

Elisabeth Schmierer

Conrad Ansorge: *Waller im Schnee. Ein Cyclus in vier Gesängen* op. 14/5

(aufgeführt 1899, publiziert 1900)

### Zum Gesamt-Zyklus:

Der zu seinen Lebzeiten bekannte Berliner Pianist und Komponist Ansorge (1862–1930) lernte den Gedichtzyklus *Waller im Schnee* von Stefan George aus dessen Buch *Das Jahr der Seele* (1897) im Hause des Porträtmalers Reinhold Lepsius in Berlin in einer Lesung des Autors kennen. George gehörte zu den Dichtern, die sich in ihren Werken an den französischen Symbolismus anlehnten; erstrebt wurde eine Überwindung der Wirklichkeit durch eine Verlagerung äußerer Vorgänge ins Innere und eine mystische Haltung im Einklang mit der Natur<sup>1</sup>. Ansorges esoterische Musiksprache war der symbolistischen Dichtung angemessen, wengleich seine Vertonungen von George nicht geschätzt wurden, da seiner Meinung nach »zwei dinge aus verschiedenen bildungs-welten nie zusammen gehen können«; seine Dichtung, die er oft singend entwarf, war ihm per se bereits musikalisch genug.<sup>2</sup>

Ansorge wählte aus dem zehn Gedichte umfassenden *Waller im Schnee* das erste und zweite sowie das achte und neunte zur Vertonung aus. *Waller im Schnee*, der im *Jahr der Seele* zwischen dem Herbstzyklus *Nach der Lese* und dem Sommerzyklus *Sieg des Sommers* eine ›Winterreise‹ thematisiert (ein Frühlingszyklus fehlt), wurde nie vollständig, sondern immer nur in Einzelliedern vertont, und Ansorge hat als einziger Komponist mehrere Lieder zusammengefasst. Er hat dafür bezeichnende Stationen ausgesucht: mit dem ersten Gedicht im Bild der beschwerlichen, von Hoffnungslosigkeit und Hoffnung durchzogenen einsamen Schneewanderung eine Antithetik, mit dem zweiten den Eintritt eines hoffnungsverheißenden Du, mit dem achten das Verblühen der Liebe im Symbol verblühender Blumen und mit dem neunten den endgültigen Abschied beim Aufkommen des Frühlings.

Der Zyklus ist durch drei semantisch konnotierte Motive vereinheitlicht, die **im ersten Lied** exponiert werden und inhaltliche Bezüge zwischen den Liedern herstellen. Am Beginn steht ein Hauptmotiv, das an zentralen Stellen des ersten Liedes wiederkehrt (T. 1–4, 23–25, 29–40). Das zweite Motiv bildet die Dreiklangstruktur in Triolen als Begleitung zur Singstimme

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu Jean Moréas, *Manifeste littéraire*, Literaturbeilage des *Figaro* vom 18.9.1886.

<sup>2</sup> Werner Keil, *Conrad Ansorge*, in: Achim Aurnhammer u.a. (Hg.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, 3 Bde., Berlin und Boston 2012, Bd. 3, S. 1262.

(Dreiklangmotiv, T. 5–11, 13–21, 41–45), das dritte besteht aus synkopischen Akkorden (Akkordmotiv, T. 12/13, T. 26–28, 50–59). Durch die motivische Struktur gliedert Ansorge das erste Lied in Sinneinheiten, die aufeinander bezogen sind, und die mit der strophischen Anlage der Erstausgabe von Georges Gedicht kongruieren: Dort ist das Gedicht in drei jeweils zweigeteilte Strophen, in 6 (3+3) + 4 (2+2) + 6 (3+3) Zeilen, übereinstimmend mit der sich jeweils wiederholenden Reimstruktur (abc, abc, de, de, fgh, fgh) gegliedert (statt vier vierzeiligen Strophen in späteren Ausgaben). Ansorge setzt Einschnitte zwischen je drei und zwei Zeilen und gliedert das Lied in zwei, durch Doppelstrich und Fermate abgehobene Teile: 1. Teil: Dreiklangmotiv, Akkordmotiv (T. 5–14), Dreiklangmotiv, Hauptmotiv (T. 15–25), Akkordmotiv, Hauptmotiv (T. 26–33), Zwischenspiel mit Hauptmotiv (T. 34–35), Hauptmotiv, Variante des Hauptmotivs (T. 36–40); 2. Teil: Dreiklangmotiv (T. 41–46), Akkordmotiv (T. 50–60).

