



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

W., G.: Ein Veilchen auf die Wiese stand.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Ein Veilchen auf der Wiese stand.



n den nächsten Tagen sind es hundert Jahre her, daß Mozart in Wien Goethes „Veilchen“ komponirte. Die Handschrift, die sich nach Köchels „Chronologisch-thematischem Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts“ 1860 im Besitz von Wilhelm Speyer in Frankfurt befand (wo ist sie heute?), trägt die Überschrift: „Das Veilchen. Vom Goethe. 8. Juni 1785.“ Dem ersten Bande von Otto Jahns „Mozart“ ist ein Facsimile derselben beigegeben, auf dem leider das Datum weggelassen ist.

Wenn jemand ein historisches Liederalbum zusammenstellen wollte, um an einer Auswahl charakteristischer Proben die Entwicklung des deutschen Kunstliedes zu zeigen — er könnte damit zugleich ein musikalisches Hausbuch von großer Bedeutung schaffen*) —, was würde er an die Spitze dieser Sammlung stellen? Man könnte an die Arie denken, die Sebastian Bach zugeschrieben wird, aber wahrscheinlich nicht von ihm herrührt: „Willst du dein Herz mir schenken,“ oder an das Haydn'sche Schäferlied „Stets sagt die Mutter: schmücke dich“ oder gar an eine der Klopstock'schen Oden, die Glück komponirt hat. Aber alle diese Vorschläge würden von der einen oder andern Seite gelinden Zweifeln begegnen; der Vorstellung, die wir unwillkürlich heute mit einem Liede verbinden, und die wir uns von Dichtungen Goethes, Uhlands, Heines in Kompositionen Schuberts, Mendelssohns, Schumanns gebildet haben, entspräche keines der genannten: eine Arie, ein Pastorale, eine Ode ist eben etwas anderes als ein Lied. Aber schwerlich würde jemand Einspruch erheben, wenn man die Sammlung mit Mozarts „Veilchen“ eröffnen wollte. Ja, würde es von allen Seiten heißen, das mag den Anfang machen, das ist das erste, wirkliche Lied im heutigen Sinne, auch Schubert, selbst Mendelssohn noch könnte es geschrieben haben, und dieses erste deutsche Lied ist zugleich eine der herrlichsten Blüten in dem reichen deutschen Liedergarten, frisch und jung, als hätte sie sich gestern erst entfaltet, unverwelklich, unveraltbar.

Die Versuche, ein kunstmäßiges deutsches Lied zu schaffen, lassen sich weit in das achtzehnte Jahrhundert zurückverfolgen. Aber nicht nur alles von

*) Möchte sich doch die „Edition Peters“ diesen Gedanken zur Ausführung empfohlen sein lassen. Es könnte eine Sammlung werden, die bei allen gebildeten Liedersängern die größte Freude hervorriefe. Freilich würde sie zwei bis drei Bände beanspruchen. Eine lehrreiche, gut und anregend geschriebene Einleitung dürfte nicht fehlen.

Gesang, was an den Leipziger Dichterkreis und die Anacreontiker sich angeschlossen, selbst die zahlreichen musikalischen Erzeugnisse, zu denen der Göttinger Dichterbund begeisterte, und als deren bedeutendste Schöpfer Andree, Schulz, Reichardt dastehen, erscheinen uns heute wie ein großer grauer Nebel, aus dem nur hie und da noch ein mattes Lichtchen zu uns herüberschimmert. Erst an Goethes Lyrik entzündete sich die leuchtende Flamme der modernen Liederkomposition, und welche Bedeutung Mozart auch als Liederkomponist hätte erlangen — können, wenn er Goethes Lieder gekannt hätte, wenn statt des einen ein gütiger Zufall ihm deren mehr in die Hände gespielt hätte, das zeigt sein „Veilchen.“ Wenn es immer als ein Beweis gelten kann, daß ein Komponist den höchsten und vollendetsten musikalischen Ausdruck für den Inhalt einer Dichtung gefunden hat, wenn niemand sie ihm nachzukomponiren wagt, so ist Mozarts „Veilchen“ in seiner Art das Höchste: außer Reichardt hat niemand den Mut gehabt, sich mit ihm zu messen; wohl aber hat Mozart — und das wird wenigen unsrer Leser bekannt sein — von 1775 bis 1781 nicht weniger als neun Vorgänger gehabt, die er durch seine Komposition ausgestochen hat — zugleich ein Beispiel von der mächtigen, mit nichts früherem zu vergleichenden Wirkung, die Goethes Lyrik auf die musikalische Produktion ihrer Zeit ausübte. So wird eine kurze Geschichte des Liedes nicht bloß den Musikfreunden, sondern auch den Goethefreunden willkommen sein.

