



6. PHILHARMONISCHES KONZERT 1981/82

6.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 30. Januar 1982, 20.00 Uhr

Sonntag, den 31. Januar 1982, 20.00 Uhr

dresdner philharmoniker.

Dirigent: Herbert Kegel
Solisten: Jitka Kovaříková, CSSR, Sopran
Ulrik Cold, Dänemark, Baß
Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Einstudierung Matthias Geissler

Franz Schubert
1797–1828
Sinfonie h-Moll (Unvollendete)
Allegro moderato
Andante con moto

Johannes Brahms
1833–1897
**Schicksalslied von Friedrich Hölderlin
für Chor und Orchester op. 54**

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch
1906–1975
**Sinfonie Nr. 14
für Sopran, Baß und Kammerorchester
nach Gedichten von Federico García Lorca,
Guillaume Apollinaire, Wilhelm Küchelbecker und
Rainer Maria Rilke op. 135**

Baß: De profundis (Lorca) – Adagio
Sopran: Malagueña (Lorca) – Allegretto
Sopran/Baß: Loreley (Apollinaire nach Brentano) – Allegro molto
Sopran: Der Selbstmörder (Apollinaire) – Adagio
Sopran: Auf Wacht I (Apollinaire) – Allegretto
Sopran/Baß: Auf Wacht II (Apollinaire) – Adagio
Baß: Im Kerker der Santé (Apollinaire) – Adagio
Baß: Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von
Konstantinopel (Apollinaire) – Allegro
Baß: An Delwig (Küchelbecker) – Andante
Sopran: Der Tod des Dichters (Rilke) – Largo
Sopran/Baß: Schlußstück (Rilke) – Moderato

ZUR EINFÜHRUNG

Die Kunst des großen österreichischen Komponisten Franz Schubert war in ihrem Ideengut, ihrem Gestaltungswillen durchaus noch der Wiener Klassik verbunden, wurde jedoch durch die Erscheinungen der politischen Restaurations-Epoche in Sujetwahl und Formensprache beeinflusst. Dennoch überwog nicht Pessimismus und Weltschmerz, obgleich vorhanden in seinem Schaffen, sondern vielmehr die Absicht, durch Phantasie und poetischen Realismus die „miserable Wirklichkeit“ seiner Zeit zu verschönen.

Die Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Leben, Wahrheit und bürgerlicher Wirklichkeit seiner Zeit erkannte Schubert um so mehr, je reifer er wurde. Seit 1819 bemächtigte sich dieser tragische Antagonismus seines Liedschaffens, seiner Kammermusik und schließlich seiner Sinfonik. Wie der schmerzlich-heftige Streichquartett-Satz c-Moll aus dem Jahre 1820 blieb auch die Sinfonie h-Moll von 1822 ein Torso und ging als Schuberts „Unvollendete“ in die Musikgeschichte ein. Zwingende äußere Gründe für die Nichtvollendung des Werkes gab es nicht. Daß Schubert es nicht zum Abschluß brachte, lag wohl an der noch nicht überwundenen Unschlüssigkeit seiner Haltung: Auf der einen Seite spürte er die Übermächtigkeit jener für ihn neuen und schmerzhaften gesellschaftlichen Erkenntnis, auf der anderen Seite konnte er sich nur zögernd von einer alten Illusion lösen, vom ungetrübten Leben in der Kunst. So müssen wir uns mit den zwei vollendeten Sätzen der Sinfonie begnügen, die uns Schuberts Durchbruch zu einer neuen, konflikthaften sinfonischen Sprache belegen, deutlich am Beethovenschen Vorbild orientiert und doch eigenständig. Wirklich tragische Gedanken finden in dem ergreifenden Werk Ausdruck. Nicht die Zerwürfnisse mit dem Vater bilden, wie vielfach angenommen wurde, den Kern des dargestellten Konflikts, sondern seine tragische Lebenserfahrung, daß seine humanistische Lebensverbundenheit unvereinbar war mit den sich unaufhaltsam durchsetzenden kapitalistischen Produktionsverhältnissen, wenn ihm auch diese Ursache zu seinem Konflikt mit der Welt letztlich undurchschaubar blieb. Halten wir uns an seine Worte: „Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wallte ich Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte

mich die Liebe und der Schmerz“ – darin liegt auch der Leitgedanke seiner „Unvollendeten“ beschlossen.