Das in den ersten vier Takten exponierte Hauptmotiv ist Sinnbild für das Wandern durch die Schneelandschaft und die damit verbundenen konträren inneren Befindlichkeiten: Es ist charakterisiert durch die dunkle Tonart gis-Moll, ein überaus ruhiges Zeitmaß, eine kahle Struktur aus einer Basslinie, die nach einem Aufstieg mit einem aufwärts gerichteten Quintintervall am Beginn (Anabasis und Exclamatio, Hoffnung bedeutend) in eine abwärts führende chromatische Melodik (Passus duriusculus, für Schmerz und Hoffnungslosigkeit stehend) mündet; hinzu kommt der synkopische Rhythmus (Zögern, die Beschwerlichkeit des Wanders im Schnee suggerierend, in Claude Debussys *Des pas sur la neige* ins Extreme getrieben). Das Hauptmotiv bestimmt nicht die Begleitstruktur zur Singstimme, sondern kehrt in der sechsten Zeile »wie wenn die thräne quillt« wieder, die Einsamkeit des Individuums thematisierend (T. 23–25), verstärkt durch die Melodik der das Hauptmotiv variierenden Singstimme. Im Folgenden wird das Motiv in Sequenzen auf dem Höhepunkt der Hoffnungslosigkeit (»sie lassen mich mit grauser nacht allein«) gesteigert (T. 29–36, auf cis, h, gis), wobei die Singstimme den eine Terz umfassenden Passus duriusculus zu einer Quart erweitert und damit den Affekt verstärkt. Der an Todessehnsucht gemahnende Wunsch der Vereinigung mit der Winterlandschaft (T. 36–40, »ich möchte langsam auf dem weissen plan mir selber unbewusst gebettet sein.«) bringt eine Variante des Hauptmotivs, in der die aufsteigende Quinte, Symbol der Hoffnung, entfällt.

Die Dreiklangmotive ((T. 5–11, 15–21) als Begleitung der Singstimme suggerieren durch das Stagnieren der pendelnden Bewegung auf dem jeweils dritten Taktteil den gehemmten Schritt

im Schnee und damit den desolaten inneren Zustand des Wandernden, in einigen Takten durch unerwartete Akkorde betont (B-Dur auf gis-Moll in T. 6). Gleichzeitig verharrt gis als Liegeton im Bass, die Wanderung im endlosen Schnee scheint nicht fortzuschreiten. Einzig an den Stellen, an denen der Himmel angesprochen wird und sich der Blick nach oben weitet, ändert sich die Satzstruktur zusammen mit der Oktavierung des Grundtons gis in die obere Oktave und der Aufhellung zur Dur-Variante auf die dritte Zeile »der in der ferne bis zum himmel schwillt« (T. 12–14). Dieses hoffnungsversprechende Motiv (das Akkordmotiv) wird zum einen auf der siebten Zeile (»zu sternem schau ich führerlos hinan«) aufgenommen, hier ambivalent in Moll und fragend auf einem Dominantseptakkord endend. Zum anderen bestreitet es den Schluss des Liedes auf den letzten, nun hoffnungsversprechenden Dreizeiler ab T. 50, zunächst in Moll und danach passend ab dem Wort »hoffnung« sechsmal wiederholt in Dur, mit einem Gis-Dur Akkord, quasi »per aspera ad astra«, schließend.

Der erste, durch Doppelstrich und Fermate abgeschlossene Teil des ersten Liedes endet auffälliger Weise in e-Moll und nicht in gis-Moll, die harmonisch bewegteren letzten drei Zeilen der dritten Strophe weisen über das mühevollen Wandern hinaus auf einen Ausweg, der in den letzten beiden Zeilen der dritten Strophe metaphorisch (Todessehnsucht) angedeutet wird. Der zweite Teil auf die letzten beiden gegensätzlichen Dreizeiler (Bedrohung durch die »todeswinde« und Hoffnung auf den »ersten lauen hauch«) in gegensätzlicher Begleitstruktur (Dreiklangmotiv und Akkordmotiv) ist bis auf den im piano pianissimo verklingenden Schluss im forte und fortissimo gehalten: Trotz Todesgefahr sucht der Wanderer noch nach Geborgenheit, die er mit dem Beginn des Frühlings zu finden hofft. Die Vortragsanweisung »mit ekstatischem Ausdruck« auf »verborgen eine junge hoffnung schläft« verweist auf eine Hochstimmung inmitten der beschwerlichen Winterwanderung – bereits zuvor ausgedrückt durch die aufwärts gerichteten auftaktigen Dreiklänge (Exclamatio), die nun in Abänderung des Dreiklangmotivs gerade den dritten Taktteil ausfüllen: F-Dur in der Singstimme (T. 46), Fis-Dur und G-Dur im Klavier (T. 47 und 48).