Was oft vergessen wird: Goethes „Veilchen“ ist ursprünglich kein für sich bestehendes Gedicht, so oft es auch — später sogar von Goethe selbst — als solches abgedruckt worden ist, sondern es ist ein Bestandteil des Singspiels „Erwin und Elmire“ — ein Bestandteil, nicht eine bloße Einlage, die auch fehlen könnte.

„Erwin und Elmire“ ist der poetische Niederschlag und der Spiegel von Goethes Verhältnis zu Elise Schönmann (Lili) während des Winters 1774 auf 1775. Erwin ist Goethe, Elmire Lili, Elmires Mutter Olympia ist Lilis Mutter, doch scheinen ihr fast mehr Züge von Goethes Mutter beigemischt zu sein, Bernardo ist, wie schon der Name verrät, „Onkel Bernard“ in Offenbach, der Bruder von Lilis Mutter, der das Verhältnis Goethes zu Lili begünstigte und beiden Liebenden ein freundlicher Vertrauter in ihren Herzensangelegenheiten war.

In der Szene nun zwischen Elmire und Bernardo, wo Elmire sich die bittersten Vorwürfe macht, daß sie Erwin gepeinigt, unglücklich gemacht, „durch eitle leichtsinnige Launen ihm den tiefsten Verdruß in die Seele gegraben“ habe, steht das „Veilchen.“ Erwin gedenkt eines Vorgangs, den Goethe schwerlich erfunden hat, sondern der, nach seiner ganzen Art, Erlebtes in seinen Dichtungen zu verwerten, unzweifelhaft auf ein wirkliches Erlebnis hinweist: „Wie er mir die zwey Pflirschen brachte, auf die er so lang ein wachsam's Auge gehabt hatte, die ein selbst gepropft's Bäumchen zum erstenmahle trug. Er brachte mir sie, mir klopfte das Herz, ich fühlte, was er mir zu geben

glaubte, was er mir gab. Und doch hatte ich Leichtfönn genug, nicht Leichtfönn, Bosheit! auch das drückt's nicht aus! Gott weiß, was ich wollte — ich präsentirte sie an die gegenwärtige Gesellschaft. Ich sah ihn zurückweichen, erbläßen, ich hatte sein Herz mit Füßen getreten.“ An die letzten Worte: „mit Füßen getreten“ knüpft Bernardo an und erinnert an ein Liedchen, das Erwin „wohl in so einem Augenblick dichtete.“ „Erinnerst du mich daran! — entgegnet Elmire — Schwebt mir's nicht immer vor Seel und Sinn! Sing' ich's nicht den ganzen Tag? Und iedesmahl da ich's ende, ist mir's als hätt' ich einen Giffrank eingefogen.“ Und nun stimmt sie das „Weilchen“ an.*)

Das Herz des Dichters also, so seltsam es klingt, ist das Weilchen, das von Lili's Launenhaftigkeit zertreten wurde. Sie, die schöne Graufame, hatte er sich als Leserin, Sängerin, Zuschauerin für sein Singspiel gedacht, ihr wollte er mit der Dichtung ins Gewissen reden.

Gleich bei ihrer ersten Veröffentlichung erschien die Operette mit musikalischen Beilagen. Sie wurde zuerst gedruckt — ohne Goethes Namen — in der von J. G. Jacobi herausgegebenen Frauenzeitung „Zris,“ im Märzhefte des Jahres 1775. In demselben Hefte stehen auch noch drei Lieder Goethes, von denen zwei (An Belinden: „Warum ziehst du mich unwiderstehlich“ und „Neue Liebe, neues Leben“) ebenfalls Erzeugnisse der letzten Zeit und dem Verhältnis zu Lili entsprungen waren. Dem Hefte sind drei gestochene Notenblätter beigegeben, aus „Erwin“: „Ein Weilchen auf der Wiese stand“ und „Ein Schauspiel für Götter,“ außerdem „Warum ziehst du mich unwiderstehlich.“ Der Komponist ist ebensowenig genannt wie der Dichter; doch sind die beiden ersten von Johann Andree — sie kehren ein Jahr später in dem vollständigen Klavierauszuge wieder —, das letzte von Philipp Christoph Kayser — es steht wieder in dem 1777 erschienenen Kayser'schen Liederhefte. „Erwin und Elmire“ wurde sofort, noch im Jahre 1775, nachgedruckt, mit der gewöhnlichen Räuberfirma „Frankfurt und Leipzig.“ Diesem Nachdruck fehlen jedoch die musikalischen Beigaben des Originals.

