

LECH KOLAGO (WARSZAWA)

NACHKLÄNGE DES NOVEMBERAUFGSTANDES 1830/1831
IN POLEN IM KOMPOSITORISCHEN WERK DER
DICHTERIN ANNETTE VON DROSTE- HÜLSHOFF

Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) is one of the greatest writers in the German-language area. She is primarily known for her prose, but the little known fact is that she is probably the most outstanding German composer. She wrote the music to 70 songs for voice and piano and began writing music for several operas. She composed two of her songs in 1830/1831 about the November Uprising in Poland; „Der Polen Mai – Poles May“ and „Der Kranke Aar – Sick Eagle“. Droste is at the same time the author and composer of songs like „Sick Eagle“. Her work, demonstrates the commitment to the composer on the side of the Poles who fought against political dictatorship and social oppression, symbolizes the struggle of the victims against their oppressors, glorifies the Polish struggle for freedom and demonstrates the art of commitment to the cause of Polish national revolution.

*„Es ist nicht völlig auszuschließen, dass der Text
zu Der Polen May von der Droste stammt,
da sie noch ein anderes Polenlied, ein allegorisches
Dialoggedicht mit dem Titel Der kranke Aar
gedichtet hat“.*
(Woesler, 1978-1999, Bd. XIII,2: 501)

*„Der ursprüngliche Titel Der weiße Aar läßt
nämlich einen Zusammenhang dieses in der Tradition
der Tierfabel stehenden Gedichtes mit dem polnischen
Freiheitskampf vermuten, da das polnische
Wappentier ein weißer Adler ist“.*
(Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1149)

I

Annette von Droste-Hülshoff gehört zu den deutschen Dichterinnen des 19. Jahrhunderts, deren Gedichte nicht zu oft gesungen, gelesen und zitiert werden.

Nur wenige ihrer Gedichte finden sich in den Schulbüchern, Anthologien, Gedichtsammlungen, Gesangbüchern. Man lobte dafür eher ihre Prosawerke, gern zitierte man ihre Balladen. Nur wenigen ist jedoch bekannt, dass sie komponierte und dass sie Komponistin von 70 Liedern für Gesang mit Klavierbegleitung ist. Zu ihren Lebzeiten wurde sie weitgehend als Dichterin und Komponistin verkannt, zählt sie heute zu den größten Autorinnen des deutschsprachigen Raumes, die in ihrem umfangreichen Werk dem Münsterland als ihrer Heimat vielzählige literarische und musikalische Denkmäler gesetzt hat. Sie schuf ein dichterisches Werk, das bis heute lebt, das immer gelernt, geliebt und zitiert wird. Wie prophetisch lautet die Strophe, deren Verse der 23jährigen selbstsicheren Autorin als ihr Dichtertestament gelten dürfen:

„Meine Lieder werden leben,
 Wenn ich längst entschwand,
 Mancher wird vor ihnen beben,
 Der gleich mir empfand.
 Ob ein Andrer sie gegeben,
 Oder meine Hand!
 Sieh, die Lieder durften leben,
 Aber ich entschwand“.
 (Woesler, 1978-1999 Bd. IV,1: 37)

Die polnisch-deutschen Beziehungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hängen untrennbar mit dem polnischen Novemberaufstand von 1830/1831 zusammen, der für Polen und für ganz Europa zum Symbol des Freiheitskampfes einer Nation gegen soziale, politische und kulturelle Unterdrückung wurde. Die Polen kämpften gegen den russischen, zaristischen Absolutismus und für die Freiheit ihrer Nation.

II

Der Aufstand fand in der Literatur und in der Kunst ein Echo. „Deutsche Zeugnisse zu diesem Aufstand umfassen in ihrer Gesamtheit einerseits die Literatur in ihren drei Gattungen, Epik, Lyrik und Dramatik, dann auch Briefe, Autobiographien, Memoiren, Reisebeschreibungen, Tagebücher und andererseits Zeitungen, Flugblätter und Flugschriften, die von Dokumentensammlungen und Buchpublikationen populärwissenschaftlichen und wissenschaftlichen Charakters ergänzt werden. Hinzu kommen weitere Materialien aus anderen Kunstgebieten bzw. Wissenschaftszweigen. Es sind Karten Polens, Musikwerke, vor allem Vertonungen polnischer Nationallieder, Volkslieder und deutscher Polenlieder, sowie Graphik und Malerei, mit Porträts polnischer Insurgenten, Generäle und Staatsmänner, ferner mit Stichen und Bildern, die verschiedene Szenen aus

dem Novemberrufstand darstellen. Zu den wichtigsten Quellen gehören Einzeldrucke der Polengedichte bzw. Flugblätter, Zeitungen mit den Erstdrucken und Abdrucken deutscher Polenlyrik, Gedichtsammlungen eines Dichters, Anthologien deutscher Polenlyrik bzw. anderer Gedichte, in denen die dem Novemberrufstand gewidmete Poesie berücksichtigt wurde“ (Jaroszewski 1989: 13f).

Viele dieser Quellen stammen aus dem Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Die ästhetische bzw. wissenschaftliche Qualität der meisten Arbeiten ließe zwar viel zu wünschen übrig. Dies habe sich aus ihrem propagandistisch-polemischen Charakter und der Eile ergeben, in der einige davon geschrieben wurden. Unter den Autoren sei eine große Zahl von zweit- und dritrangigen Poeten, Schriftstellern, Publizisten gewesen. Auf der anderen Seite müssten wir hervorragende Dichter und Schriftsteller, „sehr bekannte und in Deutschland anerkannte Autoren nennen, die in der Kulturgeschichte deutschsprachiger Länder einen festen Platz einnehmen“: Theodor Fontane, Gottfried Keller, Adalbert von Chamisso, Ferdinand Freiligrath, Annette von Droste-Hülshoff, Friedrich Gross, Moritz Hartmann, Karl von Holtei, Julius Mosen, Ernst Ortlepp, Moritz Veit, Otto Weber, Harro Paul Harring, Friedrich Hebbel, Justinus Kerner, Hermann Kurz, Nikolaus Pfizer, Gustav Schwab, Ludwig Uhland, Franz Grillparzer, Anastasius Grün, Nikolaus Lenau, Ludwig Börne, Georg Büchner, Heinrich Heine, Georg Herwegh, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Theodor Mundt, Ludwig Wienbarg. Diese Schriftsteller haben einen mehr oder weniger bedeutenden Beitrag zur Gestaltung der deutschen Literatur über den Novemberrufstand geleistet, konkludiert Jaroszewski (Vgl.: Jaroszewski 1989: 14).

III

Der Novemberrufstand 1830/31 in Polen fand in der deutschen Kunst ein Echo. Auf dem Gebiet der Graphik und Malerei seien folgende Künstler genannt, die den Novemberrufstand als Thema für ihre Werke aufgegriffen haben: Friedrich Christoph Dietrich, Joseph Sonntag, August Schelver, Alexander Kotzebue.

Das Thema „Polen“ wurde gern auch von den Komponisten aufgegriffen. In der Musik lebten viele dieser Gedichte als Lieder weiter. Die polnischen Nationaltänze, vor allem die Polonaise, die Mazurka und der Krakowiak waren weiterhin sehr beliebt. Clara Wieck schrieb 4 Polonaisen für Klavier, op. 1. Franz Abt verfasste *Der Polenmutter Wiegenlied: Schlaf mein Kind im tiefen Kummer*, op. 65. Albert Lortzing komponierte das einaktige Liederspiel *Der Pole und sein Kind oder der Feldweibel vom IV. Regiment*, das 1832 in Osnabrück uraufgeführt wurde. Er ist der Verfasser des Librettos. Albert Lortzing schrieb auch Musik zu dem fast in ganz Europa bekannten Gedicht von Julius Mosen: *Die letzten Zehn*

vom IV. Regiment, bei ihrem Übergang über die preußische Grenze, im Herbst des Jahres 1831.

Ich zitiere nur ein Fragment daraus:

„In Warschau schwuren Tausend auf den Knien:
Kein Schuß im heil'gen Kampfe sei getan!
Tambour schlag an! zum Blachfeld laß uns ziehen!
Wir greifen nur mit Bajonetten an!
Und ewig kennt das Vaterland und nennt
Mit stillem Schmerz sein viertes Regiment.

/...../

Ade, ihr Brüder, die zu Tod getroffen
An unsrer Seite dort wir stürzen sahn!
Wir leben noch, die Wunden stehen offen,
Und um die Heimat ewig ist's getan!
Herr Gott im Himmel, schenk ein gnädig End
Uns Letzten noch vom vierten Regiment!

Von Polen her, im Nebelgrauen, rücken
Zehn Grenadiere in das Preußenland
Mit dumpfem Schweigen, gramumwölkten Blicken.
Ein ‚Wer da?‘ schallt – sie stehen festgebannt –
Und einer spricht: ‚Vom Vaterland getrennt –
Die letzten Zehn vom vierten Regiment!‘
(Kozielek 1982: 61f)

„Dank dem lange anhaltenden Erfolg dieses Liederspiels, konnte dieses agitatorisch von der Bühne für den Kampf des unterdrückten Polen eine propagandistische Wirksamkeit entfalten. Neben Carl von Holteis Singspiel ‚Der alte Feldherr‘ aus dem Jahre 1826, mit dem berühmten polnischen Freiheitshelden Kościuszko als Titelgestalt, war Lortzings Singspiel das bekannteste musikalische Werk dieser Art in deutschen Landen“, schreibt Musioł (Musioł 1980: 13).

IV

Annette von Droste-Hülshoff wurde am 10. Januar 1797 auf dem Familiengut Hülshoff, einer alten Wasserburg bei Münster, als ein sehr schwaches Kind, über einen Monat zu früh geboren. Sie entstammt einem alteingessenen westfälischen Adelsgeschlecht. Die Drostes waren von sehr altem münsterschen Adel. Mütterlicherseits entstammt Annette dem Geschlecht von Haxthausen aus dem zum Hochstift Paderborn gehörenden Bökendorf. Beide Familien waren seit langem verwurzelt in der aristokratisch-katholischen Kultur Westfalens. Gestorben ist sie am 24. Mai 1848 in Meersburg, am Bodensee. Ihre Grabstätte befindet sich auf dem dortigen Friedhof.

V

Das 23. Lied in der Sammlung *Kompositionen. Lieder & Gesänge*, bearbeitet von Thomas W. Ascher (Hrsg.), gedruckt im Jahre 1998 in der Druckerei im Springer Verlag, Trossingen, trägt den Titel *Der Polen Mai*. Die Musik stammt von Annette von Droste-Hülshoff, der Verfasser des Textes ist unbekannt. Das Entstehungsjahr dieses Liedes steht leider nicht in dieser Sammlung. Man kann nur annehmen, dass dieses Lied erst nach 1830 komponiert wurde, denn die polnische Melodie des *Dritten-Mai-Liedes* entstand im Jahre 1830, und beide Melodien: *Der Polen Mai* und das *Dritter-Mai-Lied – Witaj, majowa jutrzeńko* weisen doch eine auffallende Ähnlichkeit auf.

Das 11. Lied in dieser Sammlung trägt den Titel *Der weiße Aar*. Text und Musik stammen von Annette von Droste-Hülshoff.

In dem vorliegenden Aufsatz konzentriert sich der Autor auf das Hervorheben der rhythmischen, metrischen, stilistischen und klanglichen Mittel, die Annette von Droste-Hülshoff in ihren Gedichten „Der Polen Mai“ und „Der kranke Aar“ bevorzugte und die dann die Vertonung dieser Gedichte durch sie wesentlich beeinflussten.

Für die Analyse der Gedichte „Der Polen Mai“ und „Der kranke Aar“ werden Heuslers Zeichen für metrische Zeitwerte übernommen: „-“ eine Halbe für einen einsilbigen Takt, „x“ ein Viertel für jede Silbe, auch für kleinere Zeitwerte, z.B. Achtel „x.~“ wenn man im Falle des synkopierten Rhythmus die Zeitwerte strenger voneinander trennen will. Da die Sprache so viele Vortragsmöglichkeiten bietet, genügen dem Autor diese Zeichen: „-“, „x“ und „~“, um die relativen Zeitwerte der Silben auszudrücken. Den stärksten Iktus, die Haupthebung, bezeichnet der Akut „^“, z.B.: *˘xx/˘-*, den schwächeren, die Nebenhebung, bezeichnet der Gravis „˘“, z.B.: *˘xx/˘-*. Für die Zäsur, auch Einschnitt im Versinnern, steht das Zeichen „/“, und für Pausen „^“. Der Strich „/“ begrenzt die Takte und fällt vor den Iktus. Takte sind, nach Heusler die geregelten Zeitspannen von Iktus zu Iktus und der Taktstrich ist eine Hilfe fürs Auge: „Er bezeichnet keine Pause, keinen hörbaren Einschnitt“ (Heusler 1956, 55f). Heusler spricht nur von Takten, aber nie von Füßen oder Versfüßen. „Fuß ist eine der abgegriffenen Münzen ohne Bild, von denen die Verslehre entlastet sein will“ (Heusler 1956: 24f).

Bei der Analyse dieses Gedichtes werde ich mich auf die Grundkonzeption Heuslers stützen, die sich in die folgende Formel fassen lässt: „Verse sind uns takt haltige, taktierende Rede“ (Heusler 1956: 4), und der Baustein für den deutschen Vers sei der Verstakt. „Es gibt im deutschen Versbau keine Trochäen, keine Jamben, Spondeen, Daktylen oder Anapäste im eigentlichen Sinne dieser Begriffe“ (Arndt 1968: 24). Ein besseres begriffliches Erfassen des deutschen Verses ermöglicht also der Verstakt (Arndt 1968: 24). Der Takt sei „die geregelte Zeitspanne von Iktus zu Iktus“ (Heusler 1956: 24), und die Füße, die „eine der abgegriffenen Münzen ohne Bild“ seien (Heusler 1956: 24), werden von Heusler gerügt und abgelehnt.