Da Ansorge die Lesung Georges gehört hatte, kann man sich vorstellen, dass die motivischen Korrespondenzen und die Dynamik des zweiten Teils der Interpretation Georges entsprochen haben: Die musikalische Gestaltung Ansorges dürfte somit auch für eine Interpretation von Georges Gedicht aussagekräftig sein. Sie betont die Ambivalenz zwischen Winterkälte und Hoffnung, die den gesamten *Waller im Schnee* durchzieht.

**Das zweite**, hoffnungsvolle **Lied** steht in E-Dur, der Tonart für Traum und Verklärung. Der Klavierpart besteht denn auch während des ersten und dritten Teils aus aufwärts gerichteten Dreiklängen, Harfenarpeggien assoziierend, die in Orchesterwerken häufig als Symbol für Himmlisches oder Verklärendes eingesetzt wurden. Der positiven Sphäre stehen jedoch die Mollklänge entgegen, gleich im ersten Takt nach dem auftaktigen E-Dur-Dreiklang die Subdominante a-Moll (statt A-Dur), die in den Takten 4/5 den durch das Dunkel glimmenden Blick, der eigentlich Hoffnung verheißt, negativ färbt, ihn noch im Dunkel verortet, und in T. 10 passend der »schweren Wanderung« unterlegt ist. Als Gegensatz zum Text steht a-Moll am Beginn der zweiten Strophe auf »die pracht der stillen erde« einleitend zum zweiten Teil, der auf das Haupt- und das Akkordmotiv des ersten Liedes rekurriert. Die Klavierstimme bringt in den Takten 16–18 und 17–21 eine Variante des Hauptmotivs, nach aufstrebenden Dreiklängen (F-Dur und E-Dur) absteigende Chromatik (f bis cis, dann e bis his), und ab T. 22 ertönen die Dreiklangsmotive des stagnierenden Wanders, wie im ersten Lied mit dem Liegeton gis im Bass, in den Takten 22–25 den exakten Notentext der Takte 7–8 des ersten Liedes aufgreifend und danach in Variation nach E-Dur zurückleitend (T. 26–29). Die mit der Schneelandschaft verbundene Pracht, Stille und Feierlichkeit wird in der Musik negativ konnotiert und an das erste Lied zurückgebunden.

Die Emphase der letzten Strophe (T. 31–48), deren die »rauen Mächte« thematisierende erste Zeile noch in die Struktur des Mittelteils, jedoch schon in E-Dur, eingebunden ist (T. 27–30), erscheint somit umso mehr als Gegensatz: Die Struktur des ersten Teils wird wieder aufgenommen, a-Moll nun aber durch A-Dur ersetzt. Die ehemals negativ konnotierte Winterlandschaft wird emphatisch überhöht, sie übersteigt die frühlingshaften, literarisch mit Liebe verbundenen Maiennächte. Am Schluss ertönt das Hauptmotiv in E-Dur statt in gis-Moll und mit nur wenigen chromatischen Schritten quasi als Überwindung der Hoffnungslosigkeit, das Lied endet mit einem E-Dur-Akkord.

Die längere Pause, die laut Anweisung im Notentext zwischen dem zweiten und **dritten Lied** erfolgen soll, ist durch den krassen Gegensatz der beiden Lieder bedingt: Wie beispielsweise in Mahlers Gesellenliedern, die dramaturgisch ähnlich aufgebaut sind, folgt auf das positive zweite Lied das negative dritte, und Ansohn hat die positiven und zum Negativen überleitenden Gedichte aus Georges Waller *im Schnee* ausgelassen. Mit der Vortragsanweisung »In einsamer Stimmung« wird das Hauptmotiv, nun in fis-Moll,