Mit Andree in Offenbach, dem ehemaligen Seidenhändler, damaligen Musikalienhändler und dilettirenden Komponisten, wie mit dem jungen Musiker Kayser in Frankfurt war Goethe um diese Zeit gleich eng befreundet. Mit Andrees Musik wurde „Erwin und Elmire“ schon im Mai 1775 in Frankfurt aufgeführt, während Goethe mit den beiden Stolberg auf der bekannten Fluchtreise nach der Schweiz begriffen war, die er unternommen hatte, um sich aus

*) Die Geschichte von Goethes Verhältnis zu Lili scheint einmal einer Nachprüfung zu bedürfen. „Erwin und Elmire“ entstand im Januar 1775. Dann kann aber die gewöhnliche Annahme, daß die erste Begegnung Goethes mit Elise Schönmann im Dezember 1774 stattgefunden habe, unmöglich richtig sein. Eine Situation wie die der Operette reift nicht in drei, vier Wochen. Die Anfänge des Verhältnisses müssen weiter zurückreichen, mindestens bis in den Sommer oder Herbst 1774. Darauf deuten auch die Pflirschen.

den Fesseln Lilis zu befreien. Am 17. Juli 1775 erschien die Operette, ebenfalls mit Andrees Musik, auf dem Berliner Theater. Inzwischen scheint auch schon mit dem Stich begonnen worden zu sein, denn unterm 7. August 1775 erließ Andree die Einladung zur Subskription auf den Klavierauszug wie auf die Stimmen. Der erstere erschien im Frühjahr 1776; die Widmung Andrees an den Fürsten von Hsenburg ist datirt: „Offenbach, den 16. April 1776.“

Die zweite nachweisbare Komposition des „Veilchens“ ist nie gedruckt worden, sie war — von der Herzogin Amalia. Schon in den ersten Monaten von Goethes Weimarer Zeit, Anfang des Jahres 1776, scheint auch auf dem Liebhabertheater des Hofes an eine Aufführung von „Erwin und Elmire“ gedacht worden zu sein. Aber bei der bereits eingetretenen Lockerung seiner Beziehungen zu Offenbach mag Goethe auf Andrees Komposition verzichtet haben, und so lieferte die Herzogin, die sich mehrfach als Komponistin versucht hat, im Frühjahr 1776 neue Musik dazu. Am 16. Mai 1776 wurde die Operette in Ettersburg probirt, am 24. Mai, am 4. und am 10. Juni aufgeführt. Lenz, der damals auch in Weimar war, schrieb über die Komposition der Herzogin ein verzücktes Gedicht (Teutscher Mercur, 1776, II, S. 197), das mit den Worten schließt:

Ja ja, Durchlauchtigste, du zauberst uns Elmiren
In jede wilde Wüstenei;
Und kann der Dichter uns in seelger Raserei
Bis an des Todes Schwelle führen:
So führst du uns von da noch seeliger und lieber
Bis nach Elysium hinüber.

Aber auch auf andern Theatern hielt man sich nicht an die Musik Andrees. Dem Gothaischen Theaterkalender auf das Jahr 1777 beigegeben, also schon 1776 entstanden, ist eine Komposition des „Veilchens,“ die den Namen Schweizer trägt. Der Komponist ist offenbar Anton Schweizer, der seit 1772 Musikdirektor in Weimar gewesen und nach dem Brande des Schlosses mit der Seilerschen Truppe nach Gotha gegangen war, wo er bis zu seinem Tode (1787) herzoglicher Kapellmeister war. Auch seine Komposition von „Erwin und Elmire“ ist mit Ausnahme des „Veilchens“ ungedruckt geblieben. Wahrscheinlich ist sie aber am Gothaischen Theater aufgeführt worden.