Da sich aber die Namen „jambisch“ und „trochäisch“ so eingebürgert haben, „daß sie sich im Augenblick zur Verständigung nicht völlig vermeiden lassen“ (Arndt 1968: 24), werden sie in dem vorliegenden Beitrag auch verwendet. Man darf auch ohne Gefahr, meint Arndt, „alternierende Verse, die mit einer Senkung, also mit Auftakt beginnen, als jambisch bezeichnen und Verse, die sofort mit einer Hebung einsetzen, trochäisch nennen. Jambisch heißt demnach weiter nichts anders als: Vers mit Auftakt, und trochäisch nichts anderes als: Vers ohne Auftakt“ (Arndt 1968: 24). Heusler fügt hinzu: „Die unverfänglichen Ausdrücke ‚fünffüßiger Jambus‘, ‚jambischer Fünffüßler‘ u.dgl. brauchen wir uns nicht verwehren“ (Heusler 1956: 24f). In diesem Aufsatz werde ich sowohl den Begriff „Takt“ als auch „Versfuß“ verwenden. Die einzelnen Kadenzausgänge bekommen folgende Signa: die weiblich volle Kadenz – „wb“, die männlich volle Kadenz – „ml“, die klingende – „kl“, die stumpfe – „s“. Die miteinander gereimten Zeilen erhalten die Bezeichnung aa, bbb, die ungereimten bekommen jeweils einen anderen Buchstaben abcd....

VI

Gehen wir nun zu den Gedichten *Der Polen Mai*, sieh Abb. 1; *Das Dritter-Mai-Lied – Witaj, majowa jutrzeńko*, sieh Abb. 2; *Der weiße Aar*, sieh Abb. 3, über.

(Die Analyse des Gedichtes *Der Polen Mai* folgt teilweise dem Wortlaut der Texte, die der Autor in: Kolago, Mai, 2001; Kolago, Annette, 2004; Kolago, Dichterin, 2009 und Kolago, Gedichte, 2009 publiziert hat, passim). Der Text des Gedichtes *Der Polen Mai* lautet:

„Deine Seele ist voll Sorgen
und dein Aug so düster wild,
sieh wie hell erglänzt der Morgen
Blumen schmücken das Gefild
lass die Blicke munter schweifen
in des Maien Blütenglanz
lass die Lust auch dich ergreifen
jeder Freude blüht ihr Kranz.

Wem das Vaterland verloren
und der Freiheit Hoffnungslicht
dem wird nie ein Lenz geboren
und die Freude winkt ihm nicht
seh ich trauernd nicht die Brüder
weinend ob dem großen Fall
mir sind Mai und Frühlingslieder
nur des Scherzes Widerhall.

Muss ich nicht wie du, auch tragen
 in der Brust den herben Schmerz
 aber nimm aus frühen Tagen
 Labung für dein wundes Herz
 Ruf zurück in deine Seele
 alter Zeichen hohen Ruhm
 Der doch bleibt, ob alles fehle
 Vaterlandes Eigentum.

Wie vergrößert meine Qualen
 dieses Ruhms Erinnerung
 zu der Sonne Flammen strahlen
 ging des weisen Adlers Schwung
 einen Mai sah ich erscheinen
 einen Mai, der Freiheit gab
 lass uns nun zusammen weinen
 neben dieser Freiheit Grab.

Armes Land, wo aus des Maien
 Pracht und Schmerz und Sehnsucht quillt
 wo es seiner sich zu freuen
 uns für ein Verbrechen gilt
 dennoch soll, bei Polens Söhnen
 dieser Mai die Losung sein
 die ihr Streben, ihre Tränen
 ihrem Vaterlande weihn.

Aus den Särgen seiner Braven
 wird aufs Neu er auferstehen
 dieser Mai der lang geschlafen
 Freiheit kann nicht untergehen
 Ob wirs sterbend auch bezahlen
 zittre unsres Feindes Macht
 Und Verderben soll ihm strahlen
 aus der Freiheit Schlachtennacht.

(Woesler, 1978-1999, Bd. XIII,1: 67f. Text: Unbekannter Verfasser)

Der unbekannt Verfasser wendet in diesem Gedicht den Trochäus an. Der trochäische Viertakter gehört zur Erbschaft aus frühneuhochdeutscher Zeit. Er hat den Endreim und eher selten unterschiedliche Kadenzenausgänge. Die meisten Verse enden weiblich oder männlich.

Ohne Berücksichtigung der Zeitwerte sieht das metrische Schema dieser sechs Strophen des Gedichtes „Der Polen Mai“ folgendermaßen aus:

I. `xx´xx`xx´xx
 `xx´xx`xx´x/
 ´xx`xx´xx`xx
 ´xx`xx`xx´x
 ´xx´xx´xx`xx
 `xx´xx´xx´x
 ´xx´xx´xx`xx
 `xx´xx´xx´x

II. `xx `xx ´xx ´xx
 `xx ´xx ´xx `x
 `xx ´xx ´xx `xx
 `xx ´xx ´xx `x
 ´xx ´xx `xx ´xx
 ´xx `xx ´xx ´x
 `xx ´xx ´xx `xx
 `xx ´xx ´xx `x

III. ´xx `xx ´x/x ´xx
 `xx ´xx ´xx `x
 `xx ´xx ´xx `xx
 `xx ´xx ´xx ´x
 `xx ´xx ´xx ´xx
 `xx ´xx ´xx `x
 `xx ´x/x ´xx ´xx
 ´xx ´xx ´xx `x

IV. `xx ´xx `xx ´xx
 `xx ´xx ´xx `x
 `xx ´xx ´xx `xx
 `xx ´xx ´xx `x
 `xx ´xx ´xx ´xx
 `xx ´xx ´xx `x
 ´xx `xx ´xx `xx
 `xx ´xx ´xx `x

V. ´xx ´x/x `xx ´xx
 ´xx ´xx ´xx ´x
 ´xx ´xx ´xx ´xx
 ´xx `xx ´xx `x
 ´xx `x/x ´xx ´xx
 ´xx ´xx ´xx `x
 `xx ´xx /´xx ´xx
 `xx ´xx ´xx ´x

VI. `xx ´xx `xx ´xx
 `xx ´xx ´xx `xx
 `xx ´xx ´xx ´xx
 ´xx `xx ´xx `xx
 ´xx `xx ´xx ´xx
 ´xx `xx ´xx ´x
 `xx `xx ´xx `xx
 `xx ´xx ´xx `x

Das Gedicht setzt sich aus sechs reimenden, achtzeiligen Strophen zusammen mit abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenzen im Kreuzreim abab cdc. Der Endreim bildet das Bindemittel für die Strophen und für das Gedicht. Der ruhige Ton dieser traurigen Erzählung in den einzelnen Strophen des Gedichtes wird zusätzlich durch den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung sowie durch das Zusammenfallen der Sinnakzente mit den metrischen Betonun-

gen verstärkt. Das Metrum des Gedichtes ist ein viertaktiger Trochäus, dessen Rhythmus sprachlich deutlich ausgeprägt ist. Jede Verszeile führt vier sprachlich verwirklichte Hebungen durch. Die Verszeilen sind rhythmisch abgerundet, und deswegen braucht beim Vortrag keine pausierende Hebung hinzugefügt werden. Man braucht auch keine pausierten Hebungen als Atempausen einzuführen, denn eine kurze Atempause fällt auf den unbetonten schwachen Teil im vierten Takt jeder geraden Zeile. Die Atempause kann also nach der zweiten, vierten, sechsten und achten Verszeile in jeder Strophe eingesetzt werden. Anders ist es in der letzten Strophe, in der die zweite und vierte Verszeile weiblich endet. Hier werden eine oder zwei Atempausen auf Kosten der letzten Silbe in der zweiten und vierten Verszeile eingesetzt. Weder das Metrum noch der Rhythmus bedürfen der Atempausen an diesen Stellen. Vom Sprachlichen her würden z.B. für jede der sechs Strophen jeweils zwei Atempausen genügen: nach der vierten Verszeile und am Ende der Strophe, nach den Worten „Gefild“ und „Kranz“ in der ersten Strophe, „nicht“ und „Widerhall“ in der zweiten, „Herz“ und „Eigentum“ in der dritten, „Schwung“ und „Grab“ in der vierten, „gilt“ und „weihn“ in der fünften sowie „untergehen“ und „Schlachtennacht“ in der sechsten. Der Ausgang der geraden Verszeilen und der Anfang der ungeraden Verszeilen wird dann etwas hastiger ausgesprochen werden müssen, damit der Rhythmus an dieser Stelle nicht ins Wackeln gerät, was sprachlich auch nicht bedingt ist.

Obwohl die Zeilen regelmäßig alternieren, sind sie rhythmisch verschieden, weil die Zäsuren/Diäresen verschieden liegen. Im ganzen Gedicht fallen die Sinnakzente mit den metrischen Betonungen zusammen, wodurch ein gleichmäßiger trochäischer Rhythmus entsteht. Die Zeilen in der ersten Strophe gleichen in ihrem metrischen Bau einander, rhythmisch sind sie jedoch durch die unterschiedliche Stärke der Hebungen völlig unterschiedlich. Nur die zweite und achte sind rhythmisch gleich. In der zweiten Strophe gleicht rhythmisch keine Verszeile der anderen, denn in jeder Verszeile sind die Haupthebungen auf den Silben völlig unterschiedlich verlagert. In der dritten Strophe sind die Verszeilen rhythmisch ebenso unterschiedlich gebaut. In der vierten Strophe wiederholen sich die rhythmischen Strukturen in den einzelnen Verszeilen: die rhythmische Struktur der zweiten, vierten, sechsten und achten ist gleich, genauso der ersten mit der fünften. Die fünfte Strophe ist rhythmisch sehr unruhig gebaut. An drei Stellen wird der sonst fließende Rhythmus durch die Zäsuren bzw. Diäresen gestoppt: In der ersten Verszeile nach „Armes Land“, in der fünften „dennoch soll“ und in der siebten „die ihr Streben“. Hier trauert der unbekannte Verfasser des Textes um das geteilte Polen, er zeigt seine Sympathie für die Polen, deren höchstes Ziel war, persönliche Freiheit und nationale Unabhängigkeit wieder zu erlangen. Nach der stark ausgeprägten ersten Verszeile, mit drei Hauptakzenten auf den Silben „Arm“, „Land“ und „Mai“ im ersten, zweiten und vierten Takt, folgt die zweite Verszeile, die Wörter mit hebungsfähigen Silben enthält. Hier gibt er vier Hauptakzente, jeweils auf die erste Silben in jedem der vier Takte.

Die Zeilen aller achtzeiligen Strophen gleichen in ihrem rhythmischen Bau einander. Auch die Kolongrenzen stimmen überein. Dem unruhigen Charakter des Textes in der fünften Strophe gesellt sich als eine einzige Textstelle im Gedicht die erste Hälfte der sechsten Strophe, wo alle vier Verszeilen weiblich enden. Die Trauer um das „arme Land“ wird nun in die Hoffnung umgewandelt: „Freiheit kann nicht untergehen“.

In keiner Strophe wird der alternierende Rhythmus wesentlich gestört, es gibt keine metrischen Abweichungen, keinen gestauten Rhythmus. Der alternierende, ziemlich ruhige Versgang wird das ganze Gedicht hindurch beibehalten. Die Sinnakzente fallen mit der metrischen Betonung zusammen. Beim Vortrag des Gedichtes bekommt man den Eindruck und das Gefühl eines stark ausgeprägten trochäischen Versmaßes. Der Rhythmus folgt also genau dem Metrum. Das Metrum, auch Versmaß genannt, kann als „Inbegriff der wesentlichen rhythmischen Merkmale einer Versform definiert werden (so bei Saran). In der Hauptsache erfasst das Metrum nur die Eigenschaften des metrischen Rahmens, beschreibt darüber hinaus auch einige Füllungsgesetze“ (Arndt 1968: 61). Der Rhythmus interpretiert im Lied den Inhalt, denn die Aussage wird durch die rhythmische Gestaltung betont. Dort, wo der Rhythmus härter als sonst ist, z.B. in der fünften Strophe, geht es um inhaltlich wichtige Stellen, die nicht in alternierendem gleichmäßigem Rhythmus gelesen werden sollten.

Man kann annehmen, dass Droste dieses Lied erst nach 1830 komponiert hat, denn die polnische Melodie des „Dritten-Mai-Liedes“ entstand im Jahre 1830, und beide Melodien: „Der Polen Mai“ und das „Dritter-Mai-Lied“ weisen doch eine auffallende Ähnlichkeit auf.

Das Lied „Der Polen Mai“ beginnt mit zwei Noten, die im Auftakt stehen. Es sind eine synkopierte Viertelnote und die daneben stehende Sechzehntel. In den Auftakt fallen auch die beiden Silben des Wortes aus der ersten Strophe „Deine“ und entsprechend die Anfänge weiterer Strophen: „Wem das“, „Muss ich“, „Wie ver“, „Armes“ und „Aus den“. Es stehen „Ar“ in „armes“, „muß“ im Auftakt, diese Silben sind hebungsfähig. Man findet also im Auftakt sowohl hebungsfähige Silben, als auch Silben, die beim Vortrag des Gedichtes in Senkung stehen würden: „wem“, „wie“, „aus“. Selbstverständlich, durch die gleiche Melodie für alle sechs Strophen müssen manche starke Silben in die Senkung fallen, und die sonst in Senkung fallenden Silben hervorgehoben werden. Dadurch stimmt der melodische Akzent mit dem dynamischen überein. Der deutsche Text in „Der Polen Mai“ enthält in den beiden ersten Musiktakten mit Auftakt in jeder Strophe die gleiche Zahl der Silben – acht. Hier heißt es: „Deine Seele ist voll Sorgen“, „Wem das Vaterland verloren“, „Muss ich nicht wie du, auch tragen“, „Wie vergrößert meine Qualen“, „Armes Land, wo aus des Maien“, „Aus den Särgen seiner Braven“, im „Dritter-Mai-Lied“ singt man in den beiden ersten Takten: „Witaj majowa jutzenko“ und „Nierząd braci naszym cisnął“. Die zweiten Verszeilen in „Der Polen Mai“ sind in den ersten fünf Strophen im deutschen

Text siebensilbig: „und dein Aug so düster wild“, „und der Freiheit Hoffnungslicht“, „in der Brust den herben Schmerz“, „dieses Ruhms Erinnerung“, „Pracht und Schmerz und Sehnsucht quillt“ und erst in der sechsten Strophe achtsilbig: „wird aufs Neu er auferstehen“. Im polnischen Text sind die zweiten Verszeilen jeder Strophe achtsilbig: „świeć naszej polskiej krainie“ und „gnuśność w rękę króla spała“. Die jeweiligen dritten und vierten Verszeilen im deutschen und polnischen Text sind genauso konstruiert wie die ersten und zweiten Verszeilen in jeder Strophe in beiden Texten. In der deutschen Partitur bekommt nicht jede Note eine Silbe. In den zwei ersten Takten mit dem Auftakt sind neun Noten und nur acht Silben. Im zweiten Takt werden auf den Achtelnoten „c“ und „e“ diese Silben aus den jeweiligen Strophen gesungen: „Sor“, „lo“, „tra“, „qua“, „Mai“, „Bra“. In der polnischen Partitur bekommt jede Note eine Silbe.

