

Wolfgang Osthoff

## ZU DEN LIEDERN BERTOLD HUMMELS

Das als gültig autorisierte Liedwerk Bertold Hummels ist durch einen Umstand gekennzeichnet, der es in charakteristischer Weise vom vergleichbaren lyrischen Schaffen anderer, insbesondere früherer Musiker unterscheidet: Der 1925 geborene Komponist konzipierte seinen ersten Liederzyklus, als er fast 50 Jahre alt war. Der unmittelbare Anstoß kam von seinem Sohn Martin, der zu dieser Zeit sein Gesangstudium begann. Martin Hummel, der mit dichterischem Gespür auch die Textwahl anregte, ist Widmungsträger der Storm-, Eichendorff- und Holz-Lieder. Bertold Hummel hatte bis dahin vorwiegend instrumentale und geistliche Musik geschrieben. Seine Lieder sind somit nicht nur stark durch eine innermusikalische, vom instrumentalen Denken herkommende Strukturierung geprägt, sondern repräsentieren auch in ihrer allgemeinen Haltung ein gereiftes menschliches Stadium. Der Komponist ist seinen Gegenständen und Gemütsbewegungen nicht verfallen, er läßt sich trotz allem spürbaren Engagement kaum von ihnen hinreißen. Zumindest in seinen traditionellen Zyklen (nach Storm, Hesse und Eichendorff), von denen hier zunächst die Rede sein soll, erfolgen Betrachtung und Darstellung in gelöster künstlerischer Freiheit. Darin kann seine Musik weitgehend ihren Texten folgen. Erotische Passion, wie sie der Jugendstufe entspricht, tritt nicht hervor. Wo Liebeslyrik anklingt, wie etwa in „Ständchen“ und „Das Mädchen mit den hellen Augen“ (beide Gedichte von Storm), ist sie beschaulich oder humoristisch relativiert. Hingegen werden Naturstimmungen eingefangen, die auf Abklingen und Ende hindeuten. So ist der Herbst ein oft wiederkehrendes Thema, wofür „Die Stadt“ und „Über die Heide“ (beide von Storm), „Im Nebel“ (Hesse) und auch der für sich stehende „Herbsttag“ (Rainer Maria Rilke) genannt werden können. Dämmerung („Meeresstrand“ von Storm), Dunkel („Handwerksburschenpenne“ von Hesse) und Nacht („Es ist ein Flüstern“ von Storm und „Nachtgefühl“ von Hesse) gehören in diesen Zusammenhang. *Nacht kann sich unmittelbar mit dem Gedanken an Tod verbinden* („Todeslust“ von Eichendorff), aber auch in tröstlichen Schlummer münden, zu dem ein schlichtes Schlaflied leitet („Schliesse mir die Augen beide“ von Storm) oder in dem die Seele ihre Heimat wiederfindet („Irgendwo“ von Hesse). Auch ein Naturbild wie Hesses „Blauer Schmetterling“ symbolisiert das Vergehen.

