzeugen, obwohl auf dem ersten Blick eine tonal strukturierte Harmonik (in Es-Dur) zu erkennen ist. Bemerkenswert ist die Auflösung der Chromatik durch die Einführung von Ganztonschritten, die gleichzeitig mit dem Einsatz des dramatischen Höhepunktes auf dem entscheidenden Wort „Liebesgluten“ (T. 20 mit Auftakt), als weiteres musikalisches Mittel der Textausdeutung zu verstehen ist.

Notenbeispiel 5.73: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24,
Nr. 3. „Die brennenden Tulpen“, T. 18 mit Auftakt bis T. 23.⁷⁶²

f *ff molto appassionato*
dir ge - weih - te Lie - - - bes - glu - ten,
f *ff*

⁷⁶¹ Siehe Szymanowski. *Des Hafis Liebeslieder: Op. 24*, S. 7.

⁷⁶² Siehe ebd. S. 8f.

In der musikalischen Umsetzung des letzten Verses „da der Tote noch so glüht“ (ab T. 24) wird sowohl die Chromatik als auch die Motivik des Anfangs wieder aufgegriffen. An dieser Stelle wendet Szymanowski über eine in der Bassstimme angelegte aufwärtsgerichtete chromatische Linie zur Dominante B-Dur, in der das Stück endet.

Notenbeispiel 5.74: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 3. „Die brennenden Tulpen“, T. 24–26.⁷⁶³

Op. 24/4 „Tanz“

Die Nachdichtung Bethges „Tanz“ gilt als Anspielung auf den ekstatischen Trancetanz der Derwische (samāʿ, pers. سماع) aus dem Sufismus, dessen entscheidendes Merkmal das fortschreitende spiralförmige Drehen um sich selbst ist. Der Ursprung dieses Tanzes geht zurück auf den Mevlevi-Orden, dessen Entstehung dem persischen Mystiker Rūmī zugeschrieben ist.⁷⁶⁴ Die nach oben gehobene rechte Hand und die nach unten zeigende linke Hand symbolisieren bei diesem spirituellen Tanz die Verbundenheit mit dem Himmel (Gott) und der Erde (Dasein). Der Tanzende wird dabei als vermittelnde Brücke zwischen diesen beiden Sphären verstanden. So lässt sich dieser Tanz als eine Art religiöse Ekstase, die dem

⁷⁶³ Siehe ebd. S. 9.

⁷⁶⁴ Auch Maulawī, Maulānā sowie Mevlānā genannt.

Lobpreis Gottes dient, einordnen, um Allah näherzukommen durch einen sinnlich-körperlichen Zugang bzw. durch Tanzen in einem übertragenen Sinne. Das Thema des ekstatischen Tanzes wurde nicht nur in der Poesie von Rūmī sondern auch von zahlreichen weiteren Poeten aus dem persischen Raum verwendet, u. a. von Ḥāfez:

<p>„Welchen Ton hat der Sänger zu seiner Weise gewählt, Daß die Trunknen und Nüchternen tanzen!“⁷⁶⁵</p>	<p>«دستار آبی وز سرخرقه برانداز و برقص ورنه با گوشه رو و خرقداد سرکیر»</p>
<p>„Beginn den Reigen, wirf die Kutte Weit weg von dir und tanze dann; Wo nicht, so geh’ in eine Ecke Und zieh’ dort meine Kutte an!“⁷⁶⁶</p>	<p>«دستار آبی وز سرخرقه برانداز و برقص ورنه با گوشه رو و خرقداد سرکیر»</p>

In der Nachdichtung Bethges ist eine deutliche Nähe zu Daumers Ḥāfez-Übertragung desselben Stoffes zu erkennen. Beide beschreiben die sinnliche bzw. profane Ebene des ekstatischen Tanzes.⁷⁶⁷

<p>„Heute tanzt alles. Göttlich ist Tanz! Manche tanzen in Strümpfen, manche in Schuhen nur. Manche nackt! Hoch, ihr nackten Tänzerinnen — Ihr Schönsten und Kühnsten!“⁷⁶⁸</p> <p>(Bethge, <i>Hafis</i>, 1910)</p>	<p>„Heutigen Tags, Heutigen Tags, Überall ist der Tanz los; Diese beschuht, Jene bestrumpft, Einige tanzen ganz bloß.“</p> <p>(Daumer, <i>Hafis</i>, 1846)</p>
---	--

In seinem Buch *Szymanowski: Muzyka jako autobiografia* bezeichnet Bartosz Dąbrowski dieses Lied als „overtly Dionysian“ bzw. „an important expression of a new affirmation and physical intoxication“.⁷⁶⁹ Im Kompositionsschaffen Szymanowskis befinden sich eine Reihe von Tanzsätzen, die gewisse Parallelen aufweisen.⁷⁷⁰ Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang die Tanzabschnitte aus der dritten Symphonie, *Das Lied von der Nacht*, op. 27 (Ziffer 28, „*Allegretto tranquillo*“) sowie der Oper *König Roger* [Król Roger], op. 46 (Akt II., Ziffer 124, „*Tempo moderato*“). Die im mittleren Abschnitt eingebettete Tanzsequenz aus der

⁷⁶⁵ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Ra“, Gedicht Nr. I, S. 2. Zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 245, Verspaar 5, S. 165f.

⁷⁶⁶ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 10, S. 28ff. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 257, Verspaar 5, S. 174f.

⁷⁶⁷ Siehe Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Gedicht Nr. VIII. S. 233.

⁷⁶⁸ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 87.

⁷⁶⁹ Zitiert nach Stephen Downes’ Aufsatz „Szymanowski, a Hafiz ‘Grablied’, and the ‘Translation’ of Nietzsche“, in: Bullock / Tunbridge. *Song beyond the Nation* [...], (wie Anm. 708), S. 40. Vgl. auch Dąbrowski, B. (2010). *Szymanowski: muzyka jako autobiografia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria. S. 135.

⁷⁷⁰ Hierzu vgl. Alistair Wightmans Beitrag „Dance“, in: Downes, S. (2016). *The Szymanowski Companion*. United Kingdom: Taylor & Francis. S. 48–55.

dritten Symphonie über die „Worte aus dem zweiten Divan von Mevlana Djalaleddin Rumi“⁷⁷¹ weist ähnliche stilistische Merkmale wie die Liedvertonung „Tanz“ aus op. 24 auf, u. a. durch die Wahl der Taktart (3/8) sowie durch die perkussive Begleitung des Orchesters in Form von Ostinato-Figuren.

Notenbeispiel 5.75: Karol Szymanowski, 3. *Symphonie* „Das Lied von der Nacht“, op. 27, Ziffer 28 „*Allegretto tranquillo*“.⁷⁷²

The image shows a page of a musical score for 'Allegretto tranquillo' from Karol Szymanowski's 3rd Symphony, Op. 27, No. 28. The score is in 3/8 time and is divided into several systems. The first system includes Flute I, Cor Anglais, Trompete I, and Trompete II. The second system includes Flute II, Viola I, Viola II, and Cello/Double Bass. The third system includes Violin I, Violin II, and Piano. The score features various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *mp*, and *p*, along with performance instructions like *Sola*, *con cord.*, and *sempre pp dolciss. con pedale*. The tempo is marked as *Allegretto tranquillo*.

⁷⁷¹ Zitiert nach Szymanowski, K. (1925). 3. *Symphonie* „Das Lied von der Nacht“; für grosses Orchester, Tenorsolo & gemischten Chor; Op. 27. New York: Universal Edition. Titelblatt.

⁷⁷² Siehe ebd. S. 31.

Der Tanzszene im 7/8-Takt aus Szymanowskis Oper *König Roger* („Dance of the Shepherd’s Followers“) ist die folgende Szenenanweisung zugeschrieben: „Die Menge beginnt, sich im Reigen zu drehen. Der Tanz wird immer schneller und wilder. [...]“, wodurch eine Nähe zum „Tanz“ aus op. 24 besteht. Eine weitere Annäherung ist in der perkussiven Orchesterbegleitung über ein F-Pedal zu sehen.⁷⁷³

Notenbeispiel 5.76: Karol Szymanowski, *König Roger*, op. 46, Ziffer 124, „Tempo moderato“.⁷⁷⁴

Zudem lassen sich inhaltliche Gemeinsamkeiten in dem ebenfalls im 3/8-Takt stehenden vierten Lied (mit demselben Titel „Der Tanz“) aus Szymanowskis *Sechs Lieder der Märchenprinzessin*, op. 31, beobachten: „und alle, alle Blumen tanzen im Garten beglückt und froh den Reigen mit uns!“⁷⁷⁵

Wie oben beschrieben ist der Reigentanz bzw. Drehtanz ein Thema, das in den Kompositionen Szymanowskis öfter vorkommt. In der hier untersuchten Vertonung „Tanz“ aus op. 24 verwendet Szymanowski ähnliche stilistische Merkmale um den von Hāfez inspirierten ekstatischen Tanz in der Nachdichtung Bethges musikalisch zum Ausdruck zu bringen: Der gesamten Vertonung unterlegt Szymanowski ein perkussives punktiertes Ostinato-Motiv, zunächst als ein A-Pedal in der linken Hand des Klaviers, das in der Orchesterfassung aus op. 26 hauptsächlich von der Pauke übernommen und durch gedämpfte Pizzikati der tiefen Streicher und Staccato-Achtel mit kurzen Vorschlägen des Pianofortes begleitet wird. Ferner

⁷⁷³ Vgl. hierzu Maki Shigekawas Beitrag „The Source and Imagination of the Orient in Karol Szymanowski’s Opera ‚King Roger‘ op. 46“, in: *The Orient in Music – Music of the Orient*. (2018). United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing. S. 100–108.

⁷⁷⁴ Siehe Szymanowski, K. (1925). *König Roger; Oper in drei Akten; Op. 46*. Wien: Universal Edition. S. 117.

⁷⁷⁵ Zitiert nach Szymanowski, K. (1926). *Sechs Lieder der Märchenprinzessin; Op. 31*. Wien: Universal Edition. Dort: „IV. Der Tanz.“ S. 18f.

besetzt Szymanowski in der Orchesterfassung zwei weitere Schlaginstrumente, Triangel und Tamburin, die sowohl zu dem perkussiven, tänzerischen Charakter des Stückes beitragen als auch ein ekstatisches bzw. „exotisches“ Ambiente schaffen. Über dieses perkussive Ostinato-Motiv lässt er in der Klavierfassung akzentuierte gebrochene Arpeggien in der Oberstimme des Klaviers erklingen, die den Eindruck eines gezupften Instrumentes erwecken – diese werden in der Orchesterfassung hauptsächlich von Holzbläsern sowie Flageoletts der Harfe übernommen. Harmonisch gesehen könnten die als übermäßige Quintsextakkorde oder verkürzte Dominantseptnonenakkorde mit tiefalterierter Quinte in A-Dur gesehen werden:

Notenbeispiel 5.77: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 4. „Tanz“, T. 1–8.⁷⁷⁶

The image shows a musical score for the first eight measures of 'Tanz' by Karol Szymanowski. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 3/8. The tempo and mood are indicated as 'Allegretto, poco scherzando. sf (ma p)'. The bass line features a rhythmic ostinato of eighth notes, marked 'ppp' and 'leggiero'. The treble line features accented chords, marked 'sf'.

Formal gesehen lässt sich die Vertonung in vier Abschnitten aufteilen (A: T. 1–32, B: T. 33–50, C: T. 51–66 und A': 67–Ende). Im ersten Abschnitt verwendet Szymanowski exzessive Wortwiederholung. Nach der Wiederkehr der arpeggierten Akkorde des Beginns (T. 27ff.) wird das in der Bassstimme liegende Ostinato-Motiv chromatisch zu einem G-Pedal und anschließend im dritten Abschnitt (C) zu einem Fis-Pedal vertieft. Außerdem bettet Szymanowski nicht nur in die Mittelstimme des Klaviers gelegentlich chromatische Läufe ein (T. 10f., 14f.) sondern auch in die Melodie der Singstimme (T. 14–17, 23–29, 88–92). Darüber hinaus durchdringt das folgende Motiv die gesamte Vertonung:

Notenbeispiel 5.78: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 4. „Tanz“, Motiv aus der Oberstimme des Klaviers im T. 9.⁷⁷⁷

The image shows a single musical staff in treble clef, representing a motif from measure 9. The key signature is A major. The motif consists of a chromatic eighth-note run: A4, B4, C5, B4, A4.

⁷⁷⁶ Siehe Szymanowski. *Des Hafis Liebeslieder: Op. 24*, S. 10.

⁷⁷⁷ Siehe ebd.

Dann lässt Szymanowski die Worte „Hoch, ihr nackten Tänzerinnen, hoch!“ in der Klavierstimme durch ein rasches Arpeggio nach oben musikalisch ausdeuten (T. 58), welches die Ekstase musikalisch darzustellen scheint. Anschließend wird der musikalische Höhepunkt der ganzen Vertonung bei den Worten „Schönsten und Kühnsten“ auf der Dominante E-Dur erreicht und durch die oktavierte Oberstimme des Klaviers sowie Triller hervorgehoben (T. 59–66). An dieser Stelle erklingt auch der höchste Ton des Stückes (a^2), was die durch den Tanz erreichte Ekstase zum Ausdruck zu bringen scheint.⁷⁷⁸ Dazu trägt noch die aufwärtsgerichtete, über einen gebrochenen A-Dur-Dreiklang ausgestreckte Gesangslinie über den ekstatischen Aufruf „Göttlich ist Tanz!“ bei (T. 82–85). Danach kehrt Szymanowski zu dem anfänglichen A-Pedal zurück, das eine Art Reprise signalisiert. Hier wird (ab T. 67) sowohl der Text als auch die musikalischen Motive vom Anfang aufgegriffen. Die abschließenden, leeren E-Oktaven in der rechten Hand des Klaviers vermitteln den Eindruck eines Stillstands.⁷⁷⁹ Szymanowski lässt das rhythmische Ostinato-Motiv in der Bassstimme durch die Vortragsbezeichnung *perdendosi* und die bis zu einem *pppp* abnehmende Dynamik ausklingen.⁷⁸⁰

Op. 24/5 „Der verliebte Ostwind“

Der Ostwind-Übertragung Marianne von Willemers aus dem *Divan* von Goethe ähnlich, setzt sich die hier untersuchte Nachdichtung Bethges mit dem Wind-Motiv bzw. der Personifizierung des Winds als Liebesbote auseinander. Bethge bezeichnet den Ostwind als „verliebt“, „betrunken“ und „geisteswirr“, da er selbst von der Schönheit der Geliebten berauscht ist.

„Ich Unglückseliger! Wer gibt mir Nachricht
Von meiner Liebsten? Zwar der Ostwind kam
Und raunte hastig Botschaft mir ins Ohr, —

Doch raunte er so stammelnd und verwirrt,
Daß ich ihn nicht verstand, — ich weiß es wohl:
Er selber ist, der Ärmste, ganz betrunken

Und geisteswirr durch meiner Liebsten Schönheit.“⁷⁸¹

⁷⁷⁸ Auch in der siebten Vertonung „Trinklied“ erreicht die Gesangslinie das a^2 bei dem Begriff „Schenke“, welcher während einer Generalpause des Orchestersatzes zusätzlich durch einen Akzent sowie eine Fermate hervorgehoben wird. Siehe Szymanowski, *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*, dort: „Des Hafis Liebeslieder: VII. Trinklied.“, S. 87f., T. 126f.

⁷⁷⁹ Vgl. Wightman. *Karol Szymanowski* [...], S. 101f.

⁷⁸⁰ Am Ende der Orchesterfassung aus op. 26 erweitert Szymanowski seine Vertonung um drei weitere Takte. Somit lässt er das Ostinato-Motiv mit einem Tamburin-Wirbel ausklingen.

⁷⁸¹ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 81.

Wie Schubert verleiht Szymanowski dem Ostwind Ausdruck durch rauschende, auf- und abwärtsgerichtete Zweiunddreißigstel-Arpeggien in der Klavierbegleitung, welche die gesamte Vertonung durchdringen.

Notenbeispiel 5.79: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 5. „Der verliebte Ostwind“, Klavierpart, T. 1–5.⁷⁸²

Non troppo allegro. Con passione.

Vergleicht man die Struktur der literarischen Vorlage mit der musikalischen Form, stellt sich heraus, dass Szymanowski diese beiden Ebenen überlappen lässt. Die musikalische Form lässt sich in zwei Hauptabschnitten aufteilen (A: T. 1–15, B: 16–36); der Beginn des zweiten Abschnitts fällt jedoch in der Mitte der zweiten Strophe. Die einleitenden vier Takte dienen als Refrain-Abschnitt, welcher der musikalischen Rahmen der gesamten Vertonung bildet (T. 1–4, 16–19 sowie 33–36). Beginnend auf der Dominante zur Grundtonart f-Moll erzeugt Szymanowski bereits bei dem ersten Ausbruch der Singstimme („von meiner Liebsten“, T. 7f.) einen harmonischen Schwebezustand, indem er über eine aufwärtsgerichtete chromatische Basslinie in der Klavierstimme moduliert (*d-es-e-f-fis-g-as-a-b* in den Takten 8–11). Szymanowski setzt die Chromatik an dieser Stelle fort, um die Verwirrtheit und Berauschtigkeit des Ostwinds musikalisch zum Ausdruck zu bringen (*es-e-f-ges-g-as-a-b-ces-c* in den Takten 12–16). Hier wird durch die aufwärtsgerichtete Chromatik die Dominante wieder aufgegriffen, die den Einsatz des zweiten musikalischen Abschnitts, antizipiert durch den Refrain, signalisiert (ab T. 16). Bei den beschreibenden Worten „Er selber ist der Ärmste, ganz

⁷⁸² Siehe Szymanowski. *Des Hafis Liebeslieder: Op. 24*, S. 14.

betrunken und geisteswirr“ (T. 24–28) führt Szymanowski wieder die Chromatik ein. Diese führt zum dramatischen Höhepunkt der Vertonung bei den Worten „durch meiner Liebsten Schönheit“ (ab Auftakt zu T. 30), der mit einem Oktavsprung in der Gesangslinie die hohe Lage erreicht.

Notenbeispiel 5.80: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 5. „Der verliebte Ostwind“, T. 29 mit Auftakt bis T. 31.⁷⁸³

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system contains the vocal line with lyrics: "durch meiner Liebsten Schönheit". The piano accompaniment is in the lower systems. The score includes various musical notations such as dynamics (p, sf, pp, f), tempo markings (Andante, poco avviv., rallent.), and performance instructions (cresc., rit., dimin.). The key signature has two flats (B-flat major) and the time signature is 3/4.

Nach einer harmonischen Auflösung zur anfänglichen Dominante setzt der beginnende Refrain-Abschnitt, bestehend aus dem rauschenden Wind-Motiv, ein letztes Mal ein. Damit wird den Eindruck des Weiterwehens erweckt; eine Idee, welche von Schubert (*Suleika II*, D 717) und Brahms („Botschaft“, op. 47/1) auch angewendet wurde. Außerdem scheint der dem letzten Lied ähnliche offene Schluss auf einer leeren *des*-Oktave – enharmonisch gesehen – als Leitton zur Grundtonart des nächsten Liedes zu fungieren (*cis* als Leitton zum D-Dur).

Op. 24/ 6 „Trauriger Frühling“

Die letzte Vertonung aus dem op. 24 beruht auf Bethges Nachdichtung mit demselben Titel, bestehend aus Motiven wie Natur, Sehnsucht, Liebe, Schmerz und Tod:

⁷⁸³ Siehe ebd. S. 17f.

„Der Frühling ist erschienen. Hyazinthen
 Und Tulpen und Narzissen steigen lachend
 Aus allen Beeten auf. Doch wo bleibst du?
 Die Erde hält dich fest in ihrem Dunkel.
 Ich werde weinen gleich der Frühlingswolke,
 Vielleicht daß du dann doch aus deiner Tiefe
 Emporsteigst, als des Lenzes schönste Blume!“⁷⁸⁴

Inhaltlich lehnt sich die Nachdichtung Bethges an die Ḥāfez-Übersetzung Hammer-Purgstalls des folgenden Ghasel an, mit der Anmerkung „Diese zwey Distichen weihte Hafis seinem als Jüngling verstorbenen Sohne.“⁷⁸⁵

„Tage des Frühlings sind da, die Rosen und
 Tulpen und Veilchen
 Sprossen empor aus dem Staub, während du
 liegest im Staub.

Weinen will ich am Grab, wie die Wolken des
 Frühlings auf Fluren,
 Weinen, bis du vom Staub sprossest wie
 Blumen empor.“⁷⁸⁶

«ایام بهارست و گل ولاله و نسیرین

از خاک برآیند تو در خاک چرایی

چون ابر بهاران بروم زار بکرمیم

بر خاک تو چندان که تو از خاک برآیی

Das Wiedererwachen der Natur im Frühling verbindet Ḥāfez in seinem Ghasel mit dem Wunsch, dass sein Sohn gleichfalls wieder zum Leben erweckt werde. Bethge bezieht außer der Tulpe noch zwei weitere Arten von Blumen mit ein, die sowohl in Ḥāfez' Lyrik als auch in der persischen Dichtkunst als floraler Topos genutzt werden: Die Hyazinthe (pers. سُسُّیَل), die zu Beginn des Frühlings blüht, für Freundschaft steht und unbedingt auf dem gedeckten Tisch oder Şofreh-ye Haftsīn während der Nowrūz-Feierlichkeiten ihren Platz haben muss und die Narzisse (pers. نَرنگس), die zu den ersten Pflanzen gehört, die nach dem Winter blühen und für Frühlingsbeginn, Neuanfang und Wiedergeburt stehen.

Für die abschließende Vertonung aus op. 24 „Trauriger Frühling“ entscheidet sich Szymanowski für die Grundtonart D-Dur: Das Stück beginnt mit einer *d*-Oktave in der Klavierbegleitung und endet mit einer klaren Auflösung über einen Dominantseptakkord (A-Dur⁷) in D-Dur. Das viertaktige Klaviervorspiel, das aus einem chromatischen Motiv aufgebaut ist (siehe Notenbeispiel 5.81), wird an zwei weiteren Stellen wieder aufgegriffen

⁷⁸⁴ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 102.

⁷⁸⁵ Zitiert nach auch Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Mokataat“, Gedicht Nr. XXXII, S. 568. In seiner Nachdichtung verwendet Bethge die Stilfigur der Alliteration in den Versen „Ich werde weinen gleich der Frühlingswolke, / Vielleicht daß du dann doch aus deiner Tiefe“.

⁷⁸⁶ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Mokataat“, Gedicht Nr. XXXII, S. 568. Persisches Original zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1864). *Der Diwan* [...], Bd. 3, Gedicht Nr. 33, S. 296. Dieses Gedicht fehlt in vielen Ausgaben.

(T. 11ff. und 27ff.). Variierte Teile aus diesem Vorspiel durchdringen die gesamte Vertonung und sind im mittleren Abschnitt des Stückes (T. 14 mit Auftakt bis T. 19) im Klavierpart, jedoch in Fis-Dur einsetzend, präsent.

Notenbeispiel 5.81: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 6. „Trauriger Frühling“, Klaviervorspiel, T. 1–5/1.⁷⁸⁷

Andante dolcissimo e molto espressivo
legatissimo

Die Vertonung Szymanowskis besteht aus drei musikalischen Abschnitten mit einer Art Reprise, wobei er sich dabei nicht an der Form der poetischen Vorlage, sondern mehr an ihrem Inhalt orientiert.⁷⁸⁸ Im ersten musikalischen Abschnitt nimmt er die Naturschilderungen aus der poetischen Vorlage auf. Darauf folgt der zweite musikalische Teil mit abwärtsgerichteten chromatischen Linien der Singstimme bei den Worten „Doch wo bleibst du?“ (siehe Notenbeispiel 5.82). Die kummervolle Frage des lyrischen Ichs lässt Szymanowski ein weiteres Mal, jedoch eine kleine Terz nach oben sequenzierend, wiederholen:

Notenbeispiel 5.82: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 6. „Trauriger Frühling“, Gesangstimme, T. 14 mit Auftakt bis T. 17.⁷⁸⁹

(poco meno.)
molto espress.

Doch wo bleibst du? wo bleibst du?

Die anschließenden düsteren Worte „Die Erde hält dich fest in ihrem Dunkel“ (T. 18 mit Auftakt bis T. 19) finden ihren Ausdruck in den tiefen Oktaven der Bassstimme des Klaviers. Der musikalische Höhepunkt wird nicht durch exponierte Mittel, sondern sehr subtil durch Zusammenführen der poetischen und musikalischen Form erreicht: Szymanowski lässt an

⁷⁸⁷ Siehe Szymanowski. *Des Hafis Liebeslieder: Op. 24*, S. 19.

⁷⁸⁸ A: T. 1–13, B: T. 14 mit Auftakt bis T. 19, C: T. 20–26, A' (Reprise): T. 27–Ende.

⁷⁸⁹ Siehe ebd. S. 20.

dieser Stelle den Beginn der zweiten Strophe mit dem dritten musikalischen Abschnitt zusammentreffen (T. 20). Die wiederauflebenden Tränen des lyrischen Ichs „gleich der Frühlingswolke“ werden durch die Vortragsbezeichnung „avvivando“ und den Einsatz der Triolen in der linken Hand der Klavierstimme musikalisch ausgedeutet (ab T. 20). Der Begriff „du“ wird durch die Anwendung derselben Tonhöhe aus dem musikalischen Höhepunkt der ersten Strophe (T. 24 mit Auftakt, f^2) mit dem „Frühling“ (T. 5, f^2) gleichgesetzt; jedoch hier durch die dynamische Angabe *forte* zusätzlich hervorgehoben. Diese Tonhöhe wird ein letztes Mal bei dem Wiedererblühen der verstorbenen Geliebten als des „Lenzes schönste Blume“ (T. 28) aufgegriffen. Diesen Worten unterlegt Szymanowski den Klavierpart vom Anfang in seiner Grundgestalt, der sich abschließend in der Grundtonart D-Dur auflöst:

Notenbeispiel 5.83: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 24, Nr. 6. „Trauriger Frühling“, T. 26 mit Auftakt bis T. 31.⁷⁹⁰

Op. 26/7 „Trinklied“

Die Vorlage der siebten Vertonung aus op. 26 ist in die Kategorie der Trinklieder einzuordnen und ist dementsprechend „Trinklied“ benannt. Nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Nähe zu Ḥāfeẓ’ Poesie ist in der vorliegenden Nachdichtung Bethges zu erkennen, v. a. durch die Einführung eines Reimworts in den geradzahligen Versen, das auf „-ein“ enden:

„Fort die Gedanken, Freunde! Auf zur Schenke,	a (w)
Wo in den Bechern blinkt der rote Wein.	b (m)
Seht, wie der Himmel in den Bechern funkelt!	c (w)
Laßt alles Tiefe und Gedachte sein!	b (m)
[Auf, auf!] ⁷⁹¹ Lernt endlich diese Welt erkennen,	d (w)
Des Lebens tiefste Weisheit liegt im Wein!	b (m)

⁷⁹⁰ Siehe ebd. S. 21.

⁷⁹¹ Der markierte Abschnitt ist in der Vertonung Szymanowskis gestrichen.

Hebt ihr die vollen Becher an die Lippen, So dringt ihr wahrhaft in das Leben ein!	d (w) b (m)
Fort, fort mit allen gleißenden Gedanken! Tief ist der Rebensaft! Schenke, schenk ein! ⁷⁹²	d (w) b (m)

Als „Vivace con brio, scherzando“ beginnt die Vertonung Szymanowskis mit Sforzatisissimo-Pizzicati der Streicher und mit gestopften Sforzatisimi der Hörner („chiuso“). Die mit „marcatissimo“ bezeichnete Melodie wird zunächst von der Piccoloflöte, Piccolo-Klarinette und Celesta in hoher Lage mit abwechselnden Taktarten vorgetragen, die u. a. von chromatischen Figurationen der Flöten mit der Vortragsbezeichnung „frullato“ und ostinatohaften Zweiunddreißigstel der Klarinetten begleitet wird. Die Verschleierung der Takt-schwerpunkte durch ständigen Taktwechsel deutet auf einen berauschten Zustand ein. Ebenso der Einsatz der ersten Klarinette in Takt 12 (siehe Notenbeispiel 5.84 Klarinettenstimme), deren beginnender wackelnder Rhythmus den geraden Rhythmen der Flöten und ersten Harfe entgegensteht, sich jedoch taktweise rhythmisch in gleichmäßigen Sehzehntel auflöst. Der dichte Orchestersatz und die harmonische Doppeldeutigkeit oder Bitonalität der Vertonung, welche in Form von Sekundpedal (kleine Sekunde, siehe Notenbeispiel 5.84, Fagott- sowie Cellostimme) zum Ausdruck gebracht werden, tragen auch dazu bei.

Notenbeispiel 5.84: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26, Nr. VII „Trinklied“, T. 12–14.⁷⁹³

⁷⁹² Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 14.

⁷⁹³ Siehe Szymanowski, *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*, dort: „Des Hafis Liebeslieder: VII. Trinklied.“, S. 69f.

Das folgende Kernmotiv fungiert als Grundbaustein der Vertonung und erklingt hauptsächlich in seiner Grundgestalt oder als variierte Krebsumkehrung:

Notenbeispiel 5.85: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26, Nr. VII „Trinklied“, Das Kernmotiv: **a.** Grundgestalt in der Piccolostimme (T. 3); **b.** variierte Krebsumkehrung (KU) in der Oboenstimme (T. 15); **c.** KU in der Soloviolinstimme (T. 22); **d.** KU in der ersten Harfenstimme (T. 22f.); **e.** KU in der ersten Violinenstimme (T. 70f.); **f.** KU in der Gesangstimme (T. 86–89).⁷⁹⁴

Die Vertonung kann formal in vier Abschnitte aufgeteilt werden, deren erster Teil als Reprise die Vertonung schließt.⁷⁹⁵ Nach einem Sforzatissimo-Akkord des Orchesterapparats in Takt 125 (verkürzter D-Dur-Septnonenakkord) wird der höchste Ton der Singstimme (a^2) bei dem Wort „Schenke“ über der Generalpause des Orchesters erreicht (T. 126f.). Dann erklingt in raschem Tempo („Molto vivace“) der abschließende Teil, der in einem *crescendo* mit einem letzten Sforzatissimo des Orchesters in einem klaren D-Dur mit jubelndem und berauschem Charakter endet.

In dieser Vertonung und im vorherigen Lied „Deine Stimme“ aus op. 26 sind Annäherungen an impressionistische musikalische Ausdrucksformen festzustellen: Wie die Verwendung tänzerischer sowie primitiver Ostinato-Rhythmen⁷⁹⁶ („Trinklied“, T. 12–34 u. 105–124; „Deine Stimme“, T. 9 u. 13, erste Soloviolin, Klavier u. Flöte sowie die Parallelstellen in den T. 33 u. 35), Einführung von parallelen Sekunden in der Orchesterbegleitung („Deine Stimme“, in den Streichern), Sekundreibungen im Melodieverlauf (ebd., T. 10f., 22f. u. 45f. in der ersten Solovioline der ersten Geigen), Sekundpedalen („Trinklied“, u. a. T. 2–8, 12–17, 98–101, 105–107 in der Fagottstimme), Triller (ebd. Ziffer 4, ab T. 35 in dem Holzbläsersatz), Bogen- oder Fingertremoli („Deine Stimme“, in den Streichern; „Trinklied“, ab T. 76–97 in den Streichern), Arabesken (hauptsächlich in der Stimme der Celesta, Harfen sowie des Klaviers) und Flageolets (ebd. ab T. 41 in der Stimme der zweiten Harfe; „Deine Stimme“, T. 8–13 in den Harfenstimmen). Bei der Klangfarbe finden sich in „Trinklied“ Anklänge an Debussy, besonders aus *La Mer* (v. a. der zweite Satz

⁷⁹⁴ Siehe ebd. S. 68ff.

⁷⁹⁵ A: T. 1–40, B: 41–71, C: 72–91, A': 92–Ende.

⁷⁹⁶ “Stylistic expansion is also evident throughout the cycle in the increased application of primitivistic ostinati, no doubt Stravinskian in origin, some of those of *Deine Stimme* and the raucous *Trinklied* [...]” Zitiert nach Wightman. *Karol Szymanowski* [...], S. 137.

„Jeux de vagues“). Außerdem lässt sich Szymanowski in seiner harmonischen Sprache auch von Strawinsky inspirieren. Die genannten Einflüsse sind wahrscheinlich auf Szymanowskis Reise nach Paris im Sommer 1914 zurückzuführen.⁷⁹⁷

Das Grab des Hafis, op. posth.

Die zunächst als Abschlusslied des op. 26 für Gesang und Orchester erschienene Komposition Szymanowskis „Das Grab des Hafis“, die im Jahr 1937 (posthum) als Lied für Singstimme und Klavier veröffentlicht wurde, findet ihre Vorlage bei der „als Prolog“ (so der Untertitel) eingebetteten Ḥāfez-Nachdichtung Bethges mit demselben Titel. Sie bezieht sich nicht direkt auf eine Ḥāfez'sche Vorlage, sondern ist wohl als Hommage auf den persischen Poeten gedichtet:

„Vor den Mauern von Schiras
Liegt das schöne Mosella,
Dort ist Hafis begraben.

An keinem Ort in Persien
Flöten die Nachtigallen
So märchensüß wie da.

An keinem Ort in Persien
Ersteht der holde Frühling
So blühend aus der Erde.

Seltsam, die Blumen duften
Auf dem Grabe des Hafis
Ganz anders als sonst im Land.

Sie riechen festlich und freudig,
Die Sinne so fein berauschend, _
Das ist kein Duft nach Blumen,
Das ist ein süßer Weinduft...“⁷⁹⁸

In dieser Nachdichtung besingt der Lyriker Hans Bethge Ḥāfez, bzw. dessen Grabstätte in seiner Geburtsstadt Schiras in Persien. „Das schöne Mosella“, in dem sich das Grabmal des Ḥāfez befindet, ist ein „öffentliche[r] Betort in der Rosenau von Schīrās“,⁷⁹⁹ der in Ḥāfez' Dichtung so dargestellt wird:

⁷⁹⁷ Vgl. Samson. *The Music of Szymanowski*, S. 76.

⁷⁹⁸ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 3.

⁷⁹⁹ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Anmerkungen zum Gedicht Nr. 8, Anm. Nr. 4, S. 746.

„Gib den Weinrest her, o Schenke!
Wirst im Paradies nicht schau'n

Rōknābād und seine Ufer
Und moßella's Rosenau'n.“⁸⁰⁰

«بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت

کنار آب رکن آباد و گلگشت مصلا را»

Abbildung 5.16: Das Grabmal von Ḥāfeẓ (Ḥāfezieh, حافظیه) in Šīrāz, Iran.
© CamelKW | Flickr.801.



In der Vertonung dieses Gedichts bezieht Szymanowski das Ḥāfeẓ'sche Ambiente mit ein, jedoch nicht durch detaillierte Textausdeutung, sondern durch eine neue Musiksprache, um ein

⁸⁰⁰ Zitiert nach ebd. Gedicht Nr. 8, S. 24f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 3, Verspaar 2, S. 3f. In Friedrich Martin von Bodenstedts *Die Lieder des Mirsa-Schaffy* (1851) ist eine Nachdichtung dieses Gedichts in Form von Ghasel mit Kehrreim unter dem Kapitel „Tiflis“ zu finden. Dort vergleicht er die Schönheit der Stadt Schiras mit derer Tiflis’:

„Wodurch ist Schiras wohl, die Stadt
Berühmt mit Ros' und Wein geworden?
Wodurch berühmt der Roknabad,
Berühmt Mosella's Hain geworden?

Nicht ihre Schönheit war der Grund,
Viel Schöneres auf Erden giebt es –
Sie sind berühmt durch Dein Gedicht,
Durch Dich, Hafis! allein geworden!“

Zitiert nach Bodenstedt. *Die Lieder des Mirza-Schaffy*, dort: „Tiflis. Verschiedene“, S. 93.

⁸⁰¹ Siehe *Contemporary Architecture of Iran (CAOI)*. Unter <http://www.caoi.ir/en/projects/item/147-tomb-of-hafez-in-shiraz-andre-godard.html> (abgerufen am 07.04.2023).

persisches Lokalkolorit zu erschaffen. Die atmosphärische „Vielbezüglichkeit zwischen Bildern und Metaphern“, die in der Nachdichtung Bethges im Vordergrund steht und ihren Ursprung bei den persischen Poeten findet, setzt Szymanowski in seiner Vertonung durch „Bevorzugung bestimmter Intervalle“ sowie „ornamentale Figurationen“ musikalisch um.⁸⁰² Dadurch werden affektvolle Klangflächen geschaffen. Der Musikwissenschaftler Peter Andraschke weist außerdem auf vier Motive hin, welche die musikalische Struktur der Vertonung Szymanowskis bilden.⁸⁰³ Diese werden im Laufe der Vertonung variiert, aneinandergereiht oder aufeinandergeschichtet. Das in sich kreisende Motiv a dient als Grundbaustein der Vertonung, erscheint jedoch nicht nur in seiner Grundgestalt, sondern auch in variiert (erweiterter, figurativ umspielter) und transponierter Form (siehe Notenbeispiel 5.86). In der Orchesterfassung erklingt dieses Motiv zunächst in der Flöte und wird hauptsächlich von Holzbläsern als vereinzelte Soli übernommen. In seiner Intervallstruktur zeigt dieses Motiv einen „orientalischen“ Charakter: In diesem erklingt eine übermäßige Sekunde zum Anfangston *fis* durch Erniedrigung der vierten Stufe um einen Halbton (*e* → *es*). Außerdem sind der Anfangston und Schlusston identisch und mit Fermaten markiert, die dem Motiv mit seinem geringen Umfang von einer Quarte einen in sich kreisenden Charakter verleihen; eine Art Umspielen des Tons *fis*.

Notenbeispiel 5.86: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv a in der Flötenstimme, T. 1–2.⁸⁰⁴

The musical notation for Flute I (Fl. I) shows a melodic motif in two time signatures: 3/4 and 4/4. The key signature is one sharp (F#). The first measure is in 3/4 time, starting with a half note (F#) and a quarter note (G). The second measure is in 4/4 time, starting with a half note (G) and a quarter note (F#). The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) at the beginning, *mp* (mezzo-piano) in the middle, and *ppp* (pianississimo) at the end. The instruction "solo molto espressivo" is written above the staff. Fermatas are placed over the first and last notes of the motif.

Was die Behandlung der Intervalle und Struktur betrifft, weist dieses Motiv deutliche Parallelen zu dem im sechsten Lied „Deine Stimme“ angelegte Kern-Motiv auf (siehe z. B. „Deine Stimme“ T. 14 mit Auftakt bis T. 16 in der Hornstimme).

Das Motiv a führt im zweiten Takt der Orchesterfassung von „Das Grab des Hafis“ zum Motiv b hin, das aus einer heiteren sowie arabischenhaften, aufwärtsgerichteten Figuration besteht, die in ein filigranes Oktavtremolo mündet. Wie das Motiv a, besteht es in seiner

⁸⁰² Alle Zitate sind dem Aufsatz von Peter Andraschke entnommen: „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger / Scruton. *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, (wie Anm. 713), S. 92.

⁸⁰³ Vgl. ebd. S. 92–95.

⁸⁰⁴ Siehe Szymanowski, *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*, dort: „Des Hafis Liebeslieder: VIII. Das Grab des Hafis.“, S. 89.

Grundgestalt aus demselben Anfangs- und Schlussston *fis*, jedoch über zwei Oktaven gespannt, während der eingebettete Tritonus *fis-c* als Pendant zu der übermäßigen Sekunde aus Motiv a gesehen werden kann. In der Orchesterfassung wird die beginnende Arabeske dieses Motivs zunächst von der Celesta gespielt, während das affektvolle Oktavtremolo durch das Arpeggio der ersten Harfe, das Flageolett von Solovioline, Solobratsche und Solocello in hoher Lage und Tremolo der zweiten Geigen mit der Spielanweisung „con sord., a punta d’arco“⁸⁰⁵ dargestellt wird:

Notenbeispiel 5.87: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv b, T. 2–3/1.⁸⁰⁶

Erst ab Takt 10 werden die beiden anderen Motive (c und d) vorgestellt. Das Motiv c besteht aus einer taktweise chromatisch aufsteigenden Bewegung (klingend: *g-gis-a-ais*), die in der Orchesterfassung hauptsächlich von der ersten Klarinette gespielt wird:

⁸⁰⁵ Mit Dämpfer sowie mit der Spitze des Geigenbogens zu spielen.

⁸⁰⁶ Siehe ebd.

Notenbeispiel 5.88: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26,
Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv c in der Klarinettenstimme (notiert), T. 10–14.⁸⁰⁷

Das Motiv d wird zunächst von der Solovioline vorgestellt und weist in seiner Intervallkonstellation eindeutige Parallelen mit Motiv a auf jedoch als Krebsform:

Notenbeispiel 5.89: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26,
Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv d in der Stimme der Solovioline, T. 10–14.⁸⁰⁸

In den Takten 11 bis 13 werden die Motive a und d als Frage und Antwort einander gegenübergestellt, während die Motive b und c als Begleitung wirken. So wird durch die Überlagerung der Klangschichten eine Wirkung erzeugt, die als weiterer Versuch Szymanowskis gesehen werden kann, die Musik „orientalisch“ klingen zu lassen. Während zu Beginn des Stückes der Eindruck einer h-Moll-Sphäre, v. a. durch die erklingende Dominante *fis* vermittelt wird, wird diese durch Ganztöne, vereinzelte, offene Quintklänge (z. B. *c–g* in T. 9 u. 22), aber auch durch den Tritonus auf dem Dominant-Pedal irritiert, was zu einer harmonischen Ambivalenz führt.⁸⁰⁹ Dazu trägt auch die Tendenz zur Verschleierung der Taktschwerpunkte durch ständigen Taktwechsel bei, wie auch der durch simultane, eigenständige Klangzentren erzeugte harmonische Schwebезustand, welcher der Vertonung einen improvisatorischen, schwebenden Charakter verleiht. Die durch Tremoli und Flageolets erzeugte schimmernde, „impressionistische“ Klangsphäre und die gelegentliche Teilung der Streicherstimmen (z. B. die fünfzehnfache Teilung ab Ziffer 5, T. 31) sind als Versuche Szymanowskis zu betrachten, dem Hāfez’schen Ambiente musikalisch näherzukommen. Es sind teilweise

⁸⁰⁷ Siehe ebd. S. 89f.

⁸⁰⁸ Siehe ebd.

⁸⁰⁹ Betrachtet man die Vertonung „Das Grab des Hafis“ zusammen mit der ersten Vertonung aus op. 26 „Wünsche“, welche ebenfalls in h-Moll steht, so bilden sie den harmonischen Rahmen des gesamten Zyklus. Dieser Zusammenhang wird durch die offensichtlich analogen poetischen Bilder der beiden Lieder, insbesondere durch das Motiv der „Blume“, zusätzlich deutlich.

Einflüsse aus Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* sowie Strawinskys *Petrushka* zu finden, deren Aufführungen Szymanowski im Januar 1913 beiwohnte:⁸¹⁰

„[...] the growing effect is of turning Bethge's German paraphrase of a Persian poet into something more decidedly French than either German or indeed Polish. 'Das Grab' becomes a 'tombeau'. But in its sensual, ecstatic, and affirmative 'yes' to life, in the birth of ecstasy from the spirit of Hafiz [...].“⁸¹¹

Neben den von Peter Andraschke vorgestellten vier Motiven ist noch ein weiteres Motiv in der Vertonung erkennbar (Motiv e: Ab T. 14 zunächst in der Oboenstimme), das sich in seinem Gehalt (ebenfalls in sich kreisend, chromatisch umspielend und mit geringem Ambitus) ergänzend zum Motiv a verhält:

Notenbeispiel 5.90: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv e in der Oboenstimme, T. 14–18.⁸¹²

Das Orchestervorspiel umfasst 18 Takte, in dem alle Motiven vorgespielt, entwickelt sowie überarbeitet werden. Die Gesangslinie ist ebenfalls aus den genannten Motiven zusammengestellt:

Notenbeispiel 5.91: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Gesangstimme, T. 19–23.⁸¹³

Das Flöten der Nachtigallen wird ab T. 27 durch die Soloflötenstimme mit der zusätzlichen Spielanweisung „en dehors“ (dt. hervortretend) musikalisch umgesetzt; andere Instrumente imitieren vereinzelte Vogelrufe (zweite Harfe ab T. 25 mit der Spielanweisung „bisbigliando“ [flüsternd], Celesta und erste Harfe ab T. 27 und die Oboenstimme ab T. 28). Hier sind besonders in den Nachtigallrufen der Flötenstimme (siehe Notenbeispiel 5.92) Einflüsse aus

⁸¹⁰ Vgl. Stephen Downes' Aufsatz „Szymanowski, a Hafiz 'Grablied', and the 'Translation' of Nietzsche“, in: Bullock / Tunbridge. *Song beyond the Nation* [...], (wie Anm. 708), S. 40.

