



Universität Hamburg

chor und
orchester
universität
hamburg

konzert sonntag 3 .februar 2002
musikhalle großer saal 20 uhr

universitäts
karten: 5,- bis 15,- euro bei gerdes, an den bekannten vorverkaufs-
stellen und an der abendkasse (schüler- und studentenermäßigung)

**DER MENSCH
UND DAS LEBEN**

Kees van Baaren
The Hollow Men
Thomas Stearns Eliot

Eugen d'Albert
**Der Mensch
und das Leben**
Otto Ludwig

Sergej Rachmaninow
The Bells
Edgar Allan Poe

chor und orchester universität hamburg
unter der leitung von bruno de greeve

Programmheft

Internetversion

We are the music makers - 40 Jahre Universitätskonzerte

von Angelika R. Rudolph

We are the music makers heißt es in der Ode *The Music Makers* für Altstimme, Chor und Orchester von Elgar, aufgeführt im Wintersemester 1994/95. Ein treffendes Motto für nun schon 40 Jahre Universitätskonzerte. Wie sonst oft nur Musikhochschulen, so verfügt auch die Universität Hamburg über eigenen Chor und Orchester. Zu verdanken ist dieses dem unvergessenen Jürgen Jürgens (1925 - 1994), dem es im Jahre 1961 gelingt, die Akademische Musikpflege in der heutigen Form als interdisziplinäre Einrichtung zu institutionalisieren. Damit ist ein Forum geschaffen, in dem nicht nur Studierende und Bedienstete der Universität, sondern auch andere musikbegeisterte Laien miteinander in Chor und Orchester musizieren können. Junge Menschen sind ebenso zu finden wie ältere; kurzfristige Teilnahme ist so normal wie langjährige Mitgliedschaft. Ein wichtiges Bindeglied zwischen der Universität und ihrer Stadt beginnt sich zu entwickeln.

Nur ein Jahr nach der Gründung beginnt 1962 die Reihe der Universitätskonzerte unter der Leitung von Jürgen Jürgens mit einer Uraufführung von Mozarts *Davidde penitente* und *L'Oca del Cairo*. Universitätskonzerte finden in der Ära Jürgens immer unter Mitwirkung des ebenfalls von ihm gegründeten Monteverdi-Chors Hamburg statt. Eine Tradition ist begründet. Am Ende jedes Wintersemesters wird ein öffentliches Konzert geboten, bevorzugt Stücke bekannter Komponisten, wie *Ein deutsches Requiem* von Brahms, die *Messa da Requiem* von Verdi, *Die Schöpfung* von Haydn, *Die erste Walpurgisnacht* von Mendelsohn oder auch das *Requiem* von Dvorak, um nur einige zu nennen. Besondere Höhepunkte sind die Aufführungen der *8. Sinfonie* von Gustav Mahler (Sinfonie der Tausend) zum 25. Jubiläum der Akademischen Musikpflege im Jahre 1986 und zum 70. Geburtstag der Universität Hamburg im Rahmen der Mahler-Wochen 1989.

Im Jahr 1993 wird Jürgen Jürgens in den Ruhestand verabschiedet und der niederländische Dirigent Bruno de Greeve wird neuer Universitäts-Musikdirektor. Eine neue Ära beginnt, wie schon das Amtswechsel-Konzert zeigt. Hier die traditionelle *Carmina burana* von Orff, geleitet von Jürgens, da das *Dona nobis pacem* von Vaughan Williams, ein in Hamburg selten gespieltes Werk, unter de Greeve.

Der musikalische Schwerpunkt liegt nun auf nicht häufig aufgeführten Werken der Spätromantik, darunter diversen Erstaufführungen. Für das eher konservative Hamburger Publikum nicht immer leichte Kost. Trotzdem! Ob Erstaufführungen wie *Sécheresses* von Poulenc oder *From the Bavarian Highlands* von Elgar oder weniger bekannte Werke wie das *Heldenlied* von Dvorak, *Der Feuerreiter* von Wolf oder *Wanderers Sturmlied* von Strauss, das Publikum ist begeistert. Zwei Konzerte werden pro Jahr veranstaltet, jeweils zum Semesterende. Die gebotenen Stücke stehen dabei oft unter einem gemeinsamen Motto, jedoch immer dem Hauptmotto folgend:

We are the music makers, and we are the dreamers of dreams.

EINLEITUNG ZUM PROGRAMM AM 3.2.2002

von Bruno de Greeve

Obwohl Sie, liebe ZuhörerInnen, ohne weitere Hilfe wieder Zugang zu unserem Konzert und unserem Programm gefunden haben, möchte ich Ihnen an dieser Stelle einige Gedanken zum Geleit mitgeben, die das, was jetzt zusammenkommt, möglicherweise noch mehr zusammenhalten.

Gerade in unserer Zeit, in der wir erleben, wie immer mehr Grenzen wegfallen, kommt es uns unwahrscheinlich vor, dass schon vor etwa hundert Jahren Künstler weit über ihre geografischen Grenzen geschaut haben und sich dem entsprechend bewegt haben.

Eine wirklich weltoffene Gesellschaft kommt heute zusammen:

Der erste Komponist, in England geboren, - sein Vater war ein bekannter und beliebter Kapellmeister und Komponist - hatte väterlicherseits einen französischen Großvater und eine deutsche Großmutter: Eugen d'Albert wurde als begabtes Klavierwunder mit 16 Jahren nach Paris geschickt und zwei Jahre später in Wien von berühmten Musikern wie Hans Richter, Clara Schumann und Johannes Brahms aufgenommen. Seit seiner Jugend schon hatte er sich von der deutschen Literatur und Kultur angezogen gefühlt.

Der zweite, ein Holländer, machte seine Ausbildung - Klavier und Komposition - in Berlin (1923-1929). Auf der Textgrundlage eines amerikanisch/englischen Dichters hat er als Erster in den Niederlanden aus einem chromatischen Idiom eine Klangsprache entwickelt bis hin zu einer Art persönlicher Zwölftontechnik.

Der letzte und bekannteste in dieser Runde, der Russe, war ein gefeierter Pianist, Komponist und Operndirigent, als er den Text des Amerikaners Edgar Allen Poe in einer russischen Nachdichtung bekam. Diese inspirierte ihn zu seiner meisterhaften - von ihm selbst am meisten geschätzten - Chorsinfonie. Heute wird sie in einer englischen Übersetzung gesungen, nicht nur, weil Rachmaninow selbst sie so in Amerika auch öfter dirigiert hat.

Die Auswahl dieser drei Werke ist auf Grund der inhaltlichen Verwandtschaft der Texte zustande gekommen.

Trotz großer Kontraste der musikalischen Stile der drei Stücke, gibt es noch eine überraschende Auffälligkeit bei allen dreien:

Während der Text Ludwigs von

Mensch, du ewig hoffender, ewig getäuschter...
Vorwärts hetzt dich das Leben...Wimmerst umsonst!

spricht, ist bei d'Albert auch die Tonart entsprechend g-Moll; die **Perspektive** einer anderen Welt - sei es das Jenseits oder auch die Vergangenheit der Jugend - führt sofort zu G-Dur oder sogar H-Dur und bleibt auch länger im Gehör zurück mit ihren Farben und Melodien.

Wo es bei Eliot heißt

We are the hollow men ... those who have crossed to death's
other kingdom ... Eyes do not appear...
This is the dead land ... the twinkle of a fading star ...
In death's dream kingdom ... There are no eyes here ...

bewegt die Musik van Baarens sich, dem Text folgend, in einem tonal-weiten bis atonalen Bereich. In den Zeilen

There, the eyes are sunlight ...
Waking alone ... trembling with tenderness ...
The eyes reappear ... As the perpetual star ...

entfalten sich **Fernblicke** mit einer tonalen, melodischen und farbenreichen Harmonie.

Schließlich zu E. A. Poe:

Die Glocken in den vier Abschnitten - Geburt (As-Dur), Glück (D-Dur), Not (f-Moll) und Tod (cis-Moll)

„*sprechen gemeinsam mit dem Singen vom Vergessen*“. Zwar werden in der dritten und vierten Phase des Menschenlebens nur noch drohende und düstere Klänge gemalt -- gleichwohl bleibt dem Komponisten das letzte Wort dazu: Im Epilog erscheint mit einem sehr tief rührenden und verklärten Des-Dur Rachmaninows **Aussicht** auf „*die Ruhe des Grabes*“.