Der dritte und vierte Takt in der deutschen Partitur wurden nach demselben Prinzip komponiert wie die beiden ersten Takte. Für acht Noten gibt es in den ersten fünf Strophen nur sieben Silben, so dass auf jeweils zwei Viertelnoten „h“ und „g“ eine Silbe fällt: „wild“, „licht“, „Schmerz“, „rung“, „quillt“. In der sechsten Strophe endet die zweite Verszeile weiblich und deswegen bekommen die beiden Viertelnoten „h“ und „g“ jeweils eine Silbe: „ste – hen“. Der unbekannte Komponist des „Dritten-Mai-Liedes“ teilt konsequent jeder Note eine Silbe zu. Für acht Noten unterschiedlicher Länge werden acht Silben bestimmt: „świeć naszej polskiej krainie“.

Ganz genauso wie die Takte 1-4 sind in der deutschen Partitur die Takte 5-8 komponiert. Die Melodie ist die gleiche mit der Ausnahme der letzten Note im achten Takt. Die Melodie wird nicht nach unten, sondern nach oben geführt: „h“ und „c“, um zur fünften Verszeile überzuleiten. In der polnischen Partitur ist es genauso wie in der deutschen Partitur, d.h. die Takte 1-4 klingen genauso wie die Takte 5-8.

Die zweite Hälfte der deutschen Komposition, die Takte 9-12 und 13-16, sind sich gleich, bloß der Takt 15 wird in den letzten beiden Noten so modifiziert, dass er zur Kadenz leitet. Im Gegensatz zur polnischen Partitur, wo die Takte 9-12 und 13-16 den Refrain bilden, indem sich auch die Worte wiederholen: „Witaj Maj! Trzeci Maj, u Polaków błogi raj! / „Witaj Maj! Trzeci Maj, u Polaków błogi raj!“ ist der deutsche Text in jeder Strophe in den Takten 9-12 völlig anders als in den Takten 13-16.

Die Komponistin Annette von Droste-Hülshoff vertonte das Gedicht „Der Polen Mai“ nach dem Vorbild des polnischen „Dritten-Mai-Liedes“. In der Melodieführung, im Rhythmus, im Metrum, im Tempo, in dem Wort-Ton-Verhältnis weist dieses Lied auffallende Ähnlichkeiten mit dem im Mazurkarhythmus komponierten sogenannten „Dritten-Mai-Lied“ auf, dem patriotischen „Lied aus dem Jahre 1830, welches den 3. Mai 1791, der dem polnischen Volk eine demokratische Verfassung gebracht hatte, begrüßt“ (Musioł/Wagner 1980: 20f). „Zum ersten Mal“, setzt Musioł fort, „wurde diese Mazurka im Jahre 1830 im

Nationaltheater der Hauptstadt Polens angestimmt. Eine lange Zeit hat man die Melodie fälschlicherweise Chopin zugeschrieben. Das ‚Dritte-Mai-Lied‘ gehörte in den dreißiger und vierziger Jahren zu den populärsten Polenliedern in Europa. Besonders in Deutschland hat es in mehreren Übertragungen und Varianten als Polnisches Mailied weite Verbreitung gefunden. Auch Wagner scheint sich dieses Lied eingepägt zu haben, da er es nicht nur in der ‚Polonia Ouvertüre‘ verarbeitet, sondern auch noch viele Jahre später im Text einer Depesche an Ludwig II. in der Form einer Travestie zitiert, in welcher er dem König über die Beendigung des ‚Parsifal‘ Mitteilung macht:

Seiner Majestät, dem König Ludwig II.
Schloß Hohenschwangau.

„Dritter Mai! Holder Mai!
Dir sei mein Lob gespendet;
Winters Herrschaft ist vorbei
Und Parsifal vollendet“.
(Musioł 1980: 21 und 100)

Das Lied „Der Polen Mai“, Text – unbekannter Verfasser, Musik – Annette von Droste Hülshoff, gilt als ein besonderes Symbol gesellschaftlichen Engagements der Musik. Der unbekannte Verfasser des Textes trauert um das geteilte Polen, er zeigt seine Sympathie für den Freiheitskampf des polnischen Volkes. In der Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen in der Literatur gilt der Anfang der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts als die fruchtbarste Periode der deutschen Polendichtung. Diese Begeisterung für den Freiheitskampf des polnischen Volkes gegen die russische und zaristische Unterdrückung macht sich in Novellen, Dramen, Romanen, Balladen und vielen hunderten von Gedichten bemerkbar, die von den bedeutendsten deutschen Schriftstellern und Dichtern verfasst wurden. In der Musik lebten viele dieser Gedichte in der Form von Vertonungen weiter. Die Vertonung zahlreicher Gedichte politischen Charakters, die dann gern gesungen wurden, zeugt von einer bedeutenden Periode der Politisierung der Lyrik. Annette von Droste-Hülshoff vertonte dieses eindeutig politische Gedicht „Der Polen Mai“ mit einer Melodie, die dem polnischen Lied „Dritter Mai“ ähnlich klingt. Da dieser polnische patriotische Gesang in den 30er und 40er Jahren in Deutschland bekannt war, kann man annehmen, dass Droste auf ihren Reisen an den Rhein und an den Bodensee die Melodie gehört hat. Sie hat sie dann, mit sehr geringen melodischen und rhythmischen Änderungen, nachkomponiert. Diese Komposition ist ein überragendes Symbol des Eingreifens der Kunst in die politischen und gesellschaftlichen Konflikte der Epoche und eine musikalische Demonstration der damaligen Einstellung Annette von Droste-Hülshoffs gegenüber dem Freiheitskampf der Polen.

Gehen wir nun zu dem Gedicht „Der weiße/ranke Aar“ über. (Sieh Abb. 3) (Die Analyse des Gedichtes „Der ranke Aar“ folgt teilweise dem Wortlaut der

Texte, die der Autor in: Kolago, Aar, 2002; Kolago, Dichterin, 2009 und Kolago, Gedichte, 2009 publiziert hat, passim)

Woesler schreibt, dass ein Arbeitsmanuskript des Gedichtes „Der kranke Aar“ nicht existiere. Es gebe zwei Reinschriften des Textes von der Droste. „Da ‚Der kranke Aar‘ zu den vier Gedichten gehört, die die Droste selbst vertont hat, haben sich im Zusammenhang mit der Komposition zwei eigenhändige Niederschriften der ersten Strophe erhalten. Man kann davon ausgehen, dass es der Droste im Zusammenhang mit der Komposition weniger auf den Text ankam als bei der Vorbereitung von D2 [Gedichte 1844]. Sie neigte vielmehr dazu, ihre eigenen Texte nicht wortgetreu abzuschreiben, sondern gestattete sich leichte Varianten. Es ist nicht gelungen, die eigenhändigen Aufzeichnungen des Textes im Zusammenhang mit den Kompositionen in eine chronologische Reihenfolge zu bringen“ (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1147). Woesler weist darauf hin, dass das Gedicht „Der kranke Aar“ auch den Titel „Der weiße Aar“ führe. In der Ausgabe „Lieder mit Pianoforte-Begleitung componirt von Annette von Droste-Hülshoff“ von Christoph Bernhard Schlüter sei das Lied „Der weiße Aar“ zuerst publiziert (Vgl: Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1149). Entstanden sei dieses Gedicht vielleicht 1838, aber sicher vor dem 12. November 1840, schreibt Woesler. „Es ist naheliegend, daß das Gedicht vor dem Meersburg-Aufenthalt entstanden ist. Der ursprüngliche Titel (Der weiße Aar) läßt nämlich einen Zusammenhang dieses in der Tradition der Tierfabel stehenden Gedichtes mit dem polnischen Freiheitskampf vermuten, da das polnische Wappentier ein weißer Adler ist“, schreibt Woesler (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1149). Er setzt fort: „Nach dem mißlungenen Aufstand der Polen 1830/31 verfaßten deutschsprachige Dichter zuhauf Polenlieder, in denen sie den Aufständischen ihre Sympathie bekundeten. Die Droste könnte nach der Lektüre der Anthologie ‚Der Polnische Parnaß oder eine Auswahl der schönsten Gedichte aus den vorzüglichsten polnischen Dichtern‘, deren erste Lieferung ‚Kurze Gedichte‘ (in’s Deutsche übersetzt und hrsg. von Julius Mendelsohn, Heidelberg 1834) des Dichters Adam Mickiewicz (1798-1855) enthielt, mit dem Polenthema in Berührung gekommen sein“ (Vgl: Woesler, 1978-1999, Bd. I,2, S. 1149). Woesler zitiert an dieser Stelle ein Fragment des Briefes Annettes vom 15. November 1838? an Christoph Bernhard Schlüter in Münster: „Ob Sie, lieber Schlüter, den polnischen Parnaß absichtlich oder zufällig hier gelassen, weiß ich nicht, jedenfalls habe ich den Vortheil daraus gezogen, ihn zu lesen und es ist mir angenehm gewesen, obgleich der letzte Voivode mir um Vieles bedeutender erschien; doch liegt dies zum Theil an der Form, die dem Uebersetzer zur Last fällt, der nicht nöthig hatte, in der Vorrede mit seinem Abändern der Versmaße so dicke zu thun“ (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1149). Woesler konkludiert, dass „Der kranke Aar“ im Herbst 1838 konzipiert worden sein könne. Es würden auch von der Hand der Droste zwei Vertonungen des Gedichts für eine Singstimme und Klavier vorliegen. Eine Anspielung auf das Gedicht „Der

krankte Aar“ finde sich in dem vor dem 12. November 1840 im Herbst des Jahres entstandenen Lustspiel „Perdu! Oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe“. Im Arbeitsmanuskript des Dramas werde nämlich in der 6. Szene der Figur des Willibald, für den Wilhelm Junkmann (1811-1886) das Vorbild gewesen sei, ein Gedicht auf einen wunden Aar zugeschrieben. Man finde folgende Formulierungen: „Den wunden Aar mit gebrochnen Schwingen“ oder „Auf niederm Ast ein wunder Adler saß“. Möglicherweise, setzt Woesler fort, habe die Droste das Gedicht im Salon der Else Rüdiger (1812-1899) vorgesungen. Zum ersten Mal tauche der Titel „Der kranke Aar“ in einem Gedichtverzeichnis, das zwischen dem 1. und dem 17. Januar 1844 entstanden sei. „Mit der Veränderung des Titels nimmt die Droste dem Gedicht im Hinblick auf die Veröffentlichung seinen ursprünglich politischen Gehalt“, konkludiert Woesler (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1149f).

Im Abschnitt „Erläuterungen“ im Band I,2 der „Historisch-kritischen Ausgabe“ stellt Woesler auf den Seiten 1152-1153 einige Interpretationen des Gedichtes „Der kranke Aar“ nebeneinander. Er schreibt: „Die Droste kleidet die Situation nach dem fehlgeschlagenen polnischen Novemberaufstand 1830/31 in eine Tierfabel, wobei ‚der Aar mit gebrochnen Schwingen‘ (v. 4) das geschlagene Polen symbolisiert... Nicht sicher ist, ob der Stier allegorisch gedeutet werden muß. Stüben (...) schlägt vor, ihn als Hinweis auf Europa zu nehmen, Springer sieht ihn als Hinweis auf den Kanton Uri“ (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1152). Der Herausgeber der Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Drostes Winfried Woesler setzt fort: „Von der Deutung des Gedichtes als Allegorie für die polnischen Verhältnisse weicht Sengele ab (...). Seiner Meinung nach ‚geht es um die Rechtfertigung des kühneren geistigen Weges, den sich die Droste im Widerspruch zu den junkerhaften Vorstellungen ihres Lebenskreises gewählt hat. Man könnte ein Gedicht im Tone der elegischen Erlebnislyrik erwarten. Allein die Droste dramatisiert das Thema zu einem Gespräch zwischen dem kranken Aar und einem Stier. Gewisse Leute ihrer Umwelt im Gleichnis eines behaglich wiederkäuenden Stiers zu sehen, das war gewiß originell, ein Beispiel für den drastischen Humor der Dichterin‘. Zusammenfassend glaubt Sengele, daß der kranke Aar den äußerlich leidenden Edlen überhaupt meint, also vieldeutig ist. Oder genauer ein politisches Gedicht für den Salon, ein Bekenntnisgedicht für die heimlich leidende Dichterin selbst“ (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1153). Woesler weist darauf hin, dass auch das Lied „Der Polen May“, „das die Droste vertont hat“, den polnischen Freiheitskampf zum Thema habe.