⁸¹¹ Zitiert nach ebd. S. 43.

⁸¹² Siehe Szymanowski, *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*, dort: „Des Hafis Liebeslieder: VIII. Das Grab des Hafis.“, S. 90f.

⁸¹³ Siehe ebd. S. 91f.

Strawinskys Oper *Le rossignol* (Die Nachtigall) zu erkennen, deren Aufführung Szymanowski im Juni 1914 in London erlebte.⁸¹⁴

Notenbeispiel 5.92: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Nachtigallrufe in der Soloflötenstimme, Ziffer 4, T. 27–30.⁸¹⁵

The musical score for Flute I consists of two systems. The first system begins with the instruction 'L' istesso tempo' and 'solo en dehors'. The music starts with a dynamic marking of 'p dolce'. The melody is characterized by a series of eighth notes with various ornaments, including trills and grace notes. The second system continues the melodic line, featuring a 'poco rall.' marking and ending with a fermata. Fingerings (5, 6, 5) and breath marks are indicated throughout the piece.

Außerdem wird auch das Erblühen der Erde im Frühling („so blühend aus der Erde“) durch affektvolle Glissandi der beiden Harfen atmosphärisch dargestellt (T. 36). Erwähnenswert ist noch, dass der Name des persischen Dichters „Hafis“ (siehe oben, Notenbeispiel 5.91) mit den entsprechenden Tönen (*h* und *fis*) erklingt und in der gesamten Komposition durch eingeführte *h*- und *fis*-Klangflächen in Form von Tremoli, Flageolets oder langen Notenwerten sozusagen versteckt ist, sodass seine Seele die gesamte Vertonung durchdringt. Außerdem mündet die Vertonung Szymanowskis in einem *h* (enharmonisch umgedeutet) in den beiden Harfen in tiefer Lage und einem *fis* der ersten Flöte, der Violinen, der Solobratsche und des Solocellos in hoher Lage, eine Art musikalischer Lobpreis des persischen Poeten.⁸¹⁶

⁸¹⁴ Vgl. Stephen Downes' Aufsatz „Szymanowski, a Hafiz ‘Grablied’, and the ‘Translation’ of Nietzsche“, in: Bullock / Tunbridge. *Song beyond the Nation* [...], (wie Anm. 708), S. 41.

⁸¹⁵ Siehe Szymanowski, *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*, dort: „Des Hafis Liebeslieder: VIII. Das Grab des Hafis.“, S. 93f.

⁸¹⁶ Vgl. den Aufsatz von Peter Andraschke „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger / Scruton. *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, (wie Anm. 713), S. 94. Nicht nur in der abschließenden Vertonung dieses Zyklus', sondern auch in dem fünften Lied „Jugend im Alter“, ist der Name des persischen Poeten durch Tonhöhen musikalisch präsent. Siehe Szymanowski, *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*, dort: „Des Hafis Liebeslieder: V. Jugend im Alter.“, S. 49, T. 14.

Notenbeispiel 5.92: Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder*, op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, T. 60.⁸¹⁷

The image shows a musical score for 'Das Grab des Hafis' by Karol Szymanowski, op. 26, Nr. VIII, T. 60. The score is in 4/4 time and G major. It features parts for Flute I, two Arpeggiators (Ar. I and Ar. II), Violin I (1. p.), other Violins (altri div.), Viola (1. solo), and Violoncello (Vc. 1. solo). The flute part has a 'ppp' dynamic marking. The arpeggiators have '8va' markings. The violin and cello parts have 'ppp' and 'pppp' dynamic markings.

Der Hintergrund für die Verwendung der persischen Lyrik in Szymanowskis Kompositionsschaffen ist offensichtlich im Zusammenhang mit seiner kompositorischen Entwicklung in den Jahren nach der Jahrhundertwende zu erklären. Um einen individuellen musikalischen Stil zu entwickeln, griff er nach einem sowohl zeitlich als auch räumlich fernen Stoff, um sich von den vorherrschenden musikalischen Einflüssen zu befreien und stilistisch sowie kompositorisch weiterzuentwickeln. Wie die Poesie Ḥāfeẓ' waren für ihn auch die vor dem ersten Weltkrieg unternommenen Reisen nach Nordafrika, Italien, Paris und London als musikalische Inspirationsquellen, die zur Entstehung der beiden Zyklen *Des Hafis Liebeslieder*, opp. 24 und 26 führten:

„The choice of fourteenth-century Persian poetry for the cycle [op. 24] is symptomatic of ‘exotic’ lands, stimulated no doubt by his visit to Sicily early in the year [1911].“⁸¹⁸

⁸¹⁷ Siehe Szymanowski, *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung*, dort: „Des Hafis Liebeslieder: VIII. Das Grab des Hafis.“, S. 102.

⁸¹⁸ Zitiert nach Samson. *The Music of Szymanowski*, S. 69.

Samson nennt noch weitere Gründe für Szymanowskis Vorliebe für die Auswahl solcher Stoffe:

„Extra-musical inspiration from Greek and oriental antiquity and from other exotic sources combined to create for the composer an ‘interior landscape’ of symbols and images, material for dream and fantasy. This hedonistic inner world, by means of which he could distance the immediacy of life, was formed largely from his nostalgic recollection of travels and his extensive readings about the history, geography and culture of Arab world. It was partly the strength of the inner world of imagery, much of it called from mythological sources, which enabled the composer to absorb and transcend those musical models which he clearly needed, for the imagery itself, through its musical stylization, created a unique landscape of sound.“⁸¹⁹

Richard Strauss’ *Gesänge des Orients*, op. 77⁸²⁰

In der Sammlung *Gesänge des Orients*, op. 77 (1929) von Strauss finden sich vier Lieder, denen Bethges Hāfez-Nachdichtung zugrunde liegt. Die jahrelange Auseinandersetzung mit Opernkompositionen lässt sich hier nachweisen: Die Gesangslinie ist arienhaft, virtuos und anspruchsvoll, meist mit weiten Melodiebögen, Melismatik und gelegentlichen Verzierungen angelegt und umfasst einen großen Ambitus; der Klavierpart fungiert als nahezu orchestrale Begleitung mit ekstatischer Klangfarbe. Im Folgenden wird auf die vier Vertonungen aus dieser Sammlung mit Bezug zu Hāfez eingegangen: Die erste Vertonung „Ihre Augen“ handelt von der Schönheit der Geliebten. Das zweite Lied „Schwung“ stellt eine Parallelvertonung zu Viktor Ullmanns „Lob des Weins“ aus seinem *Liederbuch des Hafis*, op. 3, dar. Aus diesem Grund werden die beiden genannten Trinklieder im Folgenden miteinander verglichen. Zudem werden die beiden letzten Vertonungen aus der Sammlung Strauss’ „Die Allmächtige“ und „Huldigung“ hinsichtlich derer gemeinsamen Thematik der Hingabe, Resignation und Unterwerfung gegenüber der Geliebten für die musikanalytische Untersuchung zusammengeführt und gegenübergestellt.

[Op. 77/1 „Ihre Augen“](#)

Im ersten Lied „Ihre Augen“ wird die Schönheit der Augen der Geliebten mit dem Paradies verglichen. Die Anbetung, Glorifizierung und grenzenlose Überhöhung des/der Geliebten findet ihre Tradition in der persischen Poesie nicht nur in Hāfez’ Ghaselen, sondern bereits ein

⁸¹⁹ Zitiert nach ebd. S. 80f.

⁸²⁰ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 83–110. Die hier erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle. Weiterführend hierzu siehe den Aufsatz von Elisabeth Schmierer „18. Klavierlieder“, in: Werbeck, W. (Hrsg.). (2014). *Richard-Strauss-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 326–347, dort: „Lieder nach 1918: *Gesänge des Orients* op. 77 und späte Einzellieder“, S. 345f.

Jahrhundert früher bei seinem Vorläufer Sa‘dī. Auch hier werden die Augen und der Blick der Geliebten thematisiert.

„Das Auge ist ja das geöffnete Tor der Seele und der Steg zu ihren Verstecken. Es verkündet ihre Geheimnisse und drückt ihr Inneres aus.“⁸²¹

Strauss’ Vertonung ist wie die aus zwei Strophen bestehende poetische Vorlage zweiteilig (A–B) konzipiert. Das folgende zweitaktige, einleitende Kernmotiv, dem ein Nachsatz folgt, weist harmonisch eine Quintsequenz auf, durchdringt die ganze Vertonung und ist sowohl in der Melodie der Singstimme als auch in der Klavierbegleitung deutlich zu erkennen:

Notenbeispiel 5.93: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77, Nr. 1. „Ihre Augen“, T. 11–14.⁸²²

The image shows a musical score for the vocal piece 'Ihre Augen' from Richard Strauss's 'Gesänge aus dem Orient', measures 11-14. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, starting with a piano (p) dynamic. The piano accompaniment is in the lower staff, also starting with a piano (p) dynamic. The lyrics are: 'Dei - ne ge-wölb - ten Brau - en, o Ge - lieb - te,'. The piano accompaniment features a prominent chromatic sextuplet in the left hand, which is a key harmonic element of the piece.

Die Terz bzw. die ergänzende Sexte spielen eine wichtige Rolle in diesem Kernmotiv und auch in der gesamten Vertonung. Strauss verwendet die Sexte, um den Inhalt der poetischen Vorlage hervorzuheben.⁸²³ Außerdem unterlegt Strauss der Melodie der Singstimme einen chromatischen Sextgang in der linken Hand des Klaviers (*c* bis *es* in T. 9–15).⁸²⁴ Das Paradies wird an dieser Stelle harmonisch durch eine Es-Dur-Sphäre beschrieben (ab T. 15). Der höchste Ton der gesamten Vertonung (b^2 , notiert) wird bei den zentralen Worten „deiner Augen“ (siehe Notenbeispiel 5.94, T. 23f.) erreicht; er wird durch Verzierung zusätzlich

⁸²¹ Zitiert nach Bürgel. *Liebesrausch und Liebestod* [...], S. 113.

⁸²² Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 83.

⁸²³ Beispielsweise bei folgenden Begriffen: „Geliebte“ (T. 14 mit Auftakt), „deiner Augen“ (T. 24 mit Auftakt), „Der Glanz“ (T. 31 mit Auftakt) und „den Schimmer“ (T. 41 mit Auftakt bis T. 42). Dem Begriff „der Flur“ unterlegt Strauss jedoch eine große Septime, welche abschließend über den Begriff „Paradieses“ in einer reinen Quinte mündet (T. 51).

⁸²⁴ Weitere chromatische Linien erklingen in den Takten 1–4, 31–36, 37–40 und 52–54 in der Bassstimme des Klaviers.

hervorgehen, die sowohl zu Beginn des zweiten Abschnitts der Vertonung (B: ab dem Auftakt zu T. 31) als auch im vorletzten Takt wieder aufgegriffen wird.

Notenbeispiel 5.94: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77, Nr. 1. „Ihre Augen“, T. 21–26.⁸²⁵

die hol - den En - - - gel dei - ner Au - gen woh - - - nen.

Dazu ist die Gesangslinie durchaus melismatisch konzipiert, besonders bei den Worten „Paradieseslauben“, „Engeln“, „Schimmer“ und „Flur des Paradieses“, die mit affektvollen Figurationen oder Arpeggien des Klaviers (siehe T. 15, 17–22, 41–51) klangfarblich zum Ausdruck gebracht werden:

Notenbeispiel 5.95: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77, Nr. 1. „Ihre Augen“, Gesangsstimme: a. T. 15/2–18; b. T. 37–51.⁸²⁶

a. Pa - ra die - ses - lau - - - ben, En - - -

- geln, die den Schim - - - mer mit - brach - ten aus - der

b. Flur - - - des Pa - ra - die - - - - - ses!

Op. 77/2 „Schwung“ im Vergleich mit der Parallelvertonung Viktor Ullmanns „Lob des Weins“

Auch Viktor Ullmann (1889–1944) vertonte diesen Text 1940 in seinem *Liederbuch des Hafis* für Bass und Klavier, op. 30, jedoch unter dem Titel „Lob des Weins“, welcher sich inhaltlich

⁸²⁵ Siehe ebd. S. 83f.

⁸²⁶ Siehe ebd. S. 83ff.

in die Reihe der bacchantischen Trinklieder einordnen lässt.⁸²⁷ Die Nachdichtung Bethges umfasst drei Strophen zu drei Versen, die jeweils mit den einleitenden Worten „Gebt meinen Becher!“ beginnen, die jedoch von Strauss in „Gebt [mir] meinen Becher“ geändert werden. Der vom lyrischen Ich besungene, durch den Wein erzeugte Rausch lässt sich mit den von Bethge eingeführten poetischen Mitteln darstellen, u. a. die unregelmäßige Anzahl der Silben und Betonungen, irreguläres Reimschema und die Verwendung von Enjambements, die ein schwungvolles, bacchantisches Momentum erzeugen:

„Gebt meinen Becher! Seht, er überstrahlt	(a) / 10 Silben
Die blasse Lampe der Vernunft, so wie	(b) / 10
Die Sonne die Gestirne überstrahlt!	(a) / 10
Gebt meinen Becher! Sämtliche Gebete	(c) / 11
Meines Breviers will ich vergessen, alle	(d) / 11
Suren des Korans stürz ich in den Wein!	(e) / 10
Gebt meinen Becher! Und Gesang erschalle	(d) / 11
Und dringe zu den tanzenden Sphären auf	(f) / 11
Mit mächtigem Schwung! Ich bin der Herr der Welt!“ ⁸²⁸	(g) / 11

Der Becher strahlt in Bethges Nachdichtung heller als „die blasse Lampe der Vernunft“ und wird metaphorisch mit der Sonne verglichen, die glänzender als die Gestirne leuchtet. So wird auf die Überlegenheit der Sinnlichkeit über die Vernunft angespielt. Die Ekstase ist insbesondere in der dritten Strophe zu sehen, – der Gesang erklingt und durchzieht die „tanzenden Sphären“ mit Berauschtigkeit – die mit einer anmaßenden und hochmütigen Aussage endet: „Ich bin der Herr der Welt!“ Das lyrische Ich scheint sich durch die Berauschtigkeit dermaßen Gott anzunähern, dass es sich selbst zum Gott erklärt. Sowohl der Inhalt als auch der von Bethge verfasste Titel „Schwung“ beziehen sich auf einen energetischen Impuls oder ein ekstatisches Moment, das Parallelen mit dem folgenden Ghazel von Hāfez aufweist:

„Morgen ist’s; darum, o Schenke, Fülle mit mit Wein ein Glas! Spute dich, denn auch der Himmel Kreiset ohne Unterlass!	« صحت سابقه قدحی پر شراب کن دور فلک درنگ ندارد شب کن
Lass, bevor die Welt, die schnöde, Gänzlich wird verwüstet sein, Mich auch ganz verwüstet werden Durch den rosenfarbenen Wein!	زان پیشمرکه عالم فانی شود خراب ما را از جام باده گلگون خراب کن

⁸²⁷ Siehe Ullmann, V. (2004). *Sämtliche Lieder: für Singstimme und Klavier*. (A. Bauni & C. Hoesch, Hrsg.). Mainz: Schott. Dort: „Liederbuch des Hafis; Nachdichtungen von Hans Bethge; op. 30; für Bass und Klavier“, S. 94–110. Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁸²⁸ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 26.

Aus dem Orient des Bechers
Stieg des Weines Sonnenlicht:
Willst du des Genusses Früchte,
Leiste auf den Schlaf Verzicht!

Wenn dereinst aus meinem Thone
Krüge formt des Himmels Hand,
o dann fülle mir den Schädel
Voll mit Weine bis zum Rand!

Nein, ich bin kein tugendhafter,
Bin kein reuig frommer Mann:
Sprich darum nur mit dem Becher
Voll von reinem Wein mich an!

Eine fromme Handlung übet
Wer, Hafis, den Wein verehrt:
Auf denn! Einer frommen Handlung
Sei dein Vorsatz zugekehrt!⁸²⁹

خوشیدمی ز مشرق ساغر طلوع کرد
گر برگ عیش می طلبی ترک خواب کن

روزی که چرخ از گل ماکوزه ماکند

ز نهار کاسه سهر پار شراب کن

ما مرد زهد و توبه و طامات نیستیم

با ما به جام باده صافی خطاب کن

کار صواب باده پرستیت حافظا

بر خیز و غزم جزم بکار صواب کن»

Gleichfalls besteht eine Nähe zu folgenden Versen Hāfez’:

„Mach’ dir um Gotteswillen doch
Die Lippe rein von Wein

Denn tausend Sünden dringen schon
Versuchend auf mich ein.“

„Dein Kosen reichte Liebenden
Wein von so sel’ner Art.

Dass Kenntniss zu Unwissenheit.
Verstand zu Tollheit ward.⁸³⁰

« لب از ترشح می پاک کن برای خدا

که خاطر م بهزاران گنه موسوس شد

گر شمه تو شرابی به عاشقان پیسود

که علم پنجر افتاد و عقل پیس شد»

In seiner Vertonung unterlegt Strauss den wiederkehrenden einleitenden Worten jeder Strophe „Gebt [mir] meinen Becher“ entsprechend einen sich wiederholenden musikalischen Abschnitt aus Verdoppelungen der Singstimme durch den Klavierpart, der samt einer weiteren verkürzten Wiederkehr am Ende der Vertonung als Klaviernachspiel, den musikalischen Rahmen des Liedes bildet:

⁸²⁹ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 17, S. 446f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 396, S. 273.

⁸³⁰ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 127, S. 628f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Hāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 167, Verspaare 7 u. 8, S. 113f.

Notenbeispiel 5.96: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77,
 Nr. 2. „Schwung“, T. 1f.⁸³¹

Lebhaft

Gebt mir mei-nen Be-cher!

Dieses Prinzip wird ebenfalls von Viktor Ullmann in seiner Vertonung „Lob des Weins“ aufgegriffen, jedoch mit einem einzelnen wiederkehrenden Motiv, das aus aufwärtsgerichteten Sechszehntel-Triolen als gebrochener Septakkord samt Terzfall besteht und damit den jubelnden Charakter der Worte des lyrischen Ichs musikalisch darstellt.

Notenbeispiel 5.97: Viktor Ullmann, *Liederbuch des Hafis*, op. 30,
 Nr. 4. „Lob des Weins“, T. 1.⁸³²

Andante von fuoco

Gebt mei-nen Be-cher!

Das Trink-Motiv aus der Vertonung Ullmanns dient als Grundbaustein der gesamten Vertonung und wird in fast jedem Takt, sowohl in der Gesangslinie als auch in der Klavierbegleitung, jedoch auf unterschiedlichen Zählzeiten und mitunter als Umkehrung eingesetzt. So zieht sich der jubelnde Charakter durch die gesamte Vertonung. Außerdem ist diese Vertonung verglichen mit den übrigen Liedern aus dem *Liederbuch des Hafis* in einer relativ

⁸³¹ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 86.

⁸³² Siehe Ullmann. *Sämtliche Lieder* [...], dort: „Liederbuch des Hafis; Nachdichtungen von Hans Bethge; op. 30; für Bass und Klavier“, S. 107.

hohen Stimmlage konzipiert (*des-f*), was ihr mit der Auswahl des tänzerischen 3/4-Taktes einen heroischen Charakter verleiht.

Der Bezeichnung „Lebhaft“ entsprechend verwendet Strauss in der Klavierstimme tänzerische Rhythmen im 3/8-Takt mit häufigen Punktierungen besonders in den abschließenden Takten jeder Strophe, die an den Drehtanz der Derwische erinnern (siehe Notenbeispiel 5.98). Außerdem finden die berauschten Ausbrüche des lyrischen Ichs ihren Ausdruck in häufigen Dominant- sowie halbverminderten Septakkorden und gelegentlichen übermäßigen Akkorden.

Notenbeispiel 5.98: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77, Nr. 2. „Schwung“, T. 27–30.⁸³³

Das Pendant in Ullmanns Parallelverttonung bilden Septakkorde, Auseinandersetzung von Terzen in akkordischen Strukturen und Ganzton-Strukturen. Harmonisch gesehen bildet das abschließende Es-Dur aus der vorausgegangenen Vertonung „Unwiderstehliche Schönheit“ den Rahmen von „Lob des Weins“.

Strauss teilt seine Vertonung harmonisch in drei Abschnitte: Das Stück beginnt in C-Dur, die erste musikalische Strophe endet über E-Dur in H-Dur (T. 16). Der B-Teil, d. h. die zweite Strophe, beginnt auf der Dominante G-Dur, beinhaltet zudem sämtliche Moll-Akkorde, greift jedoch am Ende die Dominante wieder auf und endet, ähnlich wie die erste Strophe, über G-Dur in D-Dur (T. 30). Nach einem zweitaktigen Klavierzwischenstück (T. 31f.), das eine neue harmonische Sphäre in As-Dur andeutet, die eine Tanz-Sphäre darzustellen scheint, beginnt die letzte Strophe, die zum C-Dur des Anfangs moduliert, in dem die Vertonung mit den triumphierenden Worten „Ich bin der Herr der Welt!“ in einem *fortissimo* endet:

⁸³³ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 88.

Notenbeispiel 5.99: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77,
Nr. 2. „Schwung“, T. 48–57.⁸³⁴

Ullmanns kompositorische Herangehensweise ist anders. In „Lob des Weins“ werden die drei Strophen der poetischen Vorlage weniger durch die Auswahl der Harmonik, sondern vielmehr durch ihren musikalischen Charakter voneinander abgehoben. Durch die vielen Modulationen sind die harmonischen Strukturen stark verschwommen. Eine Nähe zu der Vertonung von Strauss ist jedoch in der harmonischen Anlage der dritten Strophe (ab T. 20) zu beobachten: Hier moduliert Ullmann zu einer entfernten E-Dur-Sphäre, um offensichtlich die „tanzenden Sphären“ aufzurufen. Außerdem finden diese ihren musikalischen Ausdruck in einer zweitaktigen musikalischen Phrase („animando“, T. 24f.), bestehend aus tänzerischen Triolen der Klavierbegleitung und dem Trink-Motiv in der Umkehrung in der Oberstimme des Klaviers. Darüberhinaus lässt Ullmann den musikalischen Höhepunkt seiner Vertonung durch eine abwärtsgerichtete chromatische Basslinie über eine Quinte (*b-es*, T. 24–29) vorbereiten, die durch eine anschließende V–I–Bewegung (B^7 – Es^7) zur anfänglichen Tonart zurückkehrt. Die letzten Worte „Ich bin der Herr der Welt“ (T. 28f.) werden über einen aufwärtsgerichteten Ganztonleiter als *marcato*, beinahe wie der Strauss’schen Vertonung in triumphierendem *fortissimo* in hoher Lage vorgetragen, was mit dem anschließenden Klaviernachspiel das Aufsteigen in eine himmlische Sphäre durch den ekstatischen Tanz darzustellen scheint.

⁸³⁴ Siehe ebd. S. 89.

Notenbeispiel 5.100: Viktor Ullmann, *Liederbuch des Hafis*, op. 30,
 Nr. 4. „Lob des Weins“, T. 28–32.⁸³⁵

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The tempo is marked 'poco ritenuto' and then 'a tempo, animato molto'. The lyrics 'Ich bin der Herr der Welt!' are written below the vocal line. The piano part features a complex texture with many triplets and tremolos, marked with 'ff'. The second system continues the piano accompaniment with more triplets and tremolos.

Eine weitere Nähe der beiden Vertonungen bildet die musikalische Umsetzung des Sturzes der Suren des Korans in den Wein. Diese wird in der Vertonung Ullmanns durch Tremolo-Figuren in der Oberstimme des Klaviers, Tonrepetitionen und die Umkehrung des Trink-Motivs zum Ausdruck gebracht (ab T. 11), während diese in der Strauss'schen Vertonung von fließenden Legato-Triolen in der Oberstimme des Klaviers (ab T. 19) dargestellt werden.

Op. 77/4 „Die Allmächtige“ und 5 „Huldigung“

Das letzte Lied dieser Sammlung (Nr. 5: „Huldigung“), das dem ersten ähnlich ist, ist mit seinen 186 Takten sehr ausgedehnt und virtuos angelegt. Für seine Vertonung stellt Strauss fünf kürzere Bethge-Nachdichtungen zusammen: „Die Perlen meiner Seele“, „Jetzt und immer“, „Ihre Kränkungen“, „Du und Ich“ und „Wunsch“, wodurch sich ein neues Narrativ ergibt.⁸³⁶ Im ersten Abschnitt (T. 1–28, Vorlage aus „Die Perlen meiner Seele“) wird

⁸³⁵ Siehe Ullmann. *Sämtliche Lieder* [...], dort: „Liederbuch des Hafis; Nachdichtungen von Hans Bethge; op. 30; für Bass und Klavier“, S. 110.

⁸³⁶ Siehe Bethge. *Hafis*, S. 57, 55, 54, 56 und 105.

das Perlen-Motiv (مروارید، ڈر، درُدانہ، گوہر) angedeutet, das in der persischen Poesie eines der häufigsten ist. Metaphorisch verkörpern die Perlen das Geheimnis der Seele, das in der Muschelschale bzw. im Körper verborgen ist. Das Auffinden von Perlen in grenzenlosen Gewässern steht für die Enthüllung der Seele und Selbsterkenntnis. In der Nachdichtung Bethges sieht das lyrische Ich den Sinn der Perlen seiner Seele darin, sie vor die „kleinen launischen Füße“ der Geliebten zu streuen; ein Symbol für seine grenzenlose Hingabe, Resignation und Unterwerfung, das in seiner ursprünglichen Form der Poesie Ḥāfez’ entliehen wurde:

„Wenn ich nicht der Seele Perle
Zu des Freundes Füßen streute,
Diente sie zu etwas wieder,
Das mich mehr als dieses freute?“⁸³⁷

«کر نشا قدم یار کرامی نکشم
کوہر جان بچہ کار و کرم باز آید»

Das Hinstreuen der Perlen findet seinen musikalischen Ausdruck in der Vertonung von Strauss in Staccato-Achteln des Klaviers:

Notenbeispiel 5.101: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, T. 19–26.⁸³⁸

The image shows a musical score for the song 'Huldigung' by Richard Strauss. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in German and reads: "hin - streu - e vor dei - ne klei - nen, lau - nischen Füs - se." The piano accompaniment features a prominent staccato eighth-note pattern in the left hand, which is repeated throughout the piece. This pattern is marked with 'Ped.' (pedal) and asterisks (*). The right hand of the piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The score is in 6/8 time and the key signature has one sharp (F#).

Im zweiten Abschnitt (T. 29 mit Auftakt bis T. 63/2, Vorlage aus „Jetzt und Immer“) geht Strauss bei der musikalischen Umsetzung des von Ḥāfez inspirierten Staub-Motivs ähnlich vor, indem er sie durch mit Staccato versehenen Achtel-Repetitionen in der Klavierbegleitung musikalisch ausdeutet (Notenbeispiel 5.102). Dieses kompositorische Verfahren erinnert an Brahms’ musikalische Umsetzung desselben Motivs von Ḥāfez (siehe Notenbeispiel 5.50).⁸³⁹

⁸³⁷ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1858). *Der Diwan* [...], Bd. 1, Gedicht Nr. 126, S. 626f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghaseel Nr. 236, Verspaar 5, S. 159f.

⁸³⁸ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 103.

⁸³⁹ Vgl. Brahms. *Lieder und Gesänge. Op. 47. Fünf Lieder*, Nr. 2. „Liebesgluth“, S. 7, T. 28 mit Auftakt bis T. 31.

Notenbeispiel 5.102: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77,
 Nr. 5. „Huldigung“, T. 41–48.⁸⁴⁰

Wenn ich der - einst be - gra - ben bin, wer - de ich als Staub vom Grab her wir - beln

Sowohl in der Vorlage des dritten Abschnitts als auch der vorausgegangenen Vertonung aus dieser Sammlung (Nr. 4: „Die Allmächtige“) setzt sich Bethge mit einer der Lyrik Hāfez’ entliehenen Thematik, nämlich der Bitterkeit der Geliebten, auseinander. Hier finden sich außerdem inhaltliche Gemeinsamkeiten mit der Übertragung Daumers.⁸⁴¹ „Ihre Kränkungen“ scheinen dem Liebhaber zu gefallen, denn die bitteren Worte werden durch ihre Lippen versüßt:

„Du meinst mir Kränkendes zu sagen.
 Du irrst dich. Deine Bitterkeiten
 Gehn über Lippen, die so süß sind,
 Daß alles, was mein Ohr erreicht,
 Nur liebevolles Schmeicheln ist.“⁸⁴²

Die in diesem Abschnitt angesprochene Bitterkeit der Geliebten (T. 64 mit Auftakt bis T. 90, Vorlage aus „Ihre Kränkungen“) wird durch auftaktig mit Staccati repetierte Achtel und dissonante *Sforzando*-Akkorde hervorgehoben (ab T. 64). Ihr gegenübergestellt sind die süßen Lippen der Geliebten, die durch im *piano* gehaltene Melismen musikalisch umgesetzt sind (ab T. 75) und somit einen Kontrast zwischen den kleinen, fragmentarischen sowie verknoteten, melodischen Einwüfen und den opernhaft konzipierten Gesangslinie aufweisen.

⁸⁴⁰ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 104.

⁸⁴¹ Vgl. die von Brahms vertonte Hāfez-Übertragung Daumers „Bitteres zu sagen denkst du“, in: Daumer (1846). *Hafis. Eine Sammlung* [...], Gedicht Nr. XXXV. S. 21. Vgl. auch Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32. Heft 2, Nr. 7, S. 6.*

⁸⁴² Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 54.

Notenbeispiel 5.103: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77,
 Nr. 5. „Huldigung“, T. 64 mit Auftakt bis T. 68.⁸⁴³

Du meinst mir Krän - ken-des zu sa - gen. Du irrst dich.

Die Bitterkeit der Geliebten ist ebenfalls eine Thematik in der vierten Vertonung „Die Allmächtige“ dieser Sammlung, besonders in den letzten zwei Strophen. Strauss verwendet dafür eine Reihe an musikalischen Mitteln, darunter Einsatz von *Sforzandi*, Steigerung der Dynamik und modulatorischen Dichte bei der musikalischen Umsetzung der Worte „was du Böses tust“, die durch eingeführte Akzente in der Klavierbegleitung nachklingen:

Notenbeispiel 5.104: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77,
 Nr. 4. „Die Allmächtige“, T. 49 mit Auftakt bis T. 51.⁸⁴⁴

was du Bö - - ses tust, -

Selbst die Engel verdenken der Geliebten ihre bösen Worte nicht, denn auch sie sind in ihre Schönheit verliebt, was Strauss durch eine ausgedehnte Melismatik hervorhebt:

⁸⁴³ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 105.

⁸⁴⁴ Siehe ebd. S. 101.

Notenbeispiel 5.105: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77,
Nr. 4. „Die Allmächtige“, T. 56–60.⁸⁴⁵

Außerdem ist eine Anspielung an das Thema Liebestod in der dritten Strophe der Vertonung zu erkennen.⁸⁴⁶ „In deinen schlanken Händen ruht die Macht des Lebens und auch die dunkle Macht des Todes, wie du willst“. Dies wird durch weiterabsteigende Klavier-Oktaven in eine tiefere Lage durch eine sekundweise fallende Quint-Sequenz der Bassstimme musikalisch dargestellt:

Notenbeispiel 5.106: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77,
Nr. 4. „Die Allmächtige“, T. 32–36.⁸⁴⁷

Der nächste Abschnitt in der Vertonung „Huldigung“ (T. 91–143, Vorlage aus „Du und Ich“) schildert, ähnlich wie die von Brahms vertonte Ḥāfez-Übertragung Daumers „So stehn wir, ich und meine Weide“, die gegensätzliche Stimmung zweier Figuren, die niemals zusammenfinden.⁸⁴⁸ Strauss isoliert die Begriffe „du“ und „ich“ durch eine Viertelpause (Notenbeispiel 5.107). Während er dem ersten Begriff den dissonanten Akkord aus dem vorherigen Abschnitt unterlegt, lässt er den zweiten in einem durch ein *diminuendo*

⁸⁴⁵ Siehe ebd.

⁸⁴⁶ Dieses Thema kommt auch in der von Brahms vertonten Ḥāfez-Übertragung Daumers „Wie bist du meine Königin“, op. 32/9, vor: Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 9, S. 10–13.

⁸⁴⁷ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 99f.

⁸⁴⁸ Siehe Brahms / Daumer / Graf von Platen. *Lieder und Gesänge: Op. 32*. Heft 2, Nr. 8, S. 8f.

vorbereiteten aufgelösten F-Dur in *piano* begleiten, wodurch die beiden Figuren auch musikalisch einander gegenübergestellt werden.

Notenbeispiel 5.107: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, T. 95–97.⁸⁴⁹

Außerdem wird die Bitterkeit der Geliebten, ihre Zornesausbrüche und Stimmungsschwankungen bei den Worten „Verschmähst du“, „Gram, den du mir zufügst“, „zürnst du mir“ und „Zornesworte“ durch *Sforzandi* und Akzente zusätzlich hervorgehoben. Im letzten Abschnitt (T. 144–Ende, Vorlage aus „Wunsch“) spielt die ausgiebige Melismatik neben der chromatischen Harmonik eine entscheidende Rolle, insbesondere bei der musikalischen Umsetzung des Haarlocken-Motivs, die mit wellenförmigen Dreiklangsbrechungen eine Ähnlichkeit mit Schuberts musikalischer Umsetzung desselben Motivs in *Versunken*, D 715 aufweist.⁸⁵⁰

Notenbeispiel 5.108: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, Gesangstimme, T. 145–153.⁸⁵¹

Die hochdramatische, so opernhafte Gesangslinie erreicht ihren Höhepunkt gegen Ende des Stückes in der dreigestrichenen Oktave auf dem Ton c^3 (notiert) bei den Worten „deine Schönheit zu künden!“ auf melismatische, aufwärtsgerichtete Dreiklangsbrechungen in C-Dur:

⁸⁴⁹ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 106.

⁸⁵⁰ Siehe Schuberts *Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 391, S. 178–182.

⁸⁵¹ Siehe Strauss. *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder*, dort: „Op. 77. Gesänge des Orients“, S. 109.

Notenbeispiel 5.109: Richard Strauss, *Gesänge aus dem Orient*, op. 77,
Nr. 5. „Huldigung“, Gesangstimme, T. 166/2–182.⁸⁵²

froh - lok - - - end dei - ne Schön - - -
- - heit zu kün - - - - - den!

Wie aus den untersuchten Bethge-Vertonungen von Strauss hervorgeht, setzt er die aus der Hāfez’schen Lyrik entliehenen Motive nicht wie etwa bei der musikalischen Umsetzung des Tanzes der sieben Schleier in seiner Oper *Salomé* durch orientalisierende oder exotische musikalische Stilmittel um. Vielmehr spielen in der Sammlung *Gesänge des Orients*, trotz des von Strauss versehenen Titels, inhaltliche Aspekte der Poesie Hāfez’ und deren musikalische Umsetzung durch beispielsweise Leitmotivik oder Textausdeutung eine Rolle. Beachtlich in diesem Zusammenhang sind auch diverse kompositorische Gemeinsamkeiten in der musikalischen Umsetzungen identischer Motive der Poesie Hāfez’ zwischen Strauss, Schubert, Brahms, Wolf und Ullmann. Im Gegensatz zu Schubert und Wolf bedient sich Strauss für die literarische Vorlage seiner Hāfez-Vertonungen allerdings nicht nur des Goethe’schen *Divan*, sondern auch der Nachdichtungen Rückerts und Bethges.

Viktor Ullmanns *Liederbuch des Hafis*, op. 30

Vier Jahre vor seiner Ermordung im KZ Auschwitz-Birkenau und zwei Jahre vor seiner Deportation in KZ Theresienstadt komponierte Viktor Ullmann eine Liedersammlung mit dem Titel *Liederbuch des Hafis* (1940) für Bass und Klavier, op. 30, die Bezug auf vier Hāfez-Nachdichtungen Bethges nehmen. Die Auswahl eines solchen Stoffes hängt mit seiner Vorliebe für lyrische Dichtung zusammen. Ob seine damalige Hinwendung zur Anthroposophie Rudolf Steiners (1861–1925) das Interesse an dieser Poesie anregte, ist nicht belegt.⁸⁵³ Die vier ausgewählten Nachdichtungen für seine Vertonung setzen sich mit

⁸⁵² Siehe ebd. S. 110.

⁸⁵³ Diese These wurde in einigen Aufsätzen thematisiert, jedoch stets ohne Angabe von Quellen. Vgl. Louwse, C. G. (2020). *Understanding Viktor Ullmann Through His Liederbuch des Hafis*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. Unter <https://ir.lib.uwo.ca/etd/7050> (abgerufen am 03.10.2022). Vgl. auch den Aufsatz von Burkhard Kehring „Viktor Ullmann: Hafis-Liederbuch 1940 / Hölderlin-Lieder 1943“. Unter <http://www.burkhardkehring.de/texts/ullmann/> (abgerufen am 03.10.2022).

anacreontischen Themen wie Liebe, Sehnsucht und Wein auseinander, die einerseits ironisch und humorvoll, andererseits ekstatisch angelegt sind. Hinsichtlich der Weltanschauung des Komponisten zu dieser Zeit scheint jenes Spannungsverhältnis zwischen den geistlichen und profanen Seiten der Poesie Hāfez' als Anregung für die Auswahl der Vorlage fungiert zu haben. Ullmann experimentierte zu dieser Zeit unter dem Einfluss seines Lehrers Arnold Schönberg bzw. der *Zweiten Wiener Schule* mit zahlreichen kompositorischen Ausdrucksmitteln im Rahmen einer Synthese von Tonalität und Atonalität bzw. Polytonalität, wovon sein *Liederbuch des Hafis* stark geprägt ist. Seine Hāfez-Lieder klingen zunächst durchaus tonal, sie folgen jedoch keiner klaren Tonalität; – es sind in der Notenschrift keine Vorzeichen angegeben – die Harmonik basiert auf einer schwebenden Atonalität, die mehrere unterschiedliche tonale Zentren aufweist. So scheint die erste, dritte und vierte Vertonung aus dieser Sammlung um das tonale Zentrum *es* aufgebaut zu sein, während die zweite Vertonung sich um das Klangzentrum *c* bewegt und keine funktionale Harmonik aufweist. Außerdem erzeugt er durch die gelegentliche Zusammenführung von Dur- und Moll, der Verwendung von Ganztonakkorden und Tritonus eine schwebende Wirkung.

Op. 30/1 „Vorausbestimmung“

Die Vorlage der ersten Vertonung „Vorausbestimmung“ hat die Verwirrung und Fassungslosigkeit des lyrischen Ichs zum Thema und dessen inneren Konflikt zwischen geistlichen und weltlichen Bedürfnissen; auf der einen Seite steht die Prädestination, die der „große[n] Güte Allahs“ zu verdanken ist, auf der anderen Seite die Sehnsucht nach „Wein und Schenke“ und der „Schenkin“. Die wiederkehrende Frage „Ach, was soll ich tun?“ dient als Refrain und bildet damit den Leitfaden der Nachdichtung Bethges. Die als trochäische Vierheber angelegte poetische Vorlage – die Frage des lyrischen Ichs weist jedoch einen Dreiheber auf – ist inhaltlich sowie formal in vier Abschnitten (ABCA') unterteilbar.

1. „Alles ist vorausbestimmt	(a) / 7 Silben / (m)	} A
Durch die große Güte Allahs,	(b) / 8 Silben / (w)	
Ach, was soll ich tun?	(c) / 5 Silben / (m)	
2. Ich bin längst vorausbestimmt	(a) / 7 Silben / (m)	} B
Für den Wein und für die Schenke	(d) / 8 Silben / (w)	
Ach, was soll ich tun?	(c) / 5 Silben / (m)	
3. Wie die Vögel ihre Büsche,	(e) / 8 Silben / (w)	} C
Wie die Rehe ihre Wälder	(f) / 8 Silben / (w)	
Lieben durch Vorausbestimmung,	(g) / 8 Silben / (w)	
Also liebe ich alleine	(h) / 8 Silben / (w)	
Wein und Schenke und die Schenkin, —	(i) / 8 Silben / (w)	

- | | | |
|--|---|-------------|
| <p>4. Alles ist vorausbestimmt
 Durch die große Güte Allahs,
 Ach, was soll ich tun?⁸⁵⁴</p> | <p>(a) / 7 Silben / (m)
 (b) / 8 Silben / (w)
 (c) / 5 Silben / (m)</p> | <p>} A'</p> |
|--|---|-------------|

Das thematische Material der ersten zwei Abschnitte behandelt den inneren Konflikt des lyrischen Ichs. Hinsichtlich des Reimschemas (A: a–b–c, B: a–d–c, A': a–b–c) und der Struktur (jeweils 7, 8 und 5 Silben) weisen die ersten, zweiten und vierten Abschnitte gewisse Parallelen auf. Sie enden mit der wiederkehrenden Frage des lyrischen Ichs „Ach, was soll ich tun?“. Im dritten Abschnitt (C) ist trotz des unterschiedlichen Reimschemas die Silbenzahl beibehalten. Außerdem enden alle Verse dieses Abschnitts mit weiblichen Kadenzen, die eine sanftere Sprachmelodie erzeugen. Die vorausbestimmte Liebe der Tiere zur Natur, wird neben die Liebe des lyrischen Ichs zu „Wein und Schenke und die Schenkin“ gestellt. Dieser Abschnitt bricht jedoch abrupt ab, sodass der letzte Vers in der Schwebelage bleibt. Daraufhin kehrt der Abschnitt A zurück als Reprise und abschließender Teil.

Wieweit Ullmann die Eigenschaften der poetischen Vorlage in seiner Vertonung musikalisch umzusetzen versuchte, wird im Folgenden anhand von Notenbeispielen untersucht. Wirft man einen Blick auf die Vertonung Ullmanns, stellt man fest, dass er sich insgesamt an der poetischen Vorlage orientiert. Der Sprachrhythmus ist weitgehend in der musikalischen Umsetzung beibehalten, in dem er die Betonungen der poetischen Vorlage in der Melodie der Singstimme nachahmt und deren Metrum (Trochäus) musikalisch verkörpert. Die Struktur der poetischen Vorlage (ABCA') ist in der Vertonung Ullmanns ebenfalls beibehalten, sodass deren musikalische Anlage in vier Abschnitten unterteilbar ist.⁸⁵⁵ Dabei fungiert die Frage „Ach was soll ich tun?“ als ein wiederkehrender musikalischer Abschnitt. Außerdem ist die inhaltliche Übereinstimmung von literarischer Vorlage und Vertonung Ullmanns in den beiden ersten Abschnitten durch denselben Begleitgestus und die Verwendung identischer, motivisch-thematischer und harmonischer Mittel zu sehen. Die in der linken Hand des Klaviers eingebettete Tonika-Subdominante-Bewegung um ein Es-Klangzentrum aus Abschnitt A (T. 1–4) mit tänzerischen Staccato-Vierteln der Klavierbegleitung wird im Abschnitt B wieder aufgenommen (T. 11f.). Der tänzerische und humorvolle Begleitgestus und Tritonus in den Takten 7f. und 9f. scheinen den berauschten Zustand des lyrischen Ichs musikalisch zum Ausdruck zu bringen:

⁸⁵⁴ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 17.

⁸⁵⁵ A: T. 1–10, B: T. 11–18, C: T. 19–28, A': T. 29–Ende.

Notenbeispiel 5.110: Viktor Ullmann, *Liederbuch des Hafis*, op. 30,
 Nr. 1. „Vorausbestimmung“, T. 7–10.⁸⁵⁶

Eine weitere Parallele zwischen den musikalischen Abschnitten A und B ist in der musikalischen Behandlung des jeweiligen zweiten Verses zu erkennen. Durch die Verwendung derselben Melodiebildung in der Gesangslinie wird „die große Güte Allahs“ mit der Sehnsucht des lyrischen Ichs nach „Wein“ und Schenke“ gleichgesetzt (T. 5f. und 13f.). Anschließend wechselt Ullmann für den C-Abschnitt von einer Es-Dur-Sphäre nach H-Dur, was durch die Einführung der Dominante Fis im Zwischenspiel in den T. 16ff. vorbereitet wird. Dieser Abschnitt ist, dem Inhalt der Vorlage folgend, durch die stark modulierende Harmonik sowie die Wahl eines differenzierten Begleitgestus kontrastierend angelegt. Ullmann führt kreuzrhythmische Pattern mit polyrhythmischer Gleichzeitigkeit von zweier- und dreier Rhythmen in der Klavierbegleitung ein, welche samt der gelegentlichen Verwendung der Ganztonakkorden eine mystische sowie überirdische Atmosphäre darzustellen scheinen (T. 19–22). Die Worte „also liebe ich alleine Wein und Schenke und die Schenkin“ werden durch starke Modulation über eine chromatische Basslinie, Sequenzierung der Singstimme und allmähliche dynamische Steigerung und sich aufbauende Spannung durch ein „Poco pesante“ zusätzlich hervorgehoben (siehe Notenbeispiel 5.111). Die oben angeführte Unterbrechung in der poetischen Vorlage am Ende des C-Abschnitts wird in der Vertonung durch den Einsatz eines *subito piano*, einer Fermate und eines Innehaltens auf dem folgenden Taktstrich umgesetzt:

⁸⁵⁶ Siehe Ullmann. *Sämtliche Lieder* [...], dort: „Liederbuch des Hafis; Nachdichtungen von Hans Bethge; op. 30; für Bass und Klavier“, S. 94.