Instrumentales Denken, lyrisches Bild und Empfinden sowie angedeutete Metaphorik verbinden sich in Hummels liebevollem Eingehen auf die in den Versen genannten Musikinstrumente. Mehrfach rauscht die Harfe auf, so in Hesses „Nachtgefühl“. Die Gitarre wird in Storms „Ständchen“ gezupft. Verstimmt und unverstimmt läßt sich die Violine in Eichendorffs „Wanderlied“ vernehmen. Eichendorffs Posthorn aber verkündet nicht nur die Lebensfrühe, sondern gehört auch dem Schwager Tod und gibt damit, wie in Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“, das Endsignal für unsere „Kurze Fahrt“. Die Saitenstimmungen der Instrumente kommen einer stilistischen Eigenart der Hummelschen Tonsprache glücklich entgegen: ihrer sich immer wieder manifestierenden Tendenz zu intervallischer Konstruktion (nicht umsonst ist Hummel über seinen Lehrer Harald Genzmer ein Enkelschüler Hindemiths!). Quartenstimmen eben nicht nur die Gitarre, sondern durchziehen z.B. genauso den Gesang und die Linien der Begleitung von Storms „Meeresstrand“. In Quinten ist nicht nur die Violine gestimmt, sondern sie erscheinen auch maßgeblich in der Klavierbegleitung von Storms „Über die Heide“. Intervalle können also primär für einen bestimmten Ausdruck stehen, so etwa die seufzenden und als Zusammenklang quälenden kleinen Sekunden in Storms „Es ist ein Flüstern“. Linear nieder- und aufhuschende kleine Septimen assoziiert Hummel in den instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen mit Eichendorffs „Todeslust“. In vager Verlorenheit den Raum durchschweifende Tritonus-Intervalle kennzeichnen die Einsamkeit des Hesse-Liedes „Im Nebel“, während in dessen Mittelteil mit seiner Erinnerung an die Welt der Freunde auch Dur-Dreiklänge aufblitzen. Semantisch ähnliche Durakkorde durchwirken in dem Hesse-Lied „Manchmal“ die Stellen, wo von der Seele die Rede ist. Aus Tritonus-Intervallen zusammengesetzte Viertonakkorde verleihen dem Elend von Hesses „Handwerksburschenpenne“ das klangliche Signum.

Das Aufspüren solcher Einzelheiten darf aber keineswegs den Blick auf Zusammenhang und Einheit der einzelnen Liederzyklen verstellen. Die poetische Wahl für die beiden ersten ließe sich zwanglos erklären oder zumindest erläutern. Dem Badener Hummel steht natürlicherweise die sprachliche Direktheit und die Nachdenklichkeit des Alemannen Hermann Hesse nahe. Enge verwandtschaftliche Bande bestehen aber auch zu Norddeutschland, dessen von Theodor Storm eingefangene herbe Poesie bei Hummel ein musikalisches Echo findet. *Hin gen Norden zieht die Möwe,/ Hin gen Norden zieht mein Herz* beginnt eines dieser Lieder („Die Möwe und mein Herz“). Das karge Natur- und Landschaftsbild reduziert sich hier musikalisch in eigenartiger Expressivität

auf ein monoton wiederholtes zweistimmiges Begleitmotiv, über dem sich der Gesang in klaren Intervallen erhebt, die mit insgesamt vier verschiedenen Tönen auskommen.

Die Möwe und mein Herz

Hin gen Nor- den zieht die Mö- we, hin gen

Nor- den zieht mein Herz; flie- gen

Die Storm-Vertonungen sind – bis auf „Die Stadt“ (1983) – 1975/76 entstanden und nicht nur die einfachsten, sondern wohl auch die eingängigsten Lieder Hummels. Ihre volksliednahe Haltung erlaubt zuweilen – wie in älterer Zeit – für mehrere Gedichtstrophen eine einmalige Notierung der Musik, so z.B. in dem besonders anmutigen „Das Mädchen mit den hellen Augen“ und in dem zarten „Über die Heide“. Dieses völlig dem einfachen Melos vertrauende Heide-Lied Hummels kann auf Ausdeutung inhaltlicher Einzelheiten wie des Hallens der Schritte oder der brauenden Nebelschwaden verzichten – Ausdeutungen, die sich sogar in der schlichten Komposition dieses Textes durch Brahms finden (op. 86, Nr. 4). Hummel gewinnt erst in den späteren Liedern zunehmend Freude am Ausmalen von Details (siehe Notenbeispiele S. 114 und 115).

Der Zyklus über Gedichte von Hermann Hesse (1978) behält die einfach-klare Gesangsmelodik prinzipiell bei, wenn sich auch das bis dahin fast ausschließlich syllabische Deklamieren von nun an bisweilen ein melismatisches Ausschweifen gestattet. Der Klaviersatz wird nuancierter und schwieriger. Neue Züge, die man auch im Zusammenhang mit der

# Hummel

## Über die Heide

$\text{♩} = 68$

*p (espr.)*

*rit.*

*mp*

*pp* *mp*

*f p*

*f p*

*rit.* *meno mosso* *rit.*

*pp*

Ü- ber die Hei- de hal- let mein Schritt; dumpf aus der Er- de  
Brau- en- de Ne- bel geis- tern um- her; schwarz ist das Kraut und der  
wan- dert es mit. Herbst ist ge- kom- men und Früh- ling ist weit -  
Him- mel so leer. Wär ich hier nur nicht ge- gan- gen im Mai!