Woesler sieht in der Tierfabel vom kranken Adler eine Ähnlichkeit mit der Fabel „Der Adler und die Taube“ von Goethe. Der Adler symbolisiere bei Goethe ebenso wie in der Deutung Sengles von „Der kranke Aar“ den leidenden Dichter (Nach: Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1153).

Der Text des Gedichtes „Der kranke Aar“ lautet:

„Am dürrn Baum, im fetten Wiesengras
 Ein Stier behaglich wiederkäut' den Fraß;
 Auf niederm Ast ein wunder Adler saß,
 Ein kranker Aar mit gebrochnen Schwingen.

‚Steig‘ auf, mein Vogel, in die blaue Luft,
 Ich schau dir nach aus meinem Kräuterduft.‘ –
 ‚Weh, weh, umsonst die Sonne ruft
 Den kranken Aar mit gebrochnen Schwingen!‘ –

‚O Vogel, warst so stolz und freventlich
 Und wolltest keine Fessel ewiglich!‘ –
 ‚Weh, weh, zu Viele über mich,
 Und Adler all, – brachen mir die Schwingen!‘

‚So flattere in dein Nest, vom Aste fort,
 Dein Aechzen schier die Kräuter mir verdorrt.‘
 ‚Weh, weh, kein Nest hab‘ ich hinfort,
 Verbannter Aar mit gebrochnen Schwingen!‘

‚O Vogel, wärest du eine Henne doch,
 Dein Nestchen hättest du, im Ofenloch.‘
 ‚Weh, weh, viel lieber ein Adler noch,
 Viel lieber ein Aar mit gebrochnen Schwingen!‘“
 (Woesler, 1978-1999, Bd. I,1: 164)

Ohne Berücksichtigung der Zeitwerte, bei denen jede Silbe in einer rhythmischen Struktur von „lang“ oder „kurz“ aufgezeichnet werden soll, sieht das metrische Schema dieser fünf Strophen des Gedichtes „Der kranke Aar“ folgendermaßen aus:

I. x ´xx `x´x ´x x ´xx `x
 x ´xx `xx ´xx ´xx `x
 x ´xx `xx ´xx ´xx `x
 x ´xx ´x ~ ~ ´xx `xx Λ

II. x ´x´x ´xx´ `xx ´xx `x
 x ´xx `xx ´xx ´xx `x
 x´ ´x´x `xx ´xx `xΛ Λ
 x ´xx ´x ~ ~ ´xx `xx Λ

III. x ´xx´ `xx ´xx ´xx `x
 x ´xx `xx ´xx ´xx `x
 x´ ´x´x `xx ´xx `xΛ Λ
 x ´xx ´x´ ~ ~ ´xx `xx Λ

IV. x ´xx `xx ´x´x ´xx `x
 x ´xx `xx ´xx ´xx `x
 x´ ´x´x `xx ´xx `xΛ Λ
 x ´xx ´x ~ ~ ´xx `xx Λ

V.	x	´xx´	´xx	´xx	´xx	´x
	x	´xx	´xx	´xx	´xx	´x
	x´	´x´x	´x~~	´xx	´xΛ	Λ
	x	´x~~	´x~~	´xx	´xx	Λ

Dieses Gedicht besteht aus fünf reimenden, vierzeiligen Strophen. Das Metrum des Gedichtes ist ein fünftaktiger Jambus, dessen Rhythmus sprachlich deutlich ausgeprägt ist. Nicht jede Verszeile im Gedicht „Der kranke Aar“ führt jedoch fünf sprachlich verwirklichte Hebungen durch, die das Versmaß des Endecasillabo verlangt. In der ersten Strophe sind es die drei ersten Verszeilen, die den fünftaktigen Jambus konsequent sprachlich durchführen. In der vierten Verszeile wird die fünfte Hebung pausiert. Trotz der pausierten fünften Hebung ist die Zahl der Silben in allen vier Verszeilen gleich und beträgt 10. Das Beibehalten der festen Silbenzahl ist möglich, weil die Dichterin im zweiten Takt der vierten Verszeile zwei Silben, „Aar mit ge...“ (´x~~) in die Senkung gerückt hat: „Ein kranker Aar mit gebrochenen Schwingen“ (x ´xx ´x~~ ´xx ´xx Λ). Die drei ersten Verszeilen reimen miteinander und die vierte ist eine Waise: aab. Eine deutliche Zäsur fällt in die Mitte des zweiten Taktes in der ersten Verszeile: (x ´xx ´x´x...) „Am dünnen Baum, im fetten...“.

Die zweite Strophe ist anders gebaut als die erste. Die beiden ersten Verszeilen setzten sich zwar aus jeweils alternierenden fünfhebigen Jamben zusammen. Die Zäsuren/Diaräsen fallen in die Mitte des ersten Taktes und nach dem zweiten Takt in der ersten Verszeile sowie nach dem Auftakt und in die Mitte des ersten Taktes in der dritten Verszeile. Die dritte Zeile ist dagegen um zwei Silben kürzer als die beiden vorhergehenden und realisiert sprachlich nur vier Hebungen: (x´ ´x´x ´xx ´xx ´xΛ Λ). Die fünfte Hebung wird pausiert. Durch das Fehlen von zwei Silben in der dritten Verszeile wird der jambische alternierende Gang unterbrochen, der fließende Rhythmus wird gestoppt und die ganze Trauer des kranken Aars, der nicht in die blaue Luft aufsteigen kann, kommt in dieser Verszeile deutlich zum Ausdruck. Die vierte Zeile in der zweiten Strophe „Den kranken Aar mit gebrochenen Schwingen!“ – klingt fast genauso wie die vierte Zeile in der ersten Strophe, „Ein kranker Aar mit gebrochenen Schwingen“. Der Rhythmus dieser beiden Verszeilen ist daher gleich (x ´xx ´x~~ ´xx ´xx Λ). Es stimmen sogar die Haupthebungen und Nebenhebungen auf gleichen starken Taktteilen überein. Die ersten drei Verszeilen reimen miteinander, und die vierte ist eine Waise aab.

Die dritte Strophe ist genauso aufgebaut wie die zweite. Es ändern sich nur die Haupt- und Nebenhebungen und die Zäsuren in den einzelnen Takten. Die Zäsuren fallen genauso, wie in der dritten Zeile der zweiten Strophe, nach dem Auftakt und in die Mitte des ersten Taktes. Eine starke Zäsur fällt in die Mitte des zweiten Taktes in der vierten Verszeile „Und Adler all, – brachen mir die Schwingen!“ (x ´xx ´x´~~ ´xx ´xx Λ). Die ersten drei Zeilen reimen miteinander und die vierte ist eine Waise: aab.

Die vierte Strophe ist genauso aufgebaut wie die dritte. Sogar die Haupt- und Nebenhebungen stimmen überein. Der einzige Unterschied liegt an der Stelle, wo die Zäsur in der dritten und vierten Strophe eingesetzt wurde. In der dritten Strophe fällt sie nach dem ersten Takt in der ersten Verszeile: „O Vogel, warst so stolz und freventlich“ (x ´xx´ `xx ´xx ´xx `x), in der vierten Strophe fällt sie in die Mitte des dritten Taktes in der ersten Zeile: „So flattere in dein Nest, vom Aste fort“, (x ´xx `xx ´x´x ´xx `x).

Die fünfte Strophe ist rhythmisch anders aufgebaut als die vier Übrigen. Die beiden ersten Verszeilen folgen zwar noch dem gleichen rhythmischen Schema wie die ersten Verszeilen der übrigen Strophen. In der dritten Verszeile führt die Droste in dem zweiten Takt einen Daktylus ein: „Weh, weh, viel lieber ein Adler noch“, (x´ ´x´x ´x~´ ´xx `xΛ Λ). In der vierten Verszeile stehen zwei daktylische Versfüße nebeneinander, im ersten und zweiten Takt. An dieser inhaltlich wichtigen Textstelle bricht die Dichterin den Rhythmus des Gedichtes. Der Stier wendet sich an den stolzen und freventlichen Adler mit dem verspäteten Ratschlag, wäre er eine Henne gewesen, so hätte er sein Nestchen im Ofenloch. Die Antwort des Adlers lautet, „...viel lieber ein Adler noch, / Viel lieber ein Aar mit gebrochenen Schwingen!“ Das metrische Schema dieses Textabschnitts sieht folgendermaßen aus:

(...´x~´ ´xx `xΛ Λ // x ´x~´ ´x~´ ´xx `xx Λ) Droste wendet in diesem Gedicht den italienischen Hauptvers, den Elfsilber Endecasillabo an, der in der deutschen Lyrik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als jambischer Fünfheber nachgebildet wurde. Dieses geläufigste Versmaß „hat starre Füllung, weshalb auch die Zahl seiner Silben (11) festliegt. Er gestattet nur den weiblichen Schluß. Eine feste Zäsur ist nicht vorgeschrieben, der Einschnitt wird durch die sprachlich-inhaltliche Gliederung bestimmt. Der Vers hat immer Endreim. (...) Es ist im Deutschen nicht immer möglich, den weiblichen Schluß durchzuführen, weil die deutsche Sprache – im Gegensatz zu der italienischen – weibliche Reime nicht immer ungezwungen hergibt. So erscheint dieser Vers im Deutschen auch mit männlichem Schluß, hat dann also nur zehn Silben, behält aber dennoch seinen italienischen Namen ‚Endecasillabo‘ bei“ (Arndt 1968: 175f). In dem Gedicht „Der kranke Aar“ werden in allen Strophen gelegentlich kürzere Zeilen eingelagert, die nur vier Hebungen haben. Von den insgesamt 20 Verszeilen sind es 9, die sprachlich nur vier Hebungen realisieren.

Droste vermeidet alle Abweichungen vom Schema, wie Weglassen des Auftaktes, zweisilbige Auftakte, viersilbige Takte, die die Verszeile übermäßig belasten würden oder einsilbige Takte im Inneren der Zeile. Die regelmäßige Taktfüllung herrscht vor. Durch die Anwendung gereimter Zeilenschlüsse in den drei ersten Verszeilen in jeder Strophe, aaa, lässt der Reim keine größere sprachliche Bewegungsfreiheit zu.

Um den rhythmischen Ablauf der Zeilen abzurunden, kann beim Vortrag des Gedichtes eine sechste pausierte Hebung hinzugefügt werden, die jedoch

nicht in allen Zeilen am Versende stehen sollte. In manchen Zeilen kann diese Pause mit einer Atempause gleichgesetzt werden, wodurch sie einen rein rhythmischen Wert bekommt. Nicht das Metrum, sondern der Rhythmus bedarf ihrer an diesen Stellen. Vom Sprachlichen her würde z.B. für die beiden ersten Verszeilen in der ersten Strophe eine Atempause genügen, nach der zweiten Verszeile, die dann auf Kosten der männlich ausgehenden beiden letzten Takte am Ende der ersten und zweiten Verszeile ausgeführt sein müsste. Wenn hinter dem Versende in der zweiten Verszeile keine Pause stünde, müsste die letzte Hebung in der zweiten Verszeile gekürzt und eher schnell ausgesprochen werden. Der Grund für die Kürzung der letzten Hebung in der zweiten Verszeile wäre eine unbedingte Atempause des Vortragenden sowie der daran anschließende Auftakt in der dritten Verszeile. Der Anfang der dritten Zeile würde viel zu hastig ausgesprochen werden und der Rhythmus würde an dieser Stelle ins Wackeln geraten, was sprachlich nicht bedingt ist. In der ersten Zeile der ersten Strophe kann diese pausierte Hebung in die Mitte des zweiten Taktes, zwischen die Wörter „Baum“ und „im“ eingesetzt werden: (x ´xx `x´x ´x x ´xx `x) „Am dünnen Baum, im fetten Wiesengras“.

Diese pausierte Hebung wäre an dieser Stelle auch aus diesem Grunde mit Recht einzusetzen, denn am Ende der ersten Zeile steht ein Enjambement. Die beiden ersten Verszeilen zerfallen in zwei Teile ungleicher Länge, die Zäsur zerlegt sie in zwei Kola:

„Am dünnen Baum,“ und „.... im fetten Wiesengras
Ein Stier behaglich wiederkaut‘ den Fraß;“

In den beiden ersten Beispielzeilen wird die Pause an der Kolongrenze in der Mitte des zweiten Taktes in der ersten Verszeile durch das darauf folgende Enjambement sogar bedingt.

Obwohl die Zeilen fast regelmäßig alternieren, mit Ausnahme der sechs Takte im ganzen Gedicht, die dreisilbig sind, sind sie rhythmisch verschieden, weil die Zäsuren verschieden liegen. Im Gedicht fallen die Sinnakzente mit den metrischen Betonungen zusammen, wodurch ein gleichmäßiger aufsteigender jambischer Rhythmus entsteht. Der jambische Gang kommt mit seiner ganzen Kraft gleich ab der ersten Zeile zum Ausdruck, und der Rhythmus folgt genau dem Metrum. Keine der Strophen steht zueinander im Gegenrhythmus. Die Verschiedenheit der Verszeilen und der einzelnen Strophen kommen am stärksten in der ersten und fünften Strophe zum Ausdruck, insbesondere in der dritten und vierten Verszeile. In der ersten Strophe realisiert die dritte Zeile den regelmäßigen alternierenden jambischen Gang (x ´xx `xx ´xx ´xx `x). Der Rhythmus in der dritten Verszeile in der fünften Strophe ist nicht mehr regelmäßig, denn im zweiten Takt wird er durch einen dreisilbigen Takt geändert. Dazu kommen noch die Zäsur in der Mitte des ersten Taktes und der pausierte fünfte Takt (x´ ´x´x ´x~~ ´xx `xΛ Λ). Durch die Zäsur wird der Rhythmus aufgefangen.