Schweizer hatte jedoch an seinem eignen Theater einen Konkurrenten. 1777 erschien ein Klavierauszug des Singspiels von Carl David Stegmann im Druck. Stegmann war Schauspieler und Theaterfänger, war an vielen Theatern nacheinander engagirt und hat viel für die Bühne und den Konzertsaal komponirt. 1775 war er in Danzig, 1776 in Königsberg, 1777 in Gotha. Möglicherweise ist seine Komposition in Königsber: aufgeführt worden.

Das „Veilchen“ wurde natürlich bald die Lieblingsnummer des ganzen Singspiels. Wurde doch mit den Veilchen in der Sentimentalitäts- und in

der Genie-Periode ein Kultus getrieben, der an Narrheit streifte. *) Kein Wunder, daß ein Weilchenschicksal, wie das von Goethe besungene, das höchste Entzücken erregte, und so fand denn auch das einzelne Lied, herausgehoben aus dem Singpiel, im Laufe der nächsten Jahre noch eine Anzahl von Komponisten.

Der nächste, bei dem es sich nachweisen läßt, ist Kayser, der seit 1775 als Musiklehrer in Zürich lebte. Von diesem erschienen 1777 bei Heinrich Steiner in Leipzig und Winterthur „Gesänge, mit Begleitung des Klaviers.“ Entstanden waren sie aber schon vor längerer Zeit, denn das Lied „An Belinden,“ das schon 1775 in der „Fris“ stand, ist wieder darunter, und im April 1777, wo Goethe von Weimar aus den Buchhändler Reich in Leipzig bittet, die Kayferschen Lieder zu verlegen oder einen Verleger dafür zu schaffen, schreibt er, er habe sie „schon seit geraumer Zeit daliegen,“ aber bisher nichts davon gesagt, weil er wisse, daß Lieder mit Musik nicht die angenehmste Buchhändlerwaare seien. In diesem Heft finden sich auch vier Nummern aus „Erwin und Elmire,“ darunter das schöne „Ihr verblühet, süße Rosen,“ das Kayser mit Anlehnung an eine damals beliebte Arie aus Grétrys „Zemire und Azor“ (Toi Zemire que j'adore) geschrieben hatte,**) und natürlich das „Weilchen.“

Die nächste Komposition des Liedes taucht in Wien auf. Sie steht in der ersten Abteilung der „Sammlung Deutscher Lieder für das Klavier von Herrn Joseph Anton Steffan, k. k. Hofklaviermeister,“ die 1778 bei Joseph Edlen von Kurzböck in Wien erschien. Es ist bezeichnend, daß der Text hier

*) Ein Spottvogel, der Malerdichter Balthasar Anton Dunker in Bern, der Verfasser des bekannten Gedichtes: „Mein Herr Maler, wollt' er wohl all uns konterfejen?“, der sich über so manche Modenarrheit seiner Zeit, unter anderm auch über die Silhouettenwut lustig gemacht hat, verspottet 1782 auch „die erstaunliche Reputation, in welcher die Weilchen zu jehiger Zeit stehen, und den übermäßigen Gebrauch, den unsre Dichter davon machen,“ in folgenden Versen:

An ein Weilchen, das sich immer im Grase versteckte.

Weilchen! sey nicht wunderbarlich!
 Weilchen! laß dich pflücken.
 Weilchen, nun! versteck dich nicht,
 Weilchen, sieh mein Bücken.
 Weilchen, kommst an ** Brust,
 Weilchen, dent' doch, welche Lust!
 Weilchen, hurtig aus dem Grase,
 Weilchen, sonst die alte Nase
 Weilchen, an der Tobaksnase
 Reißt dich, Weilchen, und zur Lust
 Steckt dich an die Bretterbrust.
 Weilchen hin und Weilchen her!
 Sind noch wohl der Blumen mehr.

***) Das Motiv kehrt später ähnlich in Himmels „An Alexis send' ich dich“ wieder.

mehrere Abweichungen zeigt und die Unterschrift trägt: Gleim. Offenbar war das Lied vielfach auch durch Abschriften und selbst durch mündliche Weitergabe verbreitet worden, und der wahre Dichter war vielen unbekannt geblieben. Freilich hätte Steffan besser unterrichtet sein können, denn „Erwin und Elmire“ war auch in Wien schon am 13. Juli 1776 aufgeführt, im August und September öfter wiederholt worden.*)