DER MENSCH UND DAS LEBEN

EUGEN D'ALBERT (1864-1932)

OTTO LUDWIG (1818-1865)

von Petra Eisenhardt

EUGEN D'ALBERT - LEBEN UND WERK

Der Komponist und Pianist Eugen d'Albert steht heute im Schatten vieler seiner Zeitgenossen wie Mahler, Pfitzner oder Reger. Zu Lebzeiten zählte er jedoch zu den bekanntesten Komponisten. D'Albert wurde am 10. April 1864 in Glasgow geboren, fühlte sich aber (möglicherweise wegen seiner deutschen Ahnen: Seine Großmutter kam aus Nienstedten) nie als Engländer und lernte die englische Sprache im Gegensatz zum Deutschen und Französischen niemals richtig. Musikalisch gilt er als Autodidakt, wenn er auch gelegentlich von seinem Vater Charles d'Albert, Ballettmeister an der Königlichen Oper Covent Garden, Unterricht erhielt. Bereits 1874 bekam Eugen d'Albert einen Platz an der National Training School for Music in London. Zwei Jahre später wurde der Wiener Klaviervirtuose Ernst Pauer sein Lehrer. 1879 spielte d'Albert Anton Rubinstein, 1881 Clara Schumann vor. Der Dirigent Hans Richter reiste mit dem jungen d'Albert nach Wien, wo er ihn Franz Liszt vorstellte. Dieser unterrichtete d'Albert einige Zeit und gab seiner Ausbildung den letzten Schliff. Nachdem Intrigen eine Einstellung d'Alberts als Hofkapellmeister in Weimar verhindert hatten, blieb er freischaffender Künstler, obwohl er sich sein Leben lang wünschte, sesshaft zu werden, um sich mehr dem Komponieren widmen zu können. Er hielt engen Kontakt sowohl zu anderen Komponisten (Edvard Grieg, Max Reger, Engelbert Humperdinck) als auch zu bildenden Künstlern (Franz Stuck, Max Klinger) und Schriftstellern (Hermann Hesse, Franz Werfel, Gerhard Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal). Im Winter zog er als gefeierter und weltberühmter Klaviervirtuose von Stadt zu Stadt, im Sommer wohnte er auf einem Landsitz im Süden, um zu komponieren. Er konzentrierte sich vor allem auf Opern, schrieb aber auch zwei Klavierkonzerte, eine Klaviersuite, ein Cellokonzert, eine Sinfonie, zahlreiche Vokalwerke und viele kleinere Genrestücke. Eugen d'Albert starb am 3. März 1932 in Riga.

DER MENSCH UND DAS LEBEN, OPUS 14 VON D'ALBERT

D'Alberts Werk *Der Mensch und das Leben* für Chor und Orchester, das er 1894 fertig stellte, wurde oft mit Brahms' *Schicksalslied op. 54* verglichen, doch ergibt sich ein wesentlicher Unterschied: Brahms' Komposition, die musikalisch von Hölderlins Textaussage abweicht, findet einen versöhnlichen Schluss, indem der ruhige Dur-Anfang wiederholt wird. Brahms gibt damit seinem Glauben Ausdruck, dass der Mensch dem Schicksal nicht völlig hilflos ausgeliefert ist.

Auch d'Albert wiederholt die Anfangstakte am Schluss noch einmal, doch zeigen diese im Gegensatz zu Brahms' Komposition die Mühen des mit der Sagengestalt Tantalus verglichenen Menschen. Diese werden hier durch die Tonart g-Moll sowie durch einen langsamen 4/4-Takt mit quälend langen Legato-Bögen, die unisono vom gesamten Orchester gespielt werden,

dargestellt. D'Albert zeichnet in seiner Komposition ein fatalistisches Bild der Menschenexistenz, wie es auch Ludwigs Textvorlage zeigt.

Kontrastierend dazu existieren aber auch Momente des Glücks. Nach dem Ausruf „*Rettet, o Götter!*“ und dem Eingeständnis „*Wimmerst umsonst*“ folgt eine längere Dur-Passage, die die Sphäre der für den Menschen unerreichbaren Götter versinnbildlicht. Zu diesem Zweck verwendet d'Albert für diese Stelle einen $\frac{3}{4}$ -Takt (*Mäßig bewegt*), der ebenfalls einen Bezug zur Sphäre des Göttlichen herstellt: Der Dreiertakt als *Tempus perfectum* steht schon seit dem Mittelalter für Vollkommenheit. Doch „*der kalte, finstere Treiber kennt nicht Erbarmen*“ - war alles Schöne am Ende nur ein Traum?

Eduard Hanslick, der bedeutendste Musikkritiker seiner Zeit, schrieb über das Stück:

TANTALUS

Es wird erzählt, König Tantalus sei ein Liebling der Götter gewesen, doch er erwies sich ihrer besonderen Gunst nicht würdig: er stahl ihre Speisen, verriet ihre Geheimnisse, verstieg sich gar dazu, ihre Allwissenheit auf die Probe zu stellen. Die Götter schickten ihn daraufhin in den Hades. „*Des Tantalus Strafe war, vor Durst verschmachtend stets die klare Flut zu sehen, die bis ans Kinn vor ihm emporstieg und schnell zurückwich, sobald er die Lippe benetzen wollte, – und über sich stets mit Sehnsucht den niedergesenkten fruchtebeladnen Zweig zu sehen, der schnell in die Höhe wich, sobald er darnach seine Hand ausstreckte. Diese Strafe selber war gleichsam nur eine Fortsetzung seines Lebens, ein Bild jener nie gestillten Begier, in das Wesen der Dinge und in die Geheimnisse der Götter einzudringen ...*“

(Karl Philipp Moritz, Götterlehre).

„*'Der Mensch und das Leben' ist ein Werk reifer Kunst, von großer Auffassung des Ganzen und vornehmern Ernst in jeder Note. Unter den jüngeren Komponisten Deutschlands nimmt d'Albert gewiß einen hohen Rang ein. Er vereinigt künstlerischen Ernst und Aufrichtigkeit mit vollkommener Beherrschung aller Kunstmittel. Erstaunlich wie der Neunundzwanzigjährige, der bis vor kurzem ganz der Virtuosenlaufbahn angehörte, zu so früher Meisterschaft gelangen konnte. - Liszt und Rubinstein haben im reiferen Mannesalter, d'Albert schon als Jüngling nach der Palme des Tondichters gelangt in den größten, schwierigsten Musikformen. Soweit wir d'Albert bis heute kennen, übertrifft er Liszt und Rubinstein in gediegener, ernster Schulung, in kontrapunktischer Kunst, in Beherrschung der Form und des polyphonen Stils ... Übrigens steht d'Albert am Anfang seiner Karriere und lässt noch einen weiten Ausblick offen.*“

DER MENSCH UND DAS LEBEN

Mensch, du armer,
Lebengehetzter,
Ewig hoffender,
Ewig getäuschter
Tantalus.

Vor dir der Hoffnung
Gastliche Schatten,
Saftige Trauben;
Ach und, Lechzender,
Streckst du die Hände,
Fliehst der Schein.

Hinter dir, Armer,
Der Erinnerung
Goldener Traum_
Dürftest du kehren!
Doch blutig vorwärts
Hetzt dich das Leben.

Ach, was vorüber,
Bannt dir kein Zauber_
Und zum Vergangnen
Führt keine Bahn!

Ach und die Sonne
Senkrecht die Spitzen
Bohrt in den Scheitel;
Blutig die Steine
Netzet der Fuss.

Wimmerst zum Himmel:
Rettet, o Götter!
Wimmerst umsonst,
Himmlichen Nektar
Schlürfen die Seligen,
Hören dich nicht.

Mächtige Stimme
Schicket das Unglück,
Aber des Glückes
Ohren sind taub.
Stete Sonne
Härtet den Boden:
Suche nicht Hilfe
Bei Glücklichen.

Seitwärts lachen
Kinderumspielte,
Weinlaubumkränzte
Freundliche Hütten,
Winken dem Müden
Offene Arme,
Ladet den Hungernden
Gastlicher Rauch.

O lass mich weilen,
Lass mich, o Leben,
Zürnender Treiber,
Ruh'n nur lass mich,
Kurze Erquickung nur
Gönne dem Müden!

Aber der kalte
Finstere Treiber
Kennt nicht Erbarmen,
Hetzt ihn vorüber,
Den Weinenden.

Mensch, du armer,
Lebengehetzter,
Ewig hoffender,
Ewig getäuschter
Tantalus.