Gab es denn ein-mal' se- li- ge Zeit?, se- li- ge Zeit?  
Lie- be und Le- ben-wie flog es vor- bei!, wie flog es vor-bei!

# Brahms

*Ziemlich langsam, gehend*

Singstimme  
Ü - ber die Hei - de hal - let mein Schritt; dumpf aus der

*Andante moderato*

Pianoforte  
*p*

Er - de wan - dert es mit. Herbst ist ge -

11  
Brau - en - de Ne - bel gei - sten um - her, schwarz ist das Kraut und der

*p* *cresc.*

Hintergründigkeit der Texte des Hesse- und des späteren Eichendorffzyklus sehen mag. So wandelt sich der gutmütige, leicht songhafte Trott des Storm-Liedes „Das Mädchen mit den hellen Augen“ jetzt zum fast trauermarschartigen Tempo und klanglichen Helldunkel der mehrschichtigen „Handwerksburschenpenne“ Hesses:

*a tempo*  
*p*  
 6  
 Das Mäd-chen mit den hel-len Au-gen, die woll-te kei-nes

Lieb-ste sein;

*mf*

*02*  
 3  
 Das Geld ist aus, die Fla-sche leer, und

*f* *mf*

ei-ner nach dem an- dern

*f* *mf*

Das monoton wiederholte zweistimmige Begleitmotiv des Storm-Liedes „Die Möwe und mein Herz“ erscheint ähnlich, aber hinsichtlich der Artikulation, Dynamik und rhythmischen Gestaltung differenzierter in dem Hesse-Lied „Blauer Schmetterling“. Das flimmernde Vergehen des Falters wird zum Sinnbild des ebenso vergehenden Glücks, von der Musik subtil eingefangen:

Flügelt ein kleiner blauer Fal-  
ter vom Wind geweht,

Die auf Halbtonschritten beruhenden intervallischen Konstellationen des kontraststarken „Irgendwo“ könnten an Komponisten-Monogramme wie B-A-C-H oder D-Es-C-H (der von Hummel verehrte Dimitri Schostakowitsch) erinnern, doch sind konkrete Anspielungen sicherlich nicht gemeint.

Eindeutig ist allerdings das wörtliche und vielfach abgewandelte B-A-C-H-Zitat im ganzen Schlußabschnitt von Hummels durch Hesse angeregten „Poem für Violoncello solo und 13 Streicher“ op. 80 (1987). Die letzte Strophe des als Motto vorangestellten Gedichtes „Stufen“ aus dem „Glasperlenspiel“ heißt:

*Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde  
Uns neuen Räumen jung entgegenschenden,  
Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden ...  
Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!*

Hummels Motivzitat erscheint sinnvoll, wenn man an Robert Schumanns Wort denkt<sup>1</sup>: *Nur aus Einem wäre von Allen immer von Neuem zu Schöpfen – aus J. Seb. Bach!* Natürlich ordnet sich dies auch gut in den Zusammenhang von Hesses Roman, wo das Gedicht im Schlußkapitel

<sup>1</sup> Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Erster Band. Vierte Auflage, mit Nachträgen und Erläuterungen von F. Gustav Jansen. Leipzig 1891, S. 26.

der „Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht“ eingehend erörtert und als „Betrachtung über das Wesen der Musik“ interpretiert wird. Hummel selber schrieb in einem Programmheft vom November 1995 zu dem „Poem“:

*Inhalt und formale Gestaltung sind in subjektiver Weise dem Stufengedicht abgewonnen. Die vielfach aufscheinende Kurzmotivik der beiden Teile lehnt sich in „magischer Formelschrift“ dem Gleichnis des Glasperlenspiels an, das im Ring zum Spiel mit bunten Perlen, zum Spiel mit Symbolen wird.*