Das der Sinfonie in den Bässen gleichsam mottohaft vorangestellte düstere achttaktige Thema, das in der Durchführung und der Coda des ersten Satzes (Allegro moderato) eine große Rolle spielt, läßt diesen Leitgedanken deutlich werden. Nach einem schmerzlichen Klagegesang in Oboen und Klarinetten, einem Hornruf stimmen die Celli, dann die Violinen eine wunderbare Ländlermelodie an, die so recht Herzlichkeit, Wärme und Volkstümlichkeit demonstriert, deren Schubert fähig war. Aber dieser Gesang von der Liebe wird von brutalen Fortissimo-Schlägen des Orchesters unterbrochen, bis die Melodie wieder Kraft findet, sich durchzusetzen. Wie schon die Exposition spiegelt auch der weitere dramatische Verlauf des ersten Satzes die „Zerteiltheit“ in Schmerz und Liebe wider. Das fatalistische Mottemotiv verwandelt sich in ein heroisches Kampfmotiv. Doch den heftigen Kämpfen und Auseinandersetzungen ist kein Sieg beschieden. Mit drei gebieterischen Schlägen scheint der Schmerz über die Liebe zu siegen, der Tod über das Leben. Der zweite Satz (Andante con moto) versucht, fern von den Kämpfen des ersten Satzes einen Märchenfrieden zu gestalten, seine träumerische Ruhe vor dem Einbruch des Schmerzes, der Realität zu bewahren. Eine friedvolle Kantilene vermag denn auch im ersten Teil den Eindruck tiefer Ruhe und Ergebenheit zu erzeugen. Doch bald kommt es wieder zu einer großen Klageszene. Der Schmerz bricht erneut auf, bis er sich abermals in Liebe verwandelt. In der Reprise scheint dann die Verzweiflung noch gesteigert, bis eine endgültige Besänftigung in Wohllaut und Frieden eintritt.

Das Schicksalslied für Chor und Orchester op. 54 vollendete Johannes Brahms im Mai 1871 in Baden-Baden; es ist, auf Hölderlins Text, das klassisch-antike Gegenstück zur Alt-Rhapsodie, jenem reifen Zeugnis des Goetheschen Sturm und Drang. Auch hier drei Strophen; aber diesmal faßt Brahms die beiden ersten zusammen und stellt, ganz dem Charakter des Textes entsprechend, dem „Langsam und sehnsuchtsvoll“ des Anfangs ein stürmisches Allegro entgegen – alles ist auf diesen dramatischen Gegensatz zugespitzt. Der beginnende Es-Dur-Instrumentalsatz gehört zu Brahms' schönsten Gebilden; wieder sordinierte Streicher, wieder der leise Pauken-

schlag in der Tiefe, wieder die sich innig intensivierende Geigenmelodie in der Höhe. „Ihr wandelt droben im Licht“ ist eine fast choralmäßige schlichte Melodie, mild von einem Halzbläsergesang begleitet. Aufs schönste weiß der Komponist harmonische Kontraste zu verwenden; bald wird das Ganze durch eine Dolce-Geigenmelodie in lichte Höhen getragen. Aus der Tiefe beginnt die zweite Strophe „Schicksallas, wie der schlafende Säugling, atmen die Himmlischen“; leise A-cappella-Klänge leiten wirkungsvoll zur Phrase „Und die seligen Augen blicken in stiller, ewiger Klarheit“ über, wieder in sich mündend. Auf ruhelosen Achtelgängen des Orchesters baut das Allegro seine weiten, synkopisch zerklüfteten Melodien auf; „Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn“; der bildhafte Text (insbesondere „ins Ungewisse hinab“) wird wieder malerisch-affektiv ausgedeutet, zuletzt über einen 54 Takte durchgehaltenen Orgelpunkt C. Hölderlin schließt mit diesem „Ungewissen“ — Brahms löst nun in C-Dur, im Adagio-Orchesternachspiel, das Vorspiel wieder aufleuchten. Es ist allerdings nicht, wie man denken könnte, wieder das Bild der Götter, sondern das, was die Musik dazugibt. Es ist der Gedanke des Trostes, der den klassischen Idealismus ins Menschliche führt. Worte würden hier nur stören; nicht zufällig soll die befehlende Melodie der Flöte (am Anfang wurde sie in den gedämpften Violinen gesungen) durchaus forte geblasen werden (wie Brahms mehrmals betonte), den realistischen Aspekt hervorhebend.