Notenbeispiel 5.111: Viktor Ullmann, *Liederbuch des Hafis*, op. 30,
 Nr. 1. „Vorausbestimmung“, T. 25–28.⁸⁵⁷

Poco pesante
cresc. *commodo molto* *p sub.*

al - so lie - be ich all - ei - ne Wein und Schen - ke und die Schen - kin,

mf *cresc.* *p sub.*

Anschließend folgt der letzte reprisenartige Abschnitt (A': T. 29–Ende), der, eine Oktave höher beginnend, bereits nach zwei Takten durch die Einführung eines H-Dur-Moll-Akkordes, gefolgt von einem aus Ganztönen sowie Tritonus bestehenden Akkord, ohne jegliche Auflösung, schwebend gehalten wird, was als Ausdruck für den erwähnten inneren Konflikt des lyrischen Ichs zu verstehen ist. Darauf folgt die wiederkehrende Frage „ach, was soll ich tun?“ wiederum in einer *pianissimo*-Sphäre, die anschließend durch die humorvollen Staccato-Viertel in der Klavierstimme und einen letzten klaren Es-Dur-Nonenakkord mit hinzugefügter Sexte zu Ende gebracht wird:

Notenbeispiel 5.112: Viktor Ullmann, *Liederbuch des Hafis*, op. 30,
 Nr. 1. „Vorausbestimmung“, T. 33–42.⁸⁵⁸

a tempo *poco ritard.* *pp* *commodo molto*

ach, was soll ich tun? Ach, was soll ich tun?

pp *espr.* *p* *pp stacc.*

⁸⁵⁷ Siehe ebd. S. 96.

⁸⁵⁸ Siehe ebd.

Op. 30/2 „Betrunken“

Die Vorlage der Vertonung „Betrunken“ ist in der Form eines Siebensilblers mit weiblicher Kadenz angelegt, mit abwechselnd betonten und unbetonten Silben. Die Nachdichtung Bethges besteht aus drei Strophen zu jeweils fünf, sieben und neun Versen, deren erste Verse stets mit derselben Reimendung (-en) schließen. Bethges irreguläres Reimschema, die unregelmäßige Anzahl der Verse und die Verwendung von Stilmitteln, wie Enjambements, sind als Versuch zu verstehen, den poetischen Gehalt durch formale Mittel darzulegen. Ferner verwendet Bethge allegorische Beschreibungen und Symbolik, u. a. die Mondschein- oder Schatten-Metaphorik, um den Wahnzustand des Hafis, seinen Rauschzustand und auch eine melancholische Atmosphäre zu beschreiben.

- | | | | | |
|--|--|---|---|---|
| 1. „Hafis, du bist betrunken,
Ich seh's an deinem Schatten,
An diesem Taumelschatten,
Der sich so toll gebärdet,
<u>Als käm er aus dem Tollhaus!</u> | (a) / 7 Silben / (w)
(a) / 7 Silben / (w)
(a) / 7 Silben / (w)
(b) / 7 Silben / (w)
(c) / 7 Silben / (w) | A | | |
| 2. Ei, welch verrückter Schatten
Im allzu hellen Mondschein!
Das fuchtelte und das biegt sich
Und stolpert hin und reckt sich
Aufwärts und nach den Seiten, —
Ei, welch grotesker Schatten,
<u>Welch indiskreter Mondschein!</u> | (a) / 7 Silben / (w)
(d) / 7 Silben / (w)
(e) / 7 Silben / (w)
(e) / 7 Silben / (w)
(a) / 7 Silben / (w)
(a) / 7 Silben / (w)
(d) / 7 Silben / (w) | | B | |
| 3. Nie hab ichs glauben wollen,
Wenn scheltend mich Suleima
Beschwor, ich sei betrunken, —
Jetzt muß ichs wahrlich glauben:
Ich bin ein würdeloser,
Ein aller Anmutbarer,
Ein ganz betrunken Trinker
Mit einem Taumelschatten
<u>Im indiskreten Mondschein!</u> ⁸⁵⁹ | (a) / 7 Silben / (w)
(f) / 7 Silben / (w)
(a) / 7 Silben / (w)
(a) / 7 Silben / (w)
(g) / 7 Silben / (w)
(g) / 7 Silben / (w)
(g) / 7 Silben / (w)
(a) / 7 Silben / (w)
(d) / 7 Silben / (w) | | | C |

⁸⁵⁹ Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 109.

Ullmann versucht in „Betrunken“ gezielt der Dur-Moll-Tonalität entgegenzuwirken, indem er die gesamte Vertonung auf zwei Klangzentren, nämlich *c* (für Abschnitt A: T. 1–16, und C: 35–Ende) und *e* (für Abschnitt B: T. 17–34), reduziert, von denen das erste als harmonischer und formbildender Bezugspunkt dient und den Rahmen seiner Vertonung bildet. Der Zentralklang des *c* dient nicht nur als kompositorischer Ausgangspunkt der Vertonung, sondern auch als wesentlicher Baustein des Hauptmotivs, das die gesamte Komposition durchdringt. Durch die beharrliche Repetition des Ton *c*, die eingebaute Pause nach zwei Achteln im Staccato sowie die metrische Struktur, die eher auf einen 5/4-Takt deutet, erhält dieses Motiv einen gehetzten und rauschhaften Charakter. Dieser wird durch den Einsatz der linken Hand des Klaviers verstärkt, die auf den unbetonten Zählzeiten des 3/4-Takts zu spielen hat. Zusätzlich verstärkt der zwischen der linken und rechten Hand des Klaviers entstehende Tritonus (bspw. *c-ges* in T. 1–14), der durchgehend präsent ist, die musikalische Anspannung.

Notenbeispiel 5.113: Viktor Ullmann, *Liederbuch des Hafis*, op. 30,
 Nr. 2. „Betrunken“, T. 1–7.⁸⁶⁰

Allegro scherzando

Im Verlauf der Komposition wird dieses Rausch-Motiv variiert (sowohl intervallisch als auch rhythmisch), verkürzt (fragmentarisch), erweitert, verschoben oder versetzt bzw. als rhythmischer Kontrapunkt aufgegriffen. Das große Spektrum an unterschiedlichen Ausdrucksformen dieses einzelnen kurzen Motivs scheint den berauschten Zustand des Hafis und den schwankenden Taumelschatten, seinen grotesken Doppelgänger, musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Außerdem wird die schwankende, taumelnde Stimmungslage des Hafis durch drei bizarre Momente der Selbstwahrnehmung unterbrochen, die in der Wiedergabe der Nachdichtung Bethges unterstrichen sind. Diese werden durch abruptes Pausieren des repetierenden Rausch-Motivs und Ganztonakkorden (T. 15f., 33f., 57f.), deren Töne von der

⁸⁶⁰ Siehe Ullmann. *Sämtliche Lieder* [...], dort: Unter „Liederbuch des Hafis; Nachdichtungen von Hans Bethge; op. 30; für Bass und Klavier“, S. 97.

Singstimme gesungen und von der rechten Hand des Klaviers verdoppelt werden, musikalisch zum Ausdruck gebracht.

Notenbeispiel 5.114: Viktor Ullmann, *Liederbuch des Hafis*, op. 30, Nr. 2. „Betrunken“, T. 33f.⁸⁶¹

Op. 30/3 „Unwiderstehliche Schönheit“

In der poetischen Vorlage der dritten Vertonung aus dem *Liederbuch des Hafis*, „Unwiderstehliche Schönheit“ sind eine Reihe von Motiven nachweisbar, die in ihrer ursprünglichen Form der Lyrik Ḥāfeẓ’ entnommen sind. In den fünf Strophen der Nachdichtung Bethges werden sie jeweils thematisiert: Die unwiderstehliche Schönheit der Locken, des Grübchens und der schwarzen Augen der Geliebten, die nicht nur Gläubige und Ungläubige, sondern auch die Nachtigall und „Hafis“ selbst in den Wahnsinn treibt.

- | | | |
|--|--|---|
| 1. „Durch deine schönen Locken werden
Die Heiden und die Glaubensstarken
In gleicher Weise sinnverwirrt. | (a) / 9 Silben / (w)
(a) / 9 Silben / (w)
(b) / 8 Silben / (m) | } |
| 2. Die schwachen Seelen stürzen taumelnd
In deiner Wangen holde Grübchen,
Die starken Seelen stürzen nach. | (c) / 9 Silben / (w)
(a) / 9 Silben / (w)
(d) / 8 Silben / (m) | |
| 3. Dein Aug, das von der schwarzen Kunst
Geschaffen ward, lenkt aus den Wolken
Des Adlers Flug zu sich zurück. | (e) / 8 Silben / (m)
(a) / 9 Silben / (w)
(f) / 8 Silben / (m) | } |
| 4. Die zarte Nachtigall, die nicht
Aufsteigen kann in Wolkenfernen,
Ist ganz und gar in deinem Bann. | (g) / 8 Silben / (m)
(a) / 9 Silben / (w)
(h) / 8 Silben / (m) | |

⁸⁶¹ Siehe ebd. S. 99.

- | | |
|--|--|
| 5. Hafis vergaß um deinetwillen
Die Morgen- und die Nachtgebete,
Klar ist sein Seelenuntergang! ⁸⁶² | (a) / 9 Silben / (w)
(i) / 9 Silben / (w)
(j) / 8 Silben / (m)] |
|--|--|

Das Motiv der Haarlocken, die zur Falle werden, welches in dem folgenden Vers des persischen Poeten thematisiert wird, wurde bereits untersucht.⁸⁶³

„An dem Tag des Looses stahl Mir dein Haar den Glauben, Ach! ich harre auf das End Dieser List noch immer.“ ⁸⁶⁴	«روز اول رفت دینم در سر زلفین تو تا چه خواهد شد درین سودا سمر انجام هموز»
---	--

In der zweiten Strophe der Nachdichtung Bethges wird das Grübchen-Motiv angesprochen. Das Grübchen des Kinnes der Geliebten (چاه زرخندان, čāh-e zanaḥdān) ist eine Schönheitsbeschreibung, die häufig in der persischen Poesie, besonders in den Ghaselen Ḥāfeẓ' als Metapher für die Schönheit verwendet wird.⁸⁶⁵

„Selbst der belebende Geist der Welten Fiel in das Grübchen deines Kinnes, Faßte, um sich zu retten, die Locken.“ ⁸⁶⁶	«جان علوی هوس چاه زرخندان تو داشت دست در حلقه آن زلف خم اندر خم زو»
„Ich bin entseelt vom Grübchen deines Kinns; Denn tausend Herzen liegen Unter dem Reife deines Kinnes.“ ⁸⁶⁷	«کشته چاه زرخندان تو ام کز هر طرف صد هزارش کردن جان زیر طوق غنیمت»
„Aus des Kinnes Grübchen griff Ich nach Ihres Haares Stricken, Ach! ich kam wohl aus dem Brunn, Aber bin in's Netz gefallen.“ ⁸⁶⁸	«در خم زلف تو آویخت دل از چاه زرخ آه کز چاه برون آمد و در دام افتاد»

⁸⁶² Zitiert nach Bethge. *Hafis*, S. 101.

⁸⁶³ Siehe „Das Locken-Motiv in *Versunken*, D 715“, S. 70. Siehe auch *Schuberts Werke, Serie XX* [...], Bd. 6, No. 391, S. 178–182.

⁸⁶⁴ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Sa“, Gedicht Nr. VIII, S. 39. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 265, Verspaar 2, S. 179f.

⁸⁶⁵ „Der Vergleich des Kinngrübchens mit einer lebensgefährlichen Grube, in die der Liebende fällt, ist im Übrigen natürlich ein alter Topos.“ Zitiert nach Bürgel. *Liebesrausch und Liebestod* [...], S. 158.

⁸⁶⁶ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. LXXII, S. 310ff. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 152, Verspaar 6, S. 103f.

⁸⁶⁷ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. VII, S. 49f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 31, Verspaar 3, S. 22f.

⁸⁶⁸ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Dal“, Gedicht Nr. LXV, S. 302f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfeẓ-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 111, Verspaar 7, S. 75f.

Das Augen-Motiv aus der dritten Strophe der Nachdichtung Bethges, welches ebenfalls als eine Schönheits-Metapher in der persischen Poesie verwendet wird, findet seinen Ursprung in der Dichtung Ḥāfez’:

„Fürwahr es ist die Schuld Des schwarzen Aug’s und schönen Nacken, Daß ich wie Rehe scheu Mich vor dem Menschen fürcht’ und flüchte“ ⁸⁶⁹	«کناه چشم سياه تو بود و کردن دنخواه که من چو آهوی وحشی ز آدمی بر میدم»
„Welch’ ein Spiel treibt wohl des Freundes Auge Das die Macht der Zauberei besitzt, So dass ich auf seines Blickes Zauber Meines Lebens ganzen Bau gestützt;“ ⁸⁷⁰	«تا سحر چشم یار چه بازی کند که باز نیاید بر کرشمه جادو نهاده ایم»
„Mein Herz hat sich dem Aug des Freundes überlassen Wiewohl Vernünftige sich Keinem überlassen.“ ⁸⁷¹	«دل بر غنبت می سپارد جان، چشم مست یار گر چه بشیران ندانند اختیار خود بکس»

Des Weiteren spielen Vögel, besonders die in der vierten Strophe der Nachdichtung Bethges genannte Nachtigall (بلبل, bolbol, dt. Nachtigall oder Bülbül), eine wesentliche Rolle in der persischen Lyrik. In der mittelalterlichen persischen Literatur wird sie wegen ihres klangvollen und virtuosen Gesangs in Verbindung mit Verliebtheit und Liebeswahn gebracht und ist daher auch zur Metapher für den eloquenten, leidenschaftlichen Liebhaber geworden.⁸⁷²

„Närrisch und irr wie die Nachtigallen Hascht des trunkenen Sinnes, Papagey im Bauer gierig Nach dem Zucker der Freundinn. Netze sind ihre Locken, und ihr Schwarzes Maal ist ein Körnlein; Sehnsuchtsvoll nach dem Körnlein fiel ich In die Netze der Freundinn.“ ⁸⁷³	«والر و شیدا است دایم همچو بلبل در قفس طوطی طبعم ز عشق سکر و بادام دوست زلف او دامست و خالش دانه آن دام و من بر امید دانه افتاده ام در دام دوست»
--	---

⁸⁶⁹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Mim“, Gedicht Nr. LXVI, S. 255f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 322, Verspaar 7, S. 219f.

⁸⁷⁰ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 48, S. 328f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 365, Verspaar 6, S. 251f.

⁸⁷¹ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1813). *Der Diwan* [...], Teil 2, dort: „Buchstabe Sin“, Gedicht Nr. I, S. 46f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 267, Verspaar 7, S. 181.

⁸⁷² Vgl. A’lam, H. / Clinton, J. W. (1989). „Bolbol ‘nightingale’“, in: *Encyclopædia Iranica*, Vol. IV, Fasc. 3–4, S. 336–338. Unter <https://iranicaonline.org/articles/bolbol-nightingale> (abgerufen am 07.10.2022).

⁸⁷³ Zitiert nach Hammer-Purgstall (1812). *Der Diwan* [...], Teil 1, dort: „Buchstabe Ta“, Gedicht Nr. XI, S. 58f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 62, Verspaare 2 u. 3, S. 44.

Als letzte Annäherung an die Poesie Ḥāfez' in der letzten Strophe der Nachdichtung Bethges ist das Gebetsmotiv zu erwähnen:

„An die Verpflichtung anderer Gebete
Bist du, Hafis, nun nimmermehr gebunden,

Denn dir genügt die mitternächt'ge Bitte,
So wie die Andacht in den Morgenstunden.“⁸⁷⁴

«بہج وردد کر نیست حاجت ای حافظ»

«دعای نیشب و درس صبحکامت بس»

Die Nachdichtung Bethges ist als irregulärer, jambischer Vierheber angelegt. Durch die Enjambements ist die poetische Anlage verschleiert, was als eine Art Textausdeutung verstanden werden kann: „Durch deine schönen Locken werden die Heiden und Glaubensstarken in gleicher Weise sinnverwirrt.“ Die Abwesenheit eines klaren Reimschemas trägt zu dieser Verwirrung gleichfalls bei.

Die poetische Vorlage spiegelt sich in der Vertonung Ullmanns wider. Zu Beginn des Stücks ist eine ungewöhnliche Tempobezeichnung angegeben: „Andante amabile (quasi Slow-Fox)“. Der aus dem Jazz entwickelte Slow-Fox ist ein englischer, langsamer Standardtanz aus dem 20. Jahrhunderts im 4/4-Takt, der durch seine fließenden, weichen Bewegungen und seinen konstanten Rhythmus charakterisiert wird. Diese Eigenschaften sind in der Vertonung Ullmanns durch die Einführung eines ruhigen, gleichbleibenden Rhythmus, bestehend aus pulsierenden, rauschenden Viertel-Akkorden des Klaviers in *pianissimo* aufrechterhalten. Außerdem überwiegen in der Gesangslinie lange Notenwerte in einer relativ tiefen Stimmlage. Die Melodie der Singstimme ist aus einem rhythmischen, synkopierten Motiv zusammengesetzt, das im Laufe der Vertonung als Kanon zwischen der Gesangslinie und der Oberstimme des Klaviers erklingt (T. 19ff.). Durch die versetzten Einsätze dieses Motivs gegenüber den geraden Akkorden der Bassstimme des Klaviers wird den Eindruck eines schwebenden Rhythmus vermittelt:

⁸⁷⁴ Zitiert nach Rosenzweig von Schwannau (1863). *Der Diwan* [...], Bd. 2, Gedicht Nr. 5, S. 85f. Persisches Original zitiert nach Qazvīnī / Ġanī. *Dīwān-e Ḥāfez-e Šīrāzī*, Ghasel Nr. 269, Verspaar 9, S. 182f.

Notenbeispiel 5.115: Viktor Ullmann, *Liederbuch des Hafis*, op. 30,
Nr. 3: „Unwiderstehliche Schönheit“, T. 19–22.⁸⁷⁵

Die schwachen Seelen stürzen tau-melnd in deiner Wangen holde Grübchen,

Trotz der Abwesenheit eines Generalvorzeichens ist die Harmonik in eine Es-Dur-Sphäre einzuordnen; die Vertonung beginnt und endet in Es-Dur. Darüber hinaus sind die Einsätze der Strophen jeweils in einer anderen harmonischen Sphäre konzipiert. Beginnend mit Es-Dur, kehrt die Harmonik über f-Moll, es-Moll, cis-Moll, h-Moll, G-Dur und e-Moll nach Es-Dur zurück. Die stürzenden Seelen in der zweiten Strophe werden durch verzierende Sechzehntel-Triolen in der Oberstimme des Klaviers musikalisch dargestellt (siehe Notenbeispiel 5.115). Der höchste Ton wird in der vierten Strophe der Vertonung bei der Beschreibung des misslungenen Versuchs der Nachtigall, sich zu erheben, erreicht (T. 40). Dieser Abschnitt enthält eine Ganzton-Sonorität und ist stark modulierend. Die letzte Strophe stellt durch die Rückkehr des thematischen und harmonischen Materials vom Anfang eine Reprise dar (ab T. 50). Der „Seelenuntergang“ des Hafis wird durch arpeggierte Akkorde des Klaviers, das Erreichen des dramatischen Höhepunkts der ganzen Vertonung und einen anschließenden großen Dezim-Fall über einer Fermate musikalisch umgesetzt (T. 61.). Die Unterwerfung und Resignation der Natur und des Liebhabers gegenüber der unwiderstehlichen Schönheit der Geliebten wird im Klaviernachspiel in Form von zweitaktigen, akkordischen Phrasen in *ppp* ein letztes Mal musikalisch kommentiert.

Op. 30/4 „Lob des Weins“

Da Ullmanns „Lob des Weins“ mit der Parallelvertonung „Schwung“ von Strauss aus der Sammlung *Gesänge des Orients* op. 77 eine Reihe von Gemeinsamkeiten aufweist, wurde diese bereits im Kapitel „Richard Strauss’ Gesänge des Orients, op. 77“ eingebettet und dort mit der Strauss’schen Vertonung verglichen (siehe S. 274ff.).

⁸⁷⁵ Siehe Ullmann. *Sämtliche Lieder* [...], dort: „Liederbuch des Hafis; Nachdichtungen von Hans Bethge; op. 30; für Bass und Klavier“, S. 102.

Die von Ullmann komponierte Sammlung *Liederbuch des Hafis* ist eine Reihe komplexer Lieder, die eine Vielzahl an Musikstilen aufweist, welche sich durch Einflüsse der posttonalen Musik und die durch Schönberg empfangenen Anregungen auszeichnen. Die Struktur der poetischen Vorlage, u. a. das Metrum und die Silbenzahl, werden durch musikalische Mittel wie Tonhöhe und Rhythmus ins Musikalische übersetzt. Die von ihm verwendeten kompositorischen Stilmittel in dieser Sammlung können weder als Versuche ein persisches Ambiente hervorzurufen gelten, noch gehören sie zu den dem „Orientalismus“ zugeschriebenen musikalischen Mitteln. Daher kann eine Nachahmung des persischen Lokalkolorits in der Musik durch Ullmann ausgeschlossen werden.

Aus der Untersuchung der musikalischen Umsetzungen der Ḥāfeẓ-Adaption Bethges geht hervor, dass die Komponisten in ihren Werken im Gegensatz zu den auf Rückert und Daumer basierten weniger auf die Form des Ghazel reagieren, da diese in Bethges Nachdichtungen kaum vorhanden ist. Vielmehr spielen poetische Motive und Sprachbilder eine Rolle, welche von den europäischen Komponisten in Form von Textausdeutungen oder durch die Verwendung von atmosphärischen Klangmitteln musikalisch umgesetzt werden. Was die verwendeten musikalischen Stilmittel angeht, sind sie kaum den Stereotypen des Orientalismus zuzuordnen. Erwähnenswert ist jedoch die Herangehensweise Szymanowskis in seinen Vertonungen der Werke Ḥāfeẓ', welche aber eher in der stilistischen Wandlung seiner Kompositionsweise zu dieser Zeit zu berücksichtigen ist. Die vorhandenen exotischen Stilmittel in seinen Ḥāfeẓ-Liedern lassen sich also in der Befreiung von den spätromantischen musikalischen Einflüssen erklären. Im Vergleich zu der musikalischen Adaption der Werke Sa'dīs, finden sich bei Ḥāfeẓ vielmehr poetische Vorlagen in deutscher Sprache, was seinen Hintergrund in der Bekanntheit der Werke Ḥāfeẓ' in den literarischen Kreisen im deutschsprachigen Kulturraum findet.

6. ‘Omar Ḥayyām

6.1. Historisch-literarischer Kontext der *Robā‘iyāt*

Neben den Werken von Sa‘dī und Ḥāfeẓ zählen auch die Vierzeiler bzw. *Robā‘iyāt* (pers. رباعیات) von ‘Omar Ḥayyām (pers. عُمَرُ حَيَّام) zu den Beispielen persischer Dichtung, die früh in der europäischen Kultur rezipiert wurden. Geboren im elften Jahrhundert in Neyšābūr (pers. نیشابور), im heutigen Iran, war ‘Omar Ḥayyām ein bedeutender Dichter, Philosoph, Mathematiker und Astronom während der Seldschuken-Dynastie (1038–1194). Er entwickelte zudem einen Sonnenkalender, worauf sich der heutige iranische Kalender noch bezieht. Die Festsetzung des Jahresbeginns bzw. des persischen Neujahrsfests „Nowrūz“ (pers. نوروز) geht auf ‘Omar Ḥayyām zurück. Sein bekanntestes Werk *Robā‘iyāt* besteht aus einer Sammlung von Vierzeilern, von denen – wenn überhaupt – nur wenige zu ‘Omar Ḥayyāms Lebzeiten veröffentlicht wurden.⁸⁷⁶ Erst nach seinem Tod wurden die ihm zugeschriebenen Vierzeiler gesammelt und in einer Gedichtsammlung veröffentlicht, aus der auch heute noch einige als Sprichwörter verwendet werden.⁸⁷⁷ Thematisch gesehen handeln es sich bei den *Robā‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms im Gegensatz zur moralisch-kontemplativen Lehrdichtung Sa‘dīs und der mystisch-verklärenden oder weltlich-erotischen Liebeslyrik Ḥāfeẓ’ mehr um philosophische Reflexionen, die sich mit existenziellen Fragen beschäftigen, wie dem menschlichen Dasein, der Vorbestimmung und dem freien Willen. Außerdem verspottet er Frömmeler und fanatische Glaubenseiferer, während er Lebensgenuss und v. a. den Genuss von Wein preist. Es gibt jedoch keine gesicherte Autorschaft der *Robā‘iyāt* und sowohl ‘Omar Ḥayyāms Lebensdaten als auch sein Lebenslauf leiden an Unstimmigkeiten der Überlieferung.⁸⁷⁸ Das ist auch der

⁸⁷⁶ „Robā‘iyāt“ ist die Pluralform von „Robā‘ī“, ein Vierzeiler mit dem Reimschema a–a–b–a. ‘Omar Ḥayyām ist heute der bekannteste Dichter dieser Gedichtform.

⁸⁷⁷ Vgl. Bodenstedt. *Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjām*, Einleitung, S. XI.

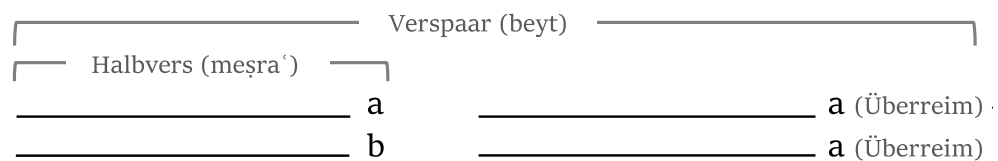
⁸⁷⁸ Vgl. Coumans, J. (2010). *The Rubā‘iyāt of Omar Khayyām: An Updated Bibliography*. Leiden: Leiden University Press. Einleitung, S. 14f. An dieser Stelle sei auf eine Auswahl von biografischen Werken über ‘Omar Ḥayyāms Leben verwiesen: Siehe Whinfield, E. H. (1882). *The Quatrains of Omar Khayyām*. London: Trüber & Co., Ludgate Hill. Einleitung, S. 1–6. Siehe auch die Ausgaben von 1883 (Whinfield (1883). *The Quatrains of Omar Khayyām*, Einleitung, S. ix–xxx.) und 1901 (Whinfield (1901). *The Quatrains of Omar Khayyām*, Einleitung, S. vii–liii); Pickering, C. J. (1890). „Umar of Nishāpūr“, in: *The National Review* (Dez. 1890). Vol. 16, S. 506–521; Ross, E. (1898). Art. XIX.—Al-Muzaffariyé: Containing a Recent Contribution to the Study of ‘Omar Khayyām. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 30(2), S. 349–366. Unter [doi:10.1017/S0035869X00025235](https://doi.org/10.1017/S0035869X00025235) (abgerufen am 20.12.2022). Ross’ Aufsatz „Fresh Light on ‘Omar Khayyām“ ist ein englischer Auszug aus der Untersuchung des Orientalisten sowie Iranologen Valentin Schukowski [Zhukovskii] (1858–1918) über ‘Omar Ḥayyām in der russischen Sprache. Dieser stammt aus dem Jahr 1897 und wurde unter dem Titel „Omar Khajjams ‚wandernden‘ Vierzeiler“ („Omar Khayyam i stranstvuyushchie chetverostishiya“) veröffentlicht; Browne, E. G. (1899). „Art. XIII.—Yet More Light on ‘Umar-i-Khayyām“, in: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 31(2), S. 409–420. [doi:10.1017/S0035869X00026538](https://doi.org/10.1017/S0035869X00026538) (abgerufen am 21.12.2022); Browne. *A Literary History of Persia:*

Grund dafür, dass in den verschiedenen Fassungen seines Werkes nicht dieselbe Anzahl an Vierzeilern zu finden ist.

6.2. Die Gedichtform des Robā‘ī

Die Gedichtform des Robā‘ī besteht, wie aus dem ursprünglichen arabischen Namen hervorgeht, (arab. الرباعي, pers. چهارگانه رباعی, Bedeutung: Quartett bzw. Vierergruppe) aus vier Halbversen („Mešra““) bzw. zwei Verspaaren („Beit[s]“), in denen sich alle Verse außer dem dritten reimen (a–a–b–a, seltener a–a–a–a, siehe Abbildung 6.1). Außerdem wird den reimenden Versen gelegentlich ein Überreim oder Kehrreim angehängt, welcher deren Verbindung stärker hervorhebt. Der Aufbau des Robā‘ī entspricht demjenigen der ersten beiden Verspaare eines Ghasel, in dem der dritte Vers sowohl ein neues Reimwort erhält, als auch einen neuen Gedanken aufgreift. Im Gegensatz zum Ghasel, ist das Robā‘ī eine rein persische Gedichtform, die sich inhaltlich v. a. mit philosophischen Reflexionen befasst. Diese werden durch Skepsis, Ironie und Anspielungen auf Liebe, Tod und Vergänglichkeit zum Ausdruck gebracht. Zahlreiche persische Poeten, darunter Rūdakī (9. Jhd.), Avicenna (1011. Jhd.) und Rūmī (13. Jhd.), verfassten Gedichte in der Form des Robā‘ī; unter ihnen gilt ‘Omar Ḥayyām als der bekannteste.

Abbildung 6.1: Das Reimschema des Robā‘ī.



Formal gesehen sind die ersten beiden Zeilen bzw. Halbverse eine Exposition, in der die Thematik vorgestellt wird. Die durch die reimlose und inhaltlich differenzierte dritte Zeile erzeugte Spannung wird in dem abschließenden Halbvers aufgelöst, der sowohl inhaltlich als auch formal durch die Wiederaufnahme des Reims die vorherigen Zeilen zusammenfasst. Die in einem Reimklang endenden Zeilen verleihen dem Robā‘ī sowohl eine sprachmelodische als

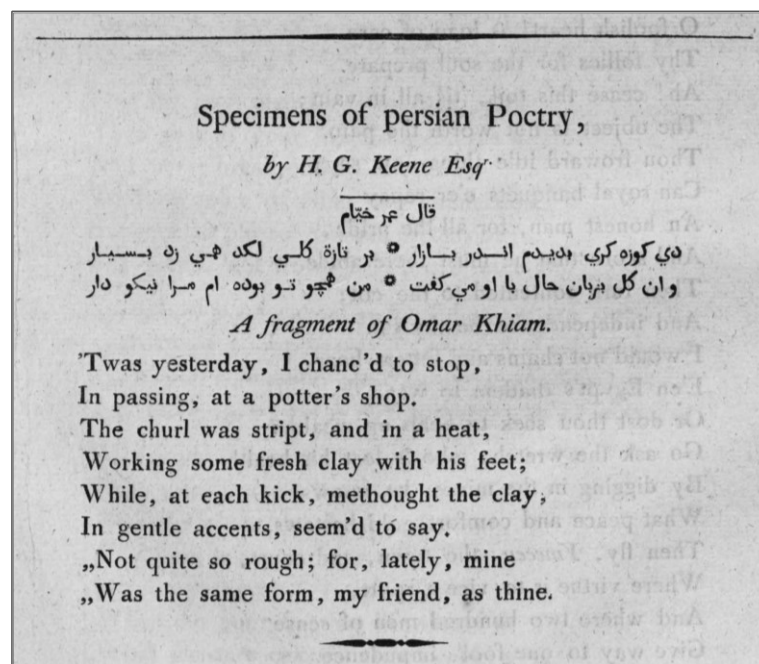
From Firdawsi to Sa‘di. Vol. II, S. 246–259; Christensen, A. (1906). *Recherches sur les Rubā‘iyāt de ‘Omar Ḥayyām*. Heidelberg: Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung; Rosen, F. (1922). *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers. Rubajjat-i-Omar-i-Khajjam*. Stuttgart u. Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt. Dort: „Zeitalter, Leben und Weltanschauung Omar Khajjams“, S. 115–185; Dashti, A. (1971). „In Search of Omar Khayyam“, in: *Persian Studies Monographs No. 1*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/dash91546> (abgerufen am 21.12.2022); Aminrazavi, M. (2005). *The Wine of Wisdom: The Life, Poetry and Philosophy of Omar Khayyam*. Oxford: Oneworld Publications; Hedāyat, Ş. (2021). *Tarāneh-haye Ḥayyām*. Teheran: Tadbīr.

auch eine in sich ruhende Vollendung und damit die Möglichkeit zur musikalischen Umsetzbarkeit. Da die Nachbildung des ursprünglichen persischen Robā'ī-Metrums in europäischen Sprachen jedoch kaum möglich ist, wurden stattdessen andere Versmaße verwendet, v. a. der jambische Fünfheber. In zahlreichen Übertragungen wurde darüber hinaus versucht, das Reimschema des Robā'ī in der Zielsprache nachzuahmen oder beizubehalten, u. a. in den Adaptionen von FitzGerald, Rosen, Whinfield und teilweise bei Hammer-Purgstall und Bodenstedt.

6.3. 'Omar Ḥayyāms literarische Rezeption

Bereits im Jahr 1700 schrieb der englische Orientalist Thomas Hyde in seiner *Historia religionis veterum Persarum eorumque magorum* nicht nur über 'Omar Ḥayyāms Leben und Werke, sondern übersetzte auch einen seiner Vierzeiler ins Lateinische.⁸⁷⁹ Über 100 Jahre später, im Jahr 1816, fand 'Omar Ḥayyām seinen Weg in den englischen Sprachraum durch die Übertragung eines Quatrains von Henry George Keene (1781–1864) in der Zeitschrift *Fundgruben des Orients*.⁸⁸⁰

Abbildung 6.2: Erste englische Übersetzung eines Quatrains aus der *Robā'iyāt* von 'Omar Ḥayyām durch Henry George Keene in der Zeitschrift *Fundgruben des Orients* aus dem Jahr 1816.⁸⁸¹



⁸⁷⁹ Vgl. Potter. *A Bibliography of the Rubaiyat* [...], Einleitung, S. xi und 167. Siehe auch Hyde. *Historia religionis veterum Persarum eorumque magorum*. Hydes Übersetzung eines Quatrains von 'Omar Ḥayyām ins Lateinische (ebd. S. 498–500) gilt möglicherweise als die erste Übersetzung einer persischen Dichtung in England überhaupt.

⁸⁸⁰ Vgl. Hammer-Purgstall (1816). *Fundgruben des Orients*. Fünfter Band, S. 137.

⁸⁸¹ Siehe ebd.

1818 übersetzte der Gründer der *Fundgruben des Orients*, Joseph von Hammer-Purgstall, in seinem Buch, *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, zum ersten Mal 25 Gedichte ‘Omar Ḥayyāms ins Deutsche.⁸⁸² Trotzdem blieb ‘Omar Ḥayyām in Europa bis zur Veröffentlichung der englischen Übersetzung Edward FitzGeralds im Jahr 1859 ziemlich unbekannt.

6.3.1. Edward FitzGeralds *Rubáiyát of Omar Khayyám*.

The Astronomer-Poet of Persia

Die erste Ausgabe der *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām wurde 1859 durch den Schriftsteller Edward FitzGerald im Londoner Verlag Bernard Quaritch veröffentlicht.⁸⁸³ Diese Ausgabe gilt als eine der bekanntesten Übertragungen ins Englische und als eine der bedeutendsten Vorlagen für die folgenden literarischen und musikalischen Adaptionen dieses Werkes. Die Veröffentlichung war so erfolgreich, dass sie nicht nur eine Reihe weiterer Auflagen erfuhr (1868, 1872, 1879 u. 1890), sondern auch zur Inspiration für eine große Anzahl weiterer Übersetzungen in zahlreiche Sprachen wurde.

Mit einer genaueren Untersuchung des Briefwechsels von FitzGerald lässt sich feststellen, dass er sich bereits seit Ende 1852 mit der persischen Literatur unter der Unterstützung von Edward Byles Cowell (1826–1903) auseinandersetzte.⁸⁸⁴ Ein Jahr später beendete er das Studium des von Sir Williams Jones publizierten Buches *A Grammar of the Persian Language* (1771), das sich nicht nur mit der Sprache allein befasst, sondern auch eine Reihe persischer Bücher und Gedichtsammlungen präsentiert. Literarische Übersetzungen einiger Ausschnitte aus Dichtungen oder Märchen persischen Ursprungs in Prosa oder als Versdichtung vermitteln einen Überblick über Versbau und Gedichtformen der persischen Poesie.⁸⁸⁵ Im November desselben Jahres (1853) übersetzt FitzGerald zum ersten Mal einen poetischen Text von Sa‘dī, mit dem Titel „The Gardener and the Nightingale“.⁸⁸⁶ Dies führte zu der im Jahr 1856 veröffentlichten Übersetzung eines weiteren Stoffs persischen Ursprungs aus dem

⁸⁸² Siehe Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...], S. 80f. Vgl. auch Potter. *A Bibliography of the Rubaiyat* [...], Einleitung. S. 139.

⁸⁸³ Siehe FitzGerald. *Rubáiyát of Omar Khayyám* [...]. Vgl. auch Potter. *A Bibliography of the Rubaiyat* [...], S. 93.

⁸⁸⁴ Vgl. FitzGerald, E. (2017). *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 1: 1830-1850*. Princeton: Princeton University Press. S. xlv–xlvii. Vgl. auch Alexander, D. (1996). *Creating Literature out of Life: The Making of Four Masterpieces; Death in Venice; Treasure island; The Rubáiyát of Omar Khayyám; War and peace*. University Park, Pa.: Pennsylvania State Univ. Press. Dort: „FitzOmar: Live Eagle“, S. 60.

⁸⁸⁵ Vgl. FitzGerald. *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 1: 1830-1850*, S. xlv. Siehe auch Jones. *A Grammar of the Persian Language*.

⁸⁸⁶ Vgl. FitzGerald. *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 1: 1830-1850*, S. xlv. FitzGeralds erste Begegnung mit persischer Literatur war die Übersetzung des *Golestān* von Sa‘dī von E. B. Eastwick aus dem Jahr 1854.

15. Jahrhundert, nämlich der zweiten Geschichte aus der Sammlung *Haft Aurang* (dt. „Die sieben Throne“) von Ġāmī unter dem Titel „Salāmān-o Ābsāl“.⁸⁸⁷ In einem Brief aus dem Jahr 1846 schrieb FitzGerald an E. B. Cowell, der zu dieser Zeit Professor für Sanskrit an der Universität Cambridge war, Folgendes:

„It would be a good work to give us some of the good things of Háfiz and the Persians; of bulbuls and ghuls we have had enough.“⁸⁸⁸

Cowell, der im Jahr 1856 auf die Professur für Modern History and Political Economy am Presidency College, Calcutta berufen wurde, transkribierte Teile aus dem Ouseleys Manuskript der *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām (1460), bestehend aus 158 Vierzeilern, die er in der Bodleian Library fand, und schickte FitzGerald eine Kopie.⁸⁸⁹ Daraufhin überreichte er ihm im Juli 1856 die vollständige Transkription der *Robā‘iyāt* von Ouseley.⁸⁹⁰ FitzGerald beschäftigte sich anschließend mit dem Studium der *Mantiq at-ṭair* („Die Vogelgespräche“) des persischen Poeten ‘Atṭār sowie der Übersetzung der *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām ins Lateinische.⁸⁹¹ Im Juni 1857 erhielt er die Transkription eines weiteren Manuskripts der *Robā‘iyāt* aus Calcutta von Cowell, bestehend aus über 500 Vierzeilern, deren Studium er innerhalb eines Monats beendete.⁸⁹²

FitzGerald übertrug eine freie Auswahl – „most ingeniously tessellated into a sort of Epicurean Eclogue in a Persian Garden“⁸⁹³ – aus der ursprünglich alphabetisch nach den End-Reimbuchstaben geordneten *Robā‘iyāt* und produzierte daraus eine sinnvoll aufeinander abgestimmte Anordnung bzw. eine Art Erzählung.⁸⁹⁴ Im Gegensatz zu ‘Omar Ḥayyāms sind FitzGeralds *Robā‘iyāt* als Entwicklungsprozess angelegt, der sich zeitlich vom Sonnenaufgang im Neujahr bis zum Mondaufgang am Jahresende und vom Lebensbeginn bis zum Tod

⁸⁸⁷ Siehe FitzGerald, E. (1904). *Salāmān and Absāl: An Allegory. Transl. from the Persian of Jāmī*. London: Moring. Vgl. Ġāmī. (1956). *Fitzgerald’s Salaman and Absal: A Study by A. J. Arberry* (E. FitzGerald, Übers.) (Bd. [2]). Cambridge: Univ. Press. S. 10. Vgl. auch FitzGerald. *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 1: 1830-1850*, S. xlvi. Vgl. auch Alexander. *Creating Literature out of Life* [...], dort: „FitzOmar: Live Eagle“, S. 61.

⁸⁸⁸ Zitiert nach FitzGerald. *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 1: 1830-1850*, Brief an E. B. Cowell vom Sommer 1846, S. 538.

⁸⁸⁹ Vgl. ebd. S. xlvi.

⁸⁹⁰ Vgl. ebd. S. xlvi. Vgl. auch Alexander. *Creating Literature out of Life* [...], dort: „FitzOmar: Live Eagle“, S. 65.

⁸⁹¹ Vgl. FitzGerald. *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 1: 1830-1850*, S. xlvi.

⁸⁹² Vgl. ebd. Vgl. auch Alexander. *Creating Literature out of Life* [...], dort: „FitzOmar: Live Eagle“, S. 65f.

⁸⁹³ Zitiert nach FitzGerald. *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 2: 1851-1866*, Brief an E. B. Cowell vom 2. Nov. 1858, S. 323. Vgl. auch FitzGerald. *Rubáiyát of Omar Khayyám* [...], Einleitung, S. xiii.

⁸⁹⁴ Vgl. Davis, D. „An Interview with Dick Davis. Professor and Translator. Part two“, in: *Persian Heritage [Mirās-i Īrān]*. NJ: Persian Heritage, Inc. Vol. 19, No. 75, Fall 2014. S. 28–30, hier S. 28.

Unter <https://newpersian-heritage.com/wp-content/uploads/PH-Magazine/PH75/PH75-E.pdf> (abgerufen am 28.05.2020).

aufspannt.⁸⁹⁵ Dieses Vorgehen übernahmen teilweise auch andere Übersetzer der *Robā‘iyāt*, u. a. Friedrich von Bodenstedt und Friedrich Rosen.⁸⁹⁶

Gelegentlich unternimmt FitzGerald in seiner Übertragung Änderungen durch Kürzen und Ersetzen mit dem Ziel, sie dem Geschmack der damaligen Leserschaft anzupassen: „[...] FitzGerald invariably creates his own ambient and his own idea out of Omar’s.“⁸⁹⁷ Seine Übersetzung ist teilweise recht frei, jedoch kommt sie dem originalen Vers sehr nahe, sowohl in Ton und Sinn als auch in der Form. Inhaltlich behandelt seine übersetzte Auswahl hauptsächlich das Thema der Vergänglichkeit des Lebens und ist, seiner eigenen Weltanschauung angepasst, u. a. von Anacreon inspiriert:

„Long before FitzGerald read Omar Khayyām, he was already an Epicurean from all his readings of Lucretius, and he had seen wine as a symbol of life enjoyment from many readings of Anacreon.“⁸⁹⁸

Außerdem sind laut Doris Alexander auch autobiographische Spuren in der Übertragung der *Robā‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms zu erkennen:

„Once, as a joke, FitzGerald signed himself ‚E. FitzOmar,‘ and the joke certainly revealed a heart truth, for his Omar really is Edward FitzGerald in the act of contemplating – by way of the speculation of Omar Khayyām – the mystery of human existence, of life and of death.“⁸⁹⁹

So sieht Dick Davis den Grund für die Wahl dieses Stoffes in der Übereinstimmung der Weltanschauung von Übersetzer und Dichter: „[FitzGerald] was a homosexual atheist, and he [...] thought he discerned both homosexuality and atheism in the quatrains he was translating.“⁹⁰⁰

„[...] his [‘Omar Ḥayyām’s] Worldly Pleasures are what they profess to be without any Pretence at divine Allegory: his Wine is the veritable Juice of the Grape: his Tavern, where it

⁸⁹⁵ Vgl. Alexander. *Creating Literature out of Life* [...], dort: „FitzOmar: Live Eagle“, S. 66.