„Aus schweren Träumen“ steht sinnvollerweise am Anfang des Hummel-Zyklus (1988) auf Gedichte von Joseph von Eichendorff, denn auch der Dichter hat diese Verse als Motto seinen „Romanzen“ vorangestellt. Eichendorff nach Schumann zu komponieren, hatte schon für Hugo Wolf eine Herausforderung bedeutet. Im Gegensatz zu Schumann betonte er daher Eichendorffs realistische und humoristische Seite. Auch Hummel tut das im violinenvernarrten „Wanderlied“ und in „Unfall“. In diesem Lied gewinnt der Komponist der unvermuteten Begegnung mit Amor und seinem Geschoß viel groteskere Züge ab als Hugo Wolf in seiner gemächlichen Vertonung. Hierzu trägt häufiger Taktwechsel ebenso bei wie der oft schnelle Übergang in extreme Lagen des Klaviers:

#### Hummel

The image shows a page of musical notation for Franz Hummel's piece "Aus schweren Träumen". It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system has lyrics: "Hand er zielt auf mich voll". The second system has lyrics: "Grau sen". The third system has lyrics: "Pesante langsam beginnen ich ren-ne-da-ich". The piano part includes various dynamics (p, f, accel., rit.) and performance markings (ped.).

## Wolf

drau - ssen, das hat 'nen Stutzen in der Hand und zielt auf mich voll Grat - sen. Ich

Doch nicht nur das ernste Motto schlägt auch für diesen Zyklus den „rechten Grundton“ an (in den letzten sieben Takten von „Aus schweren Träumen“ wird das A von den Linien des Gesangs und des Klaviers umkreist, bis es schließlich als ausgehaltener Baß sich durchsetzt): in „Kurze Fahrt“ und in der abschließenden „Todeslust“ finden Endgefühle ihren starken Ausdruck. Der „rechte Grundton“ dieses letzten Liedes (D) – Basis für eine Evozierung der „wunderbaren Nacht“ – löst sich schließlich aus der Tiefe und verklingt in heller Mittellage eines weit auseinander gezogenen D Dur-Sextakkordes. Auch dies – wie meistens in Hummels Liedern – ein offener Schluß, dennoch reiner Dreiklang:

fan - gen die Wun - der - ba - re  
Nacht ist auf ge - gan - gen.

*rit.*  $\text{♩} = 63$  *p*  
*pp*  
*gva bassa*  
*Ped.*

*rit.*  $\text{♩} = 60$  *rit.*  
*sf* *p*  
*Ped.*

$\text{♩} = 56$  *pp* *ppp*  $\text{♩} = 52$   
*Ped.* *Ped.*

Der 1987 zum 60. Geburtstag eines befreundeten Musikwissenschaftlers geschriebene „Herbsttag“ auf ein Gedicht von Rainer Maria Rilke<sup>2</sup> verleiht dem seit den Storm-Liedern für Hummel so zentralen Thema eine weitere charakteristische Prägung. Seine Ambivalenz (*Befehl den letzten Früchten voll zu sein*) spiegelt sich musikalisch in Querständen und damit verbundenem Changieren zwischen Dur und Moll. Dadurch kommen aber auch die bei Hummel eher seltenen milden Terzen und Sexten mit ins Spiel. Es gelingt dem Komponisten, Rilkes anwachsende Strophen (3, 4 und 5 Verse) in ihrer formalen und inhaltlichen Dynamik unter einem großen musikalischen Bogen zu fassen. Innerer Höhepunkt ist das Ende der zweiten Strophe, d.h. der einzige Vers, den Hummel wiederholt: *Die letzte Süße in den schweren Wein*. In seiner breit ausschwingenden Sequenzierung (melodisch abgeleitet aus der kurz zuvor erklingenden Wendung *südlichere Tage*) ist dies eine jener Stellen, wo sich melodische Qualitäten von Hummels Liedern besonders eindrucksvoll manifestieren.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "dränge sie zur Vollen-dung hin und jage die letz- te". The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics "Sü-ße in den schwe- ren Wein. die letz- te Süße in den schweren". The piano accompaniment continues with a similar melodic and bass line. The third system shows the vocal line with the lyrics "Wein." and the piano accompaniment. The score includes tempo markings "a tempo" and "rit.", and dynamic markings "p".