THE HOLLOW MEN

THOMAS S. ELIOT (1888-1965) KEES VAN BAAREN (1906-1970)

von Roland Kröger (Eliots Text)
und Bruno de Greeve (musikalische Ausführungen)

KEES VAN BAAREN

Kees van Baaren, dessen Werke in Deutschland selten aufgeführt werden, der aber für die niederländische kontemporäre klassische Musik außerordentliche Bedeutung besitzt, wird in seinem musikalischen Werdegang 1923 zunächst durch sein Studium bei Rudolf Maria Breithaupt (Klavierunterricht) und Friedrich Ernst Koch (Komposition) in Berlin geprägt. Hier lernt er auch die Zwölftontechnik der Wiener Schule (durch die Musik Alban Bergs und Arnold Schönbergs) schätzen. Aber auch zu den Kompositionstechniken Edward Griegs und Claude Debussys hegt er eine Zeit lang eine starke Affinität. 1929 kehrt er zurück in die Niederlande, um dort eine langjährige musikalische Tätigkeit aufzunehmen. Mit seinem *Trio für Flöte, Klarinette und Fagott* reussiert er 1936 erstmals in dem später für ihn charakteristischen Musikstil. Er wird 1948 Lehrer am *Musieklyceum* in Amsterdam (hier beginnt er die Arbeit an *The Hollow Men*), 1953 am Konservatorium in Utrecht, und 1958 am königlichen Konservatorium in Den Haag, wo er als „Vater der jungen Komponistengeneration“ Schüler wie Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Jan van Vlijmen und Peter Schat unterrichtet. Unter van Baarens Einfluss steigt das Haager Konservatorium zu den bedeutendsten Musikhochschulen in Europa auf. Allerdings kommt schon 1967 sein eigenes musikalisches Schaffen aufgrund schwerer Krankheit zum Erliegen bevor er 1970 im Alter von 64 Jahren stirbt.

THE HOLLOW MEN (1948/55)

Der oft zitierte Satz Thomas Stearns Eliots „*Genuine poetry can communicate before its understood*“ (wahre Poesie kommuniziert, bevor sie verstanden wird) unterscheidet zwischen der Vermittlung und dem Verstehen eines Gedichts und bezeichnet damit eine existenzielle Grenzerfahrung: die der begriffslosen Wahrnehmung. Eliots 1925 entstandenes Gedicht *The Hollow Men* kann als eine solche Grenzerfahrung gelesen werden. Es erscheint zunächst, lässt man nur den Eindruck der Sprache und der vorgestellten Bilder wirken, als endzeitliche Vision einer aller Hoffnung beraubten Menschheit. Mit Mitteln düsterer Ironie und des Sprachspiels werden religiöse und mythologische Motive suggeriert, die, so meint vielleicht manch einer, bekannt sind: Das *Vater unser*, antike Opferriten, aber auch die animistischen Kulte werden bildhaft zitiert und auf eine Weise vermengt, dass ein grausiges Befremden und Erkennen zugleich hervorgerufen wird, ohne dass der Ursprung hiervon sofort einsichtig wird. Der Text ist darüber hinaus gleichsam durchwoben von Zitaten der Literaturgeschichte: Das *Fegefeuer* und das *Inferno* aus Dante Alighieris *Göttliche Komödie*, William Shakespeares Brutus-Monolog aus *Julius Caesar* und nicht zuletzt Joseph Conrads *Heart of Darkness* (Herz der Finsternis) sowie das Neue Testament erscheinen hier bildgebend.

Auf gewisse Weise kann man das Gedicht auch als Bekenntnis lesen: Nicht nur nimmt es am Ende die Form eines solchen an, sondern es bekennt sich gleichsam als Kulturkritik, also als

Infragestellung nicht nur der „Errungenschaften“ der Menschheit, sondern ebenso als Kritik des gesellschaftlichen und kulturschaffenden Menschen überhaupt. Dies erscheint wenig erstaunlich angesichts des soeben zu Ende gegangenen Ersten Weltkrieges mit seinen „Materialschlachten“ und Schützengräben und mit seinen begrabenen Hoffnungen auf eine Aussöhnung der Menschen.

„Die Hölle, das sind wir selbst“. Dieser Satz Eliots könnte als zweite Überschrift des Gedichts gelten, nicht nur, weil die klangliche Nähe von hollow (hohl) und hell (Hölle) dies nahe legen könnte, sondern viel stärker noch, weil das Thema des Gedichts die Gegenwart der Hölle selbst ist.

Als Motto trägt es zwei Zitate: „Mistah Kurtz - he dead“ und „A penny for the old Guy“.

„Mistah Kurtz - he dead“ (Mistah Kurtz - er tot): Dieses Zitat stammt aus Conrads Roman *Herz der Finsternis*. Eine der Hauptpersonen dieses Romans, Kurtz, wurde von Conrad selbst als „hollow at the core“ (im Kern hohl) bezeichnet. Er wird als Mann beschrieben, der, aus Europa kommend, in Afrika eine Handelsstation einrichtet und dort mit aller Gewalt versucht, den „Wilden“ seine Vorstellungen von „europäischer Zivilisation“ aufzuzwingen. Dies geschieht unter tiefer Verachtung der Menschen, ihrer Eigenart und Kultur. Diese blinde Vermessenheit führt zur Errichtung einer grausamen Herrschaft. Es ist einem der von ihm verhassten „Wilden“ überlassen, mit dem obigen Satz das Ende und Scheitern seines Unterfangens festzustellen. Conrads Roman kann wohl als das literarische Werk begriffen werden, das *The Hollow Men* am stärksten prägt.

„A penny for the old Guy“ verweist auf ein Kinderlied, das bis heute am *Guy Fawkes Day* (5. November) in England gesungen wird. Fawkes war im Jahre 1604 an einem gescheiterten *Gunpowder Plot* -- heute würde man sagen: Sprengstoffattentat - auf das Parlamentsgebäude beteiligt, das zum Ziel hatte, die obersten Minister und König James II, der sich geweigert hatte, den Katholiken in England mehr Rechte zu geben, zu töten. Fawkes und die anderen an dem Anschlagversuch beteiligten, derer man habhaft werden konnte, wurden gehängt.

Auffällig ist der für Eliot typische Stil einer sehr freien Handhabung der Interpunktion, die größtenteils gänzlich fehlt. Er überlässt es damit dem Leser oder der Leserin, Rhythmus und Dynamik des Gedichts zu gestalten. Der Text des Gedichts gliedert sich in fünf Abschnitte.

Baarens Vertonung des Gedichts besteht aus sechs Teilen: einem Prelude und fünf Sätzen. Die „Fünfheit“ der Sätze orientiert sich an der Aufteilung des Gedichtes und durchzieht das gesamte Werk wie ein roter Faden. Die fünf Sätze haben keine ganz klar umrissenen Anfänge und Schlüsse, meist ist es, als ob sie aus einem Nachhall ‚entstehen‘ oder als ob Gedankenpausen zu den folgenden Assoziationen führen. Van Baaren nutzt dabei die eigenwillige Interpunktion des Gedichtes, um diesen Eindruck hervorzurufen.

Allen Sätzen liegt eine Reihe von sechs Tönen zu Grunde, die alle entweder im 5/4 oder 5/8 Takt beginnen; dies wird u.a. bestimmt durch diese Reihe, wobei oft fünf Töne als Einheit genommen werden.

Das Prelude thematisiert das Epigraph, das genauso als Epitaph (Grabinschrift) verstanden werden kann (Mistah Kurtz + Guy Fawkes), mit einem Trauermarsch.

Die Tonfolge as-g-e-a-f-fis, zu Beginn von Klarinetten vorgetragen, wird später durch eine neue Melodie d, e-d, f-d, g-d, as-g-f-d abgelöst, die von den Streichern eingeführt wird. Dies letzte, das *Hollow-Men-Motiv* trägt als Hauptmerkmal eine jazzartige ‚blue note‘ as-g-usw., die auch als erstes Intervall der erstgenannten Reihe auffällt. Es ist durchaus möglich, dies als direkten Hinweis auf die „schwarze“ Jazzmusik zu verstehen, die ihren Ursprung in der Musik Schwarzafrikas hat und die mit den versklavten Menschen in die Neue Welt kam.

I

Die erste Zeile deutet das Grauen- und zugleich Mitleiderregende an: Von den hohlen Menschen und - schon die zweite Gedichtzeile scheint dem nicht zum Besseren zu widersprechen - von den ausgestopften Menschen handelt dieses Gedicht. Menschen, derer nicht einmal als gewaltsame Seelen gedacht wird von jenen, „*die längst hinüber gegangen sind*“ ins Todesreich. Das „Wir“ des Gedichts ist umfassend gemeint, denn es meint ausnahmslos alle Menschen.