⁸⁹⁶ Siehe Bodenstedt. *Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjām*. Bodenstedt ordnet seine deutschen Übertragungen der Vierzeiler ‘Omar Ḥayyāms in zehn sogenannte Bücher ein, welche thematisch-inhaltlich angelegt sind. Siehe auch Rosen. *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...]. In seiner Übertragung teilt Friedrich Rosen die von ihm übersetzten Vierzeiler ‘Omar Ḥayyāms in die vier thematischen Kapitel „Vergänglichkeit“, „Welträtsel“, „Lehre“ und „Wein und Liebe“ ein. Wiederum verhalten sich beispielsweise Jean-Baptiste Nicolas (1814–1875) und Edward Whinfield (1836–1922) in ihren Übersetzungen der Vierzeiler: Die in Nicolas’ französischer Prosa-Übersetzung erwähnten 464 Vierzeiler sind alphabetisch nach den Endbuchstaben der ersten Verse geordnet. Siehe Nicolas, J. B. (1867). *Les Quatrains de Khèyam*. Paris: Imprimerie impériale. Die erste Auflage Whinfields beinhaltet 253, die zweite 500 der ‘Omar Ḥayyām zugeschriebenen Vierzeiler, welche alphabetisch nach den Reimbuchstaben der ersten Verse geordnet sind. In der zweiten Auflage von 1883 wird die englische Übersetzung dem persischen Original gegenübergestellt. Siehe Whinfield (1882). *The Quatrains of Omar Khayyām*. Siehe auch Whinfield (1883). *The Quatrains of Omar Khayyām*.

⁸⁹⁷ Zitiert nach Alexander. *Creating Literature out of Life* [...], dort: „FitzOmar: Live Eagle“, S. 71.

⁸⁹⁸ Zitiert nach ebd. S. 67.

⁸⁹⁹ Zitiert nach ebd.

⁹⁰⁰ Zitiert nach Davis. „An Interview with Dick Davis [...] Part two“, in: *Persian Heritage [Mīrās-i Īrān]*, (wie Anm. 894), S. 28. Es sei angemerkt, dass Doris Alexander in ihrem Buch der These von Davis widerspricht: „Homosexuality, to him [FitzGerald], was the sort of bizarre absurdity [...]“. Zitiert nach Alexander. *Creating Literature out of Life* [...], dort: „FitzOmar: Live Eagle“, S. 70.

was to be had: his Sáki, the Flesh and Blood that poured it out for him: all which, and where the Roses were in Bloom, was all he profess'd to want of this World or to expect of Paradise.“⁹⁰¹

6.3.2. Die Rezeption der Weltanschauung ‘Omar Ḥayyāms

Was die Weltanschauung ‘Omar Ḥayyāms betrifft, insbesondere hinsichtlich der bereits erwähnten Ambiguität der persischen Poesie, bestehen sowohl bei den persischen als auch internationalen Lesern teilweise gegensätzliche Ansichten. Diese führte bisweilen zu einer widersprüchlichen Rezeption der Dichtung ‘Omar Ḥayyāms, die im Folgenden überblicksartig vorgestellt wird.

In seinem Buch *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* bezeichnet Hammer-Purgstall ‘Omar Ḥayyām als „Freygeister und Religionsspötter“ sowie als „Voltaire [der] persische[n] Dichtkunst“.⁹⁰²

„Die Astronomie leitete ihn [‘Omar Ḥayyām] statt zur Erkenntniß des höchsten Wesens zur Lägung desselben, und das Resultat seiner ungläubigen Betrachtungen legte er in vierzeiligen Strophen nieder, welche unter dem Titel Rubajat Omar Chiam berühmt sind.“⁹⁰³

An einer anderen Stelle schreibt Hammer-Purgstall, dass in den Gedichten ‘Omar Ḥayyāms Spuren von „Verspottung des Mysticismus“⁹⁰⁴ zu finden sind, die offenbar gegen die mystischen Gedichte seiner Zeitgenossen gerichtet gewesen seien:

„Es ist aber auch seine Spöttey nicht immer als reine Freigeistery zu verdammen, indem dieselbe meistens nur den über alle sinnliche Fassungskraft hinausliegenden Mysticismus durchgeißelt, und in dieser Hinsicht sowohl für den Leser als auch Uebersetzer eine freudige Erscheinung ist als eine ungewöhnliche Kraftäußerung eines besonnenen Genius, der die Fesseln des Fanatismus und Mysticismus mit der Gerte der Ironie zu zerhauen versuchte. [...] Omar Chiam verspottete die Mystiker, welche in Ermangelung übersinnlicher Begriffs-Ausdrücke, sich mit den Worten sinnlicher Leidenschaft behelfen, indem er unter Wein und Liebe den wirklichen Rausch des Genusses, und nicht den der göttlichen Vereinigung versteht.“⁹⁰⁵

Während Hammer-Purgstall und FitzGerald in ‘Omar Ḥayyām aufgrund seiner Weltanschauung einen Epikureer sehen, der die Lehre des Sufis verspottet, hält der französische Botschafter und Übersetzer Jean-Baptiste Nicolas ihn für „un poète mystique, un philosophe à la fois sceptique et fataliste, un soufi en un mot comme la plupart des poètes orientaux.“⁹⁰⁶

⁹⁰¹ Zitiert nach FitzGerald. *Rubáiyát of Omar Khayyám* [...], Einleitung, S. ix.

⁹⁰² Zitiert nach Hammer Purgstall. *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [...], S. 80.

⁹⁰³ Zitiert nach ebd.

⁹⁰⁴ Zitiert nach ebd.

⁹⁰⁵ Zitiert nach ebd.

⁹⁰⁶ Zitiert nach Nicolas. *Les Quatrains de Khèyam*, Préface, S. IIIf. Vgl. auch FitzGerald. *Rubáiyát of Omar Khayyám* [...], Einleitung, S. viiif.

Darüber hinaus beschreibt der deutsche Lyriker und Schriftsteller Friedrich Martin von Bodenstedt in der Einleitung seiner Übertragung 'Omar Ḥayyām als einen der größten Dichter aus dem persischen Raum mit den folgenden Worten:

„Soviel steht fest, daß viele der Verse des Omar Chajjam, welche nicht in lokalen Beziehungen wurzeln, ebenbürtig verdeutscht und unbefangenen Hörern ohne Kennung des Dichters vorgetragen, eher würden für neuentdeckte Goethe'sche Verse genommen werden als für diejenigen eines alten Persers der acht Hundert Jahre vor uns und doch schon damals auf einer Höhe der Weltanschauung stand und so tiefe Blicke in die Natur that, als ob er alle Resultate und Hypothesen unserer philosophischen Speculation und modernen Naturwissenschaft mit prophetischem Geist vorausgesehen hätte.“⁹⁰⁷

Im Anhang seiner Übersetzung unter dem Kapitel „Omars Weltanschauung“ erläutert Friedrich Rosen, dass „[...] Omar ebensowenig der rein materialistisch-atheistischen wie der traditionell-kirchlichen Richtung angehört.“⁹⁰⁸

Die Übersetzer behandeln die Poesie 'Omar Ḥayyāms ebenfalls unterschiedlich, je nach eigener Weltanschauung, was die nicht einheitliche Rezeption dieses Werkes im europäischen Kulturraum erklärt.

6.3.3. Weitere Übersetzungen

Im Vorwort von *FitzGerald's Rubáiyát of Omar Khayyám: Popularity and Neglect* (2013) wird die *Robā'iyāt* als eine der weltweit bekanntesten Gedichtsammlungen bezeichnet, die in über 80 verschiedenen Sprachen übersetzt wurde.⁹⁰⁹ Während des gesamten 19. Jahrhunderts wurden laut Dick Davis zahlreiche Übersetzungen aus dem Persischen ins Englische vorgenommen, hauptsächlich von Übersetzern, die mit Britisch-Indien in Verbindung standen. Außerdem erwähnt er, dass FitzGeralds Übersetzung aus dem Jahr 1859 eine große Rolle für die Bekanntheit persischer Poesie in England spielte.⁹¹⁰ Ambrose George Potter führt in seiner 'Omar Ḥayyām-Bibliographie aus dem Jahr 1929 nicht nur eine lange Liste von Büchern und Artikeln an, die sich auf 'Omar Ḥayyām beziehen, sondern weist zudem auf den hohen Bekanntheitsgrad Ḥayyāms hin, wie in den Künsten Musik, Theater, Film, Tanz, und selbst in kommerzieller Werbeanzeigen und Produkten, die ihren Namen dem persischen Dichter

⁹⁰⁷ Zitiert nach Bodenstedt. *Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjám*. Einleitung, S. ix.

⁹⁰⁸ Zitiert nach Rosen. *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], dort: „Omars Weltanschauung“, S. 153.

⁹⁰⁹ Vgl. Poole, A. / Ruymbeke, C. v. / Martin, W. H. / Mason, S. (2011). *FitzGerald's Rubáiyát of Omar Khayyám: Popularity and Neglect*. London & New York: Anthem Press. Unter <https://doi.org/10.7135/UPO9780857284242> (abgerufen am 11.06.2020). Vorwort, S. vii.

⁹¹⁰ Vgl. Davis. „An Interview with Dick Davis [...] Part one“, in: *Persian Heritage [Mūrās-i Īrān]*, (wie Anm. 26), S. 31.

verdanken.⁹¹¹ Er erwähnt zusätzlich 114 Übersetzungen von ‘Omar Ḥayyāms *Robā‘iyāt* in 25 Sprachen, u. a. 18 Übertragungen ins Französische und 37 ins Deutsche.⁹¹² Henry Nordmeyer nennt in seiner Übersetzung der *Robā‘iyāt* zwischen den Jahren 1881 und 1963 31 deutsche Übersetzungen, u. a. von bekannten Autoren wie Friedrich Martin von Bodenstedt, Adolf Friedrich Graf von Schack, Friedrich Rosen, Hector Preconi, Hans Bethge und Christian Herrnholt Rempis.⁹¹³ In der aktualisierten Bibliographie Jos Coumans’ aus dem Jahr 2010 sind neben den zahlreichen nachweisbaren Manuskripten der *Robā‘iyāt* weitere 920 Übersetzungen in 67 Sprachen aufgelistet worden, darunter 200 englische Übersetzungen – inklusive verschiedener Auflagen der Übersetzung FitzGerald’s – 119 französische und 67 deutsche Übersetzungen. Darüber hinaus erwähnt er eine Reihe von multilingualen sowie illustrierten Ausgaben der *Robā‘iyāt*.⁹¹⁴ Außerdem berichtet er in der Einleitung seiner Bibliographie – jedoch ohne Quellenangabe – dass über 200 Kompositionen mit Bezug zu diesem Stoff nachweisbar sind. Dies scheint sich auf die von William H. Martin und Sandra Mason verfasste „Database of Musical Works Relating to the Rubáiyát of Omar Khayyám“ aus dem Jahr 2007 zu beziehen, die wiederum 173 Einträge enthält.⁹¹⁵ In der für die vorliegende Arbeit entwickelten Datenbank der musikalischen Rezeption der *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām wurden 231 Vertonungen gefunden, von denen 136 durch europäische Komponisten komponiert und aufgelistet wurden (siehe *DRpL*: ‘Omar Ḥayyām).

6.3.4. ‘Omar Ḥayyām-Gesellschaften

Durch die große Anzahl von Übersetzungen in zahlreiche Sprachen wurde die *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām sowohl in Europa als auch in Amerika so beliebt, dass sich zahlreiche literarische Gesellschaften bildeten. Im Jahr 1892 wurde der englische *Omar Khayyám Club* in London gegründet, dem acht Jahre später die Entstehung des *Omar Khayyám Club of America* folgte.⁹¹⁶

⁹¹¹ Vgl. Potter. *A Bibliography of the Rubaiyat* [...], S. 205. Zu diesen Produkten zählen Tabak, Zigaretten, Zigarren, Füllfederhalter, Kaffee, Schokolade, Parfüm, Toilettenseife, Töpferwaren, Postkarten und Kreuzworträtsel.

⁹¹² Vgl. ebd. S. 133–158. Vgl. auch Biegstraaten, J. (2008) „Khayyam, Omar: xiv. Impact on Literature and Society in the West“, in: *Encyclopædia Iranica*, online edition.

Unter: <http://www.iranicaonline.org/articles/khayyam-omar-impact-west> (abgerufen am 29 Nov. 2019).

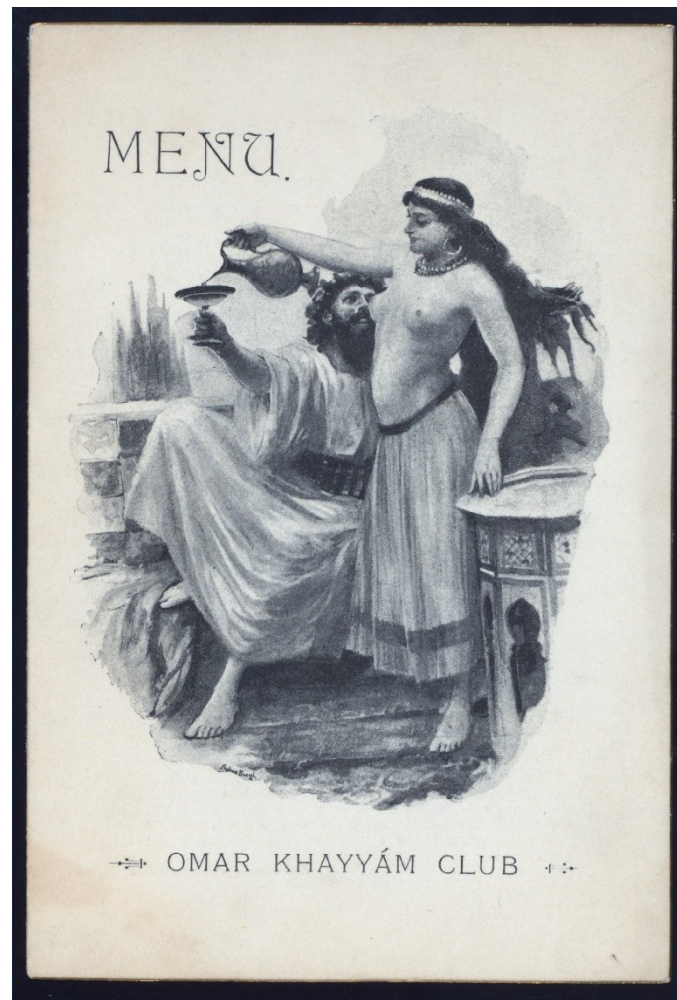
⁹¹³ Vgl. Nordmeyer, H. W. (1969) *Rubaiyat von Omar Chajjam*, Zweite, verbesserte Auflage. Bern: Herbert Lang. S. 102ff.

⁹¹⁴ Vgl. Coumans. *The Rubáiyát of Omar Khayyám: An Updated Bibliography*.

⁹¹⁵ Siehe Martin, W. H. / Mason, S. (2012). *ROKmusic2011 – Database of Musical Works relating to the Rubáiyát of Omar Khayyám* [Dataset]. <http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/242449> (abgerufen am 18.09.2022).

⁹¹⁶ Vgl. Potter. *A Bibliography of the Rubaiyat* [...], S. 207f. und S. 61–64. Vgl. auch Coumans. *The Rubáiyát of Omar Khayyám: An Updated Bibliography*, Einleitung, S. 15. Die Webseiten des Londoner und Amerikaner

Abbildung 6.3: Die Speisekarte von *Omar Khayyám Club* in London, Januar 1893.⁹¹⁷



Während die Mitglieder des Londoner *Omar Khayyám Clubs* sich noch bis heute zwei Mal im Jahr treffen, um sich mit unterschiedlichen Aspekten der Gestalt ‘Omar Ḥayyāms sowie Edward FitzGerald zu befassen, wurde der amerikanische Club in den 1930er Jahren offensichtlich aufgelöst und scheint heute lediglich als virtuelle Community aktiv zu sein.⁹¹⁸ In Deutschland gründete der Tübinger Professor Christian Herrnhold Rempis (1901–1972) im Jahr 1934 eine Gesellschaft namens *Verlag der Deutschen Omar Chajjām-Gesellschaft*, in der er seine Übersetzungen von *Robā‘iyāt* aus den Jahren 1933 und 1935 publizierte.⁹¹⁹ Im Jahr

Clubs finden sich unter folgenden Adressen: <https://www.omar-khayyam-club.com/> und <https://theomarkhayyamclubofamerica.wordpress.com/> (beide abgerufen am 18.09.2022).

⁹¹⁷ Siehe *Omar Khayyám Club*. Unter <https://www.omar-khayyam-club.com/menu/> (abgerufen am 15.05.2020).

⁹¹⁸ Vgl. Coumans. *The Rubāiyāt of Omar Khayyám: An Updated Bibliography*, Einleitung, S. 15.

⁹¹⁹ Siehe ‘Umar Ḥayyām. (1933). *Die Vierzeiler Omar Chajjāms. In der Auswahl und Anordnung Edward FitzGerald aus dem Persischen verdeutscht von C. H. Rempis*. Tübingen: Verl. der Dt. Chajjām-Ges. Siehe auch ‘Umar Ḥayyām. (1935). *Omar Chajjām und seine Vierzeiler: nach den ältesten Handschriften aus dem Persischen verdeutscht*. (C. Rempis, Übers.). Tübingen: Verl. der Dt. Chajjām-Ges. Darüber hinaus publizierte der Verlag der Deutschen Chajjām-Gesellschaft ein weiteres Werk mit dem Titel „Hafisische Vierzeilen“ in der Übertragung Friedrich Rückerts (Siehe Eilers, W. (1940). *Hafisische Vierzeilen. Nachdichtungen von*

1937, nach Einführung der Nürnberger Gesetze aus dem Jahr 1935, wurde diese Gesellschaft aufgelöst. In einem Interview vom 08. Juli 1960 berichtet Rempis:

„Omar Khayyam’s attitude towards life was not particularly compatible with Nazi doctrine. [...] Among this circle wick was most interested in Omariana, Jews represented a great proportion. With the persecution of Jewish intellectualls after the Nuremberg laws of 1935, they are no longer able to take part in any of the Club’s activities.“⁹²⁰

Daraus lässt sich schließen, dass ‘Omar Ḥayyām während der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland in Vergessenheit geriet. Die im Jahr 1990 gegründete *Nederlands Omar Khayyām Genootschap* existiert jedoch bis heute. Sie leistet die meisten Beiträge zu ‘Omar Ḥayyām, u. a. in Jahrbüchern, Übersetzungen, weiteren Publikationen – z. B. ein Bulletin (seit 1998 mit dem Titel *Omariana*)⁹²¹ – und mit einer Website,⁹²² die mehrere Datenbanken aufweist, darunter auch eine zur musikalischen Rezeption der *Robā ‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms.⁹²³

6.4. Die musikalische Rezeption der *Robā ‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms in Europa

Wirft man einen Blick auf die musikalische Rezeption des Werkes von ‘Omar Ḥayyām (siehe *DRpL*: ‘Omar Ḥayyām), so stellt man fest, dass hier das Gattungsspektrum im Vergleich zu Vertonungen der Poesie von Sa‘dī und Ḥāfez deutlich weiter gefasst ist und nicht nur Lieder und Chorwerke, sondern auch Oratorien, Kantaten, und Orchesterwerke in größeren Besetzungen einschließt. Ferner ist eine Reihe instrumentaler Werke, darunter Klavier- und Kammermusikstücke, aber auch Solokonzerte mit Orchester zu finden. Darüber hinaus finden sich eine Reihe musikalischer Werke in anderen Genres, u. a. im Musical und der Filmmusik und im Bereich der Pop-, Jazz-, Elektro- und Weltmusik.⁹²⁴

Die meisten Vertonungen beruhen auf FitzGerald, hauptsächlich die von Komponisten aus England und den USA; es sind jedoch auch Werke nachweisbar, die auf die französische Übersetzung Franz Toussaints, *Robaiyat* (1924), und die Übertragung von Friedrich Rosen ins Deutsche, *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* (1909), zurückgehen. Außerdem gibt es einzelne Vertonungen aus Brasilien, Mexiko, Argentinien, Südafrika, Australien oder Japan.

Friedrich Rückert. Dessau und Leipzig: Verl. der Dt. Chajjām-Ges.). Vgl. auch Coumans. *The Rubáiyát of Omar Khayyám: An Updated Bibliography*, Einleitung, S. 15. Vgl. auch Biegstraaten. „Khayyam, Omar: xiv. Impact on Literature and Society in the West“, in: *Encyclopædia Iranica*.

⁹²⁰ Zitiert nach Aminrazavi. *The Wine of Wisdom* [...], S. 274. Auch wiedergegeben in Gittleman, S. (1961). *The Reception of Edward FitzGerald’s Rubaiyat of Omar Khayyam in England and in Germany*. Ph.D. diss., Univ. of Michigan. S. 192.

⁹²¹ <https://omariana.nl/>

⁹²² <https://www.omarkhayyam.nl/>

⁹²³ Siehe Martin / Mason. *ROKmusic2011 – Database of Musical Works* [...]. Vgl. auch Aminrazavi. *The Wine of Wisdom* [...], S. 276f.

⁹²⁴ Vgl. Martin, W. H. / Mason, S. (2011). *Edward FitzGerald’s Rubáiyát of Omar Khayyám: A Famous Poem and Its Influence*. London, New York, Dehli: Anthem Press. S. 123f.

Innerhalb des europäischen Raums ist bei der musikalischen Rezeption der *Robā'iyāt* 'Omar Ḥayyāms ein großes Spektrum zu berücksichtigen, u. a. skandinavische sowie osteuropäische Länder, dessen Hintergrund bei den zahlreichen Übersetzungen dieses Werkes in unterschiedliche Sprachen zu erklären ist.

Neben dem Liederzyklus Liza Lehmanns (1862–1918), *In a Persian Garden* (1896), der als eine der ersten musikalischen Adaptionen dieses Werkes gelten kann, erschienen auch Vertonungen von weiteren Komponisten, darunter Granville Bantock (1868–1946), Jean Cras (1879–1932), Boris Blacher (1903–1975), Paul Hindemith (1895–1963) und Krzysztof Penderecki (1933–2020).⁹²⁵ Die musikalische Umsetzung von Bantock, *Omar Khayyām* (1909), stellt dabei die längste Vertonung innerhalb der 'Omar Ḥayyām-Adaptionen dar, da sie die kompletten von FitzGerald übertragenen Vierzeiler einbezieht. Nach dem Blick auf die Überlieferungsgeschichte und die musikalische Rezeption soll nun der Blick auf ausgewählte Kompositionen gerichtet werden.

6.4.1. Granville Bantocks *Omar Khayyām*

Granville Bantocks kompositorisches Œuvre umfasst Werke mit Bezug zu Indien, Ägypten, China und Persien. Bereits 1893 komponiert er eine einaktige Oper mit dem Namen *The Pearl of Iran*, für die er auch das Libretto schreibt und die im darauffolgenden Jahr bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht wird.⁹²⁶ 1898 komponiert er einen Liederzyklus mit Bezug zu Persien mit dem Titel *Songs of Persia*, bestehend aus sechs Liedern, die auf Texte seiner Ehefrau Helen F. Bantock (1868–1961) basieren und von denen das erste („Drinking Song. Hafiz to the Sultan Timour“/„Trinklied. Hafis an den Sultan Timur“) auf die Poesie Ḥāfeẓ' Bezug nimmt.⁹²⁷ Die Begeisterung für östliche Kulturen war auch ausschlaggebend für die Annahme der Stelle als „Principal of Birmingham and Midland Institute School of Music“ ab 1900. Um die Jahrhundertwende und unter dem Einfluss des sogenannten „Midlands-based Orientalism[s]“⁹²⁸ erschien eine Reihe von Werken in England, die sich mit orientalischen

⁹²⁵ Der von Paul Hindemith komponierte Kanon à vier „Oh, Threats of Hell and Hopes of Paradise“ aus dem Jahr 1945 basiert auf FitzGeralds englischer Übersetzung als Vorlage – Vierzeiler LXIII aus der fünften Ausgabe – und war vom Komponisten als Dankgesang konzipiert. Anlässlich seines 50. Geburtstag im November 1945 schickt er all seinen Gratulanten diesen Kanon mit den Worten „To all sympathetic friends, most gratefully Paul Hindemith.“ (Zitiert nach Hindemith, P. (2007). *Kanons* (Chorpartitur). Mainz [u. a.]: Schott. S. 23).

⁹²⁶ Siehe Bantock, G. (1894). *Die Perle von Iran: romantische Oper in 1 Aufzug*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

⁹²⁷ Siehe Bantock, G. (1898). *Songs of Persia*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

⁹²⁸ Zitiert nach dem Aufsatz von Fiona Richards „Granville Bantock and the Orient in the Midlands“, in: Zon, B. / Clayton, M. (2017). *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s: Portrayal of the East*. London u. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. S. 129–146, hier S. 130.

Themen auseinandersetzen.⁹²⁹ Bantocks im Jahr 1913 publizierte *Songs of the Seraglio* (1898–1905), mit weiteren Texten seiner Ehefrau, enthalten zwei Vertonungen – Nr. 2 „A Persian Love-Song“ und Nr. 4. „The Demon of Mazinderán“⁹³⁰ – deren literarische Vorlagen direkt auf persische Stoffe zurückzuführen sind.⁹³¹ Kompositorisch sind sie durch die Verwendung ausgeprägter, orientalisierender Ausdrucksmittel wie z. B. die Verwendung der übermäßigen Sekunde, N-Tolen, Arpeggien und Verzierungen und durch ihren erotischen Inhalt den *Songs of Persia* zuzuordnen.⁹³² 1905 erscheinen zwei weitere Werke von Bantock mit Bezugnahme auf persische Stoffe, darunter die Browning-Vertonungen, *Ferishtah's Fancies* für Tenor und Orchester (1905), sowie die zwei Jahre zuvor komponierte Liedersammlung *Five Ghazals of Hafiz (Fünf Ghasele von Hafiz)*, mit Bezug zur Poesie Ḥāfeẓ' in der englischen Übersetzung Sir Edwin Arnolds (1832–1904).⁹³³ Die fünf Vertonungen aus dieser Sammlung werden von einem instrumentalen Vorspiel mit der Überschrift „Hafiz improvisiert“⁹³⁴ eingeleitet, das in der Orchesterfassung ausschließlich von Triangel, Tamburin und Harfe gespielt wird. Hier sind die oben genannten tonmalerischen musikalischen Ausdrucksmittel Bantocks, mit denen er ein exotisches Ambiente hervorzurufen versucht, allerdings weniger präsent.

„[...] these poems have appealed to him so strongly that that kind of surface pictorialism is swept aside, and we have instead a spontaneous and passionate utterance that carries one away.“⁹³⁵

Seine Hinwendung zu 'Omar Ḥayyām, dessen *Robā'iyāt* er anlässlich seiner Hochzeit von einem Freund, dem Komponisten Howard Ormond Anderton (1861–1934) als Geschenk

⁹²⁹ Siehe hierzu ebd. S. 129–146.

⁹³⁰ Die persische Quelle des erstgenannten Liedes ist nicht bekannt. Bei dem zweiten handelt es sich um einen von dem persischen Dichter und Epiker Firdausī entliehenen Stoff aus dessen *Schāhnāme* (dt. „Buch der Könige“) aus dem 11. Jahrhundert. Die Vertonung Bantocks thematisiert die Erzählung des Kampfs des berühmtesten Helden der persischen Mythologie, Rostam (pers. رستم) gegen das Fabelwesen Dīv-e Māzandarān bzw. Dīv-e Sepīd (pers. دیو مازندران od. دیو سپید).

⁹³¹ Siehe Bantock, G. (1913). *Songs of the Seraglio*. Boston: O. Ditson.

⁹³² Vgl. Anderton, H. O. (1915). *Granville Bantock*. London u. New York: John Lane. S. 73.

⁹³³ Siehe Bantock, G. (1905). *Lyrics from Ferishtah's Fancies [Lyrische Gedichte aus Ferishtah's Fantasien]*. Leipzig [u.a.]: Breitkopf & Härtel. Siehe auch Bantock, G. (1905). *Five Ghazals of Hafiz [Fünf Ghasele von Hafiz]*. Leipzig [u.a.]: Breitkopf & Härtel. Außerdem gibt es noch eine weitere Ḥāfeẓ-Vertonung Bantocks mit dem Titel *If that Angel of Shiraz* (1913), welche als Einzelstück komponiert wurde und auf der Übersetzung von Justin H. McCarthy (1859–1936) basiert.

⁹³⁴ Zitiert nach Bantock. *Five Ghazals of Hafiz [Fünf Ghasele von Hafiz]*, S. 2.

⁹³⁵ Zitiert nach Anderton. *Granville Bantock*, S. 76.

erhielt, liegt vermutlich in seiner Vorliebe für östliche Kulturen und Sprachen, besonders der persischen Lyrik, begründet.⁹³⁶

„Omar and Hafiz have much in common, and in them Bantock found thoroughly congenial spirits at whose contact he was himself kindled into flame. [...]. The *ghazals* are concerned with wine, flowers, damsels, etc., so that he has been called the Anacreon of Persia. This imagery scandalised the orthodox, though he, like Omar, is said to have belonged to the mystical sect of Sufis, and to have had an esoteric meaning hidden under these figures.⁹³⁷

Omar Khayyám⁹³⁸

Anschließend beginnt Bantock mit der Komposition seines „*magnum opus*“,⁹³⁹ einem dreiteiligen Oratorium für drei Solostimmen, Chor und Orchester mit dem Titel *Omar Khayyám* (1906–9), dessen Aufführungsdauer circa drei Stunden beträgt.⁹⁴⁰ Wegen der Länge und dem Umfang der Besetzung dieses Werkes zog sich die Uraufführung über einen Zeitraum von drei Jahren ein.⁹⁴¹ Aus diesem Grund wird das Werk selten aufgeführt. In diesem kolossalen Werk sind nicht nur, wie sonst üblich, eine Auswahl der Vierzeiler vertont, sondern alle 101 übertragenen *Robā'iyāt* aus FitzGerald's fünfter Auflage (1889). Bantock gliedert das Werk in drei Teile, die jeweils auch eine geschlossene Einheit für sich bilden.⁹⁴² Außerdem entwickelt er aus der Zusammenstellung FitzGerald's drei Protagonisten: Der Dichter (Tenor), der 'Omar Ḥayyām repräsentiert, Der Philosoph (Bariton), der die Intellektuellen sowie Skeptiker symbolisiert, und Die Geliebte (Kontra-Alt).⁹⁴³ Dazu kommen noch Nebenrollen, wie die sechs Krüge bzw. Töpfe aus dem dritten Teil und der Chor, der meistens eine kommentierende Rolle übernimmt. *Omar Khayyám* ist für großes Orchester mit vierfach besetztem Holz mit Piccolo-Flöte, Englischhorn, Bass-Klarinette und Kontrafagott, sechs Hörnern, jeweils drei Trompeten und Posaunen, Tuba, Pauke, acht Schlagzeugern (inkl. Kamelglocke), Harfe und Orgel komponiert. Die Streicher sind antiphonisch bzw. in zwei Gruppen unterteilt, die jeweils rechts und links vom Dirigenten platziert werden. Dies erzeugt ein großes Spektrum an affektvollen Ausdrucksmöglichkeiten und Klangfarben.

⁹³⁶ „[...] I sent a copy of Omar Khayyám's *Rubáiyát* as a wedding present — a seed which bore fruit.“ Zitiert nach Anderton. *Granville Bantock*, S. 49. An einer weiteren Stelle schreibt Anderton, dass Bantock sich nachträglich persische Ausgaben aber auch illustrierte und „*éditions de luxe*“ der *Robā'iyāt* besorgte (vgl. ebd.).

⁹³⁷ Zitiert nach ebd. 74f.

⁹³⁸ Weiterführend hierzu siehe ebd. S. 93–103.

⁹³⁹ Zitiert nach ebd. S. 93.

⁹⁴⁰ Siehe Bantock, G. (1906–9). *Omar Khayyám für 3 Solostimmen, Chor und Orchester: Ruba'iyat (Vierzeiler)*. (M. R. Schenck, Übers.). 3 Teile. Leipzig [u.a.]: Breitkopf & Härtel. Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁹⁴¹ UA: Teil I: 1906 in Birmingham Festival, Teil II: 1907 in Cardiff Festival, Teil III: 1909 in Birmingham Festival. Erste vollständige Aufführung: 15.02.1910, Queen's Hall, London (London Choral Society).

⁹⁴² Teil I: Vierzeiler 1–54, Teil II: Vierzeiler 55–81, Teil III: Vierzeiler 82–101.

⁹⁴³ Vgl. Anderton. *Granville Bantock*, S. 93f.

Das Vorspiel ist mit der Überschrift „Des Muezzins Ruf zum Gebet“⁹⁴⁴ versehen (siehe Notenbeispiel 6.1) und weist somit eine textliche Anknüpfung an den Gebetsruf („Chant du Muezzin“) aus Félician Davids symphonische Ode *Le désert* (1844) auf. Der Gebetsruf „Allahu Akbar“ (Auftakt zu T. 1 bis T. 2) wird durch den Ruf der Hörner aus dem Palast des Sultans zum Klingen gebracht. Die Vorlage für diesen Abschnitt ist weder bei FitzGerald noch bei ‘Omar Ḥayyām zu finden; sie beruht auf einem von Bantock selbst hinzugefügten Text, der zu Beginn der täglichen Pflichtgebete gesprochen wird, bzw. dem Anfang des morgendlichen Gebetsrufs der Muslimen (arab. الله أكبر, *allāhu akbar*, dt. Gott ist am größten). Die phrygische Kadenz (iv⁶-V) am Ende des ersten Orchestereinsatzes kann darum als harmonisches Ausdrucksmittel betrachtet werden, das dazu verhilft, eine mysteriöse, fremdartige sowie zeitferne Atmosphäre hervorzurufen (siehe Notenbeispiel 6.1). Diese beendet, nachdem die Worte „turn down an empty Glass!“ von dem Chor in einem *pìu piano* gesungen werden, ebenfalls das kolossale Werk Bantocks.

Notenbeispiel 6.1: Granville Bantock, *Omar Khayyām*, Teil I, S. 2, T. 1–6.

Maestoso. *lunga pausa*
 (The Muezzin's Call to Prayer.)
 (Des Muezzins Ruf zum Gebet.)

mf marc. più f cresc. ff dim.

(Al - la hu Ak - bar!)
 Al - la - hu Ak - bar! (Gott ist der Größte)

Ein Beispiel für Bantocks musikalische Behandlung der bildhaften Poesie ist in der Wüstenszene gegen Ende des ersten Teils (S. 196ff. des Klavierauszugs) zu finden, die vom folgenden Robā'ī ‘Omar Ḥayyāms inspiriert worden ist:

„Des Lebens Karawane zieht mit Macht	« این قافلہ عمر عجب میگذرد »
Dahin, und jeder Tag, den du verbracht	دریاب دمی که با طرب میگذرد
Ohne Genuß, ist ewiger Verlust. —	ساقی غم فردای حریفان چه خوری
Schenk ein, Saki! Es schwindet schon die Nacht. ⁹⁴⁵	پیش آرمیالہ راکہ شب میگذرد»

⁹⁴⁴ Zitiert nach Bantock (1906). *Omar Khayyām* [...], Teil I, S. 2.

⁹⁴⁵ Zitiert nach Rosen. *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], dort: „Vergänglichkeit“, Gedicht Nr. 1, S. 21. Persisches Original zitiert nach Forūgī, M. ‘A. / Ġanī, Q. (1993). *Robā'iyāt-e Ḥakīm Kayyām-e Neyšābūrī*. Teheran: ‘Āref. Robā'ī Nr. 66, S. 87.

Mit der Vortragsbezeichnung *Tranquillo* versehen, beginnt diese Szene mit einem Zwischenspiel des Orchesters, das aus liegenden Tönen der hohen Streicher und einer abwärtsgerichteten Phrase der Harfe im *pianissimo* besteht und damit eine mysteriöse, mit „[t]he Desert“ überschriebene Szenerie suggeriert (Teil I, S. 196f. ab zwei Takte vor Ziffer 168). Der Auftritt der Karawane wird durch einen 69-taktigen ostinatohaften Begleitgestus samt Kamelglocke im „Tempo di Marcia“ zum Ausdruck gebracht, was die Bewegung der Kamele über den Sand der Wüste musikalisch darstellt (Teil I, S. 197ff., zwei Takte vor Ziffer 171–Ziffer 176). Daraufhin singt der Chor zunächst „mit geschlossenen Lippen“ und anschließend „mit geöffneten Lippen“ eine „Turkmani Melody“:

Notenbeispiel 6.2: Granville Bantock, *Omar Khayyám*, Teil I, S. 198, ab Ziffer 172.

(with closed lips)
Tenore. (mit geschlossenen Lippen.)

Mm
Hm

Basso.

(with closed lips)
(mit geschlossenen Lippen.)

Mm
Hm

Mm
Hm

Mm
Hm

*) Turkmani Melody
Turkomanen-Weise.

Bei den Vierzeilern 68–70 im zweiten Teil wird ebenfalls ein affektreicher Chor eingesetzt.

Beim ersten (Nr. 68) handelt es sich um das folgende Robā'ī 'Omar Ḥayyāms:

„Dieses Weltall, mit dem wir uns
schwindelnd drehen,

Ist wie eine Laterne anzusehen,

Drin die Sonne als Licht brennt, in
bunten Reigen,

Uns Trugbilder – unseresgleichen – zu
zeigen.“⁹⁴⁶

« این چرخ فلک که مادر او حیرانیم

فانوس خیال از او مثالی دانیم

خورشید چراغ دان و عالم فانوس

ما چون صوریم کاندراو حیرانیم»

⁹⁴⁶ Zitiert nach Bodenstedt. *Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjám*, dort: „Zehntes Buch. Verschiedene“, Gedicht Nr. 39, S. 217. Persisches Original zitiert nach Forūḡī / Ġanī. *Robā'īyāt* [...], Robā'ī Nr. 122, S. 101.

Die Welt wird von ‘Omar Ḥayyām mit einer Laterne verglichen, in der „die Menschen als ‚Schattenspielfiguren‘ (صُور) erstaunt und ‚verblüfft‘ (حیران) ihr Leben verbringen.“⁹⁴⁷ Aus dieser Erklärung wird die Beschreibung FitzGeralds „Magic Shadow-shapes that come and go“ abgeleitet, die von Bantock durch einen Schattentanz „Alla marcia“ umgesetzt wird (siehe Teil II, S. 311 ff., ab zwei Takte vor Ziffer 277). Das Motiv der Puppen bzw. Spielfiguren des Schicksals aus dem anschließenden Vierzeiler FitzGeralds (Nr. 69) wurde aus dem folgenden Robā‘ī ‘Omar Ḥayyāms entliehen:

„Wir sind hier nichts als ein Spielzeug des Himmels und der Natur;

Dies ist als Wahrheit gemeint, nicht metaphorisch nur.

Wir gehn, wie die Steine im Bretspiel, durch vieler Spieler Hände,

Und werden bei Seite geworfen in’s Nichts, wenn das Spiel zu Ende.“⁹⁴⁸

«ما العبتنا نيم و فلک لعبت باز»

از روی حقیقی نه از روی مجاز؛

یک چند دین باط بازی کردیم،

رقیم به صندوق عدم یک یک باز»

Hier werden die Menschen als Marionetten und eine höhere Macht als Puppenspieler bezeichnet. Für ‘Omar Ḥayyām sind die Geschöpfe auf der Welt Spielfiguren, deren Schicksal dem Schöpfer untersteht. Das „Hither and thither“-Rücken der Spieler wird in der Vertonung Bantocks durch stimmungsvolle Unterteilung des Chors, dessen versetzte Einsätze sowie die Verwendung eines schnelleren Tempos vom *pìu moto* hin zum *accelerando molto*, umgesetzt (Teil II, S. 318 ff. ab Ziffer 280). Die Beschreibung „And one by one back in the Closet lays“ ist als Metapher für das Sterben zu verstehen und wird durch den Einsatz eines langsameren Tempos „Meno mosso“, abwärtsgerichtete und teilweise chromatische Sechzehntel-Figurationen der Streicher und Paukenschläge musikalisch ausgedeutet und mündet schließlich in ein *morendo* (Teil II, S. 320 f. ab Ziffer 281). Außerdem ist eine dem vorigen Abschnitt ähnliche Verwendung der affektvollen Unterteilung des Chors in dem nächstvertonten Vierzeiler (Nr. 70) bei den Worten „But Here or There“ festzustellen (Teil II, S. 323 f. ab Auftakt von Ziffer 283).

⁹⁴⁷ Zitiert nach Ali Radjaies Aufsatz „Literarische Übersetzung und Komparatistik. Analyse der deutschen Omar Khayyam-Übersetzungen“, in: *Übersetzen im interkulturellen Kontext*. (2017). *Tagungsheft*. Teheran: Allameh Tabatabaie Uni. S. 105–132, hier S. 120.

⁹⁴⁸ Zitiert nach Bodenstedt. *Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjām*, dort: „Fünftes Buch. Schicksal und Freiheit“, Gedicht Nr. 19, S. 66. Persisches Original zitiert nach Hedāyat. *Tarāneh-haye Ḥayyām*, Robā‘ī Nr. 50, S. 69.

Der Anfang des dritten Teils beginnt mit einem vom Komponisten selbst hinzugefügten Abschnitt, dessen textliche Vorlage, wie der Gebetsruf des ersten Teils, weder aus FitzGeralds Übertragung noch ‘Omar Ḥayyāms Poesie, sondern aus dem Koran entnommen ist. Nach einem musikalischen Vorspiel, das mit der szenischen Beschreibung „The Fast of Ramazán“ bezeichnet ist, setzt der Unisono-Chor (TB, „Worshippers in the Mosque“) mit „[t]he chanting of the Koran“ ein, was nasal gesungen werden soll (Teil III, S. 371ff. ein Takt nach Ziffer 6–Ziffer 9).

Die darauffolgenden Vierzeiler FitzGeralds (Nr. 82–90) handeln von einer humorvollen, ironischen Szene im Haus eines Töpfers und stehen inhaltlich nur vage mit der Lyrik ‘Omar Ḥayyāms in Zusammenhang. Es werden lediglich einzelne Motive aus den *Robā‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms übernommen. Die Personifizierung des Krugs spielt eine entscheidende Rolle bei ‘Omar Ḥayyām und symbolisiert die Schöpfung des aus Erde geformten Menschen, ein Thema, das nicht nur in der persischen Poesie, sondern auch in zahlreichen Weltreligionen und Mythologien, wie bei Prometheus, auftaucht. Die unbewegten Töpfe nehmen in der Dichtung ‘Omar Ḥayyāms eine lebendige Gestalt an und repräsentieren dadurch einzelne Persönlichkeiten. In den überlieferten *Robā‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms finden sich wenigstens zehn Vierzeiler, die dieses Motiv aufnehmen. In seiner ersten Auflage der *Robā‘iyāt* aus dem Jahr 1859 betitelte FitzGerald die obengenannten acht aufeinanderfolgenden Vierzeiler als „Kúza-Náma“⁹⁴⁹ (pers. کوزه نامه, dt. „Das Buch der Töpfe“), die sich auf eine Auswahl aus der *Robā‘iyāt* mit dem Krug-Motiv beziehen.⁹⁵⁰ FitzGerald schafft also durch die spezifische Reihung dieser thematisch aufeinander Bezug nehmenden Vierzeiler eine Art neuer, kleiner Erzählung.

In der musikalischen Fassung Bantocks wird folgende Szene durch den Philosophen dargestellt: Während der Abenddämmerung beschreibt der im Hause eines Töpfers und „surrounded by Shapes of Clay“ (Teil III, S. 377, fünf Takte nach Ziffer 13) stehende Philosoph folgende Szene, die anschließend von dem antiphonisch positionierten Chor mit den Worten „Shapes of all Sorts and Sizes, great and small“ (ebd. S. 378ff.) kommentiert wird. Beginnend mit dem Sopran, der die Rolle des ersten Topfs übernimmt, folgen fünf weitere kleinere und

⁹⁴⁹ Siehe FitzGerald. *Rubáiyát of Omar Khayyám* [...], Gedicht Nr. VIX.–LXVI., S. 13f.