Droste wendet in ihrem Gedicht ein seltenes Kunstmittel an. Jede dritte Verszeile in der zweiten, dritten, vierten und fünften Strophe beginnt gleich. Vom Sprachlichen und Rhythmischen her stehen die beiden ersten Wörter in diesen Zeilen „Weh, weh,...“ gleichberechtigt nebeneinander, sogar in Konkurrenz zueinander. Man könnte dem ersten „Weh,“ in jeder Zeile sogar einen ganzen Takt zuweisen, denn dieses Klagewort ist für den Inhalt des Gedichtes außerordentlich wichtig. Es ist eine Klage des im Kampf gegen Diktatur, Knechtschaft und zaristische Unterdrückung geschlagenen Polens. Obwohl das Metrum keine Pausen in der Mitte der Verszeile zulässt, denn es ist doch der alternierende jambische Fünfheber, könnte dennoch eine solche durch den Inhalt in den Verszeilen bewirkt werden. Es geht doch um den individuellen Rhythmus, der den Verszeilen ihre Besonderheit verleiht. Das metrische Schema würde dann so aussehen, wenn das erste „Weh“ einen ganzen Verstakt bekäme: „Weh, weh, kein Nest hab' ich....“ (‘ - ´xx ´xx ´x...). Das zweite Wort „Weh“ könnte durchaus im synkopierten Rhythmus stehen: „Weh, weh, umsonst...“, „Weh, weh, zu Viele...“, „Weh, weh, kein Nest...“, „Weh, weh, viel...“ (‘ - ´x. ~) Dadurch würde aber nicht nur der Rhythmus aufgehoben, die Bewegung leicht angehalten, das Strömen verhindert, sondern auch das Sprachtempo gestoppt werden. In der Musikschrift verlängert der an der Note stehende Punkt ihren Wert um die Hälfte. Ebenso wäre es auch in diesem Fall gewesen. Es kommt jedoch bei der Notierung nicht darauf an, die Zeitwerte der Silben absolut anzugeben, sondern man will nur ihren relativen Wert innerhalb der Zeilen bestimmen. Nach dem deutlich ausgeprägten ruhigen jambischen Gang in den jeweiligen zwei ersten Verszeilen in jeder Strophe würden die beiden nebeneinander stehenden Hebungen „Weh, weh‘...“ (‘ - ´x...) umso stärker wirken, wenn das erste „Weh“ einen vollen Takt bekäme und das zweite „Weh“ im synkopierten Rhythmus stehen würde, was inhaltlich auch berechtigt wäre. Die Bewegung müsste dann immer wieder neu einsetzen. Diese Zeilen sind ein gutes Beispiel für das Streben Annette von Droste-Hülshoffs nach rhythmischer Freiheit innerhalb des vorgeschriebenen metrischen Schemas. Das Metrum schreibt jedoch eine ganz andere Rhythmisierung vor. Das zu lange Verweilen auf dem ersten Wort „Weh,“, wenn es den ganzen Takt füllen sollte, würde es für das kleine Gedicht viel zu beschwerlich sein. Es genügt, wenn diese inhaltlich wichtige Textstelle im Gedicht einen stärkeren Akzent bekommt. Dadurch wird sich auch der zeitliche Abstand zwischen den drei ersten Silben in jeder dritten Verszeile der vier Strophen ändern. An diesem Beispiel wird deutlich, dass der synkopierte Rhythmus eine besondere Bedeutung hat: der Inhalt schlägt sich in der rhythmischen Gestaltung nieder. In der ersten Strophe erzählt die Dichterin, dass am dürren Baum, auf einer Wiese, ein Stier den Fraß wiederkäue. Über ihm, auf einem niederem Ast, sitze ein kranker Aar mit gebrochenen Schwingen. Die vier übrigen Strophen sind in Form eines Dialogs zwischen dem Stier und dem kranken Adler konstruiert. In den beiden ersten Verszeilen spricht der Stier in regelmäßigem, alternierendem, jambischem

Gang. Die Antwort des Adlers ist rhythmisch sehr unruhig. Der Rhythmus interpretiert den Inhalt: die Aussage wird durch rhythmische Gestaltung betont. An diesen Stellen, in den jeweils beiden letzten Verszeilen der zweiten, dritten, vierten und fünften Strophe, ist der Rhythmus besonders hart. Es geht hier um inhaltlich wichtige Stellen, die nicht im schwingenden Rhythmus gelesen werden sollten. Es ist interessant, dass die von der Dichterin ausgesuchte Stelle für rhythmische Variierungen die Schlußstrophe, und besonders die beiden letzten Verszeilen sind. Hier kommt der ganze Schmerz des verwundeten Adlers zum Ausdruck, der nicht mehr fortfliegen kann, oder eine Trauerstimmung des weiterhin unglücklichen, geknechteten Polens. Diese zwei Verszeilen aus den vier darauf folgenden Strophen sind ein Beispiel für die Variierung der Dichterin mit demselben inhaltlichen Motiv:

„Weh, weh, umsonst die Sonne ruft
Den kranken Aar mit gebrochenen Schwingen!“ –“

*

„Weh, weh, zu Viele über mich,
Und Adler all, – brachen mir die Schwingen!““

*

„Weh, weh, kein Nest hab.‘ ich hinfort,
Verbannter Aar mit gebrochenen Schwingen!““

*

„Weh, weh, viel lieber ein Adler noch,
Viel lieber ein Aar mit gebrochenen Schwingen!““

Im Gedicht fallen die Sinnakzente mit den metrischen Betonungen zusammen. Der Rhythmus wird in den oben zitierten Zweizeilern, jeweils im zweiten Takt, geändert. Es ist zwar kein gestoppter oder gestauter Rhythmus, es entsteht keine zickzackförmige, metrische Linie, keine wesentliche metrische Abweichung, der ruhige Ton der Erzählung wird an den oben angeführten Stellen durch das Einführen eines daktylischen Versfußes leicht gebrochen. Es ist ein gutes Beispiel dafür, dass der unregelmäßige Rhythmus den jeweiligen Inhalt deutet. Dabei gehen wohl das Gleichmaß und die alternierende harmonische Bewegung verloren, nicht aber die Dynamik. Die Spannung in diesen Kola „Weh, Weh, umsonst...“, „Weh, Weh, zu Viele...“, „Weh, Weh, kein Nest.“, „Weh, Weh, viel lieber...“ ist groß. Wie meisterhaft hat die Droste die rhythmische Brechung in der letzten Verszeile in der fünften Strophe vorbereitet. Bis jetzt war es die vierte Verszeile in der zweiten, dritten und vierten Strophe, wo an Stelle eines zweisilbigen Taktes, ein dreisilbiger eingeführt wurde. Jetzt führt die Dichterin den dreisilbigen Takt schon in den zweiten Takt in der dritten Verszeile in der letzten Strophe ein, um dann in der vierten Verszeile derselben Strophe diese rhythmische Brechung vorzubereiten.

Der Inhalt wird in dem Gedicht „Der kranke Aar“ nicht nur durch den Rhythmus, sondern auch durch die Sprachmelodie versinnbildlicht und verstärkt. In

jeder Strophe gibt es zwei große melodische Bögen, die sich jeweils über zwei Verszeilen spannen. Es sind:

„Am dürrn Baum, im fetten Wiesengras,
Ein Stier behaglich wiederkät‘ den Fraß,“

*

„Steig‘ auf, mein Vogel, in die blaue Luft,
Ich schau dir nach aus meinem Kräuterduft, –“

*

„O Vogel, warst so stolz und freventlich,
Und keine Fessel wolltest ewiglich, –“

*

„So flattr in dein Nest, vom Aste fort,
Dein Aechzen schier die Kräuter mir verdorrt.“

*

„O Vogel! wärs du eine Henne doch,
Dein Nestchen hättest du, im Ofenloch.“

Der zweite Melodiebogen spannt sich auf die jeweils beiden übrigen Verszeilen in jeder Strophe. Es sind:

„Auf niederm Ast ein wunder Adler saß,
Ein kranker Aar mit gebrochnen Schwingen“.

*

„,Weh, weh, umsonst die Sonne ruft
Den kranken Aar mit gebrochnen Schwingen!‘ – „

*

„,Weh, weh, zu Viele über mich,
Und Adler all, – brachen mir die Schwingen!“

*

„,Weh, weh, kein Nest hab‘ ich hinfort,
Verbannter Aar mit gebrochnen Schwingen!“

*

„,Weh, weh, viel lieber ein Adler noch,
Viel lieber ein Aar mit gebrochnen Schwingen!“

Diese Sprachmelodie, diese musikalische Phrase unterstützt den gehobenen Ton des Gedichtes und steigt, besonders in den beiden letzten Verszeilen, zu den Worten „Den kranken Aar“, „Und Adler all“, „Verbannter Aar“, „Viel lieber ein Aar“, um dann wieder im Abvers der letzten Kola in jeder Strophe abzusinken: „mit gebrochnen Schwingen!“ „brachen mir die Schwingen!“ „mit gebrochnen Schwingen!“ „mit gebrochnen Schwingen!“. Der Gipfel der Sprachmelodie löst sich also allmählich im Abvers der jeweils zweiten und vierten Verszeile. Hier kommt auch der metrische Rhythmus wieder durch, Sinn- und Versbetonungen decken sich, und es entsteht ein gleichmäßiger harmonischer Jambusgang. Durch den regelmäßigen Rhythmus am Anfang und am Ende erhält jede Strophe einen geschlossenen Bau.

Droste hält sich grundsätzlich an das metrische Schema, verändert jedoch durch inhaltlich bedingte Pausen, Abstufung der Hebungen, differenzierte Dynamik der Sprachmelodie, Variierung mit dem Rhythmus, Lockerung der Versfüll-

lung u.dgl.m. den Gang der Verse. Der Endreim in den jeweils drei aufeinander folgenden Verszeilen in jeder Strophe bildet ein Bindemittel für die Strophen und für dieses Gedicht. Ein zusätzliches Bindemittel für das ganze Gedicht ist die vierte Verszeile in jeder Strophe, die Weise, die fünfmal sehr ähnlich klingt:

„Ein kranker Aar mit gebrochenen Schwingen“.

*

„Den kranken Aar mit gebrochenen Schwingen!“

*

„Und Adler all, – brachen mir die Schwingen!“

*

„Verbannter Aar mit gebrochenen Schwingen!“

*

„Viel lieber ein Aar mit gebrochenen Schwingen!“

Die Kadenzenausgänge in einzelnen Strophen sehen folgendermaßen aus: I. Strophe ml:ml:ml:kl, II. ml:ml:s:kl, III. ml:ml:s:kl, IV. ml:ml:s:kl, V. ml:ml:s:kl. Die zweite, dritte, vierte und fünfte Strophe enden genauso.

Dieses Gedicht ist symmetrisch aufgebaut. Die Symmetrie besteht im Gebrauch von gleichen rhythmischen Mitteln an ähnlichen Textstellen im Gedicht, z.B. „Weh, weh,“ an gleichen Textstellen in den Verszeilen, in der Einführung eines daktylischen Versfußes im gleichen Verstakt in jeweils jeder vierten Verszeile, es ist also eine vom metrischen Schema rhythmische Abweichung. Darüber hinaus besteht die Symmetrie im Gebrauch von gleichen Kadenzenausgängen, z.B. viermal kommt die gleiche Reihenfolge der Kadenzen: ml:ml:s:kl vor, von Textwiederholungen in genauen Abständen sowie im ähnlichen Aufbau der Strophen. Diese symmetrischen Verhältnisse teilen sich ebenso dem Ohr wie dem Auge mit. Der symmetrische Aufbau eines Gedichtes kann auch auf der Wiederholung in ähnlichen Abständen nicht unbedingt derselben Wortgruppe, sondern ähnlicher Wörter, die inhaltlich zueinander gehören, beruhen: „Ein kranker Aar, den kranken Aar, und Adler all, verbannter Aar, viel lieber ein Aar“ oder „mit gebrochenen Schwingen, mit gebrochenen Schwingen, brachen mir die Schwingen, mit gebrochenen Schwingen, mit gebrochenen Schwingen“. In die Musiksprache übertragen, würde dieses Gedicht einem musikalischen Rondo ähneln, in dem der thematische Hauptteil „Der kranke Aar“ nach episodischem Auftreten von Zwischenspielen mehrfach in unveränderter „mit gebrochenen Schwingen“ oder variiert Gestalt „Der kranke Aar“ erscheint.

Inhalt und Form bilden in diesem Gedicht ein unauflösliches Ganzes. Beide bedingen einander und stellen durch ihre harmonische Einheit ein wesentliches Element für den bleibenden Wert der Dichtung Drostes dar. Der Inhalt aber ist für sie der bestimmende Faktor, denn nicht jeder Inhalt kann in jede Strophenform gepresst und im beliebigen Versmaß verfasst werden. Die inhaltlich wesentlichen Textstellen, über die nicht flüchtig hinweg gelesen werden sollte, bekommen in diesem Gedicht einen härteren Rhythmus. Auch die Taktart inter-

pretiert den Inhalt. Woesler schreibt, wie bereits oben an einer anderen Stelle erwähnt wurde, auf einen Zusammenhang des Gedichtes „Der kranke Aar“ mit dem polnischen Freiheitskampf, dem mißlungenen Novemberraufstand der Polen von 1830/31 hin, denn „das polnische Wappentier ein weißer Adler ist“ (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1149). Der Endecasillabo ist ein gut geeignetes Versmaß für solche Inhalte.

Die Verszeile bildet für die Droste eine Einheit. Sie sprengt sie nur bedingt, jedoch durch kein starkes Enjambement. Dabei vermied sie solche Verbindungen von zwei Zeilen, in denen die erste Zeile auf einer Senkungssilbe endet und die nächste mit einer unbetonten Silbe, mit einem Auftakt beginnt. Damit die Zeile eine Einheit bleibt, wird sie als ein einheitliches Kolon verwendet. Droste formuliert bewusst und intellektuell.

VII

Düsberg schreibt über die Liedkompositionen von Annette folgendes: „Die Liedkompositionen der Droste sind vor dem Hintergrund des häuslichen Volksliedsingens entstanden. Auch das zeitgenössische Kunstlied war aufgrund seiner meist strophischen Form und schlichten melodisch-harmonischen Struktur für das häusliche Musizieren gut geeignet. Annette konnte sich leicht am Klavier begleiten, ein Kriterium, das auch für ihre eigenen Kompositionen galt. Bis auf wenige Ausnahmen schrieb die Droste Strophenlieder in schlichter Melodik von einem einfachen, zumeist akkordischen Klaviersatz begleitet, der auch schon einmal durch eine unerwartete Wendung überrascht“ (Düsberg 2000: 2).