Dieser Satz ist als *Ostinato* (eine sich immer wiederholende Figur) angelegt; hierüber wird zunächst das *Hollow-Men*-Motiv von Männerstimmen gesungen und direkt danach in gedrängter und beschleunigter Form von den Bläsern karikierend wiederholt; dazu spielen Congas eine rhythmische Variante der (Geheim-)Zahl 5: immerzu wechselnd zwischen 2+3 und 3+2.

II

Furcht beherrscht das Dasein dieser Menschen. Furcht nicht so sehr vor ihrer verheerend entleerten Existenz, sondern Furcht vor dem vorgestellten Anderen, den „*Augen, denen ich im Traum zu begegnen fürchte*“. Es folgen Bilder der Entrückung: Sonnenlicht auf zerbrochener Säule, Stimmen im Wind. Dieser Wind trägt Züge der Erinnerung. Es bleibt unklar, ob es die Erinnerung an eine bessere (vergangene) Zeit oder das Eingedenken einer besseren (noch nicht existierenden) Welt ist. Es erscheint, als ob gerade dies der Ursprung der Furcht sei, dem sich das dichterische Ich durch geradezu archaische Rituale zu entziehen sucht: durch Verkleidung in Rattenmäntel oder Krähenhäute, durch Angleichung an das Naturhafte, durch Nachahmung naturhafter Kräfte wie den Wind (!). Dies, um nur nicht mit dem Gefürchteten zusammenzutreffen. Was aber fürchten die *hohlen* Menschen wirklich?

Hier spielen die tiefen Instrumente „die Reihe“ (in 2 und 3 Töne geteilt) als Begleitung zu einer neuen Variante der ‚blue note‘: eine ‚Zigeunermelodie‘. In allen Bläserkadenzten ist wiederum „die Reihe“ in Umkehrung enthalten.

Lento: Das Sopransolo bringt mit einer plötzlich tonalen (bis polytonalen) Arie eine kurze lyrische Erinnerung - an eine menschliche Welt?

Allegretto: Congas spielen wieder ihre ‚Tamtam‘-Figuren; diese werden vom ganzen Orchester übernommen. Gleichzeitig führen Bläser eine neue Fassung der Reihe ein: sich rhythmisch steigernde Zweiklänge: Viertel, Achtel, Sechzehntel.

III

Im dritten Abschnitt erscheint das Wüstenmotiv: „*Dies ist totes Land, dies ist Kactusland*“. Eine Ruinenlandschaft erscheint, die bevölkert wird von „*Steinbildern*“, die einst von den hohlen Menschen errichtet wurden. Der längst „*gebrochene Stein*“, das heißt der Überrest der errichteten Abbilder des Jenseitigen wird von ihnen angebetet und angefleht, obgleich die Lippen, die dies tun, küssen wollten, so als erinnerten sie sich noch fern an eine andere Welt.

In dieser Form (/4,/8,/16) wird jetzt auch „die Reihe“ dargestellt, pizzicato gespielt und umgeben von spannungsvollen Pausen (5/4). Der fallende Halbtonschritt (as-g und auch die ‚blue note‘ in der Melodie) wird jetzt zum Topos für ‚tot‘ und ‚trocken‘.

Lento: Ein langsamer Walzer bringt in b-Moll das ganze Ensemble (Soli und Chor) erstmals zusammen und damit eine tonale (=emotionale) Welt zum Klingen.

IV

Doch „*die Augen sind nicht hier ... in diesem Tal der sterbenden Sterne*“. Jäh wird dieser Sehnsucht ein anderes Bild entgegengesetzt.

Blind stehen die Menschen hier versammelt, ertasten einander, „vermeiden zu sprechen“, verharren in ihrer Blindheit, „es sei denn, die Augen kehren zurück“. Wieder das Augen-Motiv. Augen, denen doch zu begegnen gefürchtet wird, sind zugleich die einzige Hoffnung und doch nur die Hoffnung leerer Menschen.

Hier ist die Zahl 5 jetzt zu einer punktierten Figur komprimiert (erst in den Pauken, später durch alle Orchestergruppen hindurch), die damit zugleich ein agitiert(er)es Tempo bewirkt: In den Bläsern erscheinen nun wiederum die gedrängten *Hollow-Men*-Figuren. „*Unless the eyes reappear ...*“: Im *Lento* erscheint diese Reminiszenz und bringt dieselbe (poly)tonale Harmonie wie bei „... *the eyes are sunlight ...*“ hervor.

V

In einer Art Kinderreigen umtanzen die hohlen Menschen nicht den aus dem englischen Kinderlied bekannten Maulbeerbaum („*Here we go round the mulberry bush*“), sondern einen Feigenkaktus - ein Wüstensymbol, dessen Frucht, obgleich Ziel des Begehrens, nur unter dem Risiko der Selbstverletzung erreichbar ist. Der Feigenkaktus oder „*Prickly pear*“ symbolisiert im anglo-amerikanischen Sprachraum auch eine Art „heißer Kartoffel“. So kann dieser Tanz auch als ein Ritual verstanden werden, das dazu dient, das Angebetete und zugleich Gefürchtete zu besänftigen, ohne ihm zu begegnen.

Damit ist die Frucht, um die es hier geht, nichts weniger als die Erlösung, Erlösung in einem stark religiös aufgeladenen Sinne. „*Des morgens früh um fünf*“ verweist auf die im Neuen Testament erwähnte Stunde der Auferstehung. Das *Vater unser* zitierend („*Denn Dein ist das Reich*“), läuft das Gedicht dann auch auf sein ultimatives Ende zu. Der „Schatten“ fällt zwischen alles Bewegende und Bewegte. Nichts bleibt von ihm unberührt und ungeschieden. Der Schluss erfolgt stockend. „*Das Leben ist sehr lang*“ verkürzt sich fast ironisch zu „*Das Leben*“. Sogar das Gebet selbst bleibt in einem „*Denn Dein ist das*“ stecken. Emphatisch wird die Formel „*Auf diese Weise endet die Welt*“ dreifach wiederholt, um mit einem lakonischen „*Wimmern*“ abzuschließen. Dieses Wimmern kann als Ausdruck des letzten Todeskampfes verstanden werden. Es könnte aber auch der erste Laut eines Neugeborenen und damit die Ankündigung eines Neuen sein.

Die Musik setzt dies in einer Abfolge von Kinderlied, rhetorischen Rezitativen (hier erscheint die Reihe als Tremolo der Streicher) und choralartigen Interpolationen um. Plötzlich brechen die Lieder ab, verstummen und das Ganze stürzt nicht „wimmernd“, sondern mit drei „Urteilsschlägen“ zusammen (wie auch am Ende des 2. Satzes).

Van Baaren hat der Partitur als „Schlussmotto“ ein Zitat von Ezra Pound hinzugefügt: „*a bang, not a whimper, with a bang, not with a whimper*“ (Pisan Cantos). Den Widerspruch zwischen Text (Wimmern) und Vertonung (Urteilsschläge) aufzulösen, bleibt den Zuhörenden überlassen.

Pound, ursprünglich ein Förderer Eliots und selbst als stilbildend für die Poesie englischer Sprache des 20. Jahrhundert bekannt, brachte 1948 in dem Werk „Pisan Canto“ seine Sicht der Dinge zum Ausdruck. Der Sympathisant des italienischen Faschismus wollte ein Wimmern als Ende der Welt nicht akzeptieren. Es musste ein „Knall“ sein. Als wenn es eine Wahl gäbe ...

THOMAS STEARNS ELIOT (1925)

THE HOLLOW MEN

(mit Tempobezeichnungen von Baarens)

MISTAH KURTZ – HE DEAD

A penny for the Old Guy

(Tempo di Marcia funebre Prelude)

I (Allegretto ben ritmico)

I

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar

Wir sind die hohlen Menschen
Wir sind die ausgestopften Menschen
Aneinander gelehnt
Kopfwärts mit Stroh gefüllt, Ach!
Unsere vertrockneten Stimmen sind
Wenn wir zusammen flüstern
Still und bedeutungslos
Wie Wind über trockenem Gras
Oder wie Rattenfüße über zerbrochenem Glas
In unserem trockenen Keller.