<sup>2</sup> Liedstudien – Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Martin Just und Reinhard Wiesend. Tutzing 1989, S. 1-4.

Eine besondere Stellung nimmt Hummels bislang letzter (Herbst 1995) Klavierlieder-Zyklus ein: seine 4 Haikus op. 99b. In dieser japanischen Poesiegattung dichtet hier – völlig formgerecht (3 Verse mit insgesamt 17 Silben) – Marie-Louise Stangl. Die dichte Knappheit des Modells führt auch in der Musik jeweils zu einer Konzentration auf das Wesentliche der Struktur. So klären sich – im ersten Stück – aus einer verschwimmenden Zwölfton-Totale, die aus vier übereinander geschichteten Dreiklängen gebildet ist, *erfüllte Tage* in reinem oder nur wenig „angereichertem“ Dur, um am Schluß *ohne Schmerz* wieder in das stille Klangmeer einzutauchen:

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).  
 - The first system is labeled 'I.' and 'Er-füllte'. It starts with a 3/4 time signature and a tempo marking of quarter note = 72. The piano part features a complex texture of overlapping triads. Pedal markings 'Ped.' and '\*' are present.  
 - The second system is labeled 'te Ta-'. It continues the musical narrative with dynamic markings of *mf*, *f*, *pp*, and *mf*. Pedal markings 'Ped.', '\* Ped.', '\* Ped.', and '\*' are used.  
 - The third system is labeled 'le-'. It concludes the piece with dynamic markings of *f*, *ff*, *mf*, and *pp*. Pedal markings 'Ped.', '\* Ped.', and '\*' are used.

In derselben Form schwillt dieses „Klangmeer“ in dem vierten Stück nach „Lied der Schöpfung“ zum *fortissimo* an.

Ein Haiku enthält trotz seiner Kürze ein jeweils möglichst umfassendes Bild, Gefühl oder eine Lebensweisheit. Hummels Singstimme spiegelt das – geformt in der Dreiteiligkeit – vielleicht am glücklichsten in dem dritten Stück:

(6) Flie - - - ßen und Strö - men  
in den Le - - - bens - ge - zei - ten  
dem E - - - wi - - gen zu

Fernöstliche Färbung findet sich lediglich in einigen Ganztonpassagen, so im zweiten Stück, wo zu dem Wort *Schweigen* einen Takt lang die Ganztonleiter auf Es, einen Takt später die Ganztonleiter auf D verwendet wird:

Schwei - - - gen hin - - - tu

(8)

Ped. \* Ped.

Seit den späten 80er Jahren finden sich bei Bertold Hummel auch Gesangszyklen, die von der traditionellen Klavierbegleitung abgehen. Als Variante zu ihr läßt sich noch die Gitarrenbegleitung ansehen, welche – innerhalb des deutschen Liedbereichs – im späteren 18. und frühen 19. Jahrhundert sehr beliebt war. Hummel verwendet sie in seinem Liederzyklus „Phantasmus“ auf frei gewählte Gedichte aus der gleichnamigen

Sammlung von Arno Holz. Obwohl sich die Möglichkeiten polyphoner Gestaltung auf der Gitarre drastisch reduzieren, hält Hummel prinzipiell an der Struktur seiner Klavierlieder fest. Sehr häufig findet sich allerdings typische Gitarrentechnik wie z.B. das Rasgado (permanentes Arpeggieren mit den Fingernägeln, meist von oben nach unten und zurück), etwa im Anfang des dritten Liedes:

### III. See, See, sonnigste See

(Arno Holz)

The musical score is for the song "See, See, sonnigste See" by Arno Holz. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Gesang) and a guitar line (Gitarre). The tempo is marked as quarter note = 116. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "See, See," with a fermata. The guitar line begins with a sequence of notes and rests, marked with fingering numbers (2, 3, 0, 1, 2, 3, 0, 1, 2, 3, 0, 1) and a dynamic marking of *f*. The second system continues the vocal line with the lyrics "son-nigste See, so weit du siehst!" and a fermata. The guitar line features a section marked "rasg." (rassando) with a dashed line, indicating a specific guitar technique. The score includes various dynamic markings such as *f*, *sf*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs.