Düsberg weist darauf hin, dass die Komposition „Der weiße Aar“ ein gutes Beispiel einer Liedkomposition sei, bei der Text und Melodie aus derselben Feder stammen. „Inhaltlich nimmt die Droste Bezug auf die Freiheitskämpfe in Polen. Der Aar ist das Wappentier der polnischen Flagge. Eine weitere Interpretation liegt nahe: Der Drang nach Freiheit eines Adelsfräuleins in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem durch gesellschaftliche Zwänge lebenslang die Flügel gestutzt wurden, dem es aber gelang, seine kleinen Freiräume zu erkämpfen, zu verteidigen und mit seinen Gaben auszufüllen“ (Düsberg 2000: 3).

Woesler deutet die Vertonung des Gedichtes „Der kranke Aar“ auf folgende Art und Weise: „Der Aussage des Gedichts entsprechend wurde von der Droste als Melodie ‚ein Trauergesang auf den gescheiterten Befreiungsversuch im besetzten Land‘ komponiert. ‚Wird im Text noch von der Behaglichkeit gesprochen, klingt es in der Begleitung längst nach der Gewalt, die von Gleichgültigkeit gestützt wird (T. 1-4), wenn sich im Forte marsch-rhythmisch Akkord an Akkord reiht. (...) Das Lied ist spannungsgeladen durch die Dissonanzen (T. 2, 3, 5, 6, 9); auch verminderte Septimakkorde sind darunter, die im 19. Jahrhundert noch

immer frappten. So hält die Musik die Gewalt ständig gegenwärtig, beschreibt die Machtverhältnisse, in denen der eine sich sicher weiß in seinem ‚Haag‘ und der andere, der Geschundene, den ‚die Sonne ruft‘ (T. 6, 7), heimatlos ist. (...) Im Zusammenspiel von Sprache und Musik erst werden Ursache und Ausmaß des Leidens erkennbar“ (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1152).

Interpretiert man den Dialog zwischen dem Stier und dem Aar, wobei der Stier, so Woesler, nicht unbedingt allegorisch gedeutet werden müsse (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1152), Stüben „schlägt vor, ihn als Hinweis auf Europa zu nehmen“, (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1152), der Aar symbolisiere den polnischen Freiheitskampf 1830/31 gegen die zaristische Unterdrückung, so lässt sich die These aufstellen, der Aar mit gebrochenen Schwingen symbolisiere das geschlagene Polen (Woesler, 1978-1999, Bd. I,2: 1152), der Stier, als Hinweis auf Europa, hänge mit den europäischen Volkserhebungen im Jahre 1830 zusammen. Musikalisch sind die beiden Gesprächspartner im Gedicht, der Stier und der Aar, ganz unterschiedlich dargestellt.

Die Melodie des vertonten Gedichtes setzt sich aus 10 Takten und einem Auftakt zusammen. Sie zerfällt in zwei Teile ungleicher Länge. Der erste Teil setzt sich aus vier Takten und einem Auftakt zusammen, der zweite Teil ist länger und beträgt 6 Takte. Diese ungleiche Aufteilung der ersten Strophe wurde zusätzlich durch die ungleiche Länge der Verszeilen in dieser Strophe und die unterschiedliche Silbenzahl in den einzelnen Verszeilen bewirkt. Die beiden ersten Verszeilen haben jeweils 10 Silben und fünf sprachlich realisierte Takte, die dritte Verszeile ist um zwei Silben und einen sprachlich realisierten Takt kürzer. Die vierte Verszeile ist wieder zehnsilbig, realisiert jedoch sprachlich nur vier Takte. Die Melodie wurde so komponiert, dass ihr Charakter in den ersten beiden Verszeilen des Textes ganz anders als in den beiden darauffolgenden Verszeilen ist. Dieser auffallende Unterschied hängt damit zusammen, dass die Musik im Lied den Inhalt exakt interpretiert. Die Melodie der ersten vier Takte trägt den Charakter eines Marsches. In der Begleitung stehen einfache Akkorde in regelmäßigen Viertelnoten. Über der Melodie steht die dynamische Bezeichnung „forte“. Die Taktvorzeichnung ist 2/2, es ist also ein einfacher Zweiertakt, der den Charakter eines Marsches ausdrückt.

Die erste Strophe des Liedes beginnt mit einem Auftakt, in der f-Moll Tonart, mit einer Viertelnote „c“ in der eingestrichenen Oktave. Im Text steht an dieser Stelle eine senkungsfähige Silbe „am“. Der eigentliche und starke Akzent fällt dann auf den starken Taktteil, auf „eins“ im ersten Takt, der mit der hebungsfähigen Silbe „grü“ besetzt wird. Es ist also der erste Schlag eines Taktes, die betonte oder starke Zählzeit. Der hörbare Schwerpunkt, der Akzent, wird deutlich auf diese Silbe gelegt. Der Auftakt ist ein Teil der Melodie und er bereitet an dieser Textstelle den ersten Schlag auf die Silbe „grü“ vor. Dann folgen nacheinander drei Viertelnoten „f“, die aber unterschiedlich stark betont werden: „grü-nen Haag“ (‘xx`x). Im schwachen Taktteil, in der letzten Viertelnote des

ersten Taktes, im vierten Schlag des Taktes, stehen zwei Achtel. Hier wird die senkungsfähige Silbe „im“ in zwei Achtel auf den Tönen „f as“ gesungen. Nicht jede Silbe bekommt eine Note, wie in den ersten vier Silben „Am grü – nen Haag“ der Fall war. An dieser Stelle unterscheidet sich der Text in der Partitur des Liedes von dem Text des Gedichtes, der separat auf der nächsten Seite im Band „Musikalien, Text“ in der „Historisch-kritischen Ausgabe“ abgedruckt wurde. In der Partitur lautet diese Textstelle: „... im fettem Wiesengras“ (Woesler, 1986, Bd. XIII,1: 33) und auf der darauf folgenden Seite desselben Bandes steht an dieser Stelle geschrieben: „... auf fettem Wiesengras“. (Woesler, 1986, Bd. XIII,1: 34) Im Band „Gedichte zu Lebzeiten, Text“ der „Historisch-kritischen Ausgabe“ lautet diese Textstelle wie in der Partitur: „... im fetten Wiesengras“. (Woesler, 1985, Bd. I,1: 164) Da ich mich in diesem Beitrag auf den Dialog zwischen sprachlichen und musikalischen Strukturen konzentriere, werde ich diese Textstelle aus der Partitur zitieren.

Der zweite Takt in der ersten musikalischen Phrase ist stark rhythmisiert. Der Rhythmus fließt hier nicht frei, er wird eher mit regelmäßig wiederkehrendem Schlag gemessen: „fet..., wie..., gras“. Dadurch entsteht beim Zuhörer dieses Liedes das Gefühl für eine zusätzliche Spannung und Entspannung. Die Musik befolgt und interpretiert den Text: auf eine durch einen Punkt um eine Sechzehntel verlängerte Achtelnote mit der hebungsfähigen Silbe „fet“ („x.~“), die einen starken Iktus bekommt, folgt eine Sechzehntel mit der senkungsfähigen Silbe „ten“ vom Wort „fet-ten“. Die gleiche rhythmische Figur wiederholt sich auf dem zweiten, schwachen Taktteil in zweiten Takt, beim Wort „Wie-sen“ („x.~“), von „Wie-sengras“. Der dritte Taktteil, der dritte Schlag im zweiten Takt, bekommt eine Viertelnote und den Akut auf die Silbe „gras“. An dieser Stelle endet die erste Verszeile.

Nun folgt in der Partitur eine Achtelpause, nach der in einer Achtelnote die senkungsfähige Silbe „ein“ eingesetzt wird. Diese Stelle klingt ähnlich wie am Anfang des Liedes, das mit einem Auftakt beginnt. Die beiden nächsten Takte weisen dieselbe rhythmische Struktur auf, wie die beiden ersten Takte des Liedes. Nach einer Achtelnote „c“ in der eingestrichenen Oktave folgen drei Viertelnoten „f“ „ein Stier be-hag“, dann kommen wieder zwei Achtelnoten auf die Silbe „lich“ (~~) und die oben zitierte rhythmische Figur kehrt wieder: „wieder-käut den Fraß“ („x.~`x.~`x“). Nun folgt eine Pause für die Viertelnote im letzten, schwachen Taktteil, auf den schwachen Schlag.

Charakteristisch für die ersten vier Takte der Partitur, für die beiden musikalischen Phrasen, die sich jeweils aus zwei Musiktakten zusammensetzen, sind Wiederholung und Symmetrie. Wiederholt wird die rhythmische Struktur: Auftakt, drei Viertelnoten, zwei Achtelnoten, eine um eine Sechzehntel verlängerte Achtel, Sechzehntel, wieder eine um eine Sechzehntel verlängerte Achtel und Sechzehntel und am Ende eine Viertelnote. Diese rhythmische Struktur wiederholt sich in den Takten drei und vier, wobei der Auftakt vor der ersten musika-

lischen Phrase eine Viertelnote und der Auftakt in der zweiten musikalischen Phrase eine Achtelnote ist. Ohne Berücksichtigung der Stärke der Hebungen und Senkungen sieht dieses metrische Schema folgendermaßen aus: (x / xxx ~ / ~.~.~ x/) Die Symmetrie dieser beiden musikalischen Phrasen besteht darin, dass die Melodie in der ersten Phrase nach oben, in der zweiten dagegen nach unten geht. In der Begleitung stehen jeweils laute Akkorde als Viertelnoten. Die Töne der Begleitung auf dem Klavier bewegen sich im Umfang der großen, kleinen und eingestrichenen Oktave. Es ist also eine übliche Lage und Skala der Töne für die Klavierbegleitung eines Liedes im 19. Jahrhundert.

An dieser Stelle ändert sich nicht nur der Charakter der Melodie, sondern auch die Dynamik. Über dem Notentext steht die Bezeichnung „piano“. Zum ersten Mal erscheint im Lied eine halbe Note, wodurch das bisherige Tempo eines Marsches wesentlich gebremst wird. Das Lyrische kommt nun zu Wort. Es wird auf dem Ton „des“ in der zweigestrichenen Oktave die Silbe „auf“ gesungen. Im Text steht aber diese Silbe „auf“ im Auftakt. Im Lied wird sie jedoch auf dem starken Taktteil, auf dem ersten Schlag des Taktes gesungen. Die Komponistin verleiht dieser Silbe eine halbe Note, und sie wird in einem melodischen Intervall der None gesetzt. Dieser für ein romantisches Lied oder für ein Lied aus der Zeit des Biedermeier ungewöhnliche Sprung grenzt die vier ersten Takte im Lied von den übrigen sechs wesentlich ab. Die Sängerin Irene Düsberg singt diese Stelle und die übrigen 6 Takte auf der CD-Platte (Düsberg 2000) mindestens zwei- oder dreimal langsamer, als die vier vorangegangenen Eingangstakte. Auf die Silbe „dür“ fallen im fünften Takt auf den starken Taktteil zwei Achtelnoten, dann folgt die Silbe „rem“ auf den schwachen Taktteil, auf den vierten Schlag des Taktes. Diese rhythmische melodische Figur, in der auf eine Silbe zwei Achtelnoten fallen (~~), erscheint zum dritten Mal im Lied. Der nächste Takt beginnt mit der gleichen rhythmischen Figur. Auf die Silbe „Ast“ fallen auf den starken Taktteil, auf den ersten Schlag des Taktes, zwei Achtelnoten (~~). Die nächste Silbe „ein“ nimmt eine ganze Viertelnote ein und sie steht auf dem schwachen Taktteil, auf dem zweiten Schlag des Taktes. Ebenso die Silbe „Ad“ vom Wort „Ad-ler“, die hebungsfähig ist, wird als eine Viertelnote auf dem starken Taktteil gesungen. Die senkungsfähige Silbe „ler“ wird auf dem schwachen Taktteil, auf dem vierten Schlag des Taktes, auf drei Noten gesungen: auf „b, as, ges“. Diese ungewöhnliche Figur heißt Triole. Ihre Noten werden schneller als gewöhnlich genommen, da drei von ihnen in der gleichen Zeitdauer von einer üblichen Viertelnote oder zwei Achtelnoten untergebracht werden müssen. Diese kunstvoll fallende Melodie, die sich schrittweise in Intervallen einer Sekunde bewegt, endet auf dem Ton „f“ in der eingestrichenen Oktave, die eine halbe Note ist. Die Komponistin macht dadurch einen musikalischen Rahmen, indem diese musikalische Phrase mit einer halben Note beginnt und endet. Der Zuhörer hat das Gefühl einer starken Verlangsamung des Tempos sowie der Entspannung. Nach dieser „f“-Note folgt eine Viertelpause, nach der die Dichterin die letzte Verszeile vertont.

Über dem achten Takt steht die dynamische Bezeichnung „*piu sforzato*“, was „stärker“ bedeutet. Diese Musikphrase beginnt mit einer Viertelnote und mit der senkungsfähigen Silbe „ein“. Die Melodie steigt auf den Wörtern „kran-ker Aar“. Von „ein“ zu „kran“ ist ein Intervallsprung, eine aufsteigende Quarte. Dann bewegt sich die Melodie schrittweise in Abständen von Sekunden nach oben, wobei auf die Silben „kran“ und „ker“ jeweils zwei Achtelnoten fallen. Diese steigende Melodie endet auf dem Wort „Aar“, auf der höchsten Note im ganzen Lied, auf dem zweigestrichenen „f“. Diese Viertelnote ist durch einen Punkt um eine Achtelnote verlängert, wodurch das Gefühl einer starken Verlangsamung des Gesanges entsteht. Da die Stimmlage der Note „f“ in der zweigestrichenen Oktave hoch ist, setzte die Droste in diese Note das für das ganze Gedicht wichtigste Wort „Aar“ ein. Diese Note ist fast so lang wie eine halbe Note, und das Wort „Aar“ wird dadurch wesentlich hervorgehoben.