Eine weitere Komposition führt uns wieder nach Weimar in Goethes Freundeskreis zurück. 1779 erschienen bei Karl Ludolf Hoffmann in Weimar zwei Hefte: „Volks- und andere Lieder, mit Begleitung des Forte piano, In Musik gesetzt von Siegmund Freyherrn von Seckendorff,“ dem bekannten Genossen Goethes aus den lustigen ersten Weimarer Monaten. Beide Hefte enthalten auch einige Goethische Texte, das erste unter andern das „Veilchen.“

Es folgt nun Reichardt, damals Kapellmeister an der königlichen Oper in Berlin. Reichardt gab in den Jahren 1779 bis 1781 bei Joachim Pauli in Berlin drei Hefte „Oden und Lieder. Mit Melodien beym Klavier zu singen“ heraus. Diese drei Hefte sind epochemachend in der Geschichte der Komposition Goethischer Lieder. Während nämlich die 42 Lieder des ersten Heftes nicht einen einzigen Goethischen Text enthalten, stehen im zweiten Hefte unter 33 Nummern vier, im dritten unter 23 elf Goethische Lieder. Diese Wendung war dem im Jahre 1779 erschienenen vierten und letzten Bande der Himburgschen Sammlung von Goethes Schriften zu verdanken, in welchem sich zum erstenmale eine größere Anzahl bis dahin zerstreut gedruckter lyrischer Gedichte Goethes gesammelt findet. Man mag über das Himburgsche Unternehmen schelten so viel man will, das Gute hatte es doch, daß es zum erstenmale alle bis dahin veröffentlichten Schriften Goethes vereinigt hatte und so zur Verbreitung derselben ungemein viel beitrug. Man braucht nur das dritte Liederheft Reichardts durchzublättern, so sieht man, daß er Nummer für Nummer nach der Himburgschen Sammlung komponirt hat. Das „Veilchen“ steht übrigens schon im zweiten Hefte (1780) neben zwei andern Nummern des Singspiels.

Endlich ist vor Mozart noch ein Komponist des Liedes nachweisbar: Christian Adolf Overbeck, der bekannte Lyriker des Göttinger Kreises, der Dichter der Lieder „Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün,“ „Blühe, liebes Veilchen“ und „Warum sind der Thränen unterm Mond so viel.“ Dieser gab 1781 bei Carl Ernst Bohn in Hamburg ein Heft „Lieder und Gesänge mit Klaviermelodien, als Versuche eines Liebhabers“ heraus, unter denen sich auch Goethes „Veilchen“ befindet.

Nach Mozart ist Reichardt noch einmal auf das Gedicht zurückgekommen. Goethe hatte in Stalien 1787 auch „Erwin und Elmire“ für die Gesamtausgabe seiner Schriften, die bei Göschen erscheinen sollte, wieder vorgenommen und

*) Vgl. S. M. Richter, Aus der Messias- und Werther-Zeit. Wien, 1882. S. 177 flg.

gänzlich umgearbeitet. Das Stück hatte dadurch mancherlei gewonnen, aber auch viel verloren. Olympia und Bernardo waren entfernt und an ihrer Stelle ein zweites Liebespaar, Rosa und Valerio, eingeführt, die roh hingeworfene Handlung der ersten Form war wesentlich verfeinert und anziehender gestaltet, der unerträgliche Widerspruch zwischen hausbackenster Wirklichkeit und Einsiedlerromantik beseitigt, die platte Prosa des Dialogs in vornehme, satzenreiche Tasso- und Leonorenjamben verwandelt worden; aber die ursprüngliche Frische und Unmittelbarkeit der Dichtung war doch dabei geopfert, Gestalten aus dem Leben waren durch schöne Schemen verdrängt worden, und der leichte, tändelnde Ton der Gesangsnummern, die fast unverändert geblieben waren, stach gegen die neuen Jamben nicht minder ab wie gegen die frühere Prosa. Aus dem „Weilchen“ war ein — Terzett geworden, in welchem Rosa, Valerio und Elmire einander ablösen! In dieser neuen Gestalt wurde das Singspiel von Reichardt komponirt, und dabei erhielt auch das „Weilchen“ noch einmal eine neue Melodie: es ist diejenige, mit der es noch heute in manchen unsrer Schulliederbücher steht. Der Klavierauszug der Reichardtschen Komposition erschien 1793.

Im folgenden stelle ich die sämtlichen Kompositionen des Liedes, soweit sie mir erreichbar gewesen sind, zusammen. Obgleich ich mich dabei auf die Singstimme und auf die Anfangszeilen beschränken muß, wird die Übersicht doch für den musikalischen Leser ausreichend sein und ihm eine Vorstellung geben von der ganz verschiedenen Art, wie die einzelnen Komponisten ihre Aufgabe angefaßt haben.