⁹⁵⁰ Im Folgenden sind die originalen persischen Inspirationsquellen aus der *Robā‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms für die Fassung FitzGeralds angegeben. Nr. 82 u. 83: *Robā‘ī* Nr. 171 (Forūgī / Ġanī. *Robā‘iyāt* [...], S. 113); Nr. 84: *Robā‘ī* 151 (ebd. S. 108); Nr. 85: *Robā‘ī* Nr. 22 (ebd. S. 76); Nr. 86: *Robā‘ī* Nr. 471 (Whinfield (1883). *The Quatrains of Omar Khayyám*, S. 316f.); Nr. 87: *Robā‘ī* Nr. 117 (Forūgī / Ġanī. *Robā‘iyāt* [...], S. 100); Nr. 88: *Robā‘ī* Nr. 193 (Whinfield (1883). *The Quatrains of Omar Khayyám*, S. 130f.); Nr. 89: *Robā‘ī* Nr. 82 (Hedāyat. *Tarāneh-haye Ḥayyām*, S. 83); Nr. 90: *Robā‘ī* Nr. 218 (Whinfield (1883). *The Quatrains of Omar Khayyám*, S. 146f.).

hauptsächlich rezitativisch konzipierte Partien, die weitere Töpfe repräsentieren und jeweils durch musikalische Zwischenspiele voneinander getrennt werden (Teil III, S. 389–399). Die Besetzung der Vokalpartien teilt sich folgendermaßen auf: Erster Topf (Sopran), Zweiter Topf (Mezzosopran), Dritter Topf (Contra-Alto), Vierter Topf (Tenor), Fünfter Topf (Bariton), Sechster Topf (Bass). Diesen werden jeweils ihrem Charakter gemäße, passende Begleitgesten sowie eine individuelle harmonische Sphäre zugeordnet. So wird die Schiefe des dritten Kruges z. B. durch spielerische Figurationen der Holzbläser, oder die zittrige Hand des Töpfers durch rasche, chromatische Sextolen der Streicher zum Ausdruck gebracht:

Notenbeispiel 6.3: Granvill Bantock, *Omar Khayyām*, Teil III, S. 394, ab zwei Takte vor Ziffer 23.

3. P. *accel.* *risoluto* *cresc.* *Con moto.* *f*

What! did the Hand then of the Potter shake?"
 Was! hat ge - zi - tert denn des Töpfers Hand?"

mp *cresc.* *f* *p* 6 6 6

dim. *mf* *f* *cresc.* 6 6 6

poco a poco dim. *rit.* *dim.* *stringendo* *pp* 3 3 3 6 6 6

Bantock folgt in seiner Komposition der programmatischen Abfolge der ‘Omar Ḥayyām-Adaption FitzGerald’s und versieht einige Abschnitte mit szenischen Überschriften. Die Musik, insbesondere die Vor-, Zwischen- und Nachspiele, kommentiert den Inhalt der poetischen Vorlage. Auffallend in seiner musikalischen Umsetzung der *Robā ‘iyāt*

‘Omar Ḥayyāms ist die Wahl eines umfangreichen Formats mit einer großen Besetzung, u. a. acht Schlagzeugern, inklusive einer Kamelglocke, welche die Bewegung der Kamele über den Sand einer Wüste darstellen soll, zwei antiphonisch konzipierte Streichorchester sowie die affektiv angelegte Chorpartie, welche ein breites Spektrum an Ausdrucksformen und Klangfarben ermöglicht. Diese dem Exotismus-Stereotyp zugeschriebenen Mittel samt den gelegentlich von Bantock eingeführten Überschriften, sind als Versuche zu nennen, die *Robā ‘iyāt* in eine „orientalische“ bzw. „exotische“ Szenerie zu setzen. Sowohl die aufeinander abgestimmte Anordnung der 101 vertonten *Robā ‘iyāt* ‘Omar Ḥayyāms als auch deren in einem dramatischen Kontext angelegten Entwicklungsprozess stimmen mit FitzGeralds literarischer Übertragung überein. Bemerkenswert ist auch die Einführung der Protagonisten aus der Übertragung FitzGeralds, darunter der Philosoph, der Dichter, die Geliebte sowie die Nebenrollen der sechs Krüge. Sowohl Bantocks als auch FitzGeralds Vorliebe für ‘Omar Ḥayyām sei in deren Zuneigung für östliche Kulturen und Sprachen begründet. An dieser Stelle sei auch angemerkt, dass dieses kolossale Werk in einer Zeit (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) komponiert wurde, in der kein anderes weltliches Oratorium mit philosophischen Anspielungen in einem solchen Umfang existierte.

6.4.2. Boris Blachers *Die Sinnsprüche des Zeltmachers*, op. 3⁹⁵¹

Blachers im Jahr 1931 veröffentlichte Liedersammlung *Die Sinnsprüche des Zeltmachers*, op. 3, für mittlere Stimme und Klavier basiert auf der deutschen Übersetzung von Friedrich Rosen (1909).⁹⁵² In dieser Sammlung vertonte Blacher jeweils ein Gedicht aus den fünf Kapiteln „Vergänglichkeit“, „Welträtsel“, „Lehre“, „Wein und Liebe“ und „Schlussworte“. Erwähnenswert ist, dass Rosen in sämtlichen Übertragungen die ursprüngliche formale Anlage ‘Omar Ḥayyāms beibehält, ebenso das Reimschema a–a–b–a. Die Lieder Blachers sind mit einem Umfang von 10 bis 23 Takten extrem konzentriert, sodass die Aufführungsdauer der ganzen Sammlung nur etwa drei Minuten beträgt.

⁹⁵¹ Siehe Blacher, B. / ‘Omar Ḥayyām / Rosen, F. (1940). *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers: Für mittlere Stimme und Klavier (1931)*. Berlin [u.a.]: Bote und Bock. Die in dieser Arbeit erwähnten Taktangaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

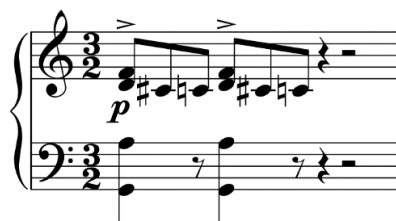
⁹⁵² Siehe Rosen. *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...]. Auf *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers*, op. 3, berührend, produzierte der AfEM (*Arbeitskreis für Elektronische Musik*) im Jahr 1963, anlässlich des 60. Geburtstag Blachers, „eine elektronische Studie zur Sprachverformung“ mit dem Titel *Persischer Sinnspruch*, in der die sogenannte stochastische Sprache mit Bezug auf ‘Omar Ḥayyām-Übersetzung Rosens verwendet wurde. Der AfEM wurde im Jahr 1961 in Berlin gegründet und bestand aus Boris Blacher, Manfred Krause, Rüdiger Rüfer und Fritz Winckel. Boris Blacher, der zu dieser Zeit einen Lehrauftrag für experimentelle Musik an der Technischen Universität hielt, war der künstlerische Leiter des Studios.

Op. 3/1 „Des Lebens Karawane zieht mit Macht“⁹⁵³

Das erste Gedicht beschäftigt sich mit der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins, die durch eine Karawane symbolisiert wird. In diesem Robā‘ī lädt ‘Omar Ḥayyām den Leser ein, den Sinn des Augenblicks wahrzunehmen, den man fröhlich verbringen soll. Das Denken an Vergangenheit und Zukunft hält er für sinnlos und das Thema der Vergänglichkeit des Lebens wird mit einer anakreontischen Aufforderung, nämlich das Glas zu erheben, abgeschlossen.

In der weitgehend syllabisch konzipierten Vertonung Blachers ist die formale Anlage der poetischen Vorlage kaum zu erkennen, da gelegentlich Verse sogar zusammengeführt werden. Die Gesangslinie ist überwiegend rezitativisch gehalten und primär von deklamatorischer Wirkung. Die Klavierbegleitung besitzt dagegen eine kommentierende Rolle und besteht aus einem wiederkehrenden Motiv, das aus einer dreitönigen, abwärtsgerichteten, chromatischen Bewegung aufgebaut ist, in der der erste Ton stets betont wird (siehe Notenbeispiel 6.4, a). Dieses dreitönige, stets um sich selbst kreisende bzw. in der Wiederholung gefangene Motiv symbolisiert die Vergänglichkeit und Unentrinnbarkeit des Lebens sowie irdischen Daseins. Die Worte „ewiger Verlust“ werden durch eine rhythmisch verlangsamte und akkordische Variante dieses Motivs in der Klavierbegleitung hervorgehoben (siehe Notenbeispiel 6.4, b). Außerdem ist die chromatische Bewegung an zwei Stellen in die Basslinie eingebettet (siehe Notenbeispiel 6.4, c).

Notenbeispiel 6.4: Boris Blacher, *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers*, op. 3, Nr. I:⁹⁵⁴
a. Das Vergänglichkeitsmotiv, T. 1, Klavierpart.



b. Das Vergänglichkeitsmotiv in einer rhythmisch verlangsamten Variante, T. 8 mit Auftakt bis T. 9/1.

e - wi - ger Ver - lust.

c. Das in die Basslinie des Klaviers eingebettete Vergänglichkeitsmotiv, T. 10 mit Auftakt und T. 12-Ende.

Die Idee des Drehens wird von Blacher durch einen repetierenden Begleitgestus ausgedrückt, der durch seinen in sich kreisenden Charakter weder Anfang noch Ende besitzt. Bestehend aus drei, von der Klavierstimme in Oktaven gespielten Portato-Viertel-Noten, die über einen 2/4-Takt ausgedehnt werden, durchzieht dieser Begleitgestus unverändert die gesamte Vertonung und verkörpert so die poetische Idee der Unendlichkeit ‘Omar Ḥayyāms. Dazu trägt noch der durch die Akzentverschiebungen erzielte metrische Schwebезustand in einem langsamen Tempo („Moderato“) bei:

Notenbeispiel 6.5: Boris Blacher, *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers*, op. 3, Nr. II, T. 1–6, Klavierpart.⁹⁵⁶

Trotz fehlender Vorzeichen scheint Blachers Komposition auf einer melodischen Moll-Tonleiter (as-Moll) zu basieren (jeder Vers endet auf der Tonika *as*). Die Stimmlage der Gesangslinie bewegt sich bloß von der unteren Quarte bis zur oberen Quinte und umfasst somit eine Oktave (es^1-es^2). Insgesamt hält sich Blacher an das metrische Schema der poetischen Vorlage Rosens, indem er in der Melodie der Singstimme den jambischen Fünfheber rhythmisch aufnimmt.

[Op. 3/3 „Heut, wo noch Rosendüfte mich umschweben“](#)

Die dafür verwendete poetische Vorlage aus Rosens *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* ist eher als Nachdichtung anzusehen. In diesem Robā‘ī trauert der persische Dichter der schwindenden Jugend nach und sucht seine Seelenruhe in bitterem Wein, der metaphorisch für die Bitterkeit seines Lebens steht. Die sarkastische Anspielung auf den bitteren Beigeschmack des Weins aus Schiras spielt eine wichtige Rolle nicht nur in der Poesie ‘Omar Ḥayyāms, sondern generell in der persischen Lyrik.

⁹⁵⁶ Siehe Blacher. *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], S. 4.

„Heut, wo noch Rosendüfte mich umschweben	«امروز که نوبت جوانی من است
Laß froh mich trinken von dem Saft der Reben	می نوشم از آن که کامرانی من است
Und schilt ihn nur nicht, daß er bitter schmeckt;	عسیم مکنید، گرچه تلخ است خوش است
Er muß ja bitter sein, sonst wär' er nicht mein	تلخ است، چرا که زندگانی من است»
Leben. — ⁹⁵⁷	

Mit seinen zehn Takten, in einem *alla breve* und schnellem Tempo („Allegro“) konzipiert, ist die Vertonung Blachers das kürzeste Lied aus der Sammlung. Die Ironie der literarischen Vorlage wird durch ein *Leggiero* und dessen tänzerische Leichtigkeit hervorgehoben. Zudem wird sie durch humorvolle Verzierungen der Oberstimme des Klaviers verstärkt. Die auf den Intervallen der Quarte und Quinte beruhende Harmonik bildet das Gestaltungsprinzip der Vertonung. Die vertikale Quartensharmonik durchzieht die Klavierbegleitung und die Melodiebildung der Singstimme basiert auf gelegentliche horizontale Quartstrukturen. Die Vertonung beginnt mit einem dreistufigen Quartakkord des Klaviers im *forte*, der in den beiden Schlusstakten wieder aufgegriffen wird.

Notenbeispiel 6.6: Boris Blacher, *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers*, op. 3, Nr. III, T. 9ff., Klavierpart. ⁹⁵⁸



Außerdem steht die ab T. 6 ausgeführte harmonische Rückung für die Bitterkeit des Weins und des Lebens, die durch eine abwärtsgerichtete, chromatische Bewegung hervorgehoben wird.

[Op. 3/4 „In jener Nacht, wo keine Sterne blinken“](#)

Vergleicht man Rosens Übersetzung der folgenden Dichtung mit dem persischen Original stellt man fest, dass diese eher frei konzipiert ist. Auch das Wortspiel im Persischen ist in seiner Übersetzung nicht beibehalten. In diesem Robā‘ī verweist ‘Omar Ḥayyām hinsichtlich der

⁹⁵⁷ Zitiert nach Rosen. *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], dort: „Wein und Liebe“, Gedicht Nr. 117, S. 86. Persisches Original zitiert nach Hedāyat. *Tarāneh-haye Ḥayyām*, Robā‘ī Nr. 16, S. 56.

⁹⁵⁸ Siehe Blacher. *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], S. 5.

Vorausbestimmung des Schicksals auf die Bedeutsamkeit des jetzigen Augenblicks. Das Trinken ist durchaus mehrdeutig, es steht für Leben aber auch Tod. ‘Omar Ḥayyām ruft dazu auf, den Augenblick möglichst zu genießen und die Unvermeidbarkeit des Schicksals mutig anzunehmen.

„In jener Nacht, wo keine Sterne blinken,	«در دایره سپهر ناپیدا غور»
Wo keines Auswegs Hoffnungsstrahlen winken,	جامی ست که جلد را حشاند بدور
Schrick nicht zurück wenn deine Reihe kommt!	نوبت چو دور تو رسد آه مکن
Der Becher kreist, und jeder muß ihn trinken. — ⁹⁵⁹	می نوش. خوشدلی که دور است نذ جور»

Blacher folgt mit der überwiegend syllabisch angelegten Gesangslinie im Wesentlichen dem jambischen Metrum der poetischen Vorlage. Die Welt des Mysteriums aus der Poesie ‘Omar Ḥayyāms wird durch die Wahl eines langsamen Tempos („Lento“), ein in der Oberstimme des Klaviers erklingendes Quintpedal (*d–a*) und eine über die gesamte Vertonung ausgedehnte abwärtsgerichtete Linie hervorgerufen. Diese Linie setzt zunächst diatonisch und darauf chromatisch in der Bassstimme des Klaviers stets auftaktig ein und phrasiert zur eigentlich betonten Zählzeit des nächsten Taktes ab.

Notenbeispiel 6.7: Boris Blacher, *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers*, op. 3, Nr. IV, T. 1–4/1.⁹⁶⁰

Die gebrochene Sixte ajoutée von a-Moll zu Beginn der Melodie der Gesangstimme, deren charakteristische Dissonanz schließlich zum *c* der a-Moll-Tonika aufgelöst wird, trägt

⁹⁵⁹ Zitiert nach Rosen. *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], dort: „Lehre“, Gedicht Nr. 68, S. 59. Persisches Original zitiert nach Forūġī / Ġanī. *Robā ‘iyāt* [...], *Robā ī* Nr. 106, S. 97.

⁹⁶⁰ Siehe Blacher. *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], S. 5.

ebenfalls zu der geheimnisvollen Atmosphäre gleich der Vorlage bei. Damit und durch eine klare Akzentuierung wird der entscheidende Begriff „Trinken“ hervorgehoben:

Notenbeispiel 6.8: Boris Blacher, *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers*, op. 3, Nr. IV, Letzter Takt mit Auftakt, Singstimme.⁹⁶¹



Dem poetischen Reimschema (a–a–b–a) in dieser Vertonung entsprechen identische musikalische Reime im ersten, zweiten und vierten Vers.

Op. 3/5 „Omar, der Zeltmacher, hat von früh bis spät“

In diesem Robā‘ī erklärt ‘Omar Ḥayyām, dass selbst er, trotz all seiner Weisheit und seines Wissens, keinen Einfluss auf das Schicksal ausüben kann.

„Omar, der Zeltmacher, hat von früh bis spät

«خیام که خیمه‌های حکمت می‌دوخت

An manchem Zelt der Philosophie genäht,

در کوره غم فتاد و نگاه بسوخت

Bis Schicksalsschere sein Lebensseil ihm kappt

مقراض اجل طناب عمرش برید

Und Trödler Tod ihn um ein Nichts ersteht.⁹⁶²

دلالت قضا بر رانگانش بفروخت»

Der Begriff „Zeltmacher“ ist eine wörtliche Übersetzung des Namens ‘Omar Ḥayyāms. Die in den Begriffen „Zeltmacher“ (خیام, Ḥayyām) und „Zelt“ (خیمه, keymeh) eingebettete Klangfigur findet ihre Parallele im persischen Original. Außerdem wurde die Personifizierung des Schicksals und des Todes aus der persischen Fassung und der daraus gewonnene ironisch-sarkastische Charakter ins Deutsche übernommen.

Anders als bei den vorigen Liedern dieser Sammlung ist die Gesangslinie in der letzten Vertonung Blachers sehr melismatisch gestaltet. Die Melodie der Singstimme basiert auf einer natürlichen Moll-Tonleiter in *b* und ist aus Koloraturen und Tonrepetitionen aufgebaut. Diese könnten eine graphische Darstellung des Zeltes repräsentieren:

⁹⁶¹ Siehe ebd.

⁹⁶² Zitiert nach Rosen. *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], dort: „Schlussworte“, Gedicht Nr. 152, S. 105. Persisches Original zitiert nach Whinfield (1883). *The Quatrains of Omar Khayyām*, Robā‘ī Nr. 83, S.56f.

Notenbeispiel 6.9: Boris Blacher, *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers*, op. 3, Nr. V, T. 1f. mit Auftakt.⁹⁶³

Allegretto

O- mar, _____ der Zelt - ma-cher

secco e stacc.

In der Klavierbegleitung erklingt ein wiederkehrender, in zwei Stimmen aufgeteilter, punktueller Begleitgestus, bestehend aus sechs Achtelnoten in einem 4/4-Takt, der durch sein Metrum der ursprünglichen Taktart entgegenwirkt und das Nähen des Zeltes darzustellen scheint. Die musikalischen Mittel spiegeln hier die Ironie und den Sarkasmus der poetischen Vorlage wider.

Trotz vereinzelter Versuche Blachers in den besprochenen Liedern die Musik „orientalisch“ klingen zu lassen, u. a. durch die Verschleierung des Metrums, Verwendung eines Pedals, eines geringen Ambitus und Einführung der Melismatik, ist seine Kompositionsweise in keiner Weise einem orientalischen Stil zuzuordnen. Seine musikalische Umsetzung der Vierzeiler ‘Omar Ḥayyām bezieht sich also nur inhaltlich auf die persische Poesie und zeigt keine Nähe zur „orientalischen“ bzw. persischen Musikkultur.

6.4.3. Krzysztof Penderecki *Strofy*

Der polnische Komponist Krzysztof Penderecki komponierte im Jahr 1959 ein Werk mit dem Titel *Strofy* (*Strophen*) für Sopran, Sprechstimme und zehn Instrumente zu Originaltexten von Menander, Sophokles, Jesaja, Jeremia und ‘Omar Ḥayyām.⁹⁶⁴ Zusammen mit zwei anderen Kompositionen, die er anonym eingereicht hatte, erhielt Penderecki im Jahr 1959 dafür alle drei Preise des zweiten Warschauer Wettbewerbs für junge polnische Komponisten des Komponistenverbandes.⁹⁶⁵ Die literarische Vorlage besteht aus alten Texten von fünf Denkern

⁹⁶³ Siehe Blacher. *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], S. 6.

⁹⁶⁴ Siehe Penderecki, K. (1977). *Strofy na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów teksty: Menander, Sofokles, Izajasz, Jeremiasz i Omar El-Khayam*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Die in dieser Arbeit erwähnten Angaben beziehen sich auf die genannte Quelle.

⁹⁶⁵ *Strofy* erhielt 1959 den ersten Preis des Wettbewerbs vom *Verband Polnischer Komponisten* (poln. *Konkurs Młodych Związku Kompozytorów Polskich*) und die Kompositionen *Emanationen* (*Emanacje*) sowie *Aus den Psalmen Davids* (*Psalmy Dawida*) wurden beide mit dem zweiten Preis ausgezeichnet.

und wird in den jeweiligen Originalsprachen – griechisch, hebräisch und persisch – von der Sprech- bzw. der Sopranstimme vorgetragen. Der letzte Text ist einem Robā'ī 'Omar Ḥayyāms entnommen, der in polnischer und deutscher Übersetzung in der Einleitung der Partitur abgedruckt ist.

Abbildung 6.4: polnische Übersetzung eines Vierzeilers 'Omar Ḥayyāms, verfasst von Ananiasz Zajączkowski (1903–1970).⁹⁶⁶



Das Motiv des Schicksals nimmt an zahlreichen Stellen der *Robā'iyāt* 'Omar Ḥayyāms einen zentralen Stellenwert ein und wird häufig mit der Vergänglichkeit des Lebens in Zusammenhang gebracht.

⁹⁶⁶ Siehe *Przegląd Orientalistyczny*. (1952). *Zeszyt 4*. Kraków: Polskie Towarzystwo Orientalistyczne. S. 48.

„Vom Erdengrund bis zu Saturn empor

«از قعر گل سیاه تا اوج زحل»

durchdrang ich früh der Himmelsrätsel
Flor

کردم هر مشکلات کیتی را حل

und löste ihre feinsten Knoten auf —

بکشادم نهدای مشکل به حل [بیرون جستم ز قید هر مکر و حل]

Der Schicksalsknoten doch blieb nach
wie vor!⁹⁶⁷

هر بند کشاوه شده جز بند اصل»

Der Saturn symbolisiert die Hoheit bzw. die „schwarze Materie“⁹⁶⁸ und die Erde steht für die Tiefe der Existenz, wodurch mit beiden Himmelskörpern die Weite des Universums imaginiert wird. Trotz weitgehender Lösung aller Rätsel ist das lyrische Ich noch im „Schicksalsknoten“ gefangen, der als Metapher für den Tod zu verstehen ist. Dementsprechend wird die Individualität des Menschen als eingeschränkt dargestellt. Das Thema der „Schicksalhaftigkeit“ ist nicht nur in dem für *Strofy* ausgewählten Robā‘ī ‘Omar Ḥayyāms, sondern auch in den griechischen sowie hebräischen Vorlagen für Pendereckis Vertonung präsent. Gut und Böse werden dem Schicksal zugeschrieben, dessen Macht über dem Menschen steht. Durch Pendereckis Fokus auf das Thema des Schicksals entsteht eine inhaltliche Verschmelzung von griechischer Antike, jüdischem Denken und Persischer Weltanschauung.

Die Komposition *Strofy* ist stark von Pendereckis stilistischer Wandlung von den Modellen der Vorkriegsjahre bis hin zur wachsenden Avantgarde-Bewegung geprägt. Als eines der charakteristischen musikalischen Merkmale dieses Stückes ist die Erweiterung der Klangfarbenmöglichkeiten zu nennen, die durch den Einsatz vielfältiger instrumentaler und vokaler Artikulationen und deren differenzierter Klangmischungen erzeugt werden. Beispielsweise sind unkonventionelle Streicherklänge zu nennen: rhythmische Glissandi und Tonhöhenverschiebungen um einen Drittelton und nicht-rhythmische Tremoli und Triller, die durch heftiges Hämmern mit den Fingern auf die Saite bewirkt werden. Eine weitere Besonderheit umfasst die Verkörperung der poetischen Vorlage durch eine punktuelle kompositorische Technik. Dabei ist das Metrum aufgelöst, sodass keine festgelegte Taktart zu

⁹⁶⁷ Zitiert nach ‘Omar Ḥayyām. (1935). *Omar Chajjām und seine Vierzeiler*: [...]. (C. Rempis, Übers.), dort „2. Buch. Die Vierzeiler in Reimen“, Vierzeiler Nr. 77, S. 71. Auch wiedergegeben in Ali Radjaies Aufsatz „Literarische Übersetzung und Komparatistik [...]“, in: *Übersetzen im interkulturellen Kontext*, (wie Anm. 947), S. 121. Persisches Original zitiert nach Forūgī / Ġanī. *Robā‘iyāt* [...], Robā‘ī Nr. 119, S. 100. Dieses Robā‘ī ist in unterschiedlichen Fassungen überliefert.

⁹⁶⁸ Da ‘Omar Ḥayyām Astronom war, wurde dieser Fachterminus von Ali Radjaie auf Grund der inhaltlichen Verbindung mit dem astronomischen Bereich vorgeschlagen. Vgl. Ali Radjaies Aufsatz „Literarische Übersetzung und Komparatistik [...]“, in: *Übersetzen im interkulturellen Kontext*, (wie Anm. 947), S. 121.

erkennen ist. Das Tempo wird als graphisches Gebilde mit drei unterschiedlichen Tempoangaben dargestellt und nicht mehr in einem metrisch-proportionalen Verhältnissystem aufgefasst. Diese musikalischen Merkmale führen zur Aufhebung einer nachvollziehbaren und strikt eingehaltenen Zeitstruktur, wodurch die sogenannte Entzeitlichung der Komposition, die auf den Inhalt Bezug zu nehmen scheint, dargestellt wird.

Das Schwingen des Beckens markiert den Beginn von 'Omar Ḥayyāms Vierzeiler (S. 26 der Partitur). Die Gesangslinie des Soprans umfasst einen großen Ambitus mit großen Sprüngen und ist in ihrer Dynamik sehr differenziert. Zudem werden gelegentlich expressive Vortragsformen gefordert, u. a. Sprechgesang, Rezitative und Glissandi. Dazu kommt die kommentierende Sprechstimme. Zu Beginn der Gesangslinie ist die Einführung einer fragmentarischen Zwölftonreihe nachweisbar, welche in der Folge in Krebs wieder aufgegriffen wird:

Notenbeispiel 6.10: Krzysztof Penderecki, *Strofy*, Ausschnitt aus der Sopranstimme, S. 28f.

Fragment (G)

Sopr. az ka - re ge - le si -

Fragment (K)

Sopr. ja(h) ta ou - ğe zo-hal

Anschließend wird die erste Verszeile in einer äußerst radikalen Krebsform von der Sopranstimme gesungen, indem nicht nur die jeweiligen Tonhöhen, sondern auch der persische Originaltext rückwärts vorgetragen werden. Der Begriff „sija(h)“ (siyāh, dt. schwarz), der zunächst im Sprechgesang zu einem abwärtsgerichteten Glissando vorgetragen wird (siehe Notenbeispiel 6.10), fehlt jedoch bei der Durchführung als Krebs (siehe Notenbeispiel 6.11). Während der Krebs der ersten Verszeile erklingt, werden die erste und zweite Verszeile in ihrer Grundgestalt von der Sprechstimme rezitiert:

Notenbeispiel 6.11: *Strofy*, komponiert von Penderecki, Ausschnitt aus der Partitur, S. 30f.

The image shows a musical score snippet for 'Strofy' by Penderecki. It features two staves: Soprano (Sopr.) and Recitativo (Recit.). The Soprano part has lyrics: 'lah oz eġ - uo at e - leg e -'. The Recitativo part has lyrics: 'Az ka-re ge-le si- -ja - (h) ta ou-ġe zo-hal kar -'. Dynamic markings include *mf*, *p*, *mf*, *pp*, and *mp*. There are circled numbers '1.' and '2.' in the score. A green arrow at the bottom points right, labeled 'Grundgestalt der ersten und zweiten Verszeilen'. An orange arrow at the top points left.

Krebsform der ersten Verszeile

This image shows a musical score snippet illustrating the 'Krebsform' (retrograde) of the first line. It features two staves: Soprano (Sopr.) and Recitativo (Recit.). The Soprano part has lyrics: 'rak za'. The Recitativo part has lyrics: 'dam ha-me(je) moš-ke-lä - te gi - ti - ra hall'. Dynamic markings include *f* and *pp*. There is a circled number '1.' in the score. A green arrow at the bottom points right. An orange arrow at the top points left.

Die zweiten und dritten Verszeilen lässt Penderecki jeweils in Grundgestalt und Krebsform simultan erklingen (S. 32–26 der Partitur). Die letzte Verszeile des Robā ī ‘Omar Ḥayyāms wird zwischen den Linien der Sprech- und der Sopranstimme aufgeteilt (S. 39f.). Der mit einer Fermate versehene entscheidende Begriff des Schicksals „aġal“ wird mit der Vortragsbezeichnung „szept“ (flüsternd) im *pianissimo* vorgetragen, während die Klavierstimme ein aufwärtsgerichtetes „Glissando mit den Fingerkuppen so weit wie möglich über die Saiten“⁹⁶⁹ zu spielen hat. Ebenfalls enden die Violin- und Bratschenstimme, deren Flageolettöne zusammen mit dem Nachklang eines abschließenden Tamtamwirbels das Schicksal musikalisch auszudeuten scheinen.

Die serielle Zwölftontechnik, Verwendung eines graphischen Tempos, Auflösung des Metrums und die sich stets verändernden Klangfarben, differenzierten Klangmischungen bzw. das daraus resultierende effektvolle Spiel zwischen Sopran, Sprechstimme und Instrumenten sind zentrale Charakteristika der Komposition Pendereckis, die weder von einem „orientalischen“ noch von einem traditionellen persischen Idiom Gebrauch machen. Lediglich die Vorlage ‘Omar Ḥayyāms und deren Inhalt dient als Bezugspunkt zu Persien bzw. zum persischen Kulturraum. Bei anschließend untersuchten Vertonungen Madernas und Berios ist ein ähnliches Prinzip aufzufinden.

⁹⁶⁹ Zitiert nach Penderecki. *Strofy* [...], S. 40.

6.4.4. Bruno Madernas *Ausstrahlung* und Luciano Berios *Calmo*

Das dem italienischen Komponisten und Dirigenten Bruno Maderna (1920–1973) anlässlich seines Todes gewidmete Stück *Calmo* (1974, rev. 1989) für Mezzosopran (mit vier indischen Rasselarmbändern, zwei an den Handgelenken und zwei an den Knöcheln) und 22 Instrumente, komponiert von Luciano Berio (1925–2003), basiert neben Homer, Edoardo Sanguineti, Canticum dei Cantici und der Bibel auf anonymen griechischen Texten und Sa‘dī. Diese verkörpern eine Auswahl der literarischen Vorlagen der drei Jahre zuvor erschienenen Komposition Madernas mit dem Titel *Ausstrahlung*. In *Calmo* finden sich zahlreiche Referenzen an Madernas Vertonung. Es ist damit als Hommage an Maderna zu sehen, den eine enge Freundschaft mit Berio verband und mit dem er 1955 das *Studio di Fonologia Musicale* für elektronische Musik gründete. Berios Kompositionsweise und seine Textauswahl richteten sich hier hauptsächlich nach der Madernas. *Ausstrahlung* wurde 1971 im Auftrag der Organisatoren des Schiras-Kunstfestivals anlässlich der Gründung des altpersischen Reichs durch Kyros II. vor 2500 Jahren als Stück für Mezzosopran, Flöte, Oboe, großes Orchester und Tonband komponiert; die Aufführung fand im Folgejahr, als sich das Festival zum 5. Mal jährte, in Persepolis statt.⁹⁷⁰ Die literarische Vorlage zu dieser Vertonung besteht aus einer Auswahl alter indischer und persischer Texte, welche die Ursprünge des menschlichen Geistes repräsentieren, darunter Ausschnitte aus den heiligen Schriften des Hinduismus (*Rigveda* und *Bhagavad Gita*) sowie des Zoroastrismus (*Avesta*), aber auch Gedichtzeilen persischer Poeten wie Rūdakī, ‘Omar Ḥayyām, Neẓamī-e Arūzī und Sa‘dī.⁹⁷¹ Fragmente aus diesen Texten wurden in Form einer Collage in englischer, deutscher, italienischer, französischer und persischer Sprache zusammengestellt und teilweise zweisprachig simultan (im Original und in der Übersetzung) vorgetragen. Die Auswahl von zahlreichen Sprachen für seine Vertonung deutet auf Madernas Darstellung der Gemeinsamkeit dieser Sprachräume bzw. die Frage nach deren Ursprünge hin. *Ausstrahlung* beinhaltet sieben Abschnitte bzw. willkürliche Blöcke (oder nach Aussage des Komponisten sieben „Ausstrahlungen“ oder „Radiances“), bestehend aus sieben Tonbandaufnahmen, deren Reihenfolge von Dirigenten definiert wird. Kompositorisch gesehen ist *Ausstrahlung* in die Reihe der experimentellen Avantgarde einzuordnen.⁹⁷² Der zuerst erwähnte persische Poet ist ‘Omar Ḥayyām, dessen Worte in Form

⁹⁷⁰ Vgl. Baroni, M. / Dalmonte, R. (2022). *Bruno Maderna: His Life and Music*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers. S. 261f. Bruno Maderna nahm bereits 1969 zum ersten Mal an dem Schiras-Kunstfestival teil. Vgl. auch Suvini-Hand, V. (2006). *Sweet Thunder: Music and Libretti in 1960s Italy*. London: Taylor & Francis. S. 150–176.

⁹⁷¹ Vgl. Baroni / Dalmonte. *Bruno Maderna* [...], S. 261f.

⁹⁷² Vgl. ebd. S. 262.

eines Sprechgesangs durch eine grafische Linie der Gesangstimme mit drei unterschiedlichen Zeilen, welche die jeweilige Stimmlage bestimmen, vorgetragen werden. Die literarische Vorlage dieses Fragments, das in italienischer Sprache vorgetragen wird, bezieht sich auf den folgenden Vierzeiler ‘Omar Ḥayyāms:

„O cuore, fingi s’ avere tutte le cose del mondo,	«ایدل همه اسباب جهان خواره تکیه
fingi che tutto ti sia giardino delizioso di verde.	باغ طربت بسزه آراسته تکیه
E tu, anima mia, su quell’erba verde	وانگاه بر آن بسزه شبی چون شبنم
Fingi d’esser rugiada gocciata là nella notte	
e al sorgere dell’alba svanita“ ⁹⁷³	بنشسته و با باد و بر خاره تکیه

Darüber hinaus wird ein weiteres Fragment mit Bezug auf ‘Omar Ḥayyām („Sulla mia tomba ad ogni primavera / il vento del nord fara piovere firi“), diesmal jedoch gesungen. Die Worte sind von einer durch Ḥayyāms Zeitgenossen Neẓamī-e Arūzī überlieferten Aussage mit Bezug auf sein Grabmal abgeleitet.⁹⁷⁴ Die Sa‘dī-Abschnitte („Son tutti verdi i rami“ und „È fiorito il giardino“) finden keine konkreten Referenzen weder in *Būstān* (Duftgarten) noch in *Golestān* (Rosengarten), scheinen jedoch auf Sa‘dīs Poesie in ihrer Ganzheit Bezug zu nehmen. Außerdem ist das Motiv der Blume sowohl bei ‘Omar Ḥayyām als auch bei Sa‘dī präsent und verbindet diese Fragmente inhaltlich miteinander. Wie die Komposition Pendereckis besteht bei den Werken Madernas und Berios keine Nähe zu persischer Musik; es sind lediglich inhaltliche Bezüge zur persischen Lyrik vorhanden. Aus diesem Grund ist der Einfluss der persischen Poesie auf diese Werke nicht in der Musik, sondern in den literarischen Vorlagen zu suchen.

⁹⁷³ Zitiert nach Häusler, H. (2009). „Bruno Maderna: Ausstrahlung (1971)“, in: *Klangbiennale_2. 21./22. November 2009. Hessischer Rundfunk. Satellit Maderna* [Programmheft]. Frankfurt: BGR Druck-Service. S. 8–13, hier S. 11. Persisches Original zitiert nach Forūgī / Ġanī. *Robā‘īyāt* [...], Robā‘ī Nr. 103, S. 96.

⁹⁷⁴ „Über meinem Grab wird der Nordwind in jedem Frühling Blumen regnen lassen.“ Zitiert nach Häusler, H. (2009). „Bruno Maderna: Ausstrahlung (1971)“, in: *Klangbiennale_2. 21./22. November 2009. Hessischer Rundfunk. Satellit Maderna* [Programmheft]. Frankfurt: BGR Druck-Service. (wie Anm., 984), S. 12. In der oben erwähnten Erzählung berichtet Neẓamī-e Arūzī über folgende Worte ‘Omar Ḥayyāms: „Mein Grab wird an einer Stelle sein, auf welche die Bäume zweimal im Jahre ihre Blüten streuen werden.“ Zitiert nach Rosen. *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers* [...], dort: „Omars Leben“, S. 133f.

7. Synthese und Auswertung

7.1. Die persische Poesie in der literarischen Rezeption

Befasst man sich mit der Rezeptionsgeschichte der Poesie aus dem persischen Raum, finden sich bei den Übersetzer-Poeten Parallelen hinsichtlich der Entstehung der literarischen Adaptionen. Neben der herrschenden Orientbegeisterung ist der Impuls für die Adaption dieser Werke in den damaligen historischen Ereignissen zu suchen. Der Großteil der Arbeit am *West-östliche[n] Divan* Goethes fällt in die unruhige Zeit 1814–1815, die das Ende des napoleonischen Zeitalters markiert, dessen unerträgliche Auswirkungen in ganz Europa zu spüren sind. So schreibt Goethe in einem Brief vom 23./25.11.1814 an Schlosser:

„In unserer Gegend hatte der Krieg, die allgemeine Bewegung der Gemüther, und mancher andere ungünstige Umstand zusammengewirkt, und den schönen Kreis, wovon Weimar und Jena die beyden Brennpuncte sind, wo nicht aufzulösen, doch seine Bewegungen zu hemmen, zu stören vermocht, und ich sah mich fast auf mich selbst zurückgedrängt.“⁹⁷⁵

In einem weiteren Brief an den Grafen Uwarow vom 18.05.1818 berichtet er zur Anregung für die Entstehung des *West-östliche[n] Divan*:

„[...] In schrecklichen und unerträglichen Zeiten, denen ich persönlich nicht entfliehen konnte, floh ich in jene Gegenden, wo mein Schatz und auch mein Herz ist. Nur kosten und nippen konnt ich an Kewzers Quell, wobey denn doch eine wünschenswerthe Verjüngung erreicht ward [...].“⁹⁷⁶

Goethe lebt also in ähnlichen Zeiten und Lebensumständen wie der persische Dichter Hāfez, der die Machthaber und Frömmeler seiner Zeit verabscheut, deren autoritäre Gewaltherrschaft und Doppelmoral implizit oder explizit kritisiert und „in verlassenem Ecken der Stadt, in den Weinstuben oder Ruinen eines alt-zoroastrischen Tempels Zuflucht sucht.“⁹⁷⁷ Diesbezüglich stellt Goethe in den *Tag- und Jahresheften* (1813) fest:

⁹⁷⁵ Zitiert nach Goethe, J. W. v. (1905). *Dichtung und Wahrheit 1808 – 1814* (Bd. 6). Berlin: Elsner. Brief Nr. 1384 vom 23./25.11.1814 an Christian Heinrich Schlosser, S. 322f. Auch wiedergegeben in dem Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Entstehung“, S. 306.

⁹⁷⁶ Zitiert nach Goethe, J. W. v. (1904). *Goethes Werke: Januar - October 1818* (Bd. Abt. 4, Bd. 29). Weimar: Böhlau. Brief Nr. 8077 vom 18.05.1818 an den Grafen Sergej Semenowitsch von Uwarow, S. 175f. Auch wiedergegeben in dem Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Entstehung“, S. 306. „Kewzers Quell“ (pers. حوض کوثر) oder „Chisers Quell“ (pers. چشمه خضر) ist eine Anspielung auf den Unsterblichkeit spendenden Lebensquell aus der islamischen Überlieferungen. Chiser, oder „der Grüne“, ist ein islamischer Heiliger und symbolisiert die sich erneuernde Vegetation sowie die Unsterblichkeit. Er wurde in der westlichen Literatur häufig als Metapher verwendet, darunter in Hammer-Purgstalls Hāfez-Übersetzung, im *West-östliche[n] Divan* Goethes und in einer Parabel Rückerts mit dem Titel „Chidher“.

⁹⁷⁷ Zitiert nach Khodae. „Über die Bedeutung der Mystik und Liebe [...]“, in: *Zeitschrift Für Religions- und Geistesgeschichte*, 70(1), (wie Anm. 157), S. 85.

„Wie sich in der politischen Welt irgendein ungeheures Bedrohliches hervortat, so warf ich mich eigensinnig auf das Entfernteste.“⁹⁷⁸

Diese Feststellung macht auch der französische Schriftsteller und Dichter Théophile Gautier (1811–1872) in einem Gedicht:

„Pendant les guerres de l’empire,
Goëthe, au bruit du canon brutal,
Fit le *Divan occidental*,
Fraîche oasis où l’art respire. [...]

Comme Gœthe sur son divan
A Weimar s’isolait des choses
Et d’Hafiz effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l’ouragan,
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j’ai fait *Émaux et Camées*.“⁹⁷⁹

In seinem *Bildersaal der Weltliteratur* beschreibt Johannes Scherr (1817–1886) Ḥāfez bzw. seine Poesie mit folgenden Worten:

„Zu einer Zeit, wo noch im Abendlande die starrste Orthodoxie ihr bleiernes Scepter schwang, sang dieser einzige Mann in den Rosengehegen von Schiras seine kühnen, von Schönheit und Weltlust überschäumenden, in den lachendsten Formen und Bildern eine Fülle der tiefsten Gedanken bergenden, alles Zelotenthum scherzend, aber unerbittlich bekriegenden, Phantasie, Herz und Geist gleich zauberhaft ergreifenden Lieder, gegenüber der ascetischen Abstraction den freien und frohen Genuss des Lebens predigend, Ketzerrichterei und Splitterrichterei verhöhrend, die frohe Botschaft der Liebe und des Weines frohlockend verkündigend, voller Anmuth, Süßigkeit und sprudelnder Laune, mit weltweisem Blick die Erscheinungen der Natur und des Menschenlebens beherrschend.“⁹⁸⁰

Während also der persische Dichter in der Sphäre einer idealisierten Liebe Zuflucht sucht, reist der deutsche Lyriker an einen imaginären und idealisierten Ort. In beiden Fällen scheint diese Vorgehensweise eine Reaktion auf die Kälte der Außenwelt darzustellen. Wie aus den oben genannten Quellen hervorgeht, verkörpert diese imaginäre Welt für den westlichen Lyriker einen friedlichen, abgeschiedenen Ort, der es ihm ermöglicht, seine Ideen unter dem Schleier der Ambiguität der persischen Poesie zu äußern bzw. Kritik an den Dogmen zu üben.

⁹⁷⁸ Zitiert nach Goethe, J. W. v. (1981). *Tag- und Jahreshefte. Biographische Einzelheiten. Reden. Testamente und Verfügungen* (3. Aufl., Bd. 16: Poetische Werke. Autobiographische Schriften; 4). Berlin: Aufbau-Verl. S. 246. Auch wiedergegeben in dem Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Entstehung“, S. 306.

⁹⁷⁹ Zitiert nach Gautier, T. (2011). *Selected Lyrics*. New Haven [u.a.]: Yale University Press. Dort: „Emaux et Camées, 1852–1872“, S. 2. Übersetzung: „„Wie Goethe auf seinem Diwan / in Weimar sich von allem isoliert / und die Rosen des Hafis gepflückt habe, // So, ohne des Gewittersturms zu achten / Der an meinen geschlossenen Fensterscheiben rüttelte / So habe ich Emaux et Camées gemacht“. Zitiert nach Anne Bohnenkamps Aufsatz „„Divan«-Rezeption im 19. Jahrhundert“, in: *Goethe-Jahrbuch. 136.2019(2020)*, (wie Anm. 188), Fußnote Nr. 30, S. 57. Die Übersetzung stammt von Hendrik Birus.

⁹⁸⁰ Zitiert nach Scherr, J. (1855). *Bildersaal der Weltliteratur*. Neue Ausgabe. Stuttgart: Becher. Dort: „Persien“, S. 68.