Nach dieser kurzen Steigerung der Dynamik im achten Takt steht über dem neunten Takt die Bezeichnung „*pp*“ *pianissimo*, sehr leise. In diesem und im nächsten Takt wird der Text „mit gebrochnen Schwingen“ vertont. Hier wiederholt die Komponistin die gleiche rhythmische Figur: eine um einen Punkt verlängerte Achtelnote, die darauffolgende Sechzehntel, wieder eine um einen Punkt verlängerte Achtelnote, dann eine Sechzehntel und drei aufeinander folgende Viertelnoten, die diese musikalische Phrase abrunden und diese rhythmisch unruhige Textstelle im neunten Takt zu Beruhigung bringen. Stellt man diese rhythmisch durch die Komponistin hervorgehobenen Textstellen in der ersten Strophe nebeneinander „fetten Wiesengras..., wiederkät den Fraß..., mit gebrochnen Schwin...“, so lässt sich eine gewisse Regelmäßigkeit und Symmetrie in den beiden ersten Textbeispielen, nicht nur in Bezug auf den Text, sondern auch auf die Melodie beobachten. Der Text ist rhythmisch gleich konstruiert („*x*.~*x*.~*x*“). Die Melodie dazu wiederholt sich ohne Änderungen, bloß im zweiten Beispiel, im vierten Takt, klingt sie um eine Quine tiefer als im zweiten Takt. Die dritte Textstelle „mit gebrochnen Schwin...“ vertont Droste leicht geändert im Vergleich zu den beiden oben zitierten Textstellen. Die Melodie bleibt auf einer verlängerten Achtel und einer Sechzehntel auf den beiden ersten Noten die gleiche, dann geht sie um einen halben Ton nach unten, um wieder den gleichen Ton „b“ in der eingestrichenen Oktave zu erreichen. Sie führt dann nach oben und macht einen kleinen Sprung um das Intervall einer kleinen Terz zu dem Ton „des“. Der schrittweise Abgang der drei letzten Töne „des, c, b“, den die Komponistin am Ende des Liedes angewendet hat, ist für den Abschluss eines Liedes im 19. Jahrhundert charakteristisch.

Einen völlig anderen Charakter der Musik in der zweiten Hälfte des Liedes erreicht die Komponistin nicht nur mit Hilfe von anderen dynamischen Zeichen, als sie in der ersten Hälfte verwendet hat, oder mit dem Einsetzen von halben Noten, sondern mit einer anderen Begleitung. Waren es im ersten Teil des Liedes laute Akkorde in Viertelnoten, so gestaltet die Droste im zweiten Teil die Beglei-

tung in Form von halben Noten und Viertelnoten. Die Töne der Begleitung, ihre Skala und Lage werden um wenigstens eine Oktave höher verlegt. Die ehemalige Basspartie wird jetzt deswegen im Violinschlüssel notiert. Um das Gefühl des Lyrischen zu steigern und des Ruhigen zu erreichen, verwendet die Komponistin im Takt fünf und sechs einen Haltebogen, eine Ligatur, auf zwei ganzen Noten. Dadurch erreicht sie wenigstens für eine kurze Zeit den Eindruck eines Basso ostinato. Wurden die Akkorde im ersten Teil des Liedes als einzelne Blöcke gespielt, so sind sie im zweiten Teil an drei Stellen in gebrochene Akkorde, in das sogenannte Arpeggio aufgelöst. Solch ein gebrochener Akkord füllt sogar den ganzen achten Takt mit dem im Lied wichtigsten Wort „Aar“ aus. Im neunten Takt werden nur zwei Akkorde auf die starken Takteile, auf den ersten und dritten Schlag gespielt. Den zehnten Takt besetzt ein Akkord in einer halben Note. Die Skala der akkordischen Begleitung wird wieder erweitert. Die Komponistin gebraucht erneut den Baßschlüssel. Das ganze Lied endet auf dem b-moll-Akkord und auf dem „b“-Ton in der eingestrichenen Oktave in der Sopranstimme. Diese Sparsamkeit im Gebrauch der akkordischen Begleitung ist auf die Sorge der Komponistin um die Deutlichkeit des gesungenen Textes zurückzuführen. Da die Melodie für alle fünf Strophen nach dem Wortlaut der ersten Strophe komponiert wurde, führt das Gedicht an derselben Stelle, in der zweiten Hälfte in der vierten Verszeile, inhaltlich und rhythmisch dieselben Textfragmente: „mit gebrochnen Schwingen, mit gebrochnen Schwingen, brachen mir die Schwingen, mit gebrochnen Schwingen, mit gebrochnen Schwingen“. Auf diese Art und Weise kommen diese für den Inhalt so wichtigen Textstellen deutlich zum Ausdruck.

Der fünfte Takt, ab dem sich der Charakter der Melodie völlig ändert, wurde von der Droste so komponiert, dass die Klagewörter des Aars mit gebrochenen Schwingen „Weh! Weh!“ musikalisch interpretiert werden. Diese Wörter wiederholen sich an dergleichen Stelle in der zweiten, dritten, vierten und fünften Strophe.

VIII

Zusammenfassend wäre folgendes zu sagen: In meinem bescheidenen Beitrag wollte ich mich nicht nur mit dem Wort-Ton-Verhältnis, sondern auch mit dem Dialog sprachlicher und musikalischer Strukturen in den von Droste vertonten Gedichten „Der Polen Mai“ und „Der kranke Aar“ auseinandersetzen. Diese Aufgabe schien mir umso interessanter zu sein, als Annette von Droste-Hülshoff sowohl Verfasserin des Textes „Der kranke Aar“ als auch Komponistin der Melodie dieses Liedes in einer Person ist. Aus diesem Grund beabsichtigte ich, die Wechselwirkung und Symbiose zwischen Musik und Text festzustellen und zu bestimmen, aber auch zu deuten versuchen, wie die Musik den Text

interpretieren kann. Im kompositorischen Werk der Droste kommt ihre großartige Meisterschaft auf dem Gebiet der Wortbehandlung zum Vorschein. Der Inhalt steht im Einklang und in einer wunderbaren Harmonie mit dem Sinn und dem Klang des poetischen Textes. Ihr letztes Ziel war die Verbindung von Wort und Musik, um letzten Endes daraus ein unauflösbares Amalgam zu schaffen. Nach der Analyse des Wort-Ton-Verhältnisses am Material des Gedichtes „Der kranke Aar“ aber auch des Liedes „Der Polen Mai“ lässt sich feststellen, dass die Komponistin in solch kleinen Gedichten differenzierte kompositorische und rhythmische Mittel angewendet hat. Sie hat das Lied „Der kranke Aar“ in vier gut geeigneten Klangfolgen, in vier musikalischen Phrasen verfasst, in denen die Melodie sowohl schrittweise auf- und absteigt als auch sich in kleinen melodischen Intervallen bewegt. Es sind meistens Intervalle der Terz, Quarte und Quinte. Ein einziges Mal kommt ein großer melodischer Sprung, das Intervall der None vor. Die melodischen Schritte in den einzelnen Phrasen gehen meistens schrittweise nach oben oder unten. Dieser Richtungswechsel unterscheidet die Phrasen voneinander. Der musikalische Sinn des Gesungenen kommt dadurch deutlich zum Ausdruck. Die Melodie in der ersten Phrase geht entschieden nach oben, in der zweiten dagegen geht sie nach unten. An dieser Stelle kann man vom Prinzip der Wiederholung und der Symmetrie sprechen. Wiederholt werden rhythmische Strukturen, die für die Takte zwei, vier und neun charakteristisch sind. Die Symmetrie besteht im Gebrauch von ähnlichen klanglichen und rhythmischen Mitteln sowie in einem ähnlichen Bau der einzelnen Teile des Liedes mit seinen genau ausgesonderten Phrasen. Diese symmetrischen Verhältnisse teilen sich dem Ohr mit. Die Symmetrie besteht auch im Wechsel zwischen den gleichen rhythmischen Figuren in den Takten zwei, vier und neun. Der Zuhörer ist sich der Takte und der Schläge pro Takt bewusst. Hört man ganz genau auf den Text hin, so kann man vom Prinzip der Imitation im Gedicht sprechen. Die gleichen Textstellen werden an gleichen Stellen in den Verszeilen in einzelnen Strophen übernommen.

Die Komponistin verzichtet ganz auf die Verwendung des Legatobogens, um die Noten fließender und ausdrucksvoller vorzutragen. Sicher, sie würden dadurch miteinander stärker verbunden werden können. Der Dichterin geht es aber eher um die Deutlichkeit des Textes und um das exakte Aussprechen jeder Silbe beim Gesang. Deswegen überlässt sie jeder Silbe meistens einen Ton. Zwei Töne, zwei Achtelnoten bekommen solche Silben „im, lich, dür, Ast, kran, ker“. In einem einzigen Fall verwendet die Droste eine Triole auf der senkungsfähigen Silbe „ler“. Auf diese Silbe entfallen drei Noten. Die Achtel- und Viertelnotenpausen, die die Komponistin am Ende jeder Phrase setzt, ermöglichen der Sängerin neu zu atmen. Sie braucht nicht zu hastig die letzte Note der Phrase zu singen und sie sogar zu kürzen, um neu zu atmen, sondern sie kann diese Töne ausklingen lassen. Jede Pause hat zeitlich die gleiche Dauer und die gleiche Wertigkeit wie die entsprechende Note.

Am Beispiel der CD-Platte mit den Liedern von Annette von Droste-Hülshoff, die meisterhaft von Irene Düsberg, Sopran, gesungen und von Dorothee Steinschen auf dem Klavier begleitet werden, lässt sich leicht erkennen, dass die Künstlerinnen beim Vortragen dieses Liedes gar nicht „im Takt bleiben“, sondern ab dem Abvers des Gedichtes, ab dem fünften Takt das Tempo und die Ausführung eher rubato ausführen, also es wird nicht unbedingt streng das Tempo eingehalten. Diese Aufführungspraxis des Liedes entspricht dem Inhalt und dem musikalischen Sinn des Gesungenen. Die Singweise und die Melodie richtet sich nach dem Sprechrhythmus der Wörter. Es geht hier um den Ausdruck des Textes und des gesamten Liedes, der mit seinen schnelleren und langsameren Stellen variieren kann.

Die Melodie des Liedes „Der kranke Aar“ ist sehr schlicht. Die nuancierte Stimmung des Textes kommt jedoch in der Komposition deutlich zum Ausdruck. Die Dichterin und die Komponistin bleiben darin gleichberechtigte Partner. Inhalt, Form und Melodie bilden in diesem Lied ein unauflösliches Ganzes. Inhalt und Melodie bedingen einander und stellen durch ihre harmonische Einheit ein wesentliches Element für den bleibenden Wert der Lyrik und der Vertonungen der Komponistin Annette von Droste-Hülshoff dar.

Die Droste vertonte dieses Gedicht nach dem Wortlaut der ersten Strophe. Da dieses Gedicht von ihr für die Vertonung bestimmt war, konstruierte sie den Text des Gedichtes rhythmisch und metrisch auf solch eine Art und Weise, dass die folgenden Strophen der Musik angepasst werden. Nur im zweiten Takt in der dritten Verszeile und im ersten Takt in der vierten Verszeile in der fünften, letzten Strophe ändert sich der Text im Vergleich zu diesen Textstellen in den vorangehenden Strophen. Dort waren diese Verstakte durch zwei Silben besetzt (xx), hier stehen drei Silben (x~). Die Komponistin hat dem Ausführenden für diesen Fall einen Freiraum gelassen, indem sie an dieser Stelle für zwei oder drei Silben fünf Noten, fünf Töne zur Verfügung stellt. Die Sängerin gerät dadurch beim Vortrag des Liedes nicht ins Gedränge. Diese dreisilbigen Takte können auf den fünf Tönen ruhig und ohne unnötige Hektik gesungen werden. Im ersten Teil des Liedes besetzte die Droste jede Silbe mit einem Ton. Im zweiten Teil des Liedes hat sie dieses Prinzip aufgegeben. Von der Vertonung des Gedichtes „Der kranke Aar“ nach dem Wortlaut der ersten Strophe zeugt die individuelle Behandlung der Verszeile, die für sie eine Einheit in allen Strophen, mit Ausnahme der dritten Verszeile in der zweiten Strophe, darstellt. Sie sprengt die Zeile nicht durch ein Enjambement. Dabei vermeidet sie solche Verbindungen von zwei Zeilen, in denen die erste Verszeile auf einer Senkungssilbe endet und die nächste mit einer in der Senkung stehenden Silbe beginnt. Um die Verszeile leichter zu vertonen, wird sie als ein einheitliches Kolon verwendet. Die Droste erreicht das durch das Ineinander von Vers- und Satzrhythmus. Der Satzrhythmus verursacht im Gedicht keine zusätzlichen Sinnbetonungen, führt keine zusätzlichen Spannungselemente in die Verszeile ein. Die metrischen Akzente fallen mit den Sinnbetonungen