aufgenommen und dem Lied in beständiger Variation zugrunde gelegt. Die wiederum karge Struktur der Klavierstimme wird in den Zeilen, in denen das lyrische Ich die Blume verbannen will, verdichtet (T. 23–38) und die Zeilen der Erwählung »scharfe[r] Waffen«, um die »blasse Blume« zu knicken, erklingen im brutalen forte und der heroischen Tonart Es-Dur, vermittelt durch ein vorangehendes, durch Rückung erreichtes c-Moll (T. 22). Auf das Knicken der Blume steht in der rechten Hand ein verminderter Akkord, den man enharmonisch verwechselt als Dominante zum nachfolgenden f-Moll interpretieren könnte, jedoch eher durch seine dissonante Klanglichkeit, auch in Kombination mit dem Basston fis, im Sinne des Textes wirkt. Als Zwischenspiel zur dritten Strophe folgt das Hauptmotiv in f-Moll. Die Harmonik im Folgenden auf die ersten beiden Zeilen der dritten Strophe verbleibt im b-Tonartenbereich und der dichten Akkordstruktur (T. 31–37), überwiegend mit Mollklängen und dissonanten Harmonien auf der Basis von as als Liegeton: as-Moll, des-Moll und es-Moll suggerieren die dunkle Stimmung, die mit dem Anblick der verblassenden Blume verbunden sind. Die letzten beiden Zeilen der dritten Strophe greifen mit dem Hauptmotiv im Klavierpart in fis-Moll auf den Beginn des Liedes zurück. Eigenartig ist der Schluss, der im drittletzten Takt eine Dur-Aufhellung (D-Dur) andeutet und auf den Tönen e-gis endet: Das letzte Lied, das sich ohne Pause anschließt, beginnt denn auch in E-Dur, der Tonart des zweiten Liedes.

**Dieses letzte**, den Frühling ankündigende **Lied** hat im ersten Teil (T. 1–12) eine luftig bewegte, frühlingshafte Begleitung im 9/8-Takt mit allerdings stark chromatischer Harmonik und Singstimmenmelodik, die die reinen Dreiklänge verfremden. Ein E-Dur-Dreiklang steht nur am Beginn, und D-Dur betont das Wort »heile«: Es bestimmt als einzige ungetrübte Harmonie einen ganzen Takt (T. 9), den forte-Höhepunkt betonend, während ansonsten ab der sechsten Taktzeit jeweils unerwartete Akkorde stehen. Die Ambivalenz des Textes, die zwischen »blaue[n] Flügen« und »grabegrün[er]« Farbe changiert, hat Ansorge in der Harmonik umgesetzt. Die musikalische Gestaltung der dritten und vierten Zeile greift auf das erste Lied zurück, den Abschied (T. 12, 13, 14 entsprechen dem Akkordmotiv T. 12 des ersten Liedes, zweimal um einen Halbton höher beim dritten Mal um einen Ganzton niedriger) und Schmerz (in T. 15–19 ertönt das leicht variierte Hauptmotiv) betonend. Die zweite Strophe (ab T. 20) nimmt mit wenigen Varianten im Klavier die Struktur der ersten Strophe mit ihrer Zweiteilung auf, wobei der zweite Teil erweitert ist, um die letzte, den endgültigen Abschied thematisierende Textzeile »ins frühjahr darf ich dich nicht mit mir nehmen« hervorzuheben.

Die Singstimme steht nicht, wie die letzte Zeile der ersten Strophe, auf dem Hauptmotiv, sondern dem Akkordmotiv, das hier auf der gleichen Harmonik wie im ersten Lied (T. 12 sowie T. 53–58) beruht und fünfmal wiederholt wird: Es schließt gleich wie das erste Lied, der Vortrag soll jedoch »noch langsamer, verklärt« sein – das geliebte Du scheint in die Ferne des Himmels zu entrücken. Die mit dem Frühjahr assoziierte Hoffnung, die auf dieselbe Gestaltung im ersten Lied anklingt, scheint hier ambivalent. Das Ende in Gis-Dur bedeutet denn auch etwas anderes als im ersten Lied: Dort war es die Tonikavariante zu gis-Moll, die Hoffnung versprach, hier ist es die Medianten zu E-Dur, also eine zur Grundtonart weiter entfernte Tonart, musikalisches Pendant zur Entfernung des Du. Der Frühling, eigentlich die Jahreszeit der Liebe, der am Ende des ersten Liedes mit dem »lauen Hauche« Hoffnung suggeriert, erscheint ambivalent, da das geliebte Du nicht ins Frühjahr mitgenommen werden kann, wohingegen der Winter im zweiten Lied positive Bedeutung bekommt. Diesem Changieren zwischen den jeweils konträren Konnotationen von Winter und Frühling, die als typisch für das Unbestimmte im Symbolismus gedeutet werden können, ist Ansohn in der Gestaltung seines Liedes gerecht geworden.

Elisabeth Schmierer

Weitere Vertonungen der Gedichte: keine

Literatur:

Elisabeth Schmierer, *Symbolismus-Rezeption im deutschen Lied um 1900*, in: *D'un lied à l'autre? Dynamiques génériques et interculturelles du lied*, hg. von Marie-Thérèse Mourey, Paris 2020 (Revue Musicorum No. 21 - 2020), S. 163–182.