„In seiner Lyrik kritisiert er [Hāfez] immer wieder die religiösen Heuchler, die im Namen Gottes Menschenblut vergießen, gleichzeitig aber diejenigen bestrafen, die wie Hāfiz, nur das harmlose ‚Blut der Rebe‘ fließen lassen.“⁹⁸¹

Goethe muss also für sich aus der Realität des Vormärz in eine ferne Welt flüchten. Seine imaginäre Flucht in „das Entfernteste“ fällt zeitlich mit seiner Sommerreise an Rhein, Main und Neckar und der ersten Begegnung mit Marianne von Willemer im Jahr 1814 zusammen. Die ihm von seinem Verleger Cotta geschenkte zweibändige Hāfez-Übersetzung Hammer-Purgstalls als Reise-Lektüre regt ihn zur Schöpfung eines eigenen *Divan* an, sodass er sich angespornt fühlt, sich „dagegen productiv [zu] verhalten“.⁹⁸² Das führt dazu, „aus der wirklichen Welt, die sich selbst offenbar und im Stillen bedrohte, in eine ideelle zu flüchten.“⁹⁸³ Folglich bildet „Hegire“ (pers. هجرت, dt. die Flucht) das Eingangsgedicht des *West-östliche[n] Divan*, dessen doppeldeutige Überschrift sowohl auf die Auswanderung des Propheten Mohammed aus Mekka nach Medina Bezug nimmt, die den Beginn der islamischen Zeitrechnung markiert, als auch eine Anspielung auf Goethes imaginäre Flucht aus den damaligen, politisch unruhigen Zeitverhältnissen in den „reinen Orient“ ist:⁹⁸⁴

„Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten,
Unter Lieben, Trinken, Singen,
Soll dich Chisers Quell verjüngen.“⁹⁸⁵

Goethe positioniert sich als Vermittler zwischen Osten und Westen und Hāfez ist für ihn Dialogpartner bzw. sein „Zwillingsbruder“. Goethes Vorliebe für den persischen Dichter entstand aus seiner Bewunderung für dessen sprachliche Kunstfertigkeit aber auch Lebensauffassung und Geisteshaltung:

„Sie haben dich, heiliger Hafis,
Die mystische Zunge genannt,
Und haben, die Wortgelehrten,
Den Wert des Wortes nicht erkannt.

Mystisch heißest du ihnen,

⁹⁸¹ Zitiert nach Bürgel. *Liebesrausch und Liebestod* [...], S. 153.

⁹⁸² Zitiert nach Goethe. *Tag- und Jahreshefte* [...] (3. Aufl., Bd. 16: Poetische Werke. Autobiographische Schriften; 4), S. 249. Auch wiedergegeben in dem Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Entstehung“, S. 308.

⁹⁸³ Zitiert nach Goethe. *Tag- und Jahreshefte*. [...] (3. Aufl., Bd. 16: Poetische Werke. Autobiographische Schriften; 4), S. 249. Auch wiedergegeben in dem Aufsatz von Anne Bohnenkamp „West-östlicher Divan“, in: Witte (Hrsg.) *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1), (wie Anm. 134), dort: „Zur Entstehung“, S. 308.

⁹⁸⁴ Weiterführend hierzu siehe Ileri, E. (1982). *Goethes „West-östlicher Divan“ als imaginäre Orient-Reise: Sinn und Funktion*. Frankfurt am Main: P. Lang. Siehe auch Tafazoli. *Der deutsche Persien-Diskurs* [...], S. 438–539.

⁹⁸⁵ Zitiert nach Goethe (1819). *West-östlicher Divan*, dort: „Hegire“, S. 3.

Weil sie *närrisches bey dir denken*,
Und ihren unlautern Wein
In deinem Namen verschenken.

Du aber bist mystisch rein
Weil sie dich nicht verstehn,
Der du, ohne fromm zu seyn, selig bist!
Das wollen sie dir nicht zugestehn.“⁹⁸⁶

Im folgenden Motto zu den *Östliche[n] Rosen* aus der Sammlung *Gesammelte Gedichte* (1837) schildert Rückert seine Anregung zur Adaption der Werke des persischen Dichters, Goethe folgend, als eine Flucht in die geistige Ferne:

„Ich brach die Kett’ und nahm zum Morgenland die Flucht;
Dort hab’ ich Aehnliches, als Goethe fand, gesucht.

In Schiras Rosenhain, umsäuselt von Zypressen,
Hab’ ich bei Lieb’ und Wein in Gott die Zeit vergessen.“⁹⁸⁷

Goethe und Rückert identifizieren sich also mit dem persischen Poeten, da sie ähnlich wie Ḥāfeẓ in einem „von politischen Stürmen durchtobten Zeitalter“⁹⁸⁸ leben und durch die Poesie aus diesem flüchten wollen. Während Goethe sich als Zwillingbruder von Ḥāfeẓ bezeichnet und somit in dem persischen Dichter sein zweites Ich sieht, nennt ihn Rückert in einem Ghasele aus dem *Poetische[n] Tagebuch* aus dem Jahr 1860 seinen „Geselle[n]“.

„Als ich überschritten hatte schon des Alters Schwelle,
Blickt’ ich nach Gefährten um, und keiner war zur Stelle.
Trüb, als ich nach Westen schaute, ging hinab die Sonne;
Um nach Osten wandt’ ich mich, und dorthier ward es helle.
Trunken aus der Liebesschenke sah ich Hafis schreiten,
Und für eine Strecke Weges ward er mir mein Geselle.
Zu der Quelle Chiser’s, die im Dunkeln leuchtend fließet,
Führt er mich und schöpfte mir den Trank der Jugendwelle,
Und ein flüchtiges Gasel anstimmt’ ich und der Tage
Dacht’ ich, wo Freimund gejagt die flüchtige Gaselle.“⁹⁸⁹

Dort heißt es in einem weiteren Gedicht aus dem Jahr 1862:

„Da ich nunmehr mit Hafis letze,
Kommt mir’s manchmal vor,
Als ob ich, was heut’ ich übersetze,
Schon gethan zuvor.
Mutet mir nicht zu, mich nachzuschlagen,

⁹⁸⁶ Zitiert nach ebd. „Offenbar Geheimniß“, S. 45.

⁹⁸⁷ Zitiert nach Rückert, F. (1837). *Gesammelte Gedichte. Vierter Band*. Erlangen: Verlag von Carl Heyder. S. 70. Unter <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10117427> (abgerufen am 23.11.2022). Auch wiedergegeben in Rückert. *Ghaselen des Hafis*, Einleitung, S. 26.

⁹⁸⁸ Zitiert nach Rückert. *Ghaselen des Hafis*, Einleitung, S. 12.

⁹⁸⁹ Zitiert nach Rückert. *Poetisches Tagebuch von Friedrich Rückert. 1850-1866*: [...], S. 334. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich hinter dem Namen „Freimund“ der Dichter Rückert verbirgt.

Denn das thu' ich nie:
Hört, wie er mir klang in jungen Tagen,
Klingt im Alter wie!⁹⁹⁰

Außerdem schreibt Rückert an anderer Stelle aus dem Jahr 1865, dass er und August von Platen – beide Ḥāfeẓ-Übersetzer – ihre poetische Wiedergeburt durch die Poesie Ḥāfeẓ' erfuhren:

„Wir [Rückert und Platen] haben frisch einst miteinander
Wie Salamander,
Gelebt in Hafis' Liederglut; [...].“⁹⁹¹

Während Goethe und Rückert den persischen Poeten neben sich stellen und Gedichte auf ihn schreiben, spricht der deutsche Lyriker Daumer stets als Hafis und tauscht mit ihm sein lyrisches Ich. Daumer entdeckt für sich in seinem Kampf gegen die katholische Kirche Ḥāfeẓ als seine dichterische Maske und identifiziert sich so stark mit ihm, dass er sich als deutscher Hafis sieht.⁹⁹² Seine Anregung zur Adaption der Ḥāfeẓ'schen Poesie liegt wie bei Goethe und Rückert in der Flucht aus der düsteren Realität an einen idealisierten Ort. Sämtliche Ḥāfeẓ-Übertragungen Daumers, deren Vertonungen von Brahms wie auch Feuerbachs Ḥāfeẓ-Gemälde entstehen in einer unruhigen Zeit nach den Ereignissen von 1848: „Der ‚deutsche Hafis‘ wurde, zumal für Künstler selbst, eine Schlüsselfigur des vor- und nachmärzlichen Jahrzehnts.“⁹⁹³

Zu dieser Zeit lädt Bodenstedt im Prolog seines Werkes *Tausend und ein Tag im Orient* den Leser ein, sich „einen Augenblick nach Wien zurück in den Kriegslärm der letzten Oktobertage des Jahres 1848“ zu versetzen und beschreibt den herrschenden kriegerischen Zustand und die entstandene Verzweiflung und Unruhe mit folgenden Worten:

„Die Verwirrung war unbeschreiblich, und ein tiefer Mißmuth, eine ängstliche Spannung und Unruhe zeichnete sich in allen Gesichtern.“⁹⁹⁴

Weiter berichtet Bodenstedt, dass er an „einem dieser Schreckenstage“ einer Gruppe von Freunden und Bekannten von „Mirza-Schaffy, von seiner Weisheit und seinen wonnevollen Liedern“ aber auch von seinen eigenen Wanderungen zu erzählen begann, „um in traulicher Unterhaltung ein Stündchen Ruhe zu schöpfen nach den erschütternden Eindrücken des Tages.“⁹⁹⁵ Mirza-Schaffy dient damit – wie Bodenstedt selbst für die deutsche

⁹⁹⁰ Zitiert nach ebd. S. 407. Auch wiedergegeben in Rückert. *Ghaselen des Hafis*, Einleitung, S. 23.

⁹⁹¹ Zitiert nach Rückert. *Poetisches Tagebuch von Friedrich Rückert. 1850-1866*: [...], S. 542.

⁹⁹² Vgl. Kluncker / Daumer. *Georg Friedrich Daumer* [...], S. 109f.

⁹⁹³ Zitiert nach ebd. S. 38.

⁹⁹⁴ Zitiert nach Bodenstedt (1850). *Tausend und ein Tag im Orient* [Bd. 1], Prolog, S. XII.

⁹⁹⁵ Zitiert nach ebd.

Leserschaft – als Vermittler und besingt die Lieder des persischen Poeten. Durch die Erzählungen Bodenstedts versetzen sich sowohl er selbst als auch die Freunde in eine imaginäre, idealisierte Welt und vergessen somit das draußen herrschende Getümmel. Rückblickend erklärt er, dass in der Realitätsflucht durch seine Erzählungen die Anregung zu deren Veröffentlichung liegt.

Der Grund für die Verwandlung oder Anonymisierung durch die Verwendung einer dichterischen Maske bzw. „Verschleierungstaktik“ aber auch die Versetzung des Handlungsortes an einen fiktiven Ort ist also in einer gesellschaftlich-politischen Perspektive zu suchen. Dadurch weist der europäische Übersetzer-Poet, der sich lediglich als Vermittler darstellt, aber dennoch Kritik an den gesellschaftlich-politischen Zuständen seiner Zeit übt, jegliche Verantwortung von sich.

„Es [Persien] ist der imaginäre Ort, an dem die Werte der Aufklärung diskutiert werden (Dialogizität), denn eine solche Diskussion in schriftlicher Form war im Europa des beginnenden 18. Jahrhunderts der Gefahr der Zensur ausgesetzt.“⁹⁹⁶

Erwähnenswert ist auch die Verschleierung der eigenen Identität durch erfundene Rollen, die keine historischen Gestalten repräsentieren, wie etwa das Liebespaar *Hatem-Suleika* aus dem *West-östliche[n] Divan*, das in diesem Fall Goethe und Marianne von Willemer repräsentiert.⁹⁹⁷ Die Verschleierung hat ihr Vorbild in der persischen Poesie, so etwa bei Gestalten wie „Schenk“, „Geliebte“ oder „Magier“ in dem Hāfez’schen *Dīwān*.

„[Sie sind] erfundene Gestalten des Autors, der seinerseits in ihnen nicht nur das Andere sehen, sondern auch das Eigene ‚idealisieren‘ wollte. Sie dienen als jene berühmte Brille des Autors, durch welche er das Eigene betrachtet und es kritisiert.“⁹⁹⁸

Neben den genannten Hintergründen für die Rezeption der persischen Lyrik in Europa stehen weitere Motivationsgründe.⁹⁹⁹ Ein entscheidender Aspekt, der bei der Untersuchung der Rezeption der persischen Lyrik in Betracht gezogen werden soll, ist deren Polyfunktionalität. Die in der persischen Poesie herrschende Ambiguität, die eine Vielfalt von Interpretations- und Auslegungsmöglichkeiten bietet, sowie die daraus resultierende Interpretation deren Gehalt auf zwei Ebenen – weltlich-profan und geistlich-mystisch – schafft für den westlichen Lyriker eine gewisse Freiheit, eigene Ansichten und Bedürfnisse zu äußern. Die dadurch erzeugte

⁹⁹⁶ Zitiert nach Tafazoli. *Der deutsche Persien-Diskurs* [...], S. 420.

⁹⁹⁷ Es sei hier auch auf die Verkörperung der Figur von Mirza-Schaffy durch Bodenstedt verwiesen.

⁹⁹⁸ Zitiert nach ebd.

⁹⁹⁹ Über Bethge sind hingegen keine Quellen nachweisbar, welche auf den Hintergrund seiner Adaption der lyrischen Werke aus dem persischen Raum hinweisen. Es geht lediglich aus dem Geleitwort seiner Hāfez-Nachdichtung hervor, dass er danach strebte, dessen Dichtungen für das deutsche Sprachgefühl lebendig zu gestalten. Vgl. Bethge. *Hafis*, S. 123.

Zugänglichkeit und Allgemeingültigkeit der persischen Poesie spricht verschiedene Tendenzen in der damaligen Leserschaft in Europa an. Während beispielsweise die Lyriker der französischen Romantik primär die weltlich-profane Seite in der Poesie Ḥāfeẓ' wahrnehmen, wird von den Parnassiens stärker der Aspekt des Mystisch-geistlichen rezipiert. So entwickelt sich im Laufe der Jahrhunderte das Verständnis für Ḥāfeẓ in Abhängigkeit von den Interpretationen der französischen Lyriker.

Ein weiterer Aspekt dieser Untersuchung ist die Parallelität des Gedankenguts der weltlich-profanen Seite der Werke mancher persischer Poeten, darunter Ḥāfeẓ und 'Omar Ḥayyām, mit dem des griechischen Lyrikers Anakreon (6. Jhd. v. Chr.) hinsichtlich der Thematik der sin- und lebensfrohen Wein- und Liebesdichtung.¹⁰⁰⁰ Nicht nur Liebe und Wein, sondern auch Lebensbejahung, Freundschaft, Natur und heitere Geselligkeit sind zentrale Themen sowohl in der Lyrik Anakreons als auch in der Poesie der genannten persischen Dichter. Darum stellen zahlreiche europäische Lyriker Ḥāfeẓ und Anakreon zusammen, darunter Nott, Champion, Ouseley, Hindley, Grangeret de Lagrange, Jones sowie Byron.¹⁰⁰¹ Yohannan argumentiert diesbezüglich, dass „[o]f course, the surest way to find an audience for the new poet [Ḥāfeẓ] was to compare him with an old Greek favorite and to clothe him in the familiar dress of neoclassical poetry.“¹⁰⁰² Dennoch wurde Ḥāfeẓ in Europa als „der persische Anakreon“ wahrgenommen und rezipiert. Die anakreontische Seite der Poesie 'Omar Ḥayyāms und ihre Übereinstimmung mit der Denkweise FitzGeralds könnte durchaus als Anlass für seine Übertragung der *Robā'iyāt* ins Englische verstanden werden. Außerdem verkörpert FitzGerald in seinem Werk nicht nur die Gestalt des 'Omar Ḥayyām, er ordnet die *Robā'iyāt* nach einem von ihm selbst entwickelten Narrativ. Was die Sa'dī-Rezeption und die anfänglichen Übersetzungsversuche aus dem *Golestān* im deutschsprachigen Raum betrifft,

¹⁰⁰⁰ Weiterführend hierzu siehe Link. *Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik*, dort: „II. Ghaselen“, S. 42–123 Vgl. auch Yohannan, J. D. (1952). „The Persian Poetry Fad in England, 1770–1825“, in: *Comparative Literature*, 4(2), S. 137–160, hier S. 143ff. u. 156f.

Unter <https://doi.org/10.2307/1768402> (abgerufen am 19.12.2022).

¹⁰⁰¹ Vgl. Nott, J. (1787). *Ketab Lalehzar, az Divani Hafez. Selected Odes, from the Persian Poet Hafez*. London: J. Payne. S. ix f.; Champion, J. (1790). *Essays, Characteristic of the Persian Poetry*. Calcutta: Cooper and Upjohn. S. xvii, xxi, 7 u. 14; Ouseley, W. (1795). *Persian Miscellanies. An Essay to Facilitate the Reading of Persian Manuscripts*. London: Richard White. S. xxiif.; Hindley, J. H. (1800). *Persian Lyrics or Scattered Poems from the Divan-i-Hafiz: with Paraphrases in Verse and Prose*. London: The Oriental by Wilson & Co. S. 39; Grangeret de Lagrange, J.-B. A. (1813). „Littérature Persane: Poésie d'Hâfiz (1)“, in: *Le Mercure étranger*, No. IX, S. 2; Jones, W. (1822). *The Poems of Sir William Jones*. Chiswick: C. Whittingham. Einleitung, S. 25; Baron Byron, G. G. B., Moore, T. (1832). *The Works of Lord Byron*. Bd. 1. London: John Murray. S. 146.

¹⁰⁰² Zitiert nach Yohannan. „The Persian Poetry Fad in England, 1770–1825“, in: *Comparative Literature*, 4(2), (wie Anm. 1000), S. 144f.

worin die Ursachen für seine Aufnahme in die deutsche Barockliteratur zu sehen sind, erklärt der Literaturwissenschaftler Hamid Tafazoli mit folgenden Worten:

„Neben seiner Beliebtheit im Orient konnte der *Gulistān* auch im Deutschland des Barock mit seinen lehrreichen und anmutigen Geschichten und pointierten Anekdoten, die vor allem die Kürze zugunsten des Inhalts bewahren, sein Publikum finden. Die allgemeinen Darstellungen des menschlichen Charakters und die Erziehung des Menschen machten den *Gulistān* zu einem klassischen Literaturwerk, das in den Sprachen, in welche er übersetzt wurde, unabhängig von der Kultur der Zielsprache große Akzeptanz fand. [...] die Einfachheit von Sa'dīs lyrischer Sprache, die den Leser nicht vor das Rätsel der Emblematisierung und Allegorie stellte, konnte von jedermann verstanden werden.“¹⁰⁰³

An einer weiteren Stelle bezeichnet er sowohl „Sa'dīs Einstellung zur höfischen Kultur und die Morallehre“ als auch „seine Bildungsreisen, Naturlehre, Tugend und Vernunft“ als Ursachen für die Rezeption seines Werkes im Deutschland der Aufklärung.¹⁰⁰⁴ Die Werke Sa'dīs stoßen im 18. Jahrhundert in der literarischen Welt des französischen Sprachraums auf Grund ihrer moralischen, politischen und didaktischen Ideen, die so unterhaltsam dargeboten werden, auf große Gegenliebe. Die französischen Autoren suchen nach einem neuen Modell, um den Wunsch nach Neuem ihrer Leserschaft zu befriedigen und sie zugleich zu amüsieren und zu belehren. Die moralistisch-erzieherischen Erzählungen Sa'dīs nutzen sie, um neue soziale oder politische Ideen vorzutragen. Sa'dī symbolisiert für sie den aufrichtigen und mutigen Mann, der trotz gesellschaftlicher und politischer Einschränkungen in der Lage ist, den damaligen Herrschern Ratschläge zu geben und aufklärerische Ideen vorzutragen, die größtenteils auch realistisch und anwendbar sind. Er übernimmt eine antiklerikale Rolle und wird so zu einem kritischen Sprecher bzw. Vorläufer des Antiklerikalismus in Frankreich, der an der herrschenden Moral Kritik übt. So tarnen sie sich mit Sa'dīs Namen, um eigene Ideen zu äußern und die verlogene Moral der Gesellschaft zu kritisieren. Sie flüchten sich an einen weit entfernten Ort, in eine ferne Zeit und nehmen sie als Vorbild für ihre eigene Gesellschaft. Als Beispiel dafür ist Voltaires *Zadig ou la Destinée* aus dem Jahr 1747 zu nennen. Er widmet sein Werk, das zunächst ohne Nennung des Autors publiziert wird und eine fantasievolle Reise in den idealisierten Orient, frei von allen europäischen Vorurteilen darstellt, dem Schöpfer des *Golestān* bzw. Sa'dī.¹⁰⁰⁵ Voltaire versteckt sich hinter dieser Maske und nimmt die Rolle Sa'dīs ein, indem er durch eine satirische Erzählung über einen imaginären Ort und eine ferne Zeit am religiösen Fanatismus, dem Machtmissbrauch und der politischen Korruption in der französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts scharfe Kritik übt. Von dieser Methode

¹⁰⁰³ Zitiert nach Tafazoli. *Der deutsche Persien-Diskurs* [...], S. 288f.

¹⁰⁰⁴ Zitiert nach ebd. S. 297.

¹⁰⁰⁵ Siehe Voltaire. *Zadig ou la Destinée*, S. 1.

profitiert er und kann Ideen ausarbeiten, die radikal oder sehr fremd für die Literatur in dieser Zeit sind. Die Herausforderungen, mit denen der Protagonist dieses Werkes, *Zadig*, konfrontiert ist, sind verschleierte Verweise auf soziale und politische Probleme zur Zeit Voltaires. Nicht nur durch die Übernahme der Position des Erzählers, sondern auch wegen der zeitlichen und räumlichen Entgrenzung seiner Erzählung stellt er eine freigeistige Lebenswelt für die damalige Leserschaft bereit. Diese versteckte, allegorische oder symbolische Verwendung des orientalischen Lokalkolorits, eine generelle Praxis unter den Orientalisten des 18. und 19. Jahrhunderts, erinnert sehr stark an Thomas Moores Herangehensweise in seinem Werk *Lalla Rookh* aus dem Jahr 1817, das ebenfalls in Sa‘dīs Werken eine seiner Inspirationsquellen findet. Moore übernimmt in diesem Werk die Rolle des persischen Dichters *Feramorz*, welcher der indischen Prinzessin *Lalla Rookh* – der Verkörperung von Frauen zu Lebzeiten Moores – alte persische Geschichten über Patriotismus, Aufstand, Freiheit und Liebe erzählt.¹⁰⁰⁶ Im 19. Jahrhundert, besonders nach den gesellschaftspolitischen Veränderungen in Frankreich, richten die Literaturkreise ihre Aufmerksamkeit jedoch mehr auf den sentimentalischen Aspekt von Sa‘dīs literarischen Werken, ihren Reichtum an Symbolik und Sprachbildern und ihr semantisches sowie linguistisches Vermögen. In diesem Sinne dichtet Marceline Desbordes-Valmore ihr berühmtestes Werk „Les Roses de Saadi“, welches daraufhin vielfach vertont wird. Ihre Ausgangsmotivation für die Adaption des Werkes Sa‘dīs enthält jedoch eine emotionale Ebene, die ihre eigene Liebesgeschichte anstelle der des persischen Dichters erzählt und so das lyrische Ich übernimmt. Das 19. Jahrhundert zeigt v. a. die immense Entwicklung des Orientalismus, sodass das Studium orientalischer Sprachen an Bedeutung gewinnt. Dazu schreibt Victor Hugo in der Einleitung seines Werkes *Les Orientales* (1829) Folgendes:

„[...] on s’occupe beaucoup plus de l’Orient qu’on ne l’a jamais fait. Les études orientales n’ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. [...]“¹⁰⁰⁷

Dieser Perspektivwechsel von der Präferenz der klassischen Antike auf den Orient / Orientalismus wird von Duchesne-Guillemin folgendermaßen geschildert:

„The Romantics, who reacted against the century of Enlightenment, found in oriental literature an escape from classicism.“¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁶ Siehe Pegah, E. (2019). *Die Peri. Zur Rezeption einer persischen Figur bei Thomas Moore und Robert Schumann*. Masterarbeit. Universität Heidelberg.

¹⁰⁰⁷ Zitiert nach Hugo. *Les Orientales*, Einleitung, S. IX.

¹⁰⁰⁸ Zitiert nach Duchesne-Guillemin. „France. ix. Image of Persia and Persian Literature among French Authors“, in: *Encyclopaedia Iranica*, X/2, (wie Anm. 60).

Aus diesem Grund war es notwendig, entsprechende Materialien für die Studien der intellektuellen Kreise bereitzustellen, die zur intensiven Ermutigung der Autoren, Philologen und Orientalisten führten, diese Stoffe den literarisch interessierten Kreisen in Übersetzungen zur Verfügung zu stellen. Als Resultat erscheint eine Reihe von neuen Übersetzungen der Werke Sa‘dīs, darunter von Defrémery, Sémélet und Meynard, die zu einem tieferen Verständnis der Persönlichkeit Sa‘dīs führen. So wird er im Laufe der Zeit allmählich von einem moralischen, philosophischen und revolutionären zu einem lyrischen Poeten, der in seiner Vielseitigkeit im 20. Jahrhundert neuentdeckt wird. Von da an erkennt man in seinem Schaffen sowohl amüsante und moralische Elemente als auch sentimentale und melancholische, was zu zahlreichen literarischen Adaptionen inspiriert. Aus diesem Grund erfährt Sa‘dī im Zusammenhang mit sozialen und politischen Kontexten eine Art Verwandlung während seiner fast vierhundertjährigen Präsenz in Frankreich. Die Verständlichkeit seines Denkens und seiner Lebenseinstellung besteht bis in die heutige Zeit und zeigt sich in den folgenden Versen aus dem ersten Kapitel des *Golestān*, die, eingeknüpft in einem Perserteppich, in der Eingangshalle der Vereinten Nationen zu finden sind:¹⁰⁰⁹

„Die Adamssöhne sind ja alle Brüder,	«بنی آدم اعضای یکدیگرند
Aus einem Stoff wie Eines Leibes Glieder.	که در آفرینش ز یک گوهرند
Hat Krankheit nur ein einz’ges Glied erfaßt,	چو عضوی به درد آورد روزگار
So bleibt den andern weder Ruh noch Rast.	وگر عضوها را نماند قرار
Wenn Andrer Schmerz dich nicht im Herzen brennet,	تو که ز محنت دیگران بی غمی
Verdienst du nicht daß man noch Mensch dich nennet. ¹⁰¹⁰	نشاید که نامت نهند آدمی»

¹⁰⁰⁹ Vgl. Khanyabnejad. *Saadi et son oeuvre* [...], S. 301–306.

¹⁰¹⁰ Zitiert nach Graf. *Moslicheddin Sadi’s Rosengarten*, dort: „Abth. I. Von den Königen und dem Hofleben“, S. 31. Persisches Original zitiert nach Yūsefī. *Golestān-e Sa‘dī*, Erzählung Nr. 10 aus der ersten Pforte, S. 66.

Abbildung 7.1: Das in einem Perserteppich eingeküpfte Zitat aus Sa'dīs *Golestān* in der Eingangshalle der Vereinten Nationen.¹⁰¹¹



7.2. Die literarisch adaptierbare Poesie in der musikalischen Rezeption

Die bereits beschriebene Mehrdeutigkeit der persischen Lyrik sorgt für die offene Aufnahme ihrer Inhalte durch die europäischen Übersetzer-Poeten und demzufolge auch der Komponisten. Sie erhält dadurch eine gewisse Anpassungsfähigkeit, die zahlreiche Auslegungen zulässt. So wurde sie im Vergleich zu literarischen Stoffen aus anderen Kulturräumen nicht mehr als „fremder“, sondern als „einheimischer“ Stoff empfunden. Durch die individuellen Herangehensweisen der europäischen Übersetzer-Poeten entstehen praktisch authentische Texte des jeweiligen Sprachraums. Ebenso verhalten sich die Komponisten ähnlich wie die Übersetzer-Poeten gegenüber den persischen Stoffen und nehmen sie quasi als „eigene“ Vorlagen auf.

„Man kann [...] an den Œuvres [der] Komponisten zeigen, dass Goethes *Divan* – unverbraucht, wie er in musikalischer Hinsicht ja durchaus ist – zunehmend als neues, geradezu modernes (und eben doch ›klassisches‹) Text-Corpus empfunden wird.“¹⁰¹²

¹⁰¹¹ Siehe *United Nations*. Unter <https://www.un.org/ungifts/persian-carpet> (abgerufen am 08.12.2022).

¹⁰¹² Zitiert nach dem Aufsatz von Hans-Joachim Hinrichsen „Musikalische »Divan«-Rezeption“, in: *Goethe-Jahrbuch*. 136.2019(2020), (wie Anm. 226), S. 84.

Dieses Lokalisieren, das seinen Hintergrund in einem in sich widersprüchlichen Prozess der Realitätsflucht, in der Kritik an der Gegenwart, in einem reinen Adaptionsversuch oder auch nur in persönlichen Gründen finden lässt, verdeutlicht die Ursache für die Auswahl solcher kompositorischer Möglichkeiten anhand der untersuchten, musikalischen Beispiele. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die meisten in dieser Arbeit untersuchten musikalischen Adaptionen mit Bezug zur Poesie der drei genannten Dichter keine Vertonungen sind, die orientalisierende musikalische Merkmale aufweisen. Wiederum sind es außermusikalische Merkmale wie inhaltliche bzw. thematische Aspekte, die in der musikalischen Rezeption dieser Stoffe in den Vordergrund treten. Demzufolge bedienen sich die europäischen Komponisten nicht des musikalischen Lokalkolorits Persiens oder orientalisierenden, musikalischen Stilmitteln; sie erzielen eine entsprechende Wirkung mit den Mitteln der europäischen Musiktradition, welche mehr auf dem Inhaltsreichtum der persischen Vorlagen basiert. Die Vertonungen von „Les Roses de Saadi“ sind hauptsächlich in der französischen Lied-Tradition komponiert worden und weisen kaum orientalisierende musikalische Mittel auf. In Sorabjis *Gulistān* (1940) wird das persische Lokalkolorit durch eine improvisatorische Kompositionsweise, exzessive Verwendung von Ornamentik, Chromatik, schwebender Harmonik und freier Metrik zum Ausdruck gebracht. Außerdem lässt sich die Anregung für eine solche Komposition hinsichtlich der Herkunft Sorabjis und der Frage der Selbstfindung bzw. Selbstreflexion zuschreiben. Unter den auf Ḥāfeẓ beruhenden Vertonungen, darunter Werke von Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wolf, Strauss, Ullmann, Szymanowski, Schoeck und Schönberg finden sich kaum Versuche, die Musik orientalisch klingen zu lassen. Es finden sich lediglich Annäherungen an den Inhalt der Lyrik Ḥāfeẓ' durch musikalische Textausdeutungen und an die persische Ghaselform durch gelegentliche Ritornelle bzw. Refrain-Abschnitte oder musikalische Reime. Auffallend sind jedoch die auf Ḥāfeẓ-Übertragungen Bodenstedts basierenden musikalischen Umsetzungen im europäischen Raum, die teilweise orientalisierende kompositorische Mittel aufweisen, insbesondere die Vertonungen von Anton Rubinstein. Dies liegt jedoch darin begründet, dass Bodenstedts Übertragungen ebenfalls orientalisierende Mittel beinhalten, welche gelegentlich kaum mit der Ḥāfeẓ'schen Atmosphäre im Zusammenhang stehen. Es handelt sich also bei den musikalischen Mitteln nicht explizit um persische, sondern um allgemein „orientalische“ oder kompositorische Mittel, welche als „exotisch“ gelten und nicht nur in der persischen traditionellen Kunstmusik vorkommen, sondern auch Parallelen in zahlreichen Musikkulturen finden, darunter in indischer, arabischer, türkischer, spanischer, jüdischer sowie ost-europäischer Musik. Aus diesem Grund trifft die Kategorisierung dieser kompositorischen

Stilistik als „persisch“ nicht zu. Selbst die teilweise in den Ḥāfez-Vertonungen Szymanowskis erkennbare Exotik ist im Zusammengang mit dem damaligen stilistischen Wandel in seiner Kompositionsweise zu betrachten. Die in diesen Werken herrschende musikalische Sprache ist vielmehr als eine stilistische Entwicklung bzw. eine Art Befreiung von der herrschenden spätromantischen Tradition anzusehen. Abgesehen von den Ḥāfez-Vertonungen Szymanowskis und Rubinsteins sind die übrigen hier untersuchten Vertonungen mit Bezug auf die Poesie Ḥāfez in der europäischen Musiktradition komponiert worden und enthalten im Gegensatz zu Musikstücken, die zur Kategorie des Orientalismus und Exotismus des 19. Jahrhunderts in Europa gehören, keine orientalisierenden oder exotisierenden Stilmittel. Was die musikalische Adaption der Werke ‘Omar Ḥayyāms betrifft, ist wiederum ein größeres Spektrum an stilistischen Richtungen und somit eine Vielfalt an Kompositionsweisen zu berücksichtigen. In der Adaption Bantocks sind Spuren von orientalisierenden, musikalischen Ausdrucksmitteln zu erkennen, die ein exotisches Ambiente zu vermitteln suchen. Außerdem geht Bantock einen Schritt weiter, indem er alle Vierzeiler der Übertragung FitzGerals in einem großformatigen Werk kombiniert. Darüber hinaus fügt er gelegentlich orientalisierende Mittel wie Überschriften, welche eine exotische Szenerie hervorrufen. Ganz anders als im englischen Sprachraum gehen französische Komponisten mit der musikalischen Umsetzung der Werke ‘Omar Ḥayyāms um. Bereits seit der Hälfte des 19. Jahrhunderts war jener durch die Übersetzung seines mathematischen Werkes *L’Algèbre d’Omar Alkhayyâmî* (1851) in Frankreich bekannt.¹⁰¹³ Anschließend erschien eine Reihe von Übersetzungen seines poetischen Schaffens, die auf das persische Original oder auch teilweise auf die Übersetzung FitzGerals zurückgehen.¹⁰¹⁴ Die Vorliebe für die Poesie ‘Omar Ḥayyāms begann im französischen Kulturraum in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg. 1924 übersetzte der Übersetzer-Poet Franz Toussaint eine Auswahl von 170 Vierzeilern ‘Omar Ḥayyāms ins Französische mit dem Titel *Robāiyat*, die von einer Reihe von Komponisten als Vorlage für Vertonungen verwendet wurde, u. a. von seinem Freund, dem Komponisten Jean Cras in seinem Werk *Cinq Robāiyats d’Omar Khayyâm*.¹⁰¹⁵ Diese Vertonung gehört zu einer

¹⁰¹³ Siehe Wöpcke, F. (1851). *L’Algèbre d’Omar Alkhayyâmî*. Paris: B. Duprat.

¹⁰¹⁴ Die erste französische Übersetzung einer Auswahl von zehn *Robā’iyāt* ‘Omar Ḥayyāms erfolgte bereits im Jahr 1857 durch Joseph Héliodore Garcin de Tassy im *Journal Asiatique*. Siehe *Journal asiatique: périodique semestriel*. (1857). 5: 9.1857. Leuven: Peeters. Dort: „Note sur les Rubā’iyāt de ‘Omar Khayyâm par M. Garcin de Tassy“, S. 548–554. Die erste vollständige französische Übersetzung – samt Abdruck des persischen Originaltextes – erschien im Jahr 1867 im Auftrag von Napoleon III. durch Jean-Baptiste Nicolas, der zunächst als Dolmetscher in der französischen Botschaft im Iran und darauffolgend als Konsul von Frankreich in Rašt tätig war. Siehe Nicolas. *Les Quatrains de Khèyam*.

¹⁰¹⁵ Siehe Toussaint, F. (1924). *Rubāiyat de Omar Khayyâm*. Paris: L’édition d’art Henri Piazza. Die Übersetzung Toussaints ist inhaltlich sehr frei und als poetische Prosa konzipiert. Noch im Jahr der Veröffentlichung vertonte

Schaffensphase von Cras, in der er sich der Kompositionsweise Debussys annäherte. Dessen Einflüsse finden sich in der Verwendung von musikalischen Mitteln wie ostinatohaftem, filigranem Begleitgestus, gelegentlichen musikalischen Textausdeutungen, Einführung bestimmter Intervalle, – wie die kleine Sekunde oder der Tritonus – schwebender Harmonik und impressionistischer Klangfarben. Diese stilistischen Elemente stellen keine „orientalische“ bzw. persische Kompositionsweise für die Vierzeiler ‘Omar Ḥayyāms dar; sie sind in Cras’ persönlichem Stil begründet. Ein Großteil der musikalischen Adaptionen der *Robā‘iyāt* von ‘Omar Ḥayyām, darunter Vertonungen von Cras, Blacher sowie Penderecki sind also im jeweils eigenen Stil komponiert ohne orientalistisch klingende Ausdrucksmittel. In diesen Werken wird ausschließlich auf den Inhalt der Poesie ‘Omar Ḥayyāms Bezug genommen. Aus diesem Grund konnte festgestellt werden, dass die aus dem persischen Raum entliehenen literarischen Vorlagen in Europa weniger als orientalische Stoffe aufgenommen wurden, sondern als einheimische oder „Weltliteratur“.¹⁰¹⁶ Hinzu kommt die frühromantische und romantische Ästhetik, als auch die reichhaltige Thematik dieser Werke.

Die äußeren Umstände zwangen die persischen Dichter dazu ihre Texte möglichst offen und vieldeutig zu gestalten, was ihnen eine Zeitlosigkeit und besondere Sprachkunst verlieh. Dieses Spannungsverhältnis erkannten die Übersetzer-Poeten in Europa und machten sich entsprechend den Gehalt und teils die Formen des persischen Originals zu eigen. Dass infolgedessen die Komponisten aus dem neu entstandenen Spannungsfeld aus europäischer Lyrik, entwickelt aus persischen Vorlagen, Inspiration schöpften, kann nicht verwundern. Dieser erneute Schaffensprozess huldigt in einigen Aspekten dem Original, gleichzeitig trägt er die Spannung der in Europa entstandenen Lyrik weiter und öffnet dazu eine dritte Ebene, in der sich der Komponist beides zu eigen macht, um seine eigene Identität einzubringen. Dies erklärt die bis heute anhaltende Faszination und Gültigkeit der daraus entstandenen musikalischen Rezeption.

Cras fünf Vierzeiler in seiner Liedersammlung *Cinq Robā‘iyats d’Omar Khayyām*, die im Folgejahr im Verlag Sénart veröffentlicht und mit einer Zeichnung von seiner Tochter Monique versehen wurde.

¹⁰¹⁶ So berichtet Bohnenkamp in ihrem Beitrag zum *Goethe-Jahrbuch* (2019) Folgendes: „Goethes *Divan* ist heute nicht nur als zentrales Zeugnis von Goethes Beschäftigung mit dem Islam aktuell, sondern auch als wichtige Station auf dem Weg zu seiner Idee einer ›Weltliteratur‹, [...]“. Zitiert nach Anne Bohnenkamps Aufsatz „›Divan‹-Rezeption im 19. Jahrhundert“, in: *Goethe-Jahrbuch. 136.2019(2020)*, (wie Anm. 188), S. 52.

Bibliographie

- A‘lam, H. / Clinton, J. W. (1989). „Bolbol ‘nightingale‘“, in: *Encyclopædia Iranica*, Vol. IV, Fasc. 3–4, S. 336–338. Unter <https://iranicaonline.org/articles/bolbol-nightingale> (abgerufen am 07.10.2022).
- d’Alègre, M. (1704). *Gulistan ou l’empire des roses*. Paris: Par la Compagnie des Libraires.
- Alexander, D. (1996). *Creating Literature out of Life: The Making of Four Masterpieces; Death in Venice; Treasure island; The Rubáiyát of Omar Khayyám; War and peace*. University Park, Pa.: Pennsylvania State Univ. Press.
- *AmZ* 4/14 (vom 7. April 1869).
- Ali-Shah, O. (1991). *Le jardin des roses: (Gulistan)*. Paris: Albin Michel.
- Aminrazavi, M. (2005). *The Wine of Wisdom: The Life, Poetry and Philosophy of Omar Khayyam*. Oxford: Oneworld Publications.
- Ammann, L. (1989). *Östliche Spiegel: Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser, 1800-1850*. Hildesheim: Georg Olms AG.
- Anderton, H. O. (1915). *Granville Bantock*. London u. New York: John Lane.
- Andraschke, P. „Szymanowskis Bethge-Vertonungen“, in: Bristiger, M. / Scruton, R. (Hrsg.). (1984). *Karol Szymanowski in seiner Zeit*. München: Fink. S. 85–100.
- Bahar, M. T. (1958). *Sabk Šenāsī [Methodologie]*. Bd. 3. Teheran: Amīr Kabīr.
- Bahier-Porte, C. / Brunel, P. (Hrsg.). (2011). *Les mille et un jours: contes persans*. (F. Pétis de la Croix, Übers.) (Bd. 21). Paris: Honoré Champion.
- Barbier de Meynard, C. A. (1880). *Le Boustan ou Verger*. Paris: Ernest Leroux.
- Baroni, M. / Dalmonte, R. (2022). *Bruno Maderna: His Life and Music*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Behzad, F. (1970). *Adam Olearius’ ‚Persianischer Rosenthal‘: Untersuchungen zur Übersetzung von Saadis ‚Golestan‘ im 17. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bergé, A. „Mirsa Schaffī“, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (ZdMG)*. (1870). Bd. 24, S. 425–432.
- Bethge, E. (2002). *Hans Bethge. Leben und Werk: eine Biographie*. Kelkheim: YinYang Media Verlag.
- Bethge, H. (1910). *Hafis: [Nachdichtungen der Lieder des Hafis]*. Leipzig: Insel-Verl.
— (1921). *Omar Khayam: Nachdichtungen*. Berlin: Propyläenverlag.
— (1980). *Der persische Rosengarten: Nachdichtungen pers. Lyrik*. Heidenheim: Schult.
— (2001). *Sa’di der Weise: [Lieder und Sprüche des Sa’di]* (Erstausg. aus dem Nachlaß). Kelkheim: Yinyang-Media-Verlag.
- Beyer, C. (1868). *Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal*. Frankfurt am Main: Sauerländer’s Verlag.
— (1873). *Neue Mittheilungen über Friedrich Rückert und kritische Gänge und Studien*. 1. Bd. Leipzig: Froberg.
- Bicknell, H. (1875). *Háfiz of Shíráz: Selections from His Poems*. London: Trübner & Co.
- Biedermann, G. W. v. (1886). *Goethe-Forschungen: Neue Folge*. Leipzig: Biedermann.
- Biegstraaten, J. (2008) „Khayyam, Omar: xiv. Impact on Literature and Society in the West“, in: *Encyclopædia Iranica*, online edition. Unter: <http://www.iranicaonline.org/articles/khayyam-omar-impact-west> (abgerufen am 29 Nov. 2019).
- Birkenbihl, M. (1905). *Georg Friedrich Daumer. Beiträge zur Geschichte seines Lebens und seiner westöstlichen Dichtungen*. Aschaffenburg: Gottinger’sche Buchdruckerei.
- Birus, H. „Überblick“, in: Witte, B. (Hrsg.). (1996). *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1). Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 296–302.
- Bobzin, H. (1989). „Hafisische Vierzeiler in Übertragungen von Friedrich Rückert“, in: *Spektrum Iran* 2, Heft 4, S. 3–26. Gekürzte Fassung des Aufsatzes „Zur Geschichte der Hafis-Übertragungen Rückerts“ von 1988.
- Bodenstedt, F. v. (1850). *Tausend und ein Tag im Orient*. Zwei Bände. Berlin: Decker.