Schicksalslied von Friedrich Hölderlin

Ihr wandelt droben im Licht
auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
rühren Euch leicht,
wie die Finger der Künstlerin
heilige Saiten.

Schicksallas, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
keusch bewahrt
in bescheidner Knospe
blühet ewig
ihnen der Geist,
und die seligen Augen
blicken in stiller,
ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
auf keiner Stätte zu ruhn;
es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen
blindlings von einer
Stunde zur andern,
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
jahrlang ins Ungewisse hinab.

Mit dem Gedanken an den Tod hat sich Dmitri Schostakowitsch, der seit 1966 fast ständig krank war, in den Werken seiner letzten Schaffensperiode verschiedentlich ahnungsvoll auseinandergesetzt. Eines der wichtigsten Werke dieser Zeit ist die Benjamin Britten gewidmete, im Frühjahr 1969 komponierte und am 1. Oktober desselben Jahres in Leningrad uraufgeführte 14. Sinfonie, die keine eindeutige Tonart mehr aufzuweisen hat. Sie ordnet sich ein in die Reihe jener späten Partituren des sowjetischen Meisters, in denen er — wie Beethoven in den letzten Quartetten — seine ganze Aufmerksamkeit auf das Suchen nach neuen Anwendungsmöglichkeiten der eigenen Mittel verwandte, sich nach stärker als früher der Polyphonie zuwandte. Er entfernte sich von der klassischen Form und Dramaturgie, von symmetrischen Themen. Seine Handschrift nahm die früher für ihn so typische Expressivität und manches Pathos zurück, wurde spröder, intellektueller, begann sich von der Tradition im früheren Sinne zu distanzieren, auch vom vorausgegangenen eigenen Schaffen, ohne jedoch gänzlich auf überlieferte Intonationselemente zu verzichten. In dem Maße, wie sich die Tonalität seiner letzten Werke aufzulösen begann, wurden Elemente der ihm vorher so fremden Dodekaphonie, der Zwölftönigkeit der Themen, in seinen Spätstil einbezogen. Das betrifft auch die 14. Sinfonie, unkonventionellerweise in 11 Teile gegliedert, die wiederum in vier Komplexe zusammengefaßt werden, durchgängig an das Wort und damit an die Singstimme (Sopran und Baß) gebunden und getragen von einer für Schostakowitsch völlig untypischen Orchesterbesetzung: dem Kammerstreicherorchester ist eine Schlagzeuggruppe zugeordnet, deren Instrumente bis dahin im Schaffen Schostakowitschs noch nicht begegneten bzw. äußerst selten vorkamen. Über seine „Vierzehnte“, aus der er übrigens ein Zitat in seinem letzten Werk, der So-

note für Bratsche und Klavier op. 147 verwendete, äußerte Schostakowitsch u. a.:

„Ich instrumentierte vor längerer Zeit (1962) Mussorgskis Vokalzyklus ‚Lieder und Tänze des Todes‘. Dieses Werk habe ich immer tief verehrt, abgleich ich schon bald seine formale Kürze als einen Mangel empfand — sind es doch nur vier Stücke, die der Zyklus vereint. Ich faßte damals den kühnen Entschluß, eine Fortsetzung dieser genialen Komposition zu wagen. Seinerzeit wußte ich aber nicht, wie ich meine Idee verwirklichen sollte. Jetzt erst habe ich mich erneut mit diesem Gedanken befaßt, nachdem mir eine ganze Reihe hervorragender Dichtungen russischer und ausländischer Autoren begegnet war. Ich war tief beeindruckt von der großen Weisheit und künstlerischen Kraft, mit denen das ewige Thema der Liebe, des Lebens und des Todes hier betrachtet und gelöst ist. So erklärt es sich, daß bereits in meiner 13. Sinfonie die beginnende Auseinandersetzung mit diesen Themen spürbar wird.“

Ostrowski hat gesagt: ‚Das Beste, was der Mensch besitzt, ist das Leben‘. Ich bejahe diese These und füge hinzu: Es ist ihm aber nur einmal gegeben, und man muß es so gestalten, daß man niemals sinnlos vertane Jahre zu bedauern hat. Ich denke weiter: Unsterblich sind wir nicht, und eben deshalb müssen wir uns bemühen, möglichst viel für die Menschheit und die Erkenntnis ihres Daseins zu leisten. Inhaltliche Gestaltung und musikalische Ausdeutung meiner Sinfonie dienen diesen Grundgedanken.“

Zum rechten Verständnis meines Werkes möchte ich noch folgenden Hinweis geben: Nach tragisch-dramatischen Todes-Episoden begegnen uns bei den Klassikern oftmals Passagen, die eine Verklärung zum Ausdruck bringen. Beim Tode von Boris Godunow erklingt eine weiche Musik, beruhigend und tröstend. So ist es auch nach Hermanns Tode in der Oper ‚Pique Dame‘ von Tschaikowski. Eine ähnliche Wendung findet man im Finale von Verdis ‚Othello‘. Richard Strauss hat eine seiner sinfonischen Dichtungen ‚Tod und Verklärung‘ genannt. Diese Vorstellung ist mit dem Glauben an ein Leben jenseits des Todes verbunden und wurzelt in der religiösen Einstellung der Komponisten.“

Im Gegensatz dazu habe ich dieses Problem materialistisch gelöst. So ist es erklärlich, daß sich in meiner Sinfonie nichts Beruhigendes oder Tröstendes findet. Die tragische Grundhaltung des Werkes darf dennoch nicht als

Pessimismus gedeutet werden. Es geht mir bei den einzelnen Themen um eine bewußt realistische Interpretation. So wird meine Absicht erkennbar, den ungerechten oder vorzeitigen Tod darzustellen, der meinen inneren Protest hervorruft. Dieser Darstellung wende ich mich im Namen des Lebens auf der Erde zu. Die Fragen nach dem Sinn des Todes werden allein in den beiden letzten Sätzen der Sinfonie mit den Worten Rilkes beantwortet.“

Und H. A. Brockhaus schrieb über Schostakowitschs 14. Sinfonie: „Die in den elf Teilen der Sinfonie vertonten Verse von Federico García Lorca, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Küchelbecker (einem Dekabristen-Dichter) und Rainer Maria Rilke sind von kompromißloser Härte des Inhalts. Die Gesamtintention des Werkes zielt auf die Gestaltung des Tragischen, die in diesem Umfang und auf diesem Niveau einmalig ist für die bisher bekannt gewordene Musik unseres Jahrhunderts. Das muß vor allem darauf zurückgeführt werden, daß Schostakowitsch eine nur selten anzutreffende Verknüpfung neuer Gestaltungstechniken und klassischer Intonationselemente praktiziert und künstlerisch beherrscht. Wesentlich ist dabei in der 14. Sinfonie die Verwendung verschiedenster Varianten des Klage-Tanfalls, der Monolog-Deklamation, des Lamento, mehrerer Genre-Intonationen (Signal, Tanz, Marsch-Groteske) und deren Verbindung mit der chromatischen Ausweitung des Harmonischen bis zum Streicher-Cluster, mit Glissando- und Legno-Manieren und anderen Details. Das Typische für den Künstler Schostakowitsch äußert sich jedoch nicht in den Details, sondern im Inhalt seines Werkes, in einem neuen, sozialistischen Weltempfinden. Die Öffentlichkeit darüber zu informieren, daß Grauenhaftes geschah und Unfaßbares auch heute noch geschieht, ist sachlich sicher richtig, aber ein Künstler verdiente diesen Namen nicht, wenn er bei solchem Informieren stehen bliebe. Die Menschheit ist während der vergangenen hundert Jahre mit einem solchen Lavaström tragischer Ereignisse überschüttet worden, daß der Künstler, der darauf beschränkt, immer neue Mittel des Schocks und der Katastrophenschilderung zu finden, nicht nur in eine gestalterische Sackgasse geraten muß, sondern auch hinter den Möglichkeiten der Kunst in unserer Epoche zurückbleibt. Erst wenn sich der Komponist der anderen Seite des Problems zuwendet, dem Versuch, das Tragische und die ihm zugrundeliegenden Konflikte durchschaubar zu machen, dann wird