(Andante quasi maestoso)

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;

Gestalt ohne Form, Schatten ohne Farbe,
Gelähmte Kraft, Geste ohne Regung;

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us – if at all – not as lost

Jene die längst hinüber gegangen
Direkten Auges in das andere Todesreich
Erinnern sich unser – wenn überhaupt –
nicht als verlorene

Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.

Gewaltsame Seelen, sondern
Als die hohlen Menschen,
Die ausgestopften Menschen.

II (Lento)

Eyes I dare not meet in dreams
In death's dream kingdom
These do not appear:
There, the eyes are
Sunlight on a broken column
There, is a tree swinging
And voices are
In the wind's singing
More distant and more solemn
Than a fading star.

Augen, denen im Traum ich zu begegnen fürchte,
Im Reich des Todestraums
Sie erscheinen nicht:
Dort sind die Augen
Sonnenlicht auf zerbrochener Säule
Dort schwingt ein Baum
Und Stimmen sind
In des Windes Gesang
Entfernter und erhabener
Als ein vergehender Stern.

(Allegretto molto ritmico)

Let me be no nearer
In death's dream kingdom
Let me also wear
Such deliberate disguises
Rat's coat, crowskin, crossed staves
In a field
Behaving as the wind behaves
No nearer –

Lasst mich nicht näher sein
Im Reich des Todestraums
Lasst mich auch tragen
Solch freie Verkleidung
Rattenmantel, Krähenhaut, gekreuzte Dauben
Auf einem Feld
So wie der Wind sich betragend
Nicht näher -

(Lento)

Not that final meeting
In the twilight kingdom

Nicht dies letzte Treffen
Im Reich der Dämmerung

III *(Andante sostenuto)*

III

This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

Dies ist das tote Land
Dies ist Kaktusland
Die Steinbilder hier
Sind errichtet, empfangen
Das Flehen der Hand eines Toten
Unter dem Glitzern eines vergehenden Sternes.

Is it like this
In death's other kingdom
Waking alone
At the hour when we are
Trembling with tenderness
Lips that would kiss
Form prayers to broken stone.

Ist es so
Im anderen Todesreich
Alleine wachend
Zu jener Stunde in der wir
Vor Zärtlichkeit zittern
Lippen die, statt zu küssen,
Beten zu gebrochenem Stein.

(Allegro)

IV
The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms
In this last of meeting places
We grope together
and avoid speech
Gathered on this beach of the tumid river
Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men.

IV
Die Augen sind nicht hier
Es sind keine Augen hier
In diesem Tal der sterbenden Sterne
In diesem hohlen Tal
Dieser zerbrochene Kiefer unserer verlorenen Reiche.
An diesem letzten der Sammlungsplätze
Ertasten wir uns einander
Vermeiden zu sprechen
Versammelt am Strand des schwellenden Flusses
Blind, es sei denn
Die Augen kehren zurück
Als der ewige Stern
Vielblättrige Rose
Des Todes Dämmer-Reich
Die Hoffnung nur
Von leeren Menschen.

(Tempo di marcia)

V

V

Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear
At five o'clock in the morning.

Lasst uns umtanzen den Feigenkaktus
Feigenkaktus, Feigenkaktus,
Lasst uns umtanzen den Feigenkaktus
Des Morgens früh um fünf.

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom
Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow

Zwischen die Idee
Und die Wirklichkeit
Zwischen die Bewegung
Und die Tat
Fällt der Schatten
Denn Dein ist das Reich
Zwischen die Empfängnis
Und die Schöpfung
Zwischen das Gefühl
Und die Entgegnung
Fällt der Schatten

Life is very long
Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom
For Thine is
Life is
For Thine is the

Das Leben ist sehr lang
Zwischen das Verlangen
Und die Zuckung
Zwischen die Macht
Und das Sein
Zwischen das Wesen
Und den Niedergang
Fällt der Schatten
Denn Dein ist das Reich
Denn Dein ist
Leben ist
Denn Dein ist das

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

Auf diese Weise endet die Welt
Auf diese Weise endet die Welt
Auf diese Weise endet die Welt
Nicht mit einem Knall doch mit einem Wimmern.

Übersetzung: Roland Kröger

THE BELLS

EDGAR ALLAN POE (1809-1849) SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943)

von Volker Bartsch, Sarah Seifert und Wiebke Preuß

SERGEJ RACHMANINOW - LEBEN UND WERK

Geboren wird er am 1. April 1873 in Oneg (Russland). Der Vater, ein Spieler, lässt die Familie schon sehr bald im Stich. Sergej ist ein sehr begabter Klavierschüler. 1891/92 absolviert er mit der höchstmöglichen Auszeichnung das Moskauer Konservatorium in den Fächern Klavier und Komposition. Zeitlebens kann er als Pianist große Erfolge feiern. Den Großteil seines Lebensunterhaltes verdient er auf diese Weise, doch auch als Dirigent leistet er Beachtliches. Weniger einträglich, aber umso unvergänglicher ist sein kompositorisches Schaffen. Besonders seine Klavierkonzerte zählen zu den meistgespielten klassischen Kompositionen.

1902 heiratet er Natalja Satin, seine Cousine ersten Grades. 1905 und 1907 werden seine zwei Töchter geboren. Es sind die goldenen Jahre des Komponisten Rachmaninow. Nach der Abdankung des Zaren 1917 verlässt er Russland und emigriert zunächst nach Schweden, später nach Amerika. Dort, von seiner Heimat getrennt, schreibt er nur noch wenige Werke. Seine Erfolge als Klaviervirtuose wachsen jedoch stetig an. Rachmaninow stirbt am 28. März 1943 in seinem Haus in Beverly Hills. Nach seinen eigenen Worten war er nur mehr „*ein Geist in einer Welt, die mir fremd geworden ist*“.

Interessant ist, dass Rachmaninows Lebenslauf einige Parallelen zu dem Poes aufweist.

THE BELLS, OP. 35 VON RACHMANINOW

Das Geläute der Kirchenglocken beherrschte alle Städte Russlands, und Rachmaninow war stets fasziniert von ihrem Klang. So ist es nicht verwunderlich, dass er, als er das Gedicht *The Bells*

von Edgar Allen Poe anonym von einer Verehrerin erhielt, sogleich den Gedanken fasste, dieses zu vertonen. „*Diese Komposition, an der ich mit fieberhaftem Eifer arbeitete, ist noch die einzige, die ich am meisten von all meinen Werken mag.*“

Das Stück entstand 1913 während eines Romaufenthaltes. Dort zog er sich zur Erholung nach einer Phase völliger Erschöpfung in eine Wohnung zurück, in der schon die Tschaikowski-Brüder gelebt hatten. Nach der Uraufführung von *The Bells* am 30. November vermerkte jedoch ein Kritiker: „*Es ist Zeit, zu erkennen, dass die geistige Verbindung des Rachmaninoffschen Werkes mit dem Tschaikowskischen endgültig abgerissen ist, und das vor uns in seiner ganzen Größe etwas Neues, Unabhängiges entsteht.*“

Anders, als man nach dem Titel der Chorsinfonie erwarten mag, geht es Rachmaninow keineswegs nur um die Darstellung verschiedener Glockenklänge, sondern vielmehr um die musikalische Darstellung der Inhalte des Gedichts *The Bells* von Poe. Die vier Sätze des Werkes stehen für verschiedene Lebensalter und -erfahrungen des Menschen: Geburt und Jugend, Glück und Friedlichkeit einer jungen Ehe, Qual und Schrecken durch äußere Not, Tod.

Das Hauptmotiv erinnert allerdings an ein Glockenspiel wie von Kindern. In allen vier Sätzen der Chorsinfonie bedient sich Rachmaninow dieses Materials und entwickelt daraus unzählige Variationen.

Auffällig ist, dass Rachmaninow offensichtlich das *Dies irae*, eine Sequenz aus der Totenmesse, in seinem **Hauptmotiv** verarbeitet hat:



Durch diese Anlehnung scheint das gesamte Werk unter dem Bewusstsein der Allgegenwärtigkeit des Todes zu stehen.

1. Satz, *Allegro, ma non tanto*, As-Dur: Beginnend mit dem zarten Trillern der Flöten entsteht nach und nach durch Anhäufung der Stimmen ein voluminöser Orchester-Glockenklang; das Glocken-Motiv wird „geboren“. Durch Celesta, Triangel und Glöckchen entsteht ein fröhlicher, heller Klang, der lautmalerisch für **Silberglöckchen**, für die Kindheit und Unbeschwertheit in der Jugend, steht. Der Mittelteil in cis-Moll wirkt allerdings wie ein dunkler Schatten im fröhlichen Treiben. Ob es eine Vorausahnung sein soll, dass die unbeschwertere Zeit nicht ewig andauern kann? Im darauf wiederkehrenden As-Dur lösen sich diese Bedenken wieder auf, der Satz endet nach einem Jubeltaumel der Trompeten und des Chores.