Holzens artistische Neoromantik mit ihrer Rokoko-Nostalgie (seine naturalistischen Modernismen bleiben ausgeklammert) wird von Hummel etwas augenzwinkernd musikalisch eingefangen, z.B. wenn im ersten Lied auf die relativ einfach genannten *Blumen* dann mit *blinken* eine abgezirkelte Variante desselben musikalischen Motivs folgt:

Die instrumentale Einleitung dieses Liedes „In meinem schwarzen Taxuswald“ kehrt beziehungsreich zu Beginn des letzten Liedes, „In meinem grünen Steinwald“ wieder, den Zyklus rundend.

Das balladeske dritte Lied, „See, See, sonnigste See“, gibt Hummel mit realistischem Humor wieder, was in der Singstimme zu Glissandi und Trillern und sogar zu jenem Sprechen auf angedeuteten Tonhöhen führt, das zuerst von Engelbert Humperdinck in der Frühfassung seiner „Königskinder“ angewandt wurde. Wenn aber die Dreiklänge bei der Stelle *wohnen die alten Götter* im zweiten Lied („Aus weißen Wolken“) noch als Ironie erscheinen, hat man bei ihrem Wiederauftreten im letzten Lied den Eindruck, daß *Mond* und *Sonnensee*, die *blauen Blumen* und die *Harfe* doch als Stimmung so ernst genommen werden, daß der (wiederum offene) Schluß im C-Dur-Quartsext- bzw. Sextakkord überzeugt – umso mehr, als der Ton E schon während des ganzen Liedes (abgesehen von dem erwähnten instrumentalen Vorspiel) durchklingt.

Einer Besetzung, die sich wohl erst im 20. Jahrhundert findet, wendet sich Hummel mit seinen „Acht Fragmenten aus Briefen von Vincent van Gogh“ für Bariton und Streichquartett op. 84 (erschienen 1988) zu. Es gibt nur wenige – und nicht sehr bekannte – Liederzyklen in dieser aparten Kombination. Doch nicht nur deshalb sind Hummels Van Gogh-Gesänge außergewöhnlich: auch Vertonung von Prosa ist innerhalb von musikalischer Lyrik selten und Ausdruck einer modernen Haltung. Wie in der Gattung Oper („Pelléas et Mélisande“ 1902, Prosadrama von Mau-

rice Maeterlinck) steht auch hinsichtlich der Gattung Lied (Klavierlied) an erster Stelle Claude Debussy, der in seinen „Proses lyriques“ (1893) eigene Prosatexte komponierte. Für die neuere Zeit sei auf den für Hummel als „Schulhaupt“ wichtigen Paul Hindemith verwiesen, der 1933 – sicherlich mit starkem Bezug auf das politische Geschehen<sup>3</sup> – Klavierlieder auf Prosatexte von Matthias Claudius geschrieben hat<sup>4</sup>. Später wurden z.B. Prosatexte aus den „Illuminations“ von Arthur Rimbaud durch Benjamin Britten („Les Illuminations“ op. 18, 1939) und Hans Werner Henze („Being Beateous“, 1963) vertont, beide übrigens mit Streicher –, wenn auch nicht Quartettbegleitung. Der Prosatext führt dazu, daß Hummel sich auch in seiner Musik ganz weitgehend von jeglicher periodischen Metrik löst, obschon er an einzelnen Stellen des Van Gogh-Zyklus nicht auf symmetrische Entsprechungen und Sequenzen verzichtet. Auch hier wird bisweilen der Übergang zu bloßem Sprechen vollzogen: in Fragment III sowie in den Fragmenten VII und VIII, wo das Sprechen quasi als ein erlöschendes Echo der zuvor gesungenen Phrase erscheint.