zusammen. Die Musik deutet genau den jeweiligen Inhalt. Da es keine Tonbeugungen im Gedicht gibt, wo der Rhythmus dem Metrum entgegenwirkt, kommt es nicht zu Zerstörung der harmonischen, ruhig fließenden Melodie. Besonders musikalisch klingen die letzten sechs Takte des Liedes, wo das Lyrische deutlich zum Ausdruck kommt. Ein reicher Inhalt spricht sich in knapper Form eines fünf-strophigen Gedichtes aus. Die Melodie des Liedes „Der kranke Aar“ sowie die Melodie des vertonten Gedichtes „Der Polen Mai“, die auffallende Ähnlichkeiten in der Melodieführung, im Rhythmus, im Metrum, im Tempo, in dem Vort-Ton-Verhältnis mit dem im Mazurkarhythmus komponierten polnischen patriotischen „Dritter-Mai-Lied – „Mazurek Trzeciego Maja – Witaj, majowa jutrzeńko“ aus dem Jahre 1830, welches den 3. Mai 1791, der dem polnischen Volk eine demokratische Verfassung gebracht hatte, begrüßt, bleiben leicht im Ohr haften.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENS, A. (1915): Drostes Lieder und Kompositionen. In: *Der Gral* VIII, 668, 715.
- ARNDT, E. (1968): *Deutsche Verslehre*. Berlin.
- ASCHER, T. W. (ed.) (1998): *Annette von Droste-Hülshoff Kompositionen Lieder & Gesänge*. Trosingen.
- BEHRMANN, A. (1989): *Einführung in den neueren deutschen Vers von Luther bis zur Gegenwart. Eine Vorlesung*. Stuttgart.
- BLASCHKE, J. (1902): Annette von Droste-Hülshoff und ihre Beziehung zur Musik. In: *Neue Musikzeitung*, Jg. 23, Nr. 6.
- BRAAK, I. (1969): *Poetik in Stichworten*. Kiel.
- BUSZKO, A. / ERATOWSKA, A. (eds.) (2007): *Pieśń ojczysta*. Warszawa.
- CHAMSKI, H. (ed.) (1993): *Śpiewnik*. Płock.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Deutscher Taschenbuch Verlag. Bärenreiter. Kassel 1989.
- DÜSBERG, I. / STEINSCHEN, D. (2000): *Lieder von Annette von Droste-Hülshoff. Kamen*, CD-Platte. Irene Düsberg Sopran, Dorothee Steinschen Klavier. Text auf dem Umschlag.
- FELLNER, K. G.: Das Lochamer Liederbuch in der Bearbeitung von Annette von Droste-Hülshoff. In: *Musikforschung*, V, S. 200 ff.
- FELLNER, K. G. (1953): Annette von Droste-Hülshoff als Musikerin. In: *Archiv für Musikwissenschaft* X.
- FREUND, W. (1998): *Annette von Droste-Hülshoff*. Deutscher Taschenbuchverlag, München.
- GÖDDEN, W. (1996): *Tag für Tag im Leben der Annette von Droste-Hülshoff. Daten-Texte- Dokumente*. Paderborn.
- GUNDOLF, F. (1931): *Annette von Droste-Hülshoff. Vortrag*. Maximilian-Gesellschaft in Berlin, Dresden.
- HASELAUER, E. (1981): *Wort-Ton-Verhältnis*. Wien u.a.
- HELMAN, A. (1980): Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych. In: Cieslikowska, T. / Sławiński, J. (eds.): *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Warszawa.
- HESELHAUS, C. (ed.) (1959): *Annette von Droste-Hülshoff: Sämtliche Werke*. Carl Hanser Verlag, München.
- HEUSLER, A. (1956): *Deutsche Versgeschichte*, Bd. I-III. Berlin.
- HOVERMANN, K. (1938): *Studien zu Wesen und Werk der A. v. Droste-Hülshoff*. Diss. Münster.

- HUCH, R. (Auswahl und Einführung) (1975): *Annette von Droste-Hülshoff: Du Luft und ich und der uralte Stein. Gedichte, Die Judenbuche*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig.
- JAROSZEWSKI, M. (1989): *Der Novemberaufstand in der zeitgenössischen deutschen Literatur und Historiographie*. Warszawa.
- KAYSER, W. (1940): *Sprachform und Redeform in den Heidebildern der Annette v. Droste-Hülshoff. Jahrbuch des Freien Hochstifts*.
- KAYSER, W. (1991): *Geschichte des deutschen Verses*. Tübingen.
- KAYSER, W. (1995): *Kleine deutsche Versschule*. Tübingen.
- KILLY, W. (ed.) (1994): *Bertelsmann Lexikon. Deutsche Autoren*, Bd. I, München.
- KNÖRRICH, O. (1992): *Lexikon lyrischer Formen*. Stuttgart.
- KOLAGO, L. (1997): *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Anif/Salzburg.
- KOLAGO, L. (2001): Das Gedicht Der Polen Mai eines unbekanntenen Verfassers in der Vertonung Annette von Droste-Hülshoffs. In: *Studia Niemcoznawcze * Studien zur Deutschkunde*, Warszawa, Bd. XXII.
- KOLAGO, L. (2002): Die Musik in Annette von Droste-Hülshoffs Leben und Werk. In: *Studia Niemcoznawcze * Studien zur Deutschkunde*, Warszawa 2002, XXIII. Bd., S. 79-127.
- KOLAGO, L. (2002): Der kranke Aar von Annette Droste-Hülshoff in der Vertonung der Autorin. Zum Dialog zwischen sprachlichen und musikalischen Strukturen. In: *Studia Niemcoznawcze * Studien zur Deutschkunde*, Warszawa, Bd. XXIV. S. 131-1163.
- KOLAGO, L. (2003): Satzrhythmus versus metrischen Rhythmus. Konflikt und Harmonie in der Dichtkunst. In: *Polyästhetik und Bildung*, Peter Lang, Frankfurt/M, Bd. 3, S. 94-113.
- KOLAGO, L. (2004): Annette von Droste-Hülshoff und Polen. In: *Droste-Jahrbuch, 1999-2004*. Münster, 5, S. 137-159.
- KOLAGO, L. (2009): Die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff vertont ihre eigenen Gedichte (Teil I). In: *Studia Niemcoznawcze * Studien zur Deutschkunde*, Warszawa, XL. Bd., S. 207-236.
- KRONES, H. (ed.) (1989): *Wort und Ton im europäischen Raum*. Wien.
- MÖNCKEBERG, V. (1946): *Klangleib der Dichtung*. Hamburg.
- MUSIOL, K. (1980): *Wagner und Polen*. Bayreuth.
- NETTESHEIM, J. (1967): *Die geistige Welt der Dichterin Annette Droste zu Hülshoff*. Verlag Regensberg, Münster.
- PAUL, O. / GLIER, I. (1974): *Deutsche Metrik*. München.
- PEACOCK, R. (1984): Probleme des Musikalischen in der Sprache. In: *Steven Paul Scher: Literatur und Musik*. Berlin, S. 154-168.
- RAMSAY, T. (1938): *Annette von Droste-Hülshoff*. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart.
- SCHLÜTER, C. B. (ed.) (1877): *Annette von Droste-Hülshoff: Lieder mit Klavierbegleitung*. Münster.
- SCHÜCKING, L. (ed.) (1941): *Annette von Droste*.
- SCHÜCKING, L. (ed.) (1942): *Annette von Droste. Ein Lebensbild*. Koehler Verlag, Stuttgart.
- SCHULTZ, H. (1981): *Form als Inhalt. Vers- und Sinnstrukturen bei Joseph von Eichendorff und Annette von Droste-Hülshoff*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn.
- STAIGER, E. (2. Aufl. 1966): *Annette von Droste-Hülshoff, 1933*.
- STORZ, G. (1970): *Der Vers in der neueren deutschen Dichtung*. Stuttgart.
- WILPERT, G. VON (1969): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart.
- WOESLER, W. (1974/75): Guido Göres: „An die alte Meersburg“. In: *Droste-Forschung* Nr. 3, S. 145-146.
- WOESLER, W. (1978-1999): *Annette von Droste-Hülshoff. Historisch-kritische Ausgabe*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- ZIMMERMANN, I. (1933): *Lesartenstudie zur Lyrik der A. v. Droste-Hülshoff*. Diss. Köln 1928, Worms.

ANHANG

Der Polen Mai

35

Unbekannter Verfasser

23.

1. Dei - ne See - le ist voll Sor - gen und dein Aug so dü - ster
 2. Wem das Va - ter - land ver - lo - ren und der Frei - heit Hoff - nungs -
 3. Muss ich nicht wie du, auch tra - gen in der Brust den her - ben
 4. Wie ver - grös - sert mei - ne Qua - len die - ses Ruhms Er - in - ne
 5. Ar - mes Land, wo aus des Mai - en Pracht nur Schmerz und Sehn - sucht
 6. Aus den Sär - gen sei - ner Bra - ven wird aufs Neu er auf - er

wild, sieh wie hell er - glänzt der Mor - gen Blu - men schüt - cken das Ge -
 licht dem wird nie ein Lenz ge - bo - ren und die Freu - de winkt ihm
 Schmerz a - ber nimm aus frü - hen Ta - gen La - bung für dein wun - des
 rung zu der Son - ne Flam - men - strah - len ging des weis - sen Ad - lers
 ste - hen die - ser Mai der lang ge - schla - fen Frei - heit kann nicht un - ter -

4

8

12

glanz lass die Lust auch dich er - grei - fen je - der Freu - de blüht ihr Kranz
 Fall mir sind Mai und Früh - lings - lie - zes der nur des Scher - zes Wi - der - hall
 Ruhm der doch bleibt, ob al - les feh - le Va - ter - lan - des Lei - gen - tum
 gab lass uns nun zu - sam - men wei - nen ne - ben die - ser Frei - heit Grab -
 sein die ihr Stre - ben, ih - re Trä - nen ih - rem Va - ter - lan - de weihn, de
 Macht und Ver - der - ben soll ihm stra - hlen aus der Frei - heit Schat - ten - nacht

Springer Verlag 510

Abb. 1 „Der Polen Mai“ in: Ascher, Thomas W. (hrsg.): Annette von Droste-Hülshoff
 Kompositionen Lieder & Gesänge. Trossingen 1998, S. 35.

WITAJ, MAJOWA JUTRZENKO

3rd OF MAY

Wi - taj, ma - jo - wa ju - trzen - ko, ... świec - na - szej pol - skiej kra - i - nie,
u - czci - my cie - bie pio - sen - ka, któ - ra w ca - lej Pol - sce sły - nie.
Wi - taj Maj! Trze - ci Maj, u Po - la - ków bło - gi raj!
Wi - taj Maj! Trze - ci Maj, u Po - la - ków bło - gi raj!

WITAJ, MAJOWA JUTRZENKO
sł. Rajnold Suchodolski, Adam Kompf, muz. trad.

Witaj, majowa jutrenko,
Świeć naszej polskiej krainie,
Uczymy ciebie piosenką,
Która w całej Polsce słynie.

Witaj Maj! Trzeci Maj,
U Polaków błogi raj! (bis)

Nierząd braci naszych cisnął,
Gnuśność w ręku króla spała,
A wtem Trzeci Maj zabłysnął
I nasza Polska powstała.

Wiwat Maj! Trzeci Maj,
Wiwat wielki Kolałaj! (bis)

Ale chytróci gadzina
Młot swój na nas zgotowała,
Z piekła rodem Katarzyna
Moskalami nas załała.

Chociaż kwitł piękny Maj,
Rozszarpało biedny kraj. (bis)

Wtenczas Polak ze łzą w oku
Smutkiem powłócił blade lice,
Trzeciego Maja co roku
Wspominał lubą rocznicę.

I wzdychał: „Boże daj,
By zabłysnął Trzeci Maj!” (bis)

Tam w Łazienkach jest ruina,
W której Polak pamięć chował.
Tam za czasów Konstantyna
Szpieg na nasze łyzy czatował.

Gdy nadszedł Trzeci Maj
Kajdanami brzęczał kraj. (bis)

Próżno, próżno Mikołaju
Z paszcz ognistych w serce godzisz,
Próżno rząd naszego kraju
Nową przysięgą uwodzisz.

Wiwat Maj, piękny Maj,
Niech przepadnie Mikołaj! (bis)

O zorro Trzeciego Maja!
Pod twoimi promieniami
Przez armaty Mikołaja
Pójdziem w Litwę z bagnietami.

Wiwat Maj, piękny Maj,
Polski i litewski kraj! (bis)

W pieśniach rozpacz uwieczniona
W listopadzie wstrząsła serce.
Wstaje Polska z grobu łona,
Pierzchają dumni morderce.

Błysnął znów Trzeci Maj
Teraz nasz wesoly kraj! (bis)

Abb. 2 „Mazurek Trzeciego Maja – Witaj, majowa jutrenko” in: Buszko, Adam, Eratowska, Agata (red.): Pieśń ojczysta. Warszawa 2007, S. 42.

Der weiße Aar

Annette von Droste-Hülshoff

11. *f*

1. Am grü - nen Haag, auf fet - tem Wie - sen - gras, ein Stier be - hag - lich
 2. Steig' auf mein Vo - gel, in die blau - e Luft, ich seh' dir zu, aus
 3. O! Vo - gel warst so stolz und fre - vent - lich, und kei - ne Fes - sel
 4. So flatt - re in dein Nest, vom A - ste fort, dein Äch - zen schier mir
 5. O Vo - gel! wärest du ei - ne Hen - ne doch! Dein Nest - chen hät - test

4 *p* *3*

wi - der - kät den Fraß, auf dir - rem Ast ein Ad - ler
 mei - nem Kräu - ter - duft, - weh! weh! um - sonst die Son - ne
 woll - test e - wig - lich, in weh! weh! zu Vie - le ü - ber
 mei - ne Kräu - ter dorrt, weh! weh! kein Nest hab' ich hin -
 du im O - fen - loch - weh! weh! viel lie - ber ein Ad - ler

7 *piu sforz.* *pp*

säß, ein kran - ker Aar, mit ge - broch - nen Schwin - gen.
 ruft den wun - den Aar mit ge - broch - nen Schwin - gen.
 nicht! und Aa - re all, bra - chen mir die Schwin - gen.
 fort! ver - scheuch - ter Aar, mit ge - broch - nen Schwin - gen.
 noch! viel lie - ber ein Aar mit ge - broch - nen Schwin - gen!

pp

Abb. 3 „Der weiße Aar“ in: Ascher, Thomas W. (hrsg.): Annette von Droste-Hülshoff
 Kompositionen Lieder & Gesänge. Trossingen 1998, S. 21.