2. Satz, *Lento*, D-Dur: In diesem lyrischen Satz kündigt die Sopransolostimme von „**goldenen Hochzeitsglocken**“ und „*zärtlichen Blicken*“ in der Nacht. Die Arie voll schmachtender Chromatik kombiniert ekstatisch Glück und Sehnsucht und tiefer Melancholie.

3. Satz, *Presto*, f-Moll: „**bronzene Feuerglocken**“ künden vom Chaos, von Katastrophe und menschlicher Verirrung. Losgelöst von jeglicher Tonalität lässt Rachmaninow das Orchester gemeinsam mit dem Chor schreien; in Tempo, Dynamik und Tonhöhe werden beide Klangkörper an ihre Grenzen geführt.

4. Satz, *Lento lugubre*: Dunkle, wiegende Pendelfiguren der Streicher lassen die „**eiserne Totenglocke**“ in cis-Moll ertönen. Das Englisch-Horn erhebt klagend seine Stimme, der Bariton übernimmt diese absteigende Melodie; ein Dialog zwischen beiden beginnt. Wie ein Aufseufzen schwillt der Klang hin und wieder an, zieht sich jedoch schnell wieder zurück. Die elftaktige Coda lässt Rachmaninow in einem anrührenden Des -Dur enden.

Im Text wie in Rachmaninows Komposition ist auch in den scheinbar glücklichen Momenten spürbar, dass es sich bei allen Phasen um Durchgangsstadien in einem Menschenleben handelt und letztlich immer der Tod am Ende steht. Im langsamen, traurigen Finale des Stückes schickt die eiserne Totenglocke ihre Töne bitteren Kummers in die Nacht: Der Tod hat den Sieg errungen. Was folgt, ist „*die Stille des Grabes*“. Doch ist der Tod wirklich nur das „*Ende eines ausgeträumten bitteren Lebens*“, wie es der Text sagt?

Es muss zwischen den Aussagen des Textes und der Musik unterschieden werden.

Der gesamte Text der Nachdichtung von Konstantin Balmont ist, ausgehend von Poes Vorlage, eindeutig von Fatalismus geprägt. Die letzten Worte gehören dem Gesangsolisten, er singt von der Ruhe des Grabes („*There is neither rest nor respite, save the quiet of the tomb!*“). Es gibt keine Hoffnung. Der Tod ist hier als Erlösung nach einer qualvollen Lebensphase voller Leid angedeutet. Am Ende des Lebens steht eine nihilistische Ruhe, ein ewiges Vergessen.

Die Musik jedoch spricht immer auch eine eigene Sprache jenseits der verbalen Botschaft des Textes, und dies besonders in den letzten 11 Takten des letzten Satzes. *The Bells* endet wie erwähnt mit einer orchestralen Dur-Coda. Sie strahlt im Gegensatz zum Text in einzigartiger Weise Zartheit, Ruhe und Frieden aus. Ein wohliger Schauer umfängt den Hörer. Der Beginn von etwas Neuem, einem glücklicheren Leben, einem Leben ohne „Durchgangsstadien“ scheint aufzuleuchten. Doch eine Deutung kann durchaus bei jedem Hörer und bei jedem Hören anders sein. Ruhe und Frieden oder auch Hoffnung, beides ist möglich.

Dieser Epilog mutet wie ein Credo Rachmaninows an. Dazu lassen sich einige Beobachtungen zusammentragen: Rachmaninows Musik strahlt häufig Melancholie, aber nie Fatalismus aus. Er wurde von vielen Zeitgenossen als reserviert, verschlossen und unsentimental empfunden. Innerlich verbarg sich jedoch die Seele eines Romantikers.

Einen weiteren Hinweis erhält man aus seinem letzten Werk den *Sinfonischen Tänzen* op. 45 (1940), die thematisch eine große Ähnlichkeit mit *The Bells* aufweisen. Auch dort taucht im dritten Tanz ein *Dies-irae*-Motiv auf. Letztendlich wird es jedoch von der alten russisch-orthodoxen Hymne „*Gesegnet sei der Herr*“ überstrahlt. Unter die Partitur schrieb Rachmaninow „*I thank thee, Lord*“ („*Dir, oh Herr, sei Dank*.“). Diese Worte könnten sozusagen am Ende seines musikalischen Schaffens stehen, obwohl Rachmaninow kein frommer Mensch, auch kein aktives Mitglied der russisch-orthodoxen Kirche gewesen ist.

Aber Rachmaninow vermied es häufig, sich zur programmatischen, spirituellen, emotionalen Inspiration seiner Werke zu äußern. Zu einem Reporter meinte er: „*Ein Komponist hat stets seine eigene Vorstellung über seine Werke, aber ich glaube nicht, dass er sie jemals enthüllen sollte. Jeder Zuhörer findet seine eigene Deutung in der Musik.*“

KONSTANTIN BALMONTS 'KOLOKOLA' (GLOCKEN)

in der englischen Übersetzung von Fanny S. Copeland

Die Vorlage zu Rachmaninows *The Bells* lag dem Komponisten in russischer Sprache, „*in der freien poetischen Adaption*“ durch Konstantin Balmont (1867-1943), vor. Diese russische Nachdichtung weist gegenüber dem gleichnamigen Gedicht von Edgar Allan Poe viele Freiheiten und Abweichungen auf. In den ersten Versen betrifft es nur einige Zeilen, aber im vierten Vers ist das Metrum und der Textrhythmus wesentlich anders. Da dieser Text für Rachmaninows Komposition maßgeblich war, wird er hier wiedergegeben - in der englischen Übersetzung von Fanny S. Copeland, denn so wird er im Universitätskonzert gesungen.

Um eine kleine Übersetzungshilfe zu bieten, wird parallel eine deutsche Übertragung von *Kolokola* von Berthold Feiwel aus dem Klavierauszug zitiert, bei der man strenge Maßstäbe für formvollendete Lyrik besser nicht anlegt. In erster Linie musste sie eine in deutscher Sprache singbare Fassung von Rachmaninows Chorsinfonie liefern. (Orthografisch falsche

Großschreibung einzelner Worte innerhalb einer Zeile verweist darauf, dass diese im Original am Zeilenanfang stehen).

Den Abschluss dieses Beitrags wird jedoch die Quelle der Inspiration und Faszination Balmonts und in der Folge Rachmaninows bilden: Die Dichtung Edgar Allan Poes.

THE BELLS - GLOCKEN

I *(Allegro, ma non tanto)*

Listen, hear the silver bells!
Silver bells!
Hear the sledges with the bells,
How they charm our weary senses with the sweetness that
compels,
In the ringing and the singing that of deep oblivion tells.
Hear them calling, calling, calling,
Rippling sounds of laughter, falling
On the icy midnight air;
And a promise they declare,
That beyond Illusion's cumber,
Births and lives beyond all number,
Waits an universal slumber- deep and sweet past all
compare.
Hear the sledges with the bells,
Hear the silver throated bells;
See, the stars bow down to hearken, what their melody
foretells,
With a passion that compels,
And their dreaming is a gleaming that a perfumed air
exhales,
And their thoughts are but a shining,
And a luminous divining
Of the singing and the ringing, that a dreamless peace
foretells.

II *(Lento)*

Hear the mellow wedding bells,
Golden bells!
What a world of tender passion their melodious voice
foretells!
Through the night their sound entrances,
Like a lover's yearning glances,
That arise
On a wave of tuneful rapture to the moon within the skies.
From the sounding cells upwinding
Flash the tones of joyous singing
Rising, falling, brightly calling; form the thousand happy
throats
Roll the glowing, golden notes,
And an amber twilight gloats
While the tender vow is whispered that great happiness
To the rhyming and the chiming of the bells!