Die Wahl dieser Textfragmente erscheint auch deshalb gerechtfertigt, weil Van Goghs Briefe an seinen Bruder Theo literarischen Rang besitzen. Religiöses Empfinden, sensibles Umsetzen visueller Eindrücke, existentielle Einsamkeit und eine belastete Psyche, die vergeblich um Gleichgewicht ringt (Van Gogh erschoss sich mit 37 Jahren) manifestieren sich in diesen Selbstzeugnissen. Ein Hauptelement von Van Goghs großen Bildern – Sonnenlicht – ist auch ein zentrales Thema dieser Textstellen. Die Fragmente III und IV beziehen sich direkt darauf, und das VIII., letzte, mündet in die Worte: *mit einer Sonne, die alles mit Licht und überreichem Gold überstrahlt*. Hummel wiederholt das letzte Wort mehrmals und gibt im Quartett das Flirren durch Tremoli, Arpeggien, Flageolett-Töne und Triller (zuletzt übereinander geschichtete Terzen-triller) wieder, mit denen das Werk von *pianissimo* bis *al niente* in höchster Höhe verlischt:

---

<sup>3</sup> Vgl. Andres Briner: Unveröffentlichte Klavierlieder Paul Hindemiths, in: Liedstudien (hier Anm. 2), S. 515-518.

<sup>4</sup> Vgl. die Dissertation über Hindemiths Lieder aus den 30er Jahren von Ann-Katrin Heimer (Schliengen, Edition Argus).

68

al - les ü - ber strahlt, 8va

*p* *mf*

70 *meno mosso*

ü - ber - strahlt

*p*

74

8va al niente

*pp* *ppp*

Noch deutlicher als hier erweist sich das Zentrum E, ja geradezu E Dur, als Lichtsymbol am Schluß des Fragmentes III. Auch das E Dur, in welches Hummel am Ende von Fragment V zum Wort *Musik* mündet,

ist in solchem Zusammenhang zu sehen. In Fragment IV steht das e<sup>4</sup> der 1. Violine für die Sonne, doch das aus ihm entwickelte Motiv stürzt plötzlich aggressiv in die Tiefe und gefährdet den Kopf:

Oh, die-se schö - - ne Son - ne

hier mit - ten im Som - mer

das greift ei - nem den Kopf an und ich zweif - le gar nicht

12

16

*pizz.* *arco*

*p* *mf* *p*

*fp* *mf* *p*

*fp* *mf* *p*

*fp* *p*

*mf* *fp (espr.)* *pp*

*fp* *p* *pp*

*fp* *p* *pp*

*fp* *p* *pp*

*mf* *poco accel.*

*fp* *sf* *fp* *sf*

*fp* *sf* *fp* *sf*

*fp* *sf* *fp* *sf*

*fp* *sf* *fp* *sf*

Eine Parallele hinsichtlich der Lichtsymbolik des E findet sich in Gerhard Frommels „Vier Gesängen nach Gedichten von Baudelaire-George“ von 1942<sup>5</sup>. Bei Hummel kann das übrig bleibende bloße E aber auch die Einsamkeit charakterisieren, wie am Ende des Fragmentes VI (*und gehen ihres Weges von dannen*).

In Korrespondenz zur Sonne steht das große Feuer in der Seele (Fragment VI), *ein Feuer, das ich nicht auslöschen darf*, wie es in Fragment I heißt:

10  
Ich füh-le ei-ne Kraft in

18  
mir, ein Feu-er, das ich nicht aus-löschen darf, sondern

Die Chromatik zeigt den ganz anderen Charakter dieser inneren Kraft ebenso wie der drängende, unruhige Taktwechsel. Typisch für Hummel

<sup>5</sup> Vgl. Wolfgang Osthoff: Gerhard Frommel und „France dulce terre“ – Ein deutscher Komponist während der Kriegsjahre, in: International Journal of Musicology 3, 1994, S. 302.

sind die sukzessive übereinander geschichteten Intervalle (Sext-Doppelgriffe), welche hier einen Achtton-Klang ergeben. Sie erscheinen ganz ähnlich im letzten Fragment zu den Worten *Ich sehe darin das Bild des Todes*, nun aber *pianissimo* und in enger Lage. Sinnvoll manifestiert sich damit, in dem spätesten der gewählten Fragmente (1889), die Einheit auch dieses Hummelschen Zyklus.