- (1851). *Die Lieder des Mirza-Schaffy*. Berlin: Decker.
- (1865). *Tausend und ein Tag im Orient*. Zwei Bände. Berlin: Decker.
- (1873). *Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's*. Berlin: Hofmann & Comp.
- (1874). *Aus dem Nachlasse Mirza Schaffy's: Neues Liederbuch mit Prolog und erläuterndem Nachtrag*. Berlin: Hofmann & Comp.
- (1877). *Der Sänger von Schiras*. Berlin: Hofmann & Comp.
- (1881). *Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjam* (Zweite Auflage). Breslau: Schletter'sche Buchhandlung.
- Bodley, L. (2017). *Schubert's Goethe Settings*. Vereinigtes Königreich: Taylor & Francis.
 - Bohnenkamp, A. „West-östlicher Divan“, in: Witte, B. (Hrsg.). (1996). *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1). Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 306–323.
 - — „»Divan«-Rezeption im 19. Jahrhundert“, in: *Goethe-Jahrbuch*. (2020). 136.2019(2020). Göttingen: Wallstein. S. 52–66.
 - Borchmeyer, D. „Die Genies sind eben eine große Familie... ‘. Goethe in Kompositionen von Richard Strauss“, in: *Goethe-Jahrbuch: Band 116: 1999*. (2000). Keller, W. (hrsg.). Weimar: Hermann Bohlhaus Nachf. S. 206–223.
 - Bosse, A. „Ja, in der Schenke hab' ich auch gesessen“, in: Witte, B. (Hrsg.). (1996). *Goethe-Handbuch: Gedichte*. (Bd. 1). Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 430f.
 - Brancaforte, E. (2017). *Persian Words of Wisdom Travel to the West*. Daphnis, 45(3–4), S. 450–472.
 - Braus, I. „„Skeptische Beweglichkeit‘: Die Rhetorik von Wort und Ton in So stehn wir, ich und meine Weide op.32/8“, in: Jost, P. (Hrsg.). (1992). *Brahms als Liedkomponist: Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*. Stuttgart: Steiner. S. 156–172.
 - Brockhaus, H. / Hafiz (1863). *Die Lieder [Diwan] des Hafis: Persisch mit dem Kommentare des Sudi*. Leipzig: Brockhaus.
 - Browne, A. G. (1930). „The Music of Kaikhosru Sorabji“, in: *Music & Letters*, 11(1). S. 6–16. Unter <http://www.jstor.org/stable/726844> (abgerufen am 08.04.2023).
 - Browne, E. G. (1893). *A Year amongst the Persians: Impressions as to the Life, Character, & Thought of the People of Persia Received during Twelve Months' Residence in That Country in the Years 1887-8*, London: Adam and Charles Black.
 - (1899). „Art. XIII.—Yet More Light on ‘Umar-i-Khayyam“, in: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 31(2), S. 409–420. doi:10.1017/S0035869X00026538 (abgerufen am 21.12.2022).
 - (1902). *A Literary History of Persia: From Earliest Time until Firdawsi*. Vol. I. London: T. Fisher Unwin.
 - (1902). *A Literary History of Persia: From Firdawsi to Sa'di*. Vol. II. London: T. Fisher Unwin.
 - Bruijn, J.T.P. de, (1995). „Dieu, Louis (Ludovicus) de“, in: *Encyclopedia Iranica*, Vol. VII, Fasc. 4, S. 397f. Unter <https://iranicaonline.org/articles/dieu> (abgerufen am 31.10.2020).
 - Bullock, P. R. „The German Roots of Russian Orientalism: Hafiz's Poetry in Early-20th-Century Russian Song“, in: Bullock, P. R. / Tunbridge, L. (Hrsg.). (2021). *Song beyond the Nation: Translation, Transnationalism, Performance*. (Bd. 236). Oxford: Oxford University Press. S. 47–63.
 - Burdorf, D. „Formentauschend. Hofmannsthals Ghaselen im gattungsgeschichtlichen Kontext“, in: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 20*. (2012). Freiburg: Rombach Verlag. S. 109–140.
Unter https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/48251/HJb_20_2012_109_140.pdf (abgerufen am 08.04.2023).
 - Bürgel, J. C. (1972). *Gedichte aus dem Diwan. Hafis, Muhammad Schams ad-Din*. Stuttgart: Reclam.
 - — „„Wie du zu lieben und zu trinken‘ – Zum Hafis-Verständnis Goethes“, in: *J. W. Goethe. Fünf Studien zum Werk*. (1983). Hrsg. von Anselm Maler. Frankfurt: Maler. S. 115–141.

- „Zu Hafis-Vertonungen in deutschsprachigem Liedgut“, in: Görner, R. / Mina, N. (2006). *Wenn die Rosenhimmel tanzen: Orientalische Motivik in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München: Iudicium-Verl. S. 67–94.
- (2013). *Liebesrausch und Liebestod in der islamischen Dichtung des 7. - 15. Jahrhunderts*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Calder, A. (1975). *Notes on the Meaning and Form of Marceline Desbordes-Valmore's „Les Roses de Saadi“*. *The Modern Language Review*, 70(1), S. 71–74. Unter [doi:10.2307/37249](https://doi.org/10.2307/37249) (abgerufen am 08.11.2020).
 - Chardin, J. (1686). *Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales par la Mer Noire et par la Colchide: qui contient le voyage de Parie à Ispahan*. London: Chez Moses Pitt. Unter <https://www.proquest.com/books/journal-du-voyage-chevalier-chardin-en-perse-aux/docview/2240865157/se-2> (abgerufen am 07.12.2022).
 - (1711). *Voyages de Monsieur le chevalier Chardin en Perse*. Bd. 10. Amsterdam: Jean Louis de Lorme.
 - (1811). *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. Bd. 5. Paris: Le Normant, Imprimeur-Libraire.
 - Chehabi, I. (1967). *Friedrich Bodenstedts Verdeutschung der Hafisischen Lieder*. (Diss.) Köln Univ.
 - Christensen, A. (1906). *Recherches sur les Rubā'iyāt de 'Omar Ḥayyām*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
 - Chylińska, T. (1993). *Karol Szymanowski: His Life and Works*. Los Angeles, California: University of Southern California, School of Music.
 - (Hrsg.). (2007). *Karol Szymanowski, Korespondencja, Tom 1, 1903-1919*. Kraków: PWM Edition.
 - Corrodi, H. (1936). *Othmar Schoeck: eine Monographie* (2. Aufl., Bd. 15). Frauenfeld [u.a.]: Huber.
 - Coumans, J. (2010). *The Rubā'iyāt of Omar Khayyām: An Updated Bibliography*. Leiden: Leiden University Press.
 - Craig Bell, A. (1996). *Brahms: The Vocal Music*. London: Associated University Press.
 - Dąbrowski, B. (2010). *Szymanowski: muzyka jako autobiografia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
 - Dashti, A. (1971). „In Search of Omar Khayyām“, in: *Persian Studies Monographs No. 1*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/dash91546> (abgerufen am 21.12.2022).
 - (1977). *Dar Qalamrow-e Sa'dī [The Realm of Sa'di]*. Fünfte Auflage. Teheran: Amīr Kabīr.
 - Daumer, F. G. (1846). *Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte. Nebst poetischen Zugaben aus verschiedenen Völkern und Ländern*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
 - (1852). *Hafis. Neue Sammlung*. Nürnberg: Bauer & Raspe.
 - (1906). *Hafis: eine Sammlung persischer Gedichte*. Leipzig: Reclam.
 - Davis, D. „Edward Fitzgerald, Omar Khayyām and the Tradition of Verse Translation into English“, in: Poole, A. / Ruymbeke, C. v. / Martin, W. H. / Mason, S. (2011). *FitzGerald's Rubā'iyāt of Omar Khayyām: Popularity and Neglect*. London & New York: Anthem Press. S. 1-14. Unter <https://doi.org/10.7135/UPO9780857284242> (abgerufen am 11.06.2020).
 - „An Interview with Dick Davis. Professor and Translator. Part one“, in: *Persian Heritage [Mīrās-i Īrān]*. NJ: Persian Heritage, Inc. Vol. 19, No. 74, Summer 2014. S. 29–32. Unter <https://newpersian-heritage.com/wp-content/uploads/PH-Magazine/PH74/PH74-E.pdf> (abgerufen am 27.05.2020).
 - „An Interview with Dick Davis. Professor and Translator. Part two“, in: *Persian Heritage [Mīrās-i Īrān]*. NJ: Persian Heritage, Inc. Vol. 19, No. 75, Fall 2014. S. 28–30. Unter <https://newpersian-heritage.com/wp-content/uploads/PH-Magazine/PH75/PH75-E.pdf> (abgerufen am 28.05.2020).
 - Defrémery, C. (1858). *Gulistan, ou le Parterre de roses par Sadi, traduit du persan et accompagné de notes historiques, géographiques et littéraires*. Paris: Firmin Didot Frères.

- Desbordes-Valmore, M. (1860). *Poésies inédites*. Hrsg. von Gustave Révilliod. Genève: Imprimerie de Jules Fick.
- Devillers, C. (1922). *Les Ghazels de Hafiz*. Paris: D'Art H. Piazza.
- Devrient, E. (1872). *Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig: J. J. Weber.
- Dieu, L. (1639). *Rudimenta linguae Persicae*. Leiden: Ex Officina Elseviriana.
- Dittrich, M.-A. „»Für Menschenohren sind es Harmonien«. Die Lieder.“, in: Dürr, W. (Hrsg.). (1997). *Schubert-Handbuch*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.]. S. 141–267.
- Downes, S. C. (1994). *Szymanowski as post-Wagnerian: the love songs of Hafiz, Op. 24*. New York; London: Garland.
— „Szymanowski, a Hafiz ‘Grablied’, and the ‘Translation’ of Nietzsche“, in: Bullock, P. R. / Tunbridge, L. (Hrsg.). (2021). *Song beyond the Nation: Translation, Transnationalism, Performance*. (Bd. 236). Oxford: Oxford University Press. S. 30–46.
- Duchesne-Guillemin, J. (2000). „France ix. Image of Persia and Persian Literature among French Authors“, in: *Encyclopaedia Iranica*, X/2, S. 150–154.
Unter <http://www.iranicaonline.org/articles/france-ix> (abgerufen am 20.11.2020).
- Dürr, W. / Feil, A. / Litschauer, W. (1991). *Reclams Musikführer Franz Schubert*. Stuttgart: Reclam.
- Du Ryer, A. (1634). *Gulistan ou l'empire des roses*. Paris: Anthoine de Sommaville.
— (1649). *L'Alcoran de Mahomet*. Translaté d'Arabe en François, par le Sieur Du Ryer, Sieur de la Garde Malezair. Paris.
- Eckelhoff, K. M. (2014). *Brahms the Exotic: The Representation of Non-European and Ethnic ,Others' in the Hafiz/Daumer Settings of Opus 32, „Romanzen aus L. Tieck's Magelone,“ and „Zigunerlieder,“ Opus 103*. (Diss.) University of Arkansas.
Unter <https://scholarworks.uark.edu/etd/2208> (abgerufen am 11.08.2021).
- Ecker, J. (1991). *Anselm Feuerbach: Leben und Werk; kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*. München: Hirmer.
- Edelmann, B. „7. Strauss und Wagner“, in: Werbeck, W. (Hrsg.). (2014). *Richard-Strauss-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 66–83.
- Eilers, W. (1940). *Hafisische Vierzeilen. Nachdichtungen von Friedrich Rückert*. Dessau und Leipzig: Verl. der Dt. Chajjām-Ges.
- *Encyclopædia Britannica* (1911). *11 ed. Vol. 13. (Harmony to Hurstmonceaux)*. Cambridge: University Press.
- *Encyclopædia Britannica* (2020). „Sadi Carnot“.
Unter <https://www.britannica.com/biography/Sadi-Carnot> (abgerufen am 20.11.2020).
- Ethé, H. (1897). *Grundriss der iranischen Philologie. Neupersische Literatur*. Strassburg: Karl J. Trübner.
- Fakouri, E. „Poetry's Position in Iranian Culture“, in: *Persian Heritage [Mīrās-i Īrān]*. NJ: Persian Heritage, Inc. Vol. 24, No. 95, Fall 2019. S. 29.
Unter <https://newpersian-heritage.com/wp-content/uploads/2019/10/PH95-E.pdf> (abgerufen am 27.05.2020).
- Fehn, A. C. / Thym, J. „Repetition as Structure in the German Lied: Ghazal“, in: Thym, J. (hrsg.). (2010). *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. Rochester: University of Rochester Press. S. 220–239.
- Feuerbach, A. F. (1911). *Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter, Bd. 1*. Berlin: Meyer & Jessen.
- Fischer-Dieskau, D. (1981). *Robert Schumann: Wort und Musik; das Vokalwerk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
— (1996). *Schubert und seine Lieder*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- FitzGerald, E. (1859). *Rubáiyát of Omar Khayyám, The Astronomer-Poet of Persia*. London: Bernard Quaritch.
— (1904). *Salámán and Absál: An Allegory. Transl. from the Persian of Jámí*. London: Moring.
— (2017). *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 1: 1830-1850*. Princeton: Princeton University Press.

- (2014). *The Letters of Edward FitzGerald, Volume 2: 1851-1866*. Princeton: Princeton University Press.
- Fortlage, C. (1867). *Friedrich Rückert und seine Werke*. Frankfurt am Main: Sauerländer's Verlag.
 - Forūgī, M. 'A. / Ġanī, Q. (1993). *Robā'iyāt-e Ḥakīm Kayyām-e Neyšābūrī*. Teheran: 'Āref.
 - Fragner B. G. (2001). „GERMANY iv. Iranian studies in German: Islamic Period“, in: *Encyclopaedia Iranica*, Vol. X, Fasc. 5, S. 543–555.
Unter <https://www.iranicaonline.org/articles/germany-iv> (abgerufen am 20.11.2020).
 - Fricke, H. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Weimar, K. (Hrsg.) (2007). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte; Bd. I: A - G. Bd. II: H - O. Bd III: P - Z* (3. Aufl.). Berlin [u.a.]: de Gruyter. Unter <http://doi.org/10.1515/9783110914672> (abgerufen am 25.02.2021).
 - Galland, A. (1694). *Les paroles remarquables, les bons mots et les maximes des orientaux*. Paris: Simon Benard und Michel Brunet.
— (1704–1717). *Les Mille Et Une Nuits: Contes arabes. Trad. en françois par M^r Galland*. Paris: Claude Barbin.
 - Ġāmī. (1956). *Fitzgerald's Salaman and Absal: A Study by A. J. Arberry* (E. FitzGerald, Übers.) (Bd. [2]). Cambridge: Univ. Press.
 - Ġanī, Q. (2007). *Bahš dar Āšār va Āfkār va Āḥvāl-e Ḥāfez*. Teheran: Hermes.
 - Gaudin, J. (1789). *Essai historique sur la législation de la Perse, précédé de la traduction complète du Jardin de Roses de Sâdy, par l'abbé Gaudin*. Paris: Le Jay.
 - Gautier, T. (2011). *Selected Lyrics*. New Haven [u.a.]: Yale University Press.
 - Gentius, G. (1651). *Musladini Sadi Rosarium politicum*. Amstelodami: typographejo Joannis Blaeu.
 - Gerstmeier, A. (1992). „Brahms und Daumer“, in: *Brahms als Liedkomponist: Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*. Hrsg. v. Peter Jost. Stuttgart: Franz Steiner. S. 116–136.
 - Gide, A. (1897). *Les nourritures terrestres*. Paris: Mercure de France.
 - Giebeler, K. (1959). *Die Lieder von Johannes Brahms: ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Münster/Westfalen: M. Kramer.
 - Gittleman, S. (1961). *The Reception of Edward FitzGerald's Rubaiyat of Omar Khayyam in England and in Germany*. Ph.D. diss., Univ. of Michigan.
 - Goethe, J. W. v. (1819). *West-oestlicher Divan*. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung.
— (1820). *West-östlicher Divan*. Wien: Carl Armbruster.
— (1827). *West-östlicher Divan*. Stuttgart und Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung.
— (1872). *West-östlicher Divan von Goethe: Mit Einleitung und erläuternden Anmerkungen von G. von Loeper*. Berlin: Hempel.
— (1994). *West-östlicher Divan: Teil 1*. (Hrsg. von Birus) (1. Aufl., Bd. 3,1). Frankfurt am Main: Dt. Klassiker- Verl.
— (1797). *Goethes Sämtliche Werke, Band V: Autobiographische Schriften*. Bd. III. Stuttgart: Cotta.
— (1904). *Goethes Werke: Januar - October 1818* (Bd. Abt. 4, Bd. 29). Weimar: Böhlau.
— (1905). *Dichtung und Wahrheit 1808 - 1814* (Bd. 6). Berlin: Elsner.
— (1952). *Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe. Achter Band: Autobiographische Schriften - Erster Teil*. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung.
— (1981). *Tag- und Jahreshefte. Biographische Einzelheiten. Reden. Testamente und Verfügungen* (3. Aufl., Bd. 16: Poetische Werke. Autobiographische Schriften; 4). Berlin: Aufbau-Verl.
— (1987). *Goethes Werke. 1813 - 1816*. (Bd. 82: Abt. 3, Goethes Tagebücher; Bd. 5). München: Dt. Taschenbuch-Verl.
— (2018). *Goethe - Begegnungen und Gespräche. 1815-1816*. (A. Reimann, Hrsg.) (Bd. 10). Berlin; Boston: De Gruyter.
 - Goethe, J. W. v. / Creizenach, T. A. / Willemer, M. v. (1878). *Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika)*. Stuttgart: J. G. Cotta.

- Goethe, J. W. v. / Humboldt, W. v. / Humboldt, A. v. (1876). *Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. (1795-1832.)*. Hrsg. von F. T. Bratránek. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Goethe, J. W. v. / Zelter, K. F. (1833). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1796 bis 1832: die Jahre 1812 bis 1818*. Zweiter Teil. (hrsg. von F.W. Riemer). Berlin: Duncker & Humblot.
— (1833). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1796 bis 1832: die Jahre 1830 bis 1832*. Sechster Teil. (hrsg. von F.W. Riemer). Berlin: Duncker & Humblot.
— (1834). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1796 bis 1832: die Jahre 1819 bis 1824*. Dritter Teil. (hrsg. von F.W. Riemer). Berlin: Duncker & Humblot.
- Golachowski, S. (1983). *Karol Szymanowski: sein Leben und Werk*. Kraków: PWM Edition.
- Graf, K. H. (1846). *Muslicheddin Sadi's Rosengarten*. Leipzig: Brockhaus.
- Graf von Platen, A. (1821). *Ghaselen*. Erlangen: Carl Heyder.
— (1822). „Spiegel des Hafis“, in: *Vermischte Schriften*. Erlangen: Carl Heyder. S. 133–167.
— (1823). *Neue Ghaselen*. Erlangen: Junge.
- Grangeret de Lagrange, J.-B. A. (1813). „Littérature Persane: Poésie d'Hâfiz (1)“, in: *Le Mercure étranger*, No. IX. Paris.
- Greaves, J. (1649). *Elementa linguae Persicae: Item Anonymus Persa De Siglis Arabum & Persarum Astronomicis*. Londini: Bee.
- Guy, A. (1927). *Les Poemes Erotiques ou Ghazels de Chems ed dîn Mohammed Hâfiz*. Paris: Librairie Paul Geuthner.
- Hâfiz. (1891). *The Dīvān: written in the fourteenth century*. Bd. 1. (H. W. Clarke, Übers.). Calcutta: Gov. of India Central Print Office.
- Hammer-Purgstall, J. v. (1812/1813). *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt*. 2 Teile. Stuttgart und Tübingen: In der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
— (1809–1818). *Fundgruben des Orients*. Sechs Bände. Wien: Schmid.
— (1818). *Geschichte der schönen Redekünste Persiens: mit einer Blütenlese aus zweyhundert persischen Dichtern*. Wien: Heubner und Volke.
- Hancock, V. „Brahms, Daumer und die Lieder op. 32 und 57“, in: Krummacher, F. (Hrsg.). (1999). *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation: Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*. München: Henle. S. 377–388.
- Harrison, M. (1972). *The Lieder of Brahms*. New York: Praeger Publishers.
- Hartley, J. C. (2019). *Beyond Orientalism: When Marceline Desbordes-Valmore carried Sa'di's Roses to France. Iranian studies*, 52(5–6), S. 785–808.
Unter [doi:10.1080/00210862.2019.1626223](https://doi.org/10.1080/00210862.2019.1626223) (abgerufen am 25.10.2022).
- Häusler, H. (2009). „Bruno Maderna: Ausstrahlung (1971)“, in: *Klangbiennale_2. 21./22. November 2009. Hessischer Rundfunk. Satellit Maderna* [Programmheft]. Frankfurt: BGR Druck-Service. S. 8–13.
- Hedāyat, Ş. (2021). *Tarāneh-haye Hayyām*. Teheran: Tadbīr.
- Hellwig-Unruh, R. (2000). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: thematisches Verzeichnis der Kompositionen*. Adliswil: Kunzelmann.
- Herbelot, B. d'. (1697). *Bibliothèque orientale, ou dictionnaire universel contenant generalement tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l'Orient. Leurs Histories et traditions veritables ou fabuleuses, leurs religions, sectes et politique, leurs Gouvernement, Loix, Coümes, Mœurs, Guerres, & les Révolutions de leurs Empires [...]*. Paris: Compagnie des Libraires.
- Herder, J. G. (1792). *Zerstreute Blätter*. Vierte Sammlung. Gotha: C. W. Ettinger.
- Hindley, J. H. (1800). *Persian Lyrics or Scattered Poems from the Diwan-i-Hafiz: with Paraphrases in Verse and Prose*. London: The Oriental by Wilson & Co.
- Hinrichsen, H.-J. „Das Kunstlied als musikalische Lyrik“, in: Honold, A. / Gess, N. (2016). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 386–401.
Unter <https://doi.org/10.1515/9783110301427-023> (abgerufen am 14.04.2021).
— „Musikalische »Divan«-Rezeption“, in: *Goethe-Jahrbuch*. (2020). 136.2019(2020). Göttingen: Wallstein. S. 67–85.

- Höflechner, W. / Wagner, A. / Koitz-Arko, G. (Hrsg.) (2018). *Joseph von Hammer-Purgstall: Briefe, Erinnerungen, Materialien*. Version 2, Teil 1. Graz: Adeva. Unter <https://hdl.handle.net/11471/559.10> (abgerufen am 01.03.2021).
- Hugo, V. (1822). *Odes et Poésies diverses*. Paris: Guiraudet.
- (1829). *Les Orientales*. Paris: Charles Gosselin. Unter <https://belser-gbv-de.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/film/S64046-1.pdf> (abgerufen am 09.11.2020).
- Hyde, T. (1700). *Historia religionis veterum Persarum eorumque magorum*. Oxonii: E. Theatro Sheldoniano.
- (1767). *Syntagma dissertationum quas olim auctor doctissimus Thomas Hyde S.T.P. Volumen Alterum* [Bd. 2]. Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Ileri, E. (1982). *Goethes „West-östlicher Divan“ als imaginäre Orient-Reise: Sinn und Funktion*. Frankfurt am Main: P. Lang.
- Jones, W. (1771). *A Grammar of the Persian Language*. London: W. & J. Richardson.
- (1792). *Asiatick Reaserches*. Bd. 3. Calcutta: T. Watley.
- Unter <https://www.biodiversitylibrary.org/page/42210514> (abgerufen am 18.12.2022).
- (1799). *The Works of Sir William Jones*. Bd. 2. London: G. G. & J. Robinson.
- (1807). *The Works of Sir William Jones*. Bd. 10. London: John Stockdale.
- Jost, P. „Lieder und Gesänge“, in: Sandberger, W. (Hrsg.). (2009). *Brahms-Handbuch*. Stuttgart: Metzler. S. 208–267.
- Kaempfer, E. (1712). *Amoenitatum Exoticarum Politico-Physico-Medicarum Fasciculi V: Quibus continentur Variæ Relationes, Observationes & Descriptiones Rerum Persicarum & Ulterioris Asiae multa attentione, in peregrinationibus per universum Orientem, collectae*. Lemgoviae: Meyerus.
- Kalbeck, M. (1908). *Johannes Brahms: 1862 – 1868*. (2. Aufl., Bd. 2, Halbbd. 1). Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft.
- Kamali, M. J. (2019). *A comparative study of the quality and quantity of the French translations of Gulistan of Sa'di*. CLRJ; 6 (4): S. 21–40. Unter <http://clrj.modares.ac.ir/article-12-12415-en.html> (abgerufen am 16.11.2020).
- Kehring, K. „Viktor Ullmann: Hafis-Liederbuch 1940 / Hölderlin-Lieder 1943“. Unter <http://www.burkhardkehring.de/texts/ullmann/> (abgerufen am 03.10.2022).
- Khanyabnejad, A. (2009). *Saadi et son oeuvre dans la littérature française du XVIIe siècle à nos jours*. (Diss.). Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III. Unter <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01356474> (abgerufen am 05.12.2022).
- Khodae, N. (2018). „Über die Bedeutung der Mystik und Liebe im Hafis'schen Diwan: Liebeslyrik in der Zeit der Gewaltherrschaft“, in: *Zeitschrift Für Religions- und Geistesgeschichte*, 70(1), S. 73–89. Unter <https://www.jstor.org/stable/26506163> (abgerufen am 27.12.2022).
- Kienzl, W. (1885). *Die musikalische Declamation dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges: musikalisch-philologische Studie*. Leipzig: H. Matthes.
- Klingsor, T. (1903). *Schéhérazade*. Paris: Mercure de France.
- Kluncker, K. / Daumer, G. F. (1984). *Georg Friedrich Daumer: Leben und Werk 1800 - 1875* (Bd. 349). Bonn: Bouvier.
- Knaupp, M. / Goethe, J. W. v. (1999). *West-östlicher Divan*. Stuttgart: Reclam.
- *Koran. der heilige Qur-ân*. (2004). Fünfte überarbeitete Taschenbuchauflage. Mirza Masroor Ahmad (hrsg.). Frankfurt am Main: Verlag Der Islam.
- Krebs, H. „Expressive Declamation in the Songs of Johannes Brahms“, in: *Brahms and the Shaping of Time*. (2018). United Kingdom: University of Rochester Press. S. 34–36.
- Kröncke, D. (2021). *Richard Strauss und die Juden: Jüdische Freunde, Dichter und Musiker. Die Jahre 1933-49*, Bd. I. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag.
- Lagarde, P. de. (1877). *Symmicta*. Bd. 1. Göttingen: Dieterich.
- Lahor, J. (1888). *L'illusion*. Paris: Alphonse Lemerre.

- Lebedeva, N. „Die Lieder des Mirza-Schaffy op. 34 von Anton Rubinstein: Zwischen Folklorismus, Orientalismus und Nationalismus.“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 67(4) (2010). S. 284–309.
- Leconte de Lisle, C. (1884). *Poèmes tragiques*. Paris: Alphonse Lemerre.
- Lek, R. van der. (1996). *Zum Verhältnis von Text und Harmonik in Schuberts „Daß sie hier gewesen“*. *Archiv für Musikwissenschaft*, 53(2), S. 124–134. Unter <https://doi.org/10.2307/930949> (abgerufen am 09.11.2022).
- Lewis, F. (2001). „Golestān-e Sa’di“, in: *Encyclopædia Iranica*, Vol. XI, Fasc. 1, S. 79–86. Unter <https://iranicaonline.org/articles/golestan-e-sadi> (abgerufen am 16.11.2020).
- Ligarán / Diderot, D. (2015). *Le Gulistan: Ou le Rosier du poète Sadi*. Cork: Primento Digital Publishing.
- Link, J. (1971). *Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik* (Bd. 5). München: Fink.
- Liszt, F. / Street-Klindworth, A. (2000). *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854-1886*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Loges, N. (2004). „The Notion of Personae in Brahms’s ‚Bitteres zu sagen denkst du,‘ op. 32, no. 7: A Literary Key to Musical Performance?“, in: *Music and Literature in German Romanticism*. Rochester, NY: Camden House. S. 183–199.
- (2006). „Exoticism, Artifice and the Supernatural in the Brahmsian Lied“, in: *Nineteenth-century music review*, 3(2), S. 137–168. Unter [doi:10.1017/S147940980000063X](https://doi.org/10.1017/S147940980000063X) (abgerufen am 19.03.2022).
- (2021). „Hafiz between Nations: Song Settings by Daumer/Brahms and Peacock/Beamish“, in: Bullock, P. R. / Tunbridge, L. (Hrsg.). (2021). *Song beyond the Nation: Translation, Transnationalism, Performance*. (Bd. 236). Oxford: Oxford University Press. S. 14–29.
- Lohlker, R. „Der Rosengarten als Dichtung und Garten“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Vol. 100 Orientalische Landschaften* (2010), S. 77–97. Unter <http://www.jstor.org/stable/23861981> (abgerufen am 21.11.2020).
- Louwerse, C. G. (2020). *Understanding Viktor Ullmann Through His Liederbuch des Hafis*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. Unter <https://ir.lib.uwo.ca/etd/7050> (abgerufen am 03.10.2022).
- Mandelslo, J. A. (1658). *Des Hoch-Edelgebohrnen Johann Albrechts von Mandelslo Morgenländische Reise-Beschreibung*. Schleswig: Johan Holwein.
- Martin, D. „Marianne von Willemers Suleika-Gedichte und ihre Vertonungen“, in: Jung, H. (Hrsg.). (2002). *Eine Art Symbolik fürs Ohr: Johann Wolfgang von Goethe; Lyrik und Musik*. (Bd. 12). Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Wien [u.a.]: Lang. S. 131–150.
- Martin, W. H. / Mason, S. (2011). *Edward FitzGerald’s Rubáiyát of Omar Khayyám: A Famous Poem and Its Influence*. London, New York, Dehli: Anthem Press.
- Massé, H. (1919). *Essai sur le poète Saadi: suivi d’une bibliographie*. Paris: P. Geuthner.
- May, J. „Kunst als Ware und Waffe Richard Strauss’ Vertragsstreit mit dem Verlag Bote & Bock und das ‚Liederjahr‘ 1918“, in: *Richard Strauss-Jahrbuch 2018* (2020). Wien: Hollitzer Verlag.
- McCorkle, M. L. / Mayeda, A. (2003). *Robert Schumann neue Ausgabe sämtlicher Werke: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Deutschland: Schott.
- Mendelssohn, Fanny / Mendelssohn, Felix (1997). „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. *Briefwechsel 1821 bis 1846*. Hrsg. von Eva Weissweiler. Berlin: Propyläen.
- Mendoza, E. (2020). „Sadi Carnot“, in: *Encyclopædia Britannica*. Unter <https://www.britannica.com/biography/Sadi-Carnot-French-scientist> (abgerufen am 20.11.2020).
- Meninski, F. à M. (1680). *Linguarum Orientalium Turcicæ, Arabicæ, Persicæ. Institutiones Seu Grammatica Turcica. In Qua Orthographia, etymologia, syntaxis, prosodia, & reliqua e sptectantia exactè tractantur, exemplisque perspicuis illustrantur et Cujus Singulis Capitibus Præcepta Linguarum Arabicæ et Persicæ Subjiciuntur*. Bd. 2. Wien: Meninski.
- Miller, N. (2009). *Die ungeheure Gewalt der Musik: Goethe und seine Komponisten*. München: Hanser.

- Mo'īn, M. (1940). *Hāfez-e Šīrīn Soḥan*. Zwei Bände. Teheran: Bongāh-e Bāzargānī-ye Parvīn. — (1996). *Mo'in Persian dictionaries. D - Q (GH)*. Bd. 2. Tehrān: Amīr Kabīr.
- Momand, E. B. (2001). *Finding the Connection: Hafez – Daumer – Brahms*. (Diss.). Austin: University of Texas. Unter <https://www.proquest.com/dissertations-theses/finding-connection-hafez-daumer-brahms/docview/230810017/se-2?accountid=11359> (abgerufen am 11.08.2021).
- Montesquieu, C. L. de S. de. (1721). *Lettres persanes*. 2. Vol. Amsterdam: Chez Pierre Brunel.
- Moser, H. J. (1937). *Das deutsche Lied seit Mozart: 2. Band: Sängerstudio*. Berlin; Zürich: Atlantis Verlag.
- Moulin, J. (1983). *Marceline Desbordes-Valmore*. Bd. 46. Paris: Seghers.
- Mühlenhoff, B. (2011). *Goethe und die Musik: ein musikalischer Lebenslauf*. Darmstadt: Lambert Schneider
- Nāderi Beni, Kh. „Les traductions françaises des œuvres de Saadi“, in: *La Revue de Téhéran*, Nr. 141, August 2017. Unter <http://www.teheran.ir/spip.php?article2429#gsc.tab=0> (abgerufen am 09.11.2020).
- Newman, E. (1915). „Brahms and Wolf as Lyrists. I“, in: *The Musical Times*, 56(871), S. 523–525. Unter [doi:10.2307/910047](https://doi.org/10.2307/910047) (abgerufen am 16.08.2021).
- — (1915). „Brahms and Wolf as Lyrists. II“ (Continued), in: *The Musical Times*, 56(872), S. 585–588. Unter [doi:10.2307/908262](https://doi.org/10.2307/908262) (abgerufen am 16.08.2021).
- Nicolas, A. L. M. (1898). *Quelques odes de Hafiz*. Paris: Ernest Leroux.
- Nicolas, J. B. (1867). *Les Quatrains de Khèyam*. Paris: Imprimerie impériale.
- Noailles, A. de (1907). *Les éblouissements*. Paris: Calmann-Lévy.
- Nordmeyer, H. W. (1969) *Rubaiyat von Omar Chajjam*, Zweite, verbesserte Auflage. Bern: Herbert Lang.
- Nott, J. (1787). *Ketab Lalehzar, az Divani Hafez. Selected Odes, from the Persian Poet Hafez*. London: J. Payne.
- Ochsenbach, F. (1636). *Gulistan: das ist, Königlicher Rosengart*. Tübingen: Philibert Brunn.
- Olearius, A. (1647). *Offt begehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Rejse*. Schleswig: Glocken.
— (Hrsg.) (1654). *Persianischer Rosenthal. In welchem viel lustige Historien / scharffsinnige Reden und nützliche Regeln. Vor 400. Jahren von einem sinnreichen Poeten Schich Saadi in Persischer Sprache beschrieben*. Hamburg: Johann Nauman.
— (1663). *Außführliche Beschreibung Der Kundbaren Reyse nach Muscow und Persien*. Schleswig.
— (1696). *Der Persianische Baum-Garten / Mit außerlesenen Propffreisern vieler Geschichte / Seltsamen Begebenheiten / Lehr-reichen Historien und merckwürdigen Sprüchen bepflantz: In Persianischer Sprache beschrieben durch Schich Musladie Saadi von Schiras*. Hamburg: Zacharias Härtel der Jüngere und Thomas von Wiering.
- Ouseley, G. / Reynolds, J. (1846). *Biographical Notices of Persian Poets: With Critical and Explanatory Remarks*. London: Oriental translation fund of Great Britain and Ireland.
- Ouseley, W. (1795). *Persian Miscellanies. An Essay to Facilitate the Reading of Persian Manuscripts*. London: Richard White.
— (1797–1800). *The Oriental Collections*. In drei Bänden. London: Cadell & Davis.
- Paliyenko, A. M. „Between Poetic Cultures: Ancient Sources of the Asian ‚Orient‘ in Marceline Desbordes-Valmore and Louise Ackermann“, in: *L'Esprit Créateur*, Vol. 56, Nr. 3, JHU Press, Herbst 2016, S. 14–27. Unter <https://doi.org/10.1353/esp.2016.0026> (abgerufen am 11.11.2020).
- Panagl, O. „Das Liedschaffen von Richard Strauss. Wort und Ton – Dichtung und Musik“, in: *Richard Strauss-Jahrbuch 2017* (2018). Hrsg. von Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Wien: Hollitzer Verlag. S. 29–40.
- Pegah, E. (2019). *Die Peri. Zur Rezeption einer persischen Figur bei Thomas Moore und Robert Schumann*. Masterarbeit. Universität Heidelberg.
- Petersen, B. A. (1980). *Ton und Wort: The Lieder of Richard Strauss* (Bd. 15). Ann Arbor, Mich.: UMI Research Pr.

- Pétis de la Croix, F. (1993). *Tausendundein Tag: persische Märchen*. (M.-H. Müller, Übers.). Zürich: Manesse-Verl.
- Pickering, C. J. „Umar of Nîshâpûr“, in: *The National Review* (Dez. 1890). Vol. 16, S. 506–521.
- Poisson de La Chabeaussière, A-É-X. / Étienne, Ch.-G. (1805). *Gulistan ou le Hulla de Samarcande, opéra-comique en trois actes*, Paris: Mme Masson.
- Poole, A. / Ruymbeke, C. v. / Martin, W. H. / Mason, S. (2011). *FitzGerald's Rubáiyát of Omar Khayyám: Popularity and Neglect*. London & New York: Anthem Press. Unter <https://doi.org/10.7135/UPO9780857284242> (abgerufen am 11.06.2020).
- Potter, A. G. (1929). *A Bibliography of the Rubaiyat of Omar Khayyam*. London: Ingpen and Grant.
- *Przegląd Orientalistyczny*. (1952). Zeszyt 4. Kraków: Polskie Towarzystwo Orientalistyczne.
- Puffett, D. (1982). *The Song Cycles of Othmar Schoeck* (Bd. 32). Bern; Stuttgart: Haupt.
- Qazvīnī, M. / Ġanī, Q. (1941). *Dīwān-e Ḥāġeh Šams-od-Dīn Moḥammad Ḥāfez-e Šīrāzī*. Teheran: Sīnā.
- Radjaie, A. (1998). *Das profan-mystische Ghasel des Hafis in Rückerts Übersetzungen und in Goethes „Divan“* (Bd. 5). Würzburg: Ergon-Verl.
— „Literarische Übersetzung und Komparatistik. Analyse der deutschen Omar Khayyam-Übersetzungen“, in: *Übersetzen im interkulturellen Kontext*. (2017). *Tagungsheft*. Teheran: Allameh Tabatabaie Uni. S. 105–132.
- Rapoport, P. (Hrsg.) (1992). *Sorabji: A Critical Celebration*. Aldershot [u.a.]: Scolar Press.
- Reed, J. (1997). *The Schubert Song Companion*. Manchester: Manchester University Press.
- Reinhold, I. (Hrsg.) (1982). *Begegnung mit Karol Szymanowski* (1. Aufl.). Leipzig: Reclam.
- Remy, A. F. J. (1901). *The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany*. New York: Columbia University.
- Renaud, A. (1870). *Les nuits persanes*. Paris: Alphonse Lemerre.
- Rezazadeh Shafagh, S. (1973). *Tārīḥ-e Adabīyāt-e Īrān [Geschichte der persischen Literatur]*. Šīrāz: Entešārāt-e Dānešgāh-e Pahlavī.
- Richards, F. „Granville Bantock and the Orient in the Midlands“, in: Zon, B. / Clayton, M. (2017). *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s: Portrayal of the East*. London u. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. S. 129–146.
- Richardson, J. (1774). *A Specimen of Persian Poetry; or Odes of Hafez*. London: No. 76, Fleet-Street. Unter <https://data.onb.ac.at/rec/AC10144540> (abgerufen am 18.12.2022).
- Rintel, W. (1861). *Carl Friedrich Zelter: Eine Lebensbeschreibung. Nach autobiographischen Manuscripten bearbeitet*. Berlin: Otto Janke.
- Roberge, M.-A. (2006). „Sorabji, Kaikhosru Shapurji“, in: *MGG2*. Unter <https://www-mgg-online-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/mgg/stable/381793> (abgerufen am 11.01.2020).
— (2020). *Opus sorabjanum: The Life and Works of Kaikhosru Shapurji Sorabji*. Québec: Marc-André Roberge 2020 (edition).
Unter <https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/> (abgerufen am 15.12.2020).
- Robinson, S. (1875). *A Century of Ghazels or a Hundred Odes, Selected and Translated from The Diwan of Hafiz*. London: Williams & Norgate.
— (1883). *Persian Poetry for English Readers*. Glasgow: M'Laren & Son.
- Rosen, F. (1922). *Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers. Rubaiyat-i-Omar-i-Khajjam*. Stuttgart u. Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Rosenzweig von Schwannau, V. (1858–1864). *Der Diwan des grossen lyrischen Dichters Hafis*. 3 Bände. (Übers.). Wien: Verl. der K.K. Hof- und Staatsdruckerei.
- Ross, E. (1898). „Art. XIX.—Al-Muzaffariyē: Containing a Recent Contribution to the Study of ‘Omar Khayyām‘“, in: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 30(2), S. 349–366. Unter [doi:10.1017/S0035869X00025235](https://doi.org/10.1017/S0035869X00025235) (abgerufen am 20.12.2022).
- Rückert, F. (1821). „Mewlana Dschelaleddin Rumi“, in: *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1821*. Tübingen: Cotta. S. 211–248.
— (1822). *Oestliche Rosen*. Leipzig: Brockhaus.

- (1823). „Aus Nisami’s Iskandername (Alexanders-Buch)“, in: *Frauentaschenbuch für das Jahr 1824*. Nürnberg: Joh. Leonh. Schrag. S. 415–496.
- (1837). *Gesammelte Gedichte. Vierter Band*. Erlangen: Verlag von Carl Heyder. Unter <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10117427> (abgerufen am 23.11.2022).
- (1838). *Rostem und Suhrab. Eine Heldengeschichte in zwölf Büchern*, Erlangen: Theodor Bläsing.
- (1844). *Liebesfrühling*. Frankfurt a. M.: Verlag von J. D. Sauerländer.
- (1848–1890). *Aus Dschâmî’s Liebesliedern*. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. Leipzig: Commission bei Friedrich Arnold Brockhaus.
- (1868). *Friedrich Rückert’s gesammelte poetische Werke in zwölf Bänden*. Fünfter Band. Frankfurt am Main: Sauerländer’s Verlag.
- (1874). *Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser nach dem 7. Bande des Heft Kólzum dargestellt*. Neu hrsg. von Wilhelm Pertsch. Gotha: Perthes.
- (1882). *Saadi’s Bostan aus dem Persischen übersetzt von Friedrich Rückert*. Leipzig: Salomon Hirzel.
- (1888). *Poetisches Tagebuch: 1850 – 1866; (aus seinem Nachlasse)*. Frankfurt a. M.: Sauerländer.
- (1890–1895). *Firdosi’s Königsbuch (Schahname)*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Edmund Alfred Bayer, 3 Bände, Berlin: Verlag von Georg Reimer.
- (1893). *Aus Saadis Diwan*. Berlin: Hans Lüstenröder.
- (1894/1897). „Verse aus dem Gulistan“, in: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*. Hrsg. von D. Max Koch. Weimar: Emil Felber.
- (1926). *Ghaselen des Hafis. Übertragen von Friedrich Rückert*. (Hrsg. von Herman Kreyenborg). Leipzig: Hyperion Verlag.
- (2007). *Kindertodtenlieder. und andere Texte des Jahres 1834*. (1. Aufl., Bd. Werke 1834). Göttingen: Wallstein.
- Saint-Joseph, A. de (1684). *Gazophylacium Linguae Persarum, Triplici Linguarum Clavi Italicae, Latinae, Gallicae nec non specialibus praeceptis ejusdem linguae reseratum: Opus Mißionariis Orientalibus, Linguarum Professoribus, Sacrorum Biblorum Scrutatoribus, Mercatoribus, caeterisque Regionum Orientalium lustratoribus perutile, ac necessarium*. Amstelodami: Ex Officina Jansonio-Waesbergiana.
 - Sams, E. (2000). *The Songs of Johannes Brahms*. New Heaven; London: Yale University Press.
 - Samson, J. (1981). *The Music of Szymanowski*. New York: Taplinger.
 - Sandberger, W. „Ich werde nie kalt bei einer Sache, bis sie ganz fertig und unantastbar ist“. Ein Blick in die Komponistenwerkstatt von Johannes Brahms am Beispiel des Liedes ‚Liebesgluth‘ Op. 47 Nr. 2“, in: Fuchs, I. (Hrsg.). (2006). *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Schneider. S. 431–445.
 - Scherr, J. (1855). *Bildersaal der Weltliteratur*. Neue Ausgabe. Stuttgart: Becher.
 - Schmierer, E. „18. Klavierlieder“, in: Werbeck, W. (Hrsg.). (2014). *Richard-Strauss-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 326–347.
 - Schuh, W. (1952). *Goethe-Vertonungen: ein Verzeichnis*. Zürich: Artemis-Verl.
 - Schultze, M. (1863). *Handbuch der persischen Sprache: Grammatik, Chrestomathie, Glossar; zur Erleichterung und allgemeineren Verbreitung des Studiums der persischen Sprache, mit Umgehung des Gebrauchs arabischer Schriftzeichen*. Elbing: Neumann-Hartmann.
 - Schwarmath, E. (1969). *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*. München: Hans Schneider, Tutzing.
 - Seelig, H. E. „The Musical ‘Spirit’ of Goethe’s ‘Suleika’. Schubert’s Settings D. 720 and D. 717“, in: Thym, J. (hrsg.). (2010). *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. (Thym J., Ed.). Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Boydell & Brewer. Unter [doi:10.7722/j.ctt14brvsr](https://doi.org/10.7722/j.ctt14brvsr) (abgerufen am 22.03.2021). S. 39–70.
 - „Hugo Wolf and Goethe’s ‚Duodrama‘“, in: Fehn, A. C. / Seelig, H. E. / Hallmark, R. E. (2010). *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. USA: University of Rochester Press. S. 283–321.