er sich mit den wahren Schwierigkeiten der Kunst unserer Epoche konfrontiert sehen. Dmitri Schostakowitsch hat beide Seiten des Problems zu erfassen und zu gestalten versucht, und nicht nur das, sondern in seinen bedeutenden Werken auch die schöpferische Lösung des Problems gefunden, denn Einsamkeit, Angst, Tod, Krieg, Faschismus, Rassenverfolgung, Unterdrückung und Terror werden in seinen großen sinfonischen und kammermusikalischen Werken nicht nur geschildert, sondern gebrandmarkt und durchschaubar gemacht. Es geht in jedem Werk um die Weltanschauung eines sozialistischen Künstlers, für den der Konflikt Leben – Tod in seiner allgemeinen Gültigkeit wie in seiner individuellen Unvermeidlichkeit zum Gegenstand werden mußte. Das Typische für den sozialistischen Humanismus Schostakowitschs ist dabei aller-

dings, daß er nicht nur, wie zitiert, alles Tröstende und Besänftigende meidet, sondern daß er auch allem Pessimismus abhold bleibt. (Schostakowitsch: „Wünschen möchte ich mir, daß die Zuhörer nach der Aufführung der Sinfonie mit dem Gedanken fortgehen: Das Leben ist wunderschön!“) Seine Musik ist gerade in der Gestaltung des Tragischen von Lebensbejahung erfüllt, von der Anerkennung des menschlichen Grundkonflikts zwischen Leben und Tod, markant zum Beispiel in den Worten des Finales der Sinfonie nach Versen Rainer Maria Rilkes ausgedrückt:

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meir
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Dmitri Schostakowitsch Sinfonie Nr. 14

Adaption der Originaltexte und deutsche Fassung der Teile 1–9 von Jörg Margener

De profundis

Einhundert heiß Verliebte schlafen für immer,
schlafen unter der trocknen Erde.
Rot sind die langen Straßen, die Straßen von Andalusien,
Grüne Olivenbäume bei Córdoba sich neigen.
Dort stehen hundert Kreuze, daß wir sie nicht vergessen.
Einhundert heiß Verliebte schlafen für immer.

Federico García Lorca (1898–1936)

Malagueña

Seht den Tod ein- und ausgehen in der Taverne.
Nachtschwarze Pferde und finstere Seelen durchschreiten die Schatten der Gitarre.
Es befahl der Bischof sie vor sein Gericht,
Der Tod, er geht ein und geht aus . . . in der Taverne.