I

Hörst Du? Schlitten,
Windesschnell,
Schellenglöckchen klingeln hell,
Mit dem silberfeinen Schwingen Weich das Ohr
umstreicheln sie,
Mit dem Singen, mit dem Klingen „Sollst vergessen!“
schmeicheln sie.
O wie lieblich hallt es, hallt es,
Wie ein Kinderlachen klingt es,
In dem Odem klarer Nacht
Sprechen Glöckchenstimmen sacht:
Nach der Zeit des Irregehens,
Naht der Tag des Auferstehens,
Kommt die Lust des Ganz-Vergehens In des Schlafes
süßer Macht.
Schlitten-Flirren windesschnell,
Schellenklingeln silberhell,
Und die Sterne droben, lauschend Der Enteilenden
Gesang,
Glühen auf im Sehnsuchtsdrang,
Und sie träumen, und sie säumen
Geistergleich, im Strahlengold,
Und aus ihrem Wunderflimmern,
Eins dem Singen Eins dem Klingen „Sollst vergessen!“
tönt es hold.

II

Hörst Du „Hochzeit“ tönt's entlang,
Goldner Klang!
Wieviel Zärtlichkeit und Inbrunst In dem heil'gen
Jugendsang!
Wie wenn träumend Augen schauen
Auf zum Himmelszelt, dem blauen,
Strahlend ganz,
Aus der Klänge reinem Wogen Zu des lichten Mondes
Glanz.
Aus der Nacht und Pracht der Zellen
Voll der Lust, der wunderhellen,
Jetzt im Steigen, jetzt im Neigen, Schwebt der holden
Klänge Tanz.
Bald erlöschend, bald voll Glut,
Und ergießt des Lichtes Flut
Auf ein Zukunftsbild, wo lieblich Keusche Träume
ruhn zur Stund,
Die harmonisch-rein verkündet Goldnen Tons der
Glocken Mund.

III

(Presto)

Hear them, hear the brazen bells,
Hear the loud alarm bells!
In their sobbing, In their throbbing what a tale of horror dwells!
How beseeching sounds their cry
'Neath the naked midnight sky,
Through the darkness wildly pleading
In affright,
Now approaching, now receding
Rings their message through the night.
And so fierce is their dismay
And the terror they portray,
That the brazen domes are riven, and their tongues can only speak
In a tuneless, jangling wrangling as they shriek, and shriek,
and shriek,
To the ruthless conflagration
Till their frantic supplication
To the ruthless conflagration
Grows discordant, faint and weak.
But the fire sweeps on unheeding,
And in vain is all their pleading
With the flames!
From each window, roof and spire,
Leaping higher, higher, higher,
Every lambent tongue proclaims:
I shall soon,
Leaping higher, still aspire, till I reach the crescent moon;
Else I die of my desire in aspiring to the moon!
O despair, despair, despair,
That so feebly ye compare
With the blazing, raging horror, and the panic, and the glare,
That ye cannot turn the flames,
As your unavailing clang and clamour mournfully proclaims.
And in hopeless resignation
Man must yield his habitation
To the warring desolation!
Yet we know
By the booming and the clanging,
By the roaring and the twanging,
How the danger falls and rises like the tides that ebb and flow.
And the progress of the danger every ear distinctly tells
By the sinking and the swelling in the clamour of the bells.

IV *(Lento lugubre)*
Hear the tolling of the bells,
Mournfull bells!
Bitter end to fruitless dreaming their stern monody foretells!
What a world of desolation in their iron utterance dwells!
And we tremble at our doom,

III

Hörst du, tobendes Gedröhn,
Gleichwie erznen Schlunds Gestöhn.
Banger Trauer Schmerz und Schauer Wiederholt dies Schreckgetön.
Wie ein Flehen: „Helft, herbei!“
Füllt's die Nacht mit Schrei um Schrei,
Füllt's die taube Nacht mit Wehe,
Jedes Schrein,
Bald getrag'ner und bald jähe,
Klagt ins Dunkel seine Pein.
Und die Qual ist also groß,
Jeder Schrei so fassungslos,
Daß die ganz verworr'nen Töne, Nicht imstand mehr Klang zu sein,
Nur noch irren, holpern, stolpern Und nur noch schrein, nur schrein, nur schrein,
Nur Erbarmen flehn und weinen
Und den grellen Flammenscheinen
Jammernd künden höchste Pein.
Doch indes der Brand, der tolle,
Dumpfe Brand, der schreckensvolle
Stetig schwillt.
Jetzt durchs Fenster, jetzt ganz oben,
Höher, höher Flammen toben,
Und es ist als sprach' es wild:
„Ja, ich will,
Hoch mich windend, neu entzündend An des Mondes lichter Flut,
Sei's vergehn, sei's jetzt und jetzt schon Ganz hinauf zur Mondesglut“.
O Gedröhn, Gedröhn, Gedröhn,
O verstummte dies Getön,
Dies Entsetzen, diese Flammen, diese Gluten – und dies Bild.
Dieses Feuers e r s t e s Bild
Das du überallhin meldest Klagend, jammernd, hallend-wild.
Aber jetzt gibt's kein Erhören,
Ringsum flammendes Zerstören,
Ringsum Schrecken und Empören!
Feuerschrei,
Deine Rufe wild-zerfahren
Künden gellend uns Gefahren,
Einmal wächst die Not, die dumpfe, Dann verebbt die Raserei.
Und das Ohr lauscht bang dem Wechsel Jedes Tons und jedes Klangs,
Jetzt dem Fallen, jetzt dem Schwellen Ehern-hohlen Wellengangs.

IV
Horch, es dröhnet Grabesklang,
Dumpf und bang,
Bitt're Trübsal hallet wider, Bitt'ren Lebens Traum versank.
Und die Eisenzungen künden Von dem bitteren letzten Gang!
Unwillkürlich stockt der Fuß,

As we think upon the tomb
 Glad endeavour quenched for ever in the silence and the
 gloom.
 With persistent iteration
 They repeat their lamentation,
 Till each muffled monotone
 Seems a groan,
 Heavy, moaning,
 Their intoning,
 Waxing sorrowful and deep,
 Bears the message, that a brother passed away to endless
 sleep.
 Those relentless voices rolling
 Seem to take a joy in tolling
 For the sinner and the just
 That their eyes be sealed in slumber, and their hearts be
 turned to dust.
 Where they lie beneath a stone.
 But the spirit of the belfry is a sombre fiend that dwells
 In the shadow of the bells.
 And he gibbers, and he yells,
 As he knells, and knells, an knells,
 Madly round the belfry reeling, While the giant bells
 are pealing,
 While the bells are fiercely thrilling,
 Moaning forth the word of doom,
 While those iron bells, unfeeling,
 Through the void repeat the doom:
 There is neither rest nor respite, save the quiet of the tomb.

Alle Lust wird Überdruß,
 Jähes Trauern läßt dich schauern, Daß auch dein Aug'
 brechen muß
 Dieses quälerische, stumpfe
 Langgezogene und dumpfe
 Monotone Grabgetön
 Dies Gestöhn,
 Peinlich, grollend,
 voller Klagen
 Wächst sich aus zu hohlem Schrei,
 Laut verkündend, daß der Büßer Ew'gem Schlaf
 verfallen sei.
 Aus den rostig-roten Mündern
 So den Frommen wie den Sündern
 Drohend dröhnt es hart und fest: Daß ein Stein sich
 legt aufs Herze,
 Schwarze Nacht die Augen preßt. Rauch aus
 Trauerfackeln schwillt,
 Einer schreit vom Glockenturme, Einer ruft von
 dorther wild,
 - Welch ein düstres Schreckensbild!
 Wie er lacht, als ob er höhnt,
 Und er dröhnt, er dröhnt, er dröhnt!
 Nun im Turm mit irrem Springen
 Jäh die Glocke läßt er schwingen,
 Läßt die Glocke schluchzend klingen
 Stöhnend in die taube Luft
 Und getragne Kund bringen Von der Ruh in tiefer
 Gruft.

THE BELLS VON EDGAR ALLAN POE (1849)

Poes Gedicht bedarf inhaltlich kaum einer Erläuterung. Was aber macht den Reiz und die enorme emotionale Wirkung aus, die sich noch verstärkt, wenn man das Gedicht nicht nur sieht und liest, sondern spricht: Es sind die Vokale, Konsonanten und die Silben, die das Poem gleichsam wie Glocken zum Klingen bringen - und die, wohlüberlegt variiert, zugleich den Ton finden, der menschliche Erfahrungsweisen in der Kindheit, im jungen wie im reifen Erwachsenenalter und in der Nähe des Todes zu symbolisieren vermag.

Der erste Vers ruft nicht allein den Klang von Silberglöckchen hervor, er imitiert das Vokabular kindlich erfinderischer Sprechweise (so in der Wortschöpfung "*tintinnabulation*"). Der Reim über goldene Glocken verströmt Harmonie; er bedient sich mit „*lauschenden Turteltauben*“ eines Sinnbilds jungen Glücks.