- „Hugo Wolf’s Ghazal Settings from ‚Das Schenkenbuch‘ of Goethe’s West-östlicher Divan“, in: Thym, J. (Hrsg.). (2010). *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. Rochester: University of Rochester Press. S. 89–110.
- „‘Hans Adam’—Goethe’s Parodistic Creation Myth“, in: Thym, J. (Hrsg.). (2010). *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. Rochester: University of Rochester Press. S. 136–152.
- Seghers, P. (1977). *Gulistan: Le jardin des roses*. Paris: éditions P. Seghers.
 - Sémelet, N. (1834). *Gulistan, ou le parterre de fleurs du sheikh Moslih-eddin Sadi de Chiraz / traduit littéralement sur l’édition autographique du texte publié en 1828, avec des notes historiques et grammaticales*. Paris: Impr. royale.
 - Shafâ, Sh. (1954). *Irân dar adabîyât-e jahân [Iran in der Weltliteratur]: Adabîyât-e farânse [Französische Literatur]*. 1. Bd., Teheran: Ibn-e Sinâ, S. 30.
 - Shapurji Sorabji, K. (1932). *Around Music*. London: The Unicorn Press.
 - (1947). *Mi contra fa: The Immoralisings of a Machiavellian Musician*, London: Porcupine Press.
 - Shigekawa, M. „The Source and Imagination of the Orient in Karol Szymanowski’s Opera ‚King Roger‘ op. 46“, in: *The Orient in Music – Music of the Orient*. (2018). United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing. S. 100–108.
 - Sitsky, L. (1998). *Anton Rubinstein: An Annotated Catalog of Piano Works and Biography*. Westport; Connecticut; London: Greenwood Publishing Group.
 - Société Asiatique (1857). *Journal asiatique: périodique semestriel*. 5: 9.1857. Leuven: Peeters.
 - Société Asiatique (1858). *Journal asiatique: périodique semestriel*. 5: 11.1858. Leuven: Peeters.
 - Splieth, L. (1846). *Grammaticae persicae praecepta ac regulae quas lexico persico Ferhengi Reschidi praefixas*. Halis: Lippert et Schmidt.
 - Spoelberch de Lovenjoul, C. de (1901). *Vte de Spoelberch de Lovenjoul. Sainte-Beuve inconnu*. Paris: Librairie Plon.
 - Stark, L. (1995). *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
 - Sundermeyer, K. (1930). *Friedrich Bodenstedt und die Lieder des Mirza-Schaffy*. Kiel: August Stecker & Co.
 - Suvini-Hand, V. (2006). *Sweet Thunder: Music and Libretti in 1960s Italy*. London: Taylor & Francis.
 - Tafazoli, H. (2007). *Der deutsche Persien-Diskurs: zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Persien-Bildes im deutschen Schrifttum; von der frühen Neuzeit bis in das neunzehnte Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis-Verl.
 - Tavernier, J.-B. (1676). *Les Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier, Ecuyer Baron d’Aubonne, en Turquie, en Perse, et aux Indes*. Zwei Bände. Paris: G. Clouzier & C. Barbin.
Unter <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345854462> (abgerufen am 07.12.2022).
 - Taylor, Ph. S. (2007). *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
 - Tewinkel, C. „Lieder“, in: Tadday, U. (Hrsg.). (2006). *Schumann-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 400–457.
 - Thévenot, J. de (1693). *Deß Herrn Thevenots Reysen In Europa, Asia und Africa [...]*. Erster Teil. Franckfurt am Mayn: Philipp Fievet.
 - Toussaint, F. (1912). *Le Jardin des Roses*. Paris: Fayard.
 - (1913). *Le Jardin des Fruits*. Paris: Mercure de France.
 - (1924). *Rubaiyat de Omar Khayyâm*. Paris: L’édition d’art Henri Piazza
 - Trenner, F. (1985). *Richard Strauss: Werkverzeichnis*. Wien; München: Doblinger.
 - Tschense, A. (2004). *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen: Komposition als Textinterpretation*. Hamburg: von Bockel.
 - Tschersig, H. (1907). *Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen* (Bd. N.F. 1 = 11). Leipzig: Quelle & Meyer.

- ‘Umar Ḥayyām. (1933). *Die Vierzeiler Omar Chajjāms. In der Auswahl und Anordnung Edward FitzGerald's aus dem Persischen verdeutscht von C. H. Rempis.* Tübingen: Verl. der Dt. Chajjām-Ges.
- (1935). *Omar Chajjām und seine Vierzeiler: nach den ältesten Handschriften aus dem Persischen verdeutscht.* (C. Rempis, Übers.). Tübingen: Verl. der Dt. Chajjām-Ges.
- Unseld, S. (1991). *Goethe und seine Verleger.* Frankfurt am Main; Leipzig: Insel-Verl.
- Voltaire, F. de (1889). *Zadig ou la Destinée.* Paris: Marpon et Flammarion.
- Warner, L. (1644). *Proverbiorum et sententiarum Persicarum centuria.* Leiden: Ex Officina Ioannis Maire.
- Wagner, H.-D. (2001). *Johannes Brahms - das Liedschaffen: ein Wegweiser zum Verständnis und zur Interpretation* (Bd. 4). Mannheim: Palatium-Verl.
- Wagner, R. (1888). *Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1894). *Briefe an August Röckel.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Walton, C. (2009). *Othmar Schoeck: life and works* (Bd. 65). Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Whinfield, E. H. (1882). *The Quatrains of Omar Khayyām.* London: Trüber & Co., Ludgate Hill.
- (1883). *The Quatrains of Omar Khayyām.* London: Trüber & Co., Ludgate Hill.
- (1901). *The Quatrains of Omar Khayyām.* London: Kegan Paul, Trench, Trüber & Co.
- Whitton, K. S. (1999). *Goethe and Schubert: the unseen bond.* Portland, Or.: Amadeus Press.
- Wightman, A. (1999). *Karol Szymanowski: his life and work.* Aldershot [u.a.]: Ashgate.
- „Dance“, in: Downes, S. (2016). *The Szymanowski Companion.* United Kingdom: Taylor & Francis. S. 48–55.
- Willemer, M. v. / Goethe, J. W. v. / Willemer, J. J. v. (1965). *Marianne und Johann Jakob Willemer: Briefwechsel mit Goethe. Dokumente, Lebens-Chronik, Erläuterungen.* Hrsg. von Hans-J. Weitz. Insel-Verlag.
- Willemer, M. v. / Grimm, H. / Goethe, J. W. v. (1988). *Im Namen Goethes: der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm* (1. Aufl.). Frankfurt am Main: Insel-Verlag.
- Wohlleben, J. (2004). *Die Ghasele des Hafiz: Neu in deutsche Prosa übersetzt, mit Einleitung und Lesehilfen.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wöpcke, F. (1851). *L'Algèbre d'Omar Alkhayyāmī.* Paris: B. Duprat.
- Yohannan, J. D. (1952). „The Persian Poetry Fad in England, 1770–1825“, in: *Comparative Literature*, 4(2), S. 137–160. Unter <https://doi.org/10.2307/1768402> (abgerufen am 19.12.2022).
- Yousefi Behzādi, M. (2012). „Saadi à travers les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore“, in: *La Revue de Téhéran*, Nr. 78, Mai 2012. Unter <http://www.teheran.ir/spip.php?article1575#gsc.tab=0> (abgerufen am 21.11.2020).
- Yūsefī, Ġ. (1989). *Golestān-e Sa'dī.* Teheran: Ḥārazmī.
- Zarrīnkūb, ‘A. (1970). *Az Kūčeh-ye Rendān.* Teheran: Amīr Kabīr.
- Zweig, S. (1927). *Marceline Desbordes-Valmore: Das Lebensbild einer Dichterin.* Leipzig: Insel-Verlag.

Noten

- Bantock, G. (1894). *Die Perle von Iran: romantische Oper in 1 Aufzug.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1898). *Songs of Persia.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1905). *Lyrics from Ferishtah's Fancies [Lyrische Gedichte aus Ferishtah's Fantasien].* Leipzig [u.a.]: Breitkopf & Härtel.
- (1905). *Five Ghazals of Hafiz [Fünf Ghasele von Hafiz].* Leipzig [u.a.]: Breitkopf & Härtel.
- (1906–9). *Omar Khayyām für 3 Solostimmen, Chor und Orchester: Ruba'iyat (Vierzeiler).* (M. R. Schenck, Übers.). 3 Teile. Leipzig [u.a.]: Breitkopf & Härtel.

- (1913). *Songs of the Seraglio*. Boston: O. Ditson.
- Blacher, B. / 'Umar Haiyām / Rosen, F. (1940). *Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers: Für mittlere Stimme und Klavier (1931)*. Berlin [u.a.]: Bote und Bock.
 - Brahms, J. / Daumer, G. F. / Graf von Platen, A. (1865). *Lieder und Gesänge: für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Op. 32*. Leipzig; Winterthur: J. Rieter-Biedermann.
 - Brahms, J. (1868). *Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von Johannes Brahms. Op. 47. Fünf Lieder*. Berlin: Simrock'sche Musikhandlung.
 - (1871). *Lieder und Gesänge von G. F. Daumer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 57*. Leipzig u. Winterthur: J. Rieter-Biedermann.
 - (1874). *Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte: op. 61, Vier Duette*. Berlin: Simrock.
 - (1875). *Neue Liebeslieder Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen. Op. 65*. Berlin: N. Simrock.
 - (1938). *Symphonien für Klavier zu 2 Händen*. Otto Singer (bearb.). Leipzig: Edition Peters.
 - Fauré, G. (1885). *4 Mélodies pour une voix avec accompagnement de Piano. Op. 39*. Paris: J. Hamelle.
 - Hensel, F. (1993). *Ausgewählte Lieder. Band II*. hrsg. von A. Maurer. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
 - Hindemith, P. (2007). *Kanons (Chorpartitur)*. Mainz [u. a.]: Schott.
 - Huber, H. (1878). *Aus Goethe's west-östlichem Divan. Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. op. 41*. Leipzig: Kistner.
 - Malmgren, J.-O. (2019). *Der BabelzTurm. Eastern Version*.
 - Malmgren, J.-O. (2019). *Der BabelzTurm. Western Version*.
 - Mendelssohn-Bartholdy, F. / Rietz, J. (1875). *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke: Sechs Lieder, op. 57 und Sechs Gesänge, op. 34*. Bd. Nr. 146 u. 144, Ser. 19, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Kritische durchgesehene Ausgabe hrsg. von Julius Rietz. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
 - (1877). *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke: Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 50*. Bd. Nr. 130, Ser. 17, hrsg. von Julius Rietz. Leipzig: Breitkopf & Härtel
 - (1877). *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke: Zwölf Gesänge, op. 8*. Bd. Nr. 141, Ser. 19, hrsg. von Julius Rietz. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
 - Mendelssohn-Bartholdy, F. / Mendelssohn-Hensel, F. (1992) *Mendelssohn. 24 Songs*. Hrsg. von John Glenn Paton. Los Angeles: Alfred Publishing Co.
 - Penderecki, K. (1977). *Strofy na sopran, glos recytujący i 10 instrumentów teksty: Menander, Sofokles, Izajasz, Jeremiasz i Omar El-Khayam*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
 - Ravel, M. (1913). *Daphnis et Chloé*. Paris: Durand & Cie.
 - Rubinstein, A. (1854–5). *Zwölf Lieder des Mirza-Schaffy aus dem Persischen von F. Bodenstedt in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34, Heft I & II*. Leipzig: Fr. Kistner Pl. no. 2095 & 2096.
 - Rubištejn, A. G. / Heine, H. / Bodenstedt, F. (1890). *Rubinstein-Album: 24 Lieder; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte; Op. 32. 33. 34 (Ausgabe für hohe Stimme, [Partitur].)*. Leipzig: Kistner.
 - Schubert, F. (1826). *Vier Gedichte von Rückert und Graf Platen: op. 59 / in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Piano Forte von Franz Schubert*. Wien: Sauer & Leidesdorf. Harvard University: Eda Kuhn Loeb Music Library. Unter <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.loeb:2757573> (abgerufen am 09.11.2022).
 - (1992). *Serie 4, Lieder*. (W. Dürr, Hrsg.) (Bd. Serie 4, Lieder; Bd. 13). Kassel [u.a.]: Bärenreiter-Verl.
 - *Schuberts Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge. 1819-21 (1895)*. Bd. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
 - *Schuberts Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge. 1823-27 (1895)*. Bd. 8. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- *Robert Schumanns Werke, Serie XII: Für Sopran, Alt, Tenor, u. Bass. Vier doppelchörige Gesänge für grössere Gesangvereine. op. 141.* (1887). No. 116. Hrsg. von Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Myrthen. Liederkreis. op. 25.* (1887) No. 120. Hrsg. von Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Lieder und Gesänge (Heft II.). op. 51.* (1887) No. 133. Hrsg. von Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schoeck, O. (1949). *Zwölf Hafis-Lieder für eine Singstimme und Klavier: Op. 33.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Shapurji Sorabji, K. (2012). *Gulistān, Nocturne for piano.* Edition Jonathan Powell.
- Strauss, R. (1903). *Tod und Verklärung.* Op. 24. Otto Singer (bearb.). Leipzig: Jos. Aibl Verlag.
— (1933). *Arabella.* Op. 79. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss.
— (1964). *Drei Gesänge. OP. 87.* Wien: Universal Edition.
— (1972). *Lieder für eine Singstimme und Klavier: Opus 69 - Opus 88; Lieder ohne Opuszahl, Jugendlieder.* (Bd. 3). [London]: Fürstner.
- Szymanowski, K. (1911). *Fünf Gesänge – Pięć Pieśni.* Kraków: A. Piwarski & Co.
— (1913). *Des Hafis Liebeslieder: Nachdichtungen von Hans Bethge; Op. 24; Gesang und Klavier.* Wien & London: Universal Edition
— (1925). *3. Symphonie „Das Lied von der Nacht“; für grosses Orchester, Tenorsolo & gemischten Chor; Op. 27.* New York: Universal Edition.
— (1925). *König Roger; Oper in drei Akten; Op. 46.* Wien: Universal Edition.
— (1926). *Sechs Lieder der Märchenprinzessin; Op. 31.* Wien: Universal Edition.
— (1937). *Grób Hafisa. Das Grab des Hafis, La Tombe de Hafis.* Op. posth. Wien: Universal- Edition.
— (1978). *Gesamtausgabe: Lieder mit Orchesterbegleitung.* Bd. 5: Serie A: Orchester- und Vokalwerke). Kraków: PWM-Ed.
— (1987). *Lieder II für Singstimme und Klavier* (Bd. 11: Serie C: Gesänge). Kraków: PWM-Ed.
- Ullmann, V. (2004). *Sämtliche Lieder: für Singstimme und Klavier.* (A. Bauni & C. Hoesch, Hrsg.). Mainz: Schott.
- Wagner, R. (1911). *Die Meistersinger von Nürnberg.* WWV 96. Otto Singer (bearb.). London: Breitkopf & Härtel.
- Wolf, H. / Goethe, J. W. v. (1910). *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier.* Leipzig: Peters.
- Zelter, C. F. (1826). *Sechs Deutsche Lieder für die Bass-Stimme.* Erste Ausgabe. Berlin: T. Trautwein.

Internet-Textquellen

- Korrespondenz zwischen C. M. Grieve und Kaikhosru Shapurji Sorabji, in: *University of Edinburgh Library Heritage Collections.*
Unter <http://lac-archivesspace-live1.is.ed.ac.uk:8081/repositories/2/resources/85181>
(abgerufen am 20.12.2020).
- Korrespondenz zwischen Kaikhosru Shapurji Sorabji und Frank Holliday, in: *McMaster University Library, Kaikhosru Shapurji Sorabji Collection, CollectionRC0063, first accrual, Box 1, F. 2.* Unter <https://library.mcmaster.ca/archives/s/sorabji.1-2.htm>
(abgerufen am 21.12.2020).
- Powell, J. „KSS47 Nocturne: Djâmi“, in: *The Sorabji Archive.*
Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/compositions/piece.php?pieceid=47>
(abgerufen am 20.12.2020).

- Powell J. „KSS63 Gulistān“, in: *The Sorabji Archive*.
Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/compositions/piece.php?pieceid=63>
(abgerufen am 14.12.2020).
- Roberge, M.-A. (2023). „Harold Morland’s Poems and Poetic Letters: On Hearing the ‚Gulistan‘ of Kaikhosru Shapurji Sorabji (1980)“, in: *Sorabji Resource Site*.
Unter <https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/01-morla.htm#on-hearing>
(abgerufen am 22.12.2020).

Internet-Bildquellen

- Das Grabmal von Hāfez, in: *Contemporary Architecture of Iran (CAOI)*.
Unter <http://www.caoi.ir/en/projects/item/147-tomb-of-hafez-in-shiraz-andre-godard.html>
(abgerufen am 07.04.2023).
- Das in einem Perserteppich eingeküpfte Zitat aus Sa‘dīs Golestān in der Eingangshalle der Vereinigten Nationen, in: *United Nations*.
Unter <https://www.un.org/ungifts/persian-carpet> (abgerufen am 08.12.2022).
- Das Manuskript von Gulistān (1940), in: *The Sorabji Archive*.
Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/compositions/piece.php?pieceid=63>
(abgerufen am 14.12.2020).
- Das Porträt von Marceline Desbordes-Valmore: *Société des études Marceline Desbordes-Valmore*.
Unter www.societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr (abgerufen am 16.10.2022).
- Das Schmuckblatt der „Talismane“ aus dem *West-östliche[n] Divan*, in: *Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar*.
Unter <https://100schaetze.klassik-stiftung.de/objekt/object-id/0024/>
(abgerufen am 04.05.2021).
- Die Erstausgabe von *West-östlicher Divan*, in: *Goethe-Museum Düsseldorf*.
Unter <https://www.goethe-museum.de/> (abgerufen am 07.04.2023).
- Die Speisekarte von *Omar Khayyām Club* in London, Januar 1893, in: *Omar Khayyām Club*.
Unter <https://www.omar-khayyam-club.com/menu/> (abgerufen am 15.05.2020).
- *Dīwān*-Manuskript aus dem 18. Jahrhundert, in: *Christie’s*.
Unter <https://www.christies.com/en/lot/lot-5781874> (abgerufen am 07.04.2023).
- Fanny Hensels Manuskript von *Suleika II*, HU 306, in: *The Bodleian Libraries*.
(Bodleian Library MS. M. Deneke Mendelssohn b. 2).
Unter <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/6b031e2b-4f25-41db-a2a6-f4ef45ed3a09/>
(abgerufen am 05.08.2021).

Internet-Audioquellen

- Die Aufnahme von Harold Morlands Gedicht, in: *Sorabji Resource Site*.
Unter https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/sound/Morland_On_Hearing_the_Gulistan.mp3
(abgerufen am 15.12.2020).
- Die übertragene *Gulistān*-Aufnahme von Sorabji. „The Piano Music of Kaikhosru Shapurji Sorabji“. Teil 2.
Unter https://archive.org/details/AM_1973_11_08/AM_1973_11_08_B_16.wav
(abgerufen am 15.12.2020).

Webseiten/Datenbanken

- *Eberwein-Archiv*. Unter www.eberwein-archiv.org (abgerufen am 14.04.2021).
- *Ganjoor-Verzeichnis*. Unter <https://ganjoor.net/> (abgerufen am 23.03.2023).
- *Tchaikovsky Research*. Unter <https://en.tchaikovsky-research.net/index>
(abgerufen am 07.12.2021).

- Martin, W. H. / Mason, S. (2012). *ROKmusic2011 – Database of Musical Works relating to the Rubáiyát of Omar Khayyám* [Dataset].
Unter <http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/242449> (abgerufen am 18.09.2022).
- *Omar Khayyám Club*. Unter <https://www.omar-khayyam-club.com/> (abgerufen am 18.09.2022).
- *The Omar Khayyam Club of America*.
Unter <https://theomarkhayyamclubofamerica.wordpress.com/> (abgerufen am 18.09.2022).
- *Omariana*. Unter <https://omariana.nl/> (abgerufen am 18.09.2022).
- *Omar Khayyam in Nederland*. <https://www.omarkhayyam.nl/> (abgerufen am 18.09.2022).
- *The Sorabji Archive*. Unter <http://www.sorabji-archive.co.uk/> (abgerufen am 18.12.2020).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 3.1: Musikalische Adaptionen persischer Literatur in Europa anhand von Werken der drei ausgewählten persischen Dichter, ‘Omar Ḥayyām, Sa‘dī und Ḥāfez.	13
Abbildung 4.1: „Les Roses de Saadi“ aus der <i>Poésies inédites</i> (1860), verfasst von Marceline Desbordes-Valmore.	23
Abbildung 4.2: Ein Porträt von Marceline Desbordes-Valmore, gezeichnet von ihrem Onkel Constant Desbordes (1761–1828) aus dem Jahr 1810–12 oder 1819, n° inv. 95, ©Douai, Musée de la Chartreuse.....	26
Abbildung 4.3: Ausschnitt aus dem Manuskript von <i>Gulistān</i> (1940), komponiert von Kaikhosru Shapurji Sorabji.	36
Abbildung 5.1: Der <i>Dīwān</i> von Ḥāfez, Manuskript aus dem 18. Jahrhundert, erstes Ghasel.....	47
Abbildung 5.2: Die erste nachweisbare Übersetzung eines Ghasel aus dem Persischen, im Jahr 1680 von Meninski ins Lateinische übertragen.	48
Abbildung 5.3: Das Reimschema des Ghasel in seiner ursprünglichen, persischen Form (a.) und seiner Rezeption in der deutschen Poesie (b.).....	51
Abbildung 5.4: Johann Wolfgang von Goethe: <i>West-oestlicher Divan</i> , Erstausgabe, Geschenk-Exemplar mit handkoloriertem Titelblatt, 1819.	55
Abbildung 5.5: Das Reimschema von „Versunken“ aus dem <i>West-östliche[n] Divan</i> von Johann Wolfgang von Goethe.	71
Abbildung 5.6: Die von Marianne von Willemer verfassten <i>Suleika</i> -Gedichte aus dem <i>West-östliche[n] Divan</i> (1819).	78
Abbildung 5.7: Fanny Hensel, <i>Suleika II</i> , HU 306, Manuskript mit einer von Wilhelm Hensel gezeichneten Vignette.....	91
Abbildung 5.8: Von Johann Wolfgang von Goethe gezeichnetes Schmuckblatt der „Talismane“ aus dem <i>West-östliche[n] Divan</i> in der Art einer orientalischen „Wolken“-Handschrift, 1814/1815.....	101
Abbildung 5.9: Marianne von Willemers zweiter Chiffrenbrief vom 18. Oktober 1815 an Johann Wolfgang von Goethe, eingeklebt in Goethes Ḥāfez-Exemplar in der Übersetzung von Hammer-Purgstall. Dieser schließt sie mit ihrer von Goethe übernommenen Unterschrift in arabischer Schrift (صَوْلِيحَةٌ, <i>Ṣulaiḥa</i> statt korrekt زُلَيْحَا, <i>Zulaiḥā</i>).....	109
Abbildung 5.10: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> : Gegenüberstellung der beiden Dichtungen „Nicht Gelegenheit macht Diebe“ und „Hochbeglückt in deiner Liebe“ aus dem <i>Buch Suleika</i>	130
Abbildung 5.11: Anselm Feuerbach, <i>Hafis vor der Schenke</i> (1852), Kunsthalle Mannheim.....	170
Abbildung 5.12: Die von Hammer-Purgstall notierte Melodie basierend auf einer Ḥāfez zugeschriebenen Dichtung.....	214

Abbildung 5.13: Illustration von Mirza-Schaffy (aserb. Mirzə Şəfi Vazeh, pers. میرزا شفیع واضح) aus dem Titelblatt von Bodenstedts <i>Tausend und ein Tag im Orient</i> (1850). Bodenstedt (links) und Mirza-Schaffy.....	222
Abbildung 5.14: „Wenn der Frühling auf die Berge steigt“, Postkarte gezeichnet von Joseph Uhl (1877–1945), undatiert, München: Verlag Hermann A. Wiechmann.	226
Abbildung 5.15: Deckblatt von <i>Hafis</i> (1910) verfasst von Hans Bethge, erste Ausgabe. Leipzig: Insel-Verlag.....	236
Abbildung 5.16: Das Grabmal von Ḥāfeẓ (Ḥāfezieh, حافظیه) in Šīrāz, Iran. © CamelKW Flickr..	265
Abbildung 6.1: Das Reimschema des Robā‘ī.	300
Abbildung 6.2: Erste englische Übersetzung eines Quatrains aus der <i>Robā‘iyāt</i> von ‘Omar Ḥayyām durch Henry George Keene in der Zeitschrift <i>Fundgruben des Orients</i> aus dem Jahr 1816.....	301
Abbildung 6.3: Die Speisekarte von <i>Omar Khayyām Club</i> in London, Januar 1893.	308
Abbildung 6.4: polnische Übersetzung eines Vierzeilers ‘Omar Ḥayyāms, verfasst von Ananiasz Zajączkowski (1903–1970).....	326
Abbildung 7.1: Das in einem Perserteppich eingeküpfte Zitat aus Sa‘dīs <i>Golestān</i> in der Eingangshalle der Vereinigten Nationen.....	342

Tabellenverzeichnis

Tabelle 4.1: Auflistung der fünf ausgewählten Vertonungen von „Les Roses de Saadi“.	29
Tabelle 4.2: Vergleichstabelle der fünf ausgewählten Vertonungen von „Les Roses de Saadi“.....	31
Tabelle 5.1: Die musikalische Rezeption der <i>Suleika</i> -Lieder.	81
Tabelle 5.2: Das kompositorische Schema der Schubert’schen <i>Suleika</i> -Lieder.....	82
Tabelle 5.3: Das kompositorische Schema der <i>Suleika</i> -Lieder Felix Mendelssohns.....	87
Tabelle 5.4: Auswahl der Lieder aus dem Schumann’schen Liederkreis <i>Myrthen</i> , op. 25 mit Bezug auf Ḥāfeẓ.....	93
Tabelle 5.5: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> : Aus dem <i>West-östliche[n] Divan</i>	116
Tabelle 5.6: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 42. [11.] „Dies zu deuten bin erbötig!“, das kompositorische Schema.....	137
Tabelle 5.6: Richard Strauss’ musikalische Ḥāfeẓ-Rezeption.....	149
Tabelle 5.7: Arnold Schönbergs musikalische <i>Divan</i> -Rezeption.....	155
Tabelle 5.8: Vergleichstabelle der Vertonung Franz Schuberts „Sei mir gegrüsst!“, D. 741 mit deren literarischen Vorlage, verfasst von Friedrich Rückert.....	159
Tabelle 5.9: Die musikalische Rezeption von „Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen“ aus <i>Östliche Rosen</i> (1822) verfasst von Friedrich Rückert.....	164
Tabelle 5.10: Vergleichstabelle der Vertonung Robert Schumanns „Aus den östlichen Rosen“ mit deren literarischen Vorlage, verfasst von Friedrich Rückert.....	166
Tabelle 5.11: Johannes Brahms, op. 32, Nr. 9. „Wie bist du, meine Königin“, das kompositorische Schema.....	188
Tabelle 5.12: Othmar Schoeck, <i>Hafis-Lieder</i> , op. 33, das formale Schema der poetischen Vorlage.....	208
Tabelle 5.13: Vertonungen der Ḥāfeẓ’schen Nachdichtungen Friedrich Martin Bodenstedts.	225

Verzeichnis der Notenbeispiele

Notenbeispiel 4.1: Kaikhosru Shapurji Sorabji, <i>Gulistān</i> (1940), das thematische Material.	38
Notenbeispiel 4.2: Maurice Ravel, <i>Daphnis et Chloé</i> (1912), das Flötensolo.....	38
Notenbeispiel 4.3:, a. Kaikhosru Shapurji Sorabji, Fragment aus dem Thema von <i>Gulistān</i> (1940), erstes System; b. Karol Szymanowski, das Hauptmotiv aus <i>Das Grab des Hafis</i> , op. posth. (1937), T. 1.	39
Notenbeispiel 4.4: Kaikhosru Shapurji Sorabji, <i>Gulistān</i> (1940), der anfängliche Septnonenakkord.....	40
Notenbeispiel 4.5: Gabriel Fauré, <i>Quatre Mélodies</i> , op. 39, Nr. 4. „Les Roses d’Ispahan“, der Ritornell-Abschnitt, T. 1–6.	45
Notenbeispiel 5.1: Carl Friedrich Zelter, <i>Selige Sehnsucht</i> , Z. 127, T. 1–9.	68
Notenbeispiel 5.2: Franz Schubert, <i>Versunken D 715</i> , erste Fassung, Klavierbegleitung T. 1–6.	74
Notenbeispiel 5.3: Franz Schubert, <i>Geheimes D 719</i> , Klavierbegleitung T. 1–6.....	76
Notenbeispiel 5.4: Franz Schubert, <i>Suleika I</i> , D 720, op. 14, Nr. 1, Klavierbegleitung T. 1–7.	83
Notenbeispiel 5.5: Vergleich des B''-Teils von <i>Suleika I</i> mit C und C'-Teilen aus <i>Suleika II</i>	84
Notenbeispiel 5.6: Vergleich der abschließenden Teile von Mendelssohns <i>Suleika</i> -Liedern.	89
Notenbeispiel 5.7: Robert Schumann, <i>Myrthen</i> , op. 25, Nr. 2. „Freisinn“, T. 1–4.	94
Notenbeispiel 5.8: Robert Schumann, <i>Myrthen</i> , op. 25, Nr. 6. „Lieder“ II, T. 1–11.	99
Notenbeispiel 5.9: Robert Schumann, <i>Myrthen</i> , op. 25, Nr. 8. „Talismane“, T. 1–4.	103
Notenbeispiel 5.10: Robert Schumann, <i>Myrthen</i> , op. 25, Nr. 8. „Talismane“, Auftakt zu T. 21 bis T. 26.	104
Notenbeispiel 5.11: Robert Schumann, <i>Myrthen</i> , op. 25, Nr. 8. „Talismane“, T. 39–44.....	104
Notenbeispiel 5.12: Robert Schumann, <i>Myrthen</i> , op. 25, Nr. 9. „Lied der Suleika“, T. 17–24.	107
Notenbeispiel 5.13: Johannes Brahms, <i>Vier Duette</i> , op. 61, Nr. 3. „Phänomen“, T. 1–8.	112
Notenbeispiel 5.14: Johannes Brahms, <i>Vier Duette</i> , op. 61, Nr. 3. „Phänomen“, T. 19–22.	113
Notenbeispiel 5.15: Johannes Brahms, <i>Vier Duette</i> , op. 61, Nr. 3. „Phänomen“, Das Thema in der Grundstellung und in seinen Varianten.	113
Notenbeispiel 5.16: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 32. [1.] „Phänomen“, T. 11–16.....	117
Notenbeispiel 5.17: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 33. [2.] „Erschaffen und Beleben“, Auftakt zu T. 18 bis T. 23/3.	119
Notenbeispiel 5.18: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 33. [2.] „Erschaffen und Beleben“, T. 49–53/1.	119
Notenbeispiel 5.19: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 33 [2.] „Erschaffen und Beleben“, T. 46f.....	120
Notenbeispiel 5.20: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 34. [3.] „Ob der Koran von Ewigkeit sei?“, T. 1–10.....	123
Notenbeispiel 5.21: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> : Nr. 36. [5.] „So lang’ man nüchtern ist“, T. 1–4.....	125
Notenbeispiel 5.22: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 36. [5.] „So lang’ man nüchtern ist“:	126
Notenbeispiel 5.23: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Vergleich der Lieder aus dem ersten Duodrama.	131
Notenbeispiel 5.24: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Vergleich der beiden Lieder aus dem ersten Duodrama in der Anwendung der Chromatik.	133
Notenbeispiel 5.25: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Vergleich der Basslinien der Lieder aus dem zweiten Duodrama.....	136

Notenbeispiel 5.26: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 42. [11.] „Dies zu deuten bin erbötig!“, T. 13–17.	138
Notenbeispiel 5.27: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 43. [12.] „Hätte' ich irgend wohl Bedenken“, T. 2–5.	140
Notenbeispiel 5.28: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 44. [13.] „Komm, Liebchen, komm!“, T. 1–5.	141
Notenbeispiel 5.29: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 45. [14.] „Wie sollt' ich heiter bleiben“, T. 5–8.	143
Notenbeispiel 5.30: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 46. [15.] „Wenn ich dein gedenke“, T. 1–8.	144
Notenbeispiel 5.31: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 47. [16.] „Locken, haltet mich gefangen“, T. 1–3/2.	146
Notenbeispiel 5.32: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 48. [17.] „Nimmer will ich dich verlieren!“, T. 1–3/2.	147
Notenbeispiel 5.33: Hugo Wolf, <i>Goethe-Lieder</i> , Nr. 48. [17.] „Nimmer will ich dich verlieren!“, T. 16–19.	147
Notenbeispiel 5.34: Das Brahms-Zitat in Strauss' <i>Zugemessne Rhythmen</i>	152
Notenbeispiel 5.35: Das Zitat aus <i>Arabella</i> in Strauss' <i>Zugemessne Rhythmen</i>	153
Notenbeispiel 5.36: Das Zitat aus <i>Tod und Verklärung</i> in Strauss' <i>Zugemessne Rhythmen</i>	153
Notenbeispiel 5.37: Richard Wagner, <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , WWV 96, Vorspiel, T. 1–4.	154
Notenbeispiel 5.38: Franz Schubert, <i>Sei mir gegrüsst!</i> , D. 741, op. 20, Nr. 1, T. 13–18.	160
Notenbeispiel 5.39: Franz Schubert, <i>Dass sie hier gewesen</i> , D. 775, op. 59, Nr. 2.	162
Notenbeispiel 5.40: Johannes Brahms, <i>Lieder und Gesänge</i> , op. 32, Nr. 7, T. 7–9.	177
Notenbeispiel 5.41: Johannes Brahms, <i>Lieder und Gesänge</i> , op. 32, Nr. 8, T. 1 mit Auftakt bis T. 7.	181
Notenbeispiel 5.42: Johannes Brahms, <i>Lieder und Gesänge</i> , op. 32, Nr. 8, T. 6f., 41 und 45f.	183
Notenbeispiel 5.43: Johannes Brahms, <i>Lieder und Gesänge</i> , op. 32, Nr. 9, T. 6–11.	187
Notenbeispiel 5.44: Johannes Brahms, <i>Lieder und Gesänge</i> , op. 32, Nr. 9, T. 16–20.	188
Notenbeispiel 5.45: Johannes Brahms, <i>Lieder und Gesänge</i> , op. 32, Nr. 9, T. 44–49.	189
Notenbeispiel 5.46: Johannes Brahms, <i>Fünf Lieder</i> , op. 47, Nr. 1. „Botschaft“, T. 1–4.	192
Notenbeispiel 5.47: Johannes Brahms, <i>Fünf Lieder</i> , op. 47, Nr. 1. „Botschaft“, T. 14 mit Auftakt bis T. 16.	192
Notenbeispiel 5.48: Johannes Brahms, <i>Fünf Lieder</i> , op. 47, Nr. 1. „Botschaft“, T. 39–46/2.	193
Notenbeispiel 5.49: Johannes Brahms, <i>Fünf Lieder</i> , op. 47, Nr. 2. „Liebesgluth“, T. 1 mit Auftakt bis T. 5/1.	197
Notenbeispiel 5.50: Johannes Brahms, <i>Fünf Lieder</i> , op. 47, Nr. 2. „Liebesgluth“, T. 28 mit Auftakt bis T. 31.	197
Notenbeispiel 5.51: Johannes Brahms, <i>Fünf Lieder</i> , op. 47, Nr. 2. „Liebesgluth“, T. 47–58.	198
Notenbeispiel 5.52: Johannes Brahms, <i>Fünf Lieder</i> , op. 47, Nr. 2. „Liebesgluth“, T. 71 mit Auftakt bis T. 78.	199
Notenbeispiel 5.53: Johannes Brahms, <i>Lieder und Gesänge</i> , op. 57, Nr. II, T. 1, Das Motiv von „Wenn du nur“	202
Notenbeispiel 5.54: Johannes Brahms, <i>Lieder und Gesänge</i> , op. 57, Nr. II, T. 8–14/2.	203
Notenbeispiel 5.55: Johannes Brahms, <i>Neue Liebeslieder Walzer</i> , op. 65, Nr. 2, T. 1–6.	206
Notenbeispiel 5.56: Othmar Schoeck, <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33, Nr. 11. „Nicht düstre, Theosoph, so tief!“, musikalischer Refrain, T. 7–9/2.	208
Notenbeispiel 5.57: Othmar Schoeck, <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33, Nr. 12. „Sing, o lieblicher Sängermund“, musikalischer Refrain, T. 16–24.	209

Notenbeispiel 5.58: Othmar Schoeck, <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33, Nr. 2. „Höre mir den Prediger“, T. 1.	215
Notenbeispiel 5.59: Othmar Schoeck, <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33, Nr. 7. „Ich roch der Liebe himmlisches Arom“.....	216
Notenbeispiel 5.60: Othmar Schoeck, <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33, Nr. 9. „Lieblich in der Rosenzeit“, T. 12.....	216
Notenbeispiel 5.61: Othmar Schoeck, <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33, Nr. 10. „Horch, hörst du nicht vom Himmel her“, T. 16–21.....	217
Notenbeispiel 5.62: Othmar Schoeck, <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33, Nr. 11. „Nicht düstre, Theosoph, so tief!“, T. 54 mit Auftakt bis T. 55.....	217
Notenbeispiel 5.63: Othmar Schoeck, <i>Zwölf Hafis-Lieder</i> , op. 33, Nr. 12. „Sing, o lieblicher Sängermund“, T. 70–73.....	218
Notenbeispiel 5.64: Anton Rubinstein, <i>Zwölf Lieder aus Bodenstedts Mirza-Schaffy</i> , op. 34, Nr. 8. „Neig’ schöne Knospe, dich zu mir“, Klaviervorspiel, T. 9–12.....	229
Notenbeispiel 5.65: Anton Rubinstein, <i>Zwölf Lieder aus Bodenstedts Mirza-Schaffy</i> , op. 34, Nr. 1. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“, Gesangslinie, T. 17 mit Auftakt bis T. 21.....	231
Notenbeispiel 5.66: Karol Szymanowski, <i>Füng Gesänge</i> , op. 13, Nr. 4. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“, T. 1–3.....	233
Notenbeispiel 5.67: Karol Szymanowski, <i>Füng Gesänge</i> , op. 13, Nr. 4. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“, T. 23–25.....	234
Notenbeispiel 5.68: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 1. „Wünsche“, T. 8/2–10.....	244
Notenbeispiel 5.69: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 1. „Wünsche“, T. 13.....	244
Notenbeispiel 5.70: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 2. „Die einzige Arznei“, T. 1.....	246
Notenbeispiel 5.71: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 2. „Die einzige Arznei“, T. 8 mit Auftakt bis T. 9/2.....	247
Notenbeispiel 5.72: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 3. „Die brennenden Tulpen“, T. 1–8.....	250
Notenbeispiel 5.73: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 3. „Die brennenden Tulpen“, T. 18 mit Auftakt bis T. 23.....	250
Notenbeispiel 5.74: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 3. „Die brennenden Tulpen“, T. 24–26.....	251
Notenbeispiel 5.75: Karol Szymanowski, 3. <i>Symphonie</i> „Das Lied von der Nacht“, op. 27, Ziffer 28 „ <i>Allegretto tranquillo</i> “.....	253
Notenbeispiel 5.76: Karol Szymanowski, <i>König Roger</i> , op. 46, Ziffer 124, „Tempo moderato“.....	254
Notenbeispiel 5.77: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 4. „Tanz“, T. 1–8.....	255
Notenbeispiel 5.78: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 4. „Tanz“, Motiv aus der Oberstimme des Klaviers im T. 9.....	255
Notenbeispiel 5.79: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 5. „Der verliebte Ostwind“, Klavierpart, T. 1–5.....	257
Notenbeispiel 5.80: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 5. „Der verliebte Ostwind“, T. 29 mit Auftakt bis T. 31.....	258
Notenbeispiel 5.81: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 6. „Trauriger Frühling“, Klaviervorspiel, T. 1–5/1.....	260

Notenbeispiel 5.82: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 6. „Trauriger Frühling“, Gesangstimme, T. 14 mit Auftakt bis T. 17.....	260
Notenbeispiel 5.83: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 24, Nr. 6. „Trauriger Frühling“, T. 26 mit Auftakt bis T. 31.....	261
Notenbeispiel 5.84: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VII „Trinklied“, T. 12–14.....	262
Notenbeispiel 5.85: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VII „Trinklied“, Das Kernmotiv.....	263
Notenbeispiel 5.86: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv a in der Flötenstimme, T. 1–2.....	266
Notenbeispiel 5.87: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv b, T. 2–3/1.....	267
Notenbeispiel 5.88: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv c in der Klarinettenstimme (notiert), T. 10–14.....	268
Notenbeispiel 5.89: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv d in der Stimme der Solovioline, T. 10–14.....	268
Notenbeispiel 5.90: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Motiv e in der Oboenstimme, T. 14–18.....	269
Notenbeispiel 5.91: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Gesangstimme, T. 19–23.....	269
Notenbeispiel 5.92: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, Nachtigallrufe in der Soloflötenstimme, Ziffer 4, T. 27–30.....	270
Notenbeispiel 5.92: Karol Szymanowski, <i>Des Hafis Liebeslieder</i> , op. 26, Nr. VIII „Das Grab des Hafis“, T. 60.....	271
Notenbeispiel 5.93: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 1. „Ihre Augen“, T. 11–14.....	273
Notenbeispiel 5.94: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 1. „Ihre Augen“, T. 21–26.....	274
Notenbeispiel 5.95: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 1. „Ihre Augen“, Gesangstimme: a. T. 15/2–18; b. T. 37–51.....	274
Notenbeispiel 5.96: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 2. „Schwung“, T. 1f.....	277
Notenbeispiel 5.97: Viktor Ullmann, <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30, Nr. 4. „Lob des Weins“, T. 1.....	277
Notenbeispiel 5.98: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 2. „Schwung“, T. 27–30.....	278
Notenbeispiel 5.99: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 2. „Schwung“, T. 48–57.....	279
Notenbeispiel 5.100: Viktor Ullmann, <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30, Nr. 4. „Lob des Weins“, T. 28–32.....	280
Notenbeispiel 5.101: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, T. 19–26.....	281
Notenbeispiel 5.102: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, T. 41–48.....	282
Notenbeispiel 5.103: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, T. 64 mit Auftakt bis T. 68.....	283
Notenbeispiel 5.104: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 4. „Die Allmächtige“, T. 49 mit Auftakt bis T. 51.....	283

Notenbeispiel 5.105: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 4. „Die Allmächtige“, T. 56–60.....	284
Notenbeispiel 5.106: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 4. „Die Allmächtige“, T. 32–36.....	284
Notenbeispiel 5.107: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, T. 95–97.....	285
Notenbeispiel 5.108: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, Gesangstimme, T. 145–153.....	285
Notenbeispiel 5.109: Richard Strauss, <i>Gesänge aus dem Orient</i> , op. 77, Nr. 5. „Huldigung“, Gesangstimme, T. 166/2–182.....	286
Notenbeispiel 5.110: Viktor Ullmann, <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30, Nr. 1. „Vorausbestimmung“, T. 7–10.....	289
Notenbeispiel 5.111: Viktor Ullmann, <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30, Nr. 1. „Vorausbestimmung“, T. 25–28.	290
Notenbeispiel 5.112: Viktor Ullmann, <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30, Nr. 1. „Vorausbestimmung“, T. 33–42.	290
Notenbeispiel 5.113: Viktor Ullmann, <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30, Nr. 2. „Betrunken“, T. 1–7.	292
Notenbeispiel 5.114: Viktor Ullmann, <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30, Nr. 2. „Betrunken“, T. 33f.....	293
Notenbeispiel 5.115: Viktor Ullmann, <i>Liederbuch des Hafis</i> , op. 30, Nr. 3: „Unwiderstehliche Schönheit“, T. 19–22.	297
Notenbeispiel 6.1: Granville Bantock, <i>Omar Khayyám</i> , Teil I, S. 2, T. 1–6.	313
Notenbeispiel 6.2: Granville Bantock, <i>Omar Khayyám</i> , Teil I, S. 198, ab Ziffer 172.	314
Notenbeispiel 6.3: Granvill Bantock, <i>Omar Khayyám</i> , Teil III, S. 394, ab zwei Takte vor Ziffer 23.....	317
Notenbeispiel 6.4: Boris Blacher, <i>Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers</i> , op. 3, Nr. I:	319
Notenbeispiel 6.5: Boris Blacher, <i>Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers</i> , op. 3, Nr. II, T. 1–6, Klavierpart.....	321
Notenbeispiel 6.6: Boris Blacher, <i>Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers</i> , op. 3, Nr. III, T. gff., Klavierpart.	322
Notenbeispiel 6.7: Boris Blacher, <i>Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers</i> , op. 3, Nr. IV, T. 1–4/1.....	323
Notenbeispiel 6.8: Boris Blacher, <i>Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers</i> , op. 3, Nr. IV, Letzter Takt mit Auftakt, Singstimme.....	324
Notenbeispiel 6.9: Boris Blacher, <i>Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers</i> , op. 3, Nr. V, T. 1f. mit Auftakt.	325
Notenbeispiel 6.10: Krzysztof Penderecki, <i>Strofy</i> , Ausschnitt aus der Sopranstimme, S. 28f.	328
Notenbeispiel 6.11: <i>Strofy</i> , komponiert von Penderecki, Ausschnitt aus der Partitur, S. 30f.	329