Andree. 1775.

Andantino.

Ein Weil = chen auf der Wie = se stand, ge = bücct in sich und
un = be = kannt, es war ein her = zigß Weil = chen.

Bärtlich.

Schweiger. 1776.

Ein Weil = chen auf — der — Wie = se stand, ge =
bücct in sich und un = = be = kannt, es war ein
her = zigß, her = zigß Weil = chen.

Grenzboten II. 1885.

67

Wenig belebt.

Kayer. 1777.

Ein Weil-chen auf der Wie-se stand, ge = bückt in sich und
un = be = kannt, es war ein her = zigs Weil = chen.

Moderato.

Steffan. 1778.

Ein Weil-chen auf der Wie-se stand, in sich ge = bückt und
un = be = kannt, es war ein her = zigs Weil = chen.

Lieblich sanft.

Seckendorff. 1779.

Ein Weil-chen auf der Wie-se stand, ge = bückt in sich und
un = be = kannt, es war ein her = zigs Weil = chen.

Nicht geschwinde und sanft.

Reichardt. 1780.

Das Weil-chen auf der Wie-se stand, ge = bückt in sich und
un = be = kannt, es war ein her = zigs Weil = chen.

Herzig.

Overbeck. 1781.

Ein Weil-chen auf der Wie-se stand, ge = bückt in sich und
un = be = kannt, es war ein her = zigs Weil = chen.

Allegretto.

Mozart. 1785.

Ein Weil-chen auf der Wie-se stand, ge = bückt in sich und
un = be = kannt, es war ein her = zigs Weil = chen.

Poco Adagio. Reichardt. 1793.

Ein Weil-chen auf der Wie-se stand, ge = bückt in sich und un = be-
 kannt: es war ein her = zigs Weil-chen.

Abgesehen von den verschiedenen Ton- und Taktarten — welche Mannichfaltigkeit der Behandlung! Der eine schreibt eine gedehnte, mit Zierraten überladene Arie, ein zweiter eine lustige Tanzweise, ein dritter gar einen steifbeinigen Marsch; die Art, wie Reichardt (in seiner zweiten Melodie) mitten in den Achteln plötzlich auf Vierteln kleben bleibt, erinnert fast an ein Schulpferd im Zirkus. Große Not hat den meisten das „Daher! daher!“ gemacht. Daß diese Zeile ein vierfüßiger Jambus ist, so gut wie die übrigen, nur mit zwei unterdrückten Füßen (Daher, —, daher, —) haben sie garnicht gefühlt, und das wollten Musiker sein! Kayser trottet ohne jede Pause in seinen Marschvierteln weiter, andre machen denselben Fehler, nur verschleiert durch den Dreiviertel- oder Dreiachteltakt, zu dem sie ihre Zuflucht genommen haben. Aber auch die, bei denen alles Außerliche korrekt und annehmbar erscheint — haben sie musikalisch auch nur entfernt etwas gegeben, was der Goethischen Dichtung würdig wäre? Himmelhoeh erhebt sich Mozart über den ganzen Troß.

Mozart hat das Lied mit Entfaltung größten harmonischen Reichthums „durchkomponirt,“ während alle seine Vorgänger — mit Ausnahme Seckendorffs, der wenigstens die dritte Strophe (in Moll) abweichend gestaltet hat — es einfach strophisch behandelt haben; er hat jeden Zug mit dramatischer Lebendigkeit vorgeführt, ohne doch deshalb irgendwo in aufdringliche Malerei zu geraten, und während die andern trotz all ihrer „zärtlich“ und „lieblich“ und „herzig,“ die sie darübergeschrieben, doch nur einen gewöhnlichen Singsang bieten, kommt bei ihm die ganze Innigkeit der Dichtung zum tiefsten, wahrsten und edelsten Ausdruck. Auf den lebenswürdigen, echt mozartischen Zug am Schlusse, wo er dem Weilchen gleichsam seine persönliche Teilnahme ausspricht und damit zugleich aus der dramatischen Detailschilderung in die lyrische Grundstimmung des Ganzen zurücklenkt, ist oft hingewiesen worden. Was mag wohl Goethe zu diesem kleinen Epilog gesagt haben?

Leipzig.

G. W.