Federico García Lorca

Loreley

Zu der blonden Hexe kamen Männer in Scharen,
die vor Liebe zu ihr fast wahnsinnig waren.
Es befahl der Bischof sie vor sein Gericht,
doch bewog ihn zur Gnade ihre Schönheit so licht.
„Loreley, deine Augen, die so viele gerührt,
welcher Zauber hat sie nur zum Bösen verführt?“

„Laßt mich sterben, Herr Bischof, verdammt ist mein Blick.
Wer mich einmal nur anschaut, kann nie mehr zurück.
Meine Augen, Herr Bischof, sind schreckliche Flammen.
Laßt mich brennen am Pfahl, denn ihr müßt mich verdammen!“

„Loreley, wie soll ich dich verdammen,
wenn mein Herz für dich steht in Flammen:
heile du meinen Schmerz!“

„Sprecht nicht weiter, Herr Bischof, laßt Euch nicht von mir rühren:
denn Gott hat Euch bestimmt, mich zum Tode zu führen.
Fort von hier zog mein Liebster, hat sich von mir gewandt,
ist von dannen geritten in ein anderes Land.
Seither trauert mein Herz, darum muß ich verderben.
Wenn ich nur mein Antlitz seh, möchte ich sterben.
Fort von hier zog mein Liebster, nun ist alles so leer,
sinnlos ist diese Welt, Nacht ist rings um mich her!“

Und der Bischof läßt kommen drei Ritter: „Ihr Treuen,
bringt mir diese ins Kloster, dort soll sie bereuen.
Geh hinweg, Loreley, falsche Zauberin du,
Wirst als Nonne nun finden im Gebet deine Ruh!“

Mühsam sieht man sie dort einen Felsweg beschreiten,
Und sie spricht zu den Männern, die ernst sie begleiten:
„Auf der Höhe des Felsens will ich einmal noch stehn:
und das Schloß meines Liebsten von ferne nur sehn.
Und sein Spiegelbild laßt mich zum letzten Male betrauern,
donach könnt ihr mich bringen in Klostermauern!“

Und ihr Haar fliegt im Winde, seltsam leuchtet ihr Blick,
und es rufen die Ritter: „Loreley, zurück!“

„Auf dem Rheine tief drunten kommt ein Schiffelein geschwommen,
drinnen steht mein Geliebter, und er winkt, ich soll kommen!
O wie leicht wird mein Herz! Komm, Geliebter mein!“
Tiefer lehnt sie sich über und stürzt in den Rhein.
Und ich sah sie im Strome so ruhig und klar,
ihre röhrenfarbenen Augen, ihr sonniges Haar.

Apollinaire (1880–1918) nach Clemens Brentano

Der Selbstmörder

Drei Lilien schmücken in Demut mein kreuzloses Grab.
Drei Lilien, bedeckt mit Gold, das vom Winde verstreut auf den Wegen.
Lils glänzen sie auf, wenn die nachtschwarzen Wolken sie tränken mit Regen
und ragen in einsamer Schönheit, voll Stolz wie der Könige Stab.

Aus meiner Wunde wächst eine den Strahlen der Sonne entgegen,
da entfaltet sich blutend die Lilie, die Schrecken mir gab.
Drei Lilien schmücken in Demut mein kreuzloses Grab.
Drei Lilien, bedeckt mit Gold, das vom Winde verstreut auf den Wegen.

Die andere Lilie dem Herzen entwächst, das geht leidend zugrunde
von Würmern zerfressen. Die dritte der Lilien entwächst meinem Munde.
Sie wachsen und blühen auf meinem vereinsamten Grab.
Ihre Schönheit ist nur ein Fluch, wie das Schicksal ihn meiner Vergänglichkeit gab.
Drei Lilien schmücken in Demut mein kreuzloses Grab.

Apollinaire

Auf Wacht I

Er muss heut abend sterben den Tod im Schützengraben,
mein kleiner Sturmsoldat, dessen müde Augen
Tag für Tag nur zur Verteidigung des Ruhmes taugen.
Für Ruhm allein ist er nicht mehr zu haben.
Er muss heut abend sterben den Tod im Schützengraben,
mein kleiner Sturmsoldat, mein Bruder du, mein Glück.

Und weil er sterben muss, will ich heut abend schön sein,
auf meinen Brüsten soll leuchten der Flammenschein,
zerschmelzen soll mein Blick die schneebedeckten Höhen,
und wie ein Band von Gräbern wird mein Gürtel sein.
In tiefer Sünde wie im Tode will ich schön sein,
weil er heut sterben muss, im Graben dort allein.