In scharfem Kontrast dazu heben Alarmglocken ein lärmend-krachendes Getöse an, das sich in seiner Wildheit auch in besonders heftigen Auslenkungen der Zeilen dieser Strophe niederschlägt. Diese verengen sich im letzten Vers wieder, wie lähmend, angesichts des Todesglockenklangs drohend dunkler Vokale.

„*Poe übertraf alle Vorbilder mit einer höchst artistischen Klangmalerei, die dieses Gedicht zu einem seiner bekanntesten Werke und zu einem festen Bestandteil amerikanischer Lehrbücher gemacht hat*“. Es war sein letztes Gedicht .

THE BELLS

I

Hear the sledges with the bells,
Silver bells!
What a world of merriment their melody
foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars, that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells -
From the jingling and the tinkling of the bells.

II

Hear the mellow wedding bells,
Golden bells!
What a world of happiness their harmony foretells!
Through the balmy air of night
How they ring out their delight!
From the molten-golden notes,
And all in tune,
What a liquid ditty floats
To the turtle-dove that listens, while she gloats
On the moon!
Oh, from out the sounding cells,
What a gush of euphony voluminously wells!

How it swells!
How it dwells
On the Future! how it tells
Of rapture that impels
To the swinging and the ringing
Of the bells, bells, bells,
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells -
To the rhyming and the chiming of the bells!

III

Hear the loud alarum bells,
Brazen bells!
What a tale of terror, now, their turbulency tells!
In the startled ear of night
How they scream out their affright!

I

Wie das Schlittenglöckchen schellt –
silbern schellt!
Welche Welt von Heiterkeit sein Stimmchen doch
enthält!
Wie es klingelt, klingelt, klingelt
in der Eisesluft der Nacht!
wo, vom Sternenreihn umringelt,
nun der Himmel, lichtumzingelt
in kristallinen Lüsten lacht
strikt im Takt, Takt, Takt
lacht, vom Runenreim gepackt,
zu der Klingklangklingelei, die so musikalisch wellt -
von dem Glöckchen, das da schellt, schellt, schellt,
schellt, schellt, schellt –
zu dem schimmernden Geflimmer, das da schellt!

II

Wie das Hochzeitsläuten wellt –
golden wellt!
Welche Fülle Glück doch seine Harmonie enthält!
In der Balsamsluft der Nacht
welch Entzücken es entfacht! –
seines güldnen Schmelzes Geist
so wohlgetont,
wie als lieblich Lied umkreist
er die Turteltaube, deren Augen dreist
starrn zum Mond!
Oh aus jenes Tönens Zellen,
welchen Wohlklanges Ströme doch daraus gewaltig
quellen!
Wie er schnell,
sich gesellt
zu der Zukunft! – und erzählt
von der Wonne, die geschwellt
all das Schwingen und das Klingen,
das da wellt, wellt, wellt –
das da wellt, wellt, wellt, wellt,
wellt, wellt, wellt –
all das weite Klanggebilde, das da wellt!

Wie die Feuerglocke gellt –
ehern gellt!

Welche Schreckensmär jetzt ihre Turbulenz vermeld't!
Ins verstörte Ohr der Nacht,
wie sie Grauen hat gebracht!

Too much horrified to speak,
 They can only shriek, shriek,
 Out of tune,
 In a clamorous appealing to the mercy of the fire,
 In a mad expostulation with the deaf and frantic fire,
 Leaping higher, higher, higher
 With a desperate desire,
 And a resolute endeavor,
 Now – now to sit or never,
 By the side of the pale-faced moon.
 Oh, the bells, bells, bells!
 What a tale their terror tells
 Of Despair!
 How they clang, and clash, and roar!
 What a horror they outpour
 On the bosom of the palpitating air!
 Yet the ear it fully knows,
 By the twanging
 And the clanging,
 How the danger ebbs and flows;
 Yet the ear distinctly tells,
 In the jangling
 And the wrangling,
 How the danger sinks and swells, -
 By the sinking or the swelling in the anger of the bells,
 Of the bells,
 Of the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells -
 In the clamor and the clangor of the bells!

IV

Hear the tolling of the bells –
 Iron bells!
 What a world of solemn thought their monody compels!
 In a silence of the night
 How we shiver with affright
 At the melancholy menace of their tone!
 For every sound that floats
 From the rust within their throats,
 Is a groan.
 And the people – ah, the people,
 They that dwell up in the steeple,
 All alone,
 And who, tolling, tolling, tolling
 In that muffled monotone,
 Feel a glory in so rolling
 On the human heart a stone –
 They are neither man nor woman,
 They are neither brute nor human,
 They are Ghouls:
 And their king it is who tolls:
 And he rolls, rolls, rolls, rolls,
 Rolls

Nicht mehr sprechen kann sie, nein.
 kann allein noch schreien, schrein,
 mißgetont,
 und so schreit sie um Erbarmen lärmend an das wirre Feuer,
 schreit in irrem Lamentieren an das brau send taube Feuer,
 das emporspringt am Gemäuer,
 höher, höher, ungeheuer
 hoch, in desparatem Ringen
 jetzt sich oder nie zu schwingen
 auf zum bleichgesicht'gen Mond.
 Oh, wie diese Glocke gellt!
 Welche Mär ihr Schrecken meld't
 wieviel Schmerz!
 Wie es scheppert, schallt und brüllt,
 wie mit Schauderhaut erfüllt
 zuckend aller Lüfte Busen dieses Erz!
 Doch das Ohr vernimmt auch gut
 aus dem Hallen
 und dem Schallen
 der Gefahren Ebbe, Flut;
 doch dem Ohr wird deutlich kund
 aus dem Rasseln
 und dem Prasseln
 der Gefahren Schwelln und Schwund,
 aus dem Schwinden oder Schwellen jener
 Kund, die da gellt –] die da gellt –
 die da gellt, gellt, gellt, gellt,
 gellt, gellt, gellt,
 aus dem bösen Tongetöse, das da gellt

IV

Wie die Stundenglocke schallt –
 eisern schallt!
 Welche Welt von Ernst in ihrer Monodie sich ballt!
 In der stillen Mitternacht,
 wie da Schreckensangst erwacht
 bei dem melancholisch drohenden Getön!
 Denn ein jeder Klang, der bricht
 aus dem rostigen Gesicht,
 ist Gestöhn
 Und den Wesen, den blassen, grausen,
 die dort einsam im Turme hausen,
 in den Höhn,
 und die grollen lassen, tolln,
 jenes Mono-Tons Gedröhn,
 ist's Triumph, den Stein zu rollen
 auf des Menschenherzens Flehn –
 doch nicht Mann ist's und nicht Weib,
 hat nicht Tier-, nicht Menschenleib,
 was da tollt:
 Ghule sind's, ihr König grollt,
 und er rollt. rollt, rollt,
 rollt

A paeon from the bells!
And his merry bosom swells
With the paeon of the bells!
And he dances and he yells;
Keeping time, time, time
In a sort of Runic rhyme,
To the paeon of the bells –
Of the bells: –
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the throbbing of the bells –
Of the bells, bells, bells –
To the sobbing of the bells;
Keeping time, time, time,
As he knells, knells, knells,
In a happy Runic rhyme,
To the rolling of the bells –
Of the bells, bells, bells: –
To the tolling of the bells –
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells –
To the moaning and the groaning of the bells.

Päane von Gewalt –
bis im Busen widerhallt
der Päane Trumpfgewalt –
und er tanzt ohn' Rast und Halt
mit im Takt, Takt, Takt,
tanzt, vom Runenreim gepackt,
zum Pään, der eisern schallt,
eisern schallt: –
tanzt im Takt, Takt, Takt
mit, vom Runenreim gepackt,
im Gedröhne, das da schallt –
das da schallt, schallt, schallt –
im Gestöhne, das da schallt –
mit im Takt, Takt, Takt,
tanzt er, in den Schall verkrallt,
froh, vom Runenreim gepackt,
zu dem Rollen, das da hallt –
das da hallt, hallt, hallt:
zu dem Tollen, das da schallt –
das da schallt, schallt, schallt, schallt,
schallt, schallt, schallt –
zu der Glocken Weh-Frohlocken, das da schallt.

Deutsch von Hans Magnus Enzensberger

*Redaktion: Wiebke Preuß mit Ute Kerres und Lioba Klass
Gestaltung: Wiebke Preuß*