Der Abend brüllt wie dunkle Kühe, es flammen Rosen,
und blaue Fittiche verzaubern meinen Blick.
Der Stundenschlag der Liebe, ein fieberndes heißes Kosen.
Der Sichel Schlag des Tods, ein letzter Gruß zurück.
So wird er heute sterben, so wie die dunklen Rosen,
mein kleiner Sturmsoldat, mein Bruder du, mein Glück.

Apollinaire

Auf Wacht II

Madame haben eben irgend etwas verloren . . .
Ach, Kleinigkeit! Ach, es war nur mein Herz, und glaubt mir,
ganz leicht aufzuheben. Einmal gab ich's her, einmal nahm ich's zurück, ja,
so ist das Leben.
Und ich lache laut . . . ha, ha . . .
um die Liebe, die dort für den Tod gegeben.

Apollinaire

Im Kerker der Santé

Man zog mich völlig aus und schloß mich in den Kerker ein.
Das Schicksal blieb vor meiner Tür. Im Dunkel ich allein.

Wo seid ihr, Freunde, euer Sang, ihr Mädchenlippen rot.
Hier wölbt sich über mir das Grab, hier wartet nur der Tod.

Nein, ich bin nicht der, als der ich einst geboren,
hier bin ich Nummer Fünfzehn — für alle Welt verloren.

In einem Graben wie ein Bär geh ich im Kreis, im Kreise umher.
Der Himmel lastet schwer, ich seh ihn nimmermehr.
In einem Graben wie ein Bär geh ich im Kreis umher.

Warum, o mein Gott? Du kennst meinen Schmerz,
denn du hast ihn mir gegeben. Erbarm dich, erbarm dich!
Erbarm dich meiner Leiden, sieh, mein Antlitz fast ohne Leben!
Erbarm dich all der armen Herzen, die hier im Dunkel des Kerkers schlagen.

Nimm von mir den Kranz, mit Dornen besät
und laß meinen Geist nicht verzagen.

Der Abend naht lautlos und plötzlich über mir Licht, das die Dunkelheit bannt.

Im Stillen — hier ganz allein in der Zelle:
Ich und mein klarer Verstand.

Apollin

Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel

Der du schlimmer als Barrabas bist
und gehört wie ein Höllendrachen,
Beelzebub ist dein Freund, und du frißt
nichts als Unflat und Dreck in den Rachen;
abscheulich dein Sabbath uns ist.

Du verfaulter Kadaver von Saloniken,
blutiger Traum ohne Sinn,
deine Augen, zerstoßen von Piken:
deine Mutter, die Erzbuhlerin,
sie gebar dich stinkend in Koliken.

Henkersknecht von Podolien, du träumst von Pein,
Schorf und Wunden, Eitergeschwüren.
Arsch der Stute, Schnauze vom Schwein!
Alle Arznei soll nur schüren
Pest und Aussatz in deinem Gebein.

Apollinaire

An Delwig

O Freund, mein Freund! Was ist der Lohn
für meine Taten, für mein Dichten?
Wo bleibt der Trost für die Begabung,
zwischen Verbrecherpack und Wichten?
Doch wenn die Geißel des Gerechten
die Schurken weist in ihre Schranken,
erbleichen sie, und die Gewalt
der Tyrannei beginnt zu wanken.

O Freund, mein Freund!
Was zählt Verfolgung?
Unsterblichkeit ist doch der Lohn
erhabener und kühner Taten,
der Preis für des Gesanges süßen Ton.
Denn unvergänglich ist der Geist,
das freie, freudig-stolze Wesen,
das Bündnis, das die Menschen eint,
die von den Musen auserlesen.

Wilhelm Küchelbecker (1797—1846)

Der Tod des Dichters

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von — ihr — Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.

Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser waren sein Gesicht.

Und sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

Rainer Maria Rilke (1875—1926)

Schlußstück

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Rainer Maria Rilke