

»Zwielicht«

Schumanns Vertonung des Eichendorffschen Gedichtes
(Liederkreis op. 39, Nr. 10)

"Florestan und Euseb sind meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte." *Robert Schumann*

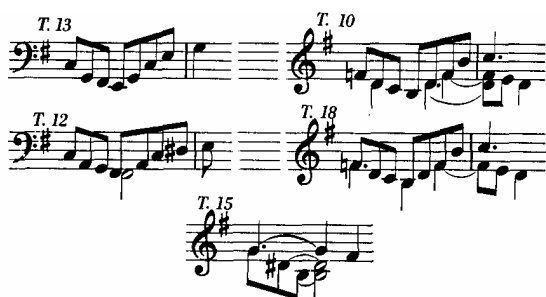
Nirgends ist romantisches Wesen besser erfaßt als in dem Bilde des Zwielichts. Jeder ein-deutigen Begrenzung sich entziehend, ist die Romantik immer auch das Gegenteil von dem, als was sie gerade erscheint. Nicht nur der spätere Beobachter - man denke an Alfred Einstein und sein Buch "Die Romantik in der Musik" (1950) - muß bei dem Versuch, die einzelnen Wesenszüge und Richtungen der Romantik zu beschreiben, auf ein festumrissenes Charakterbild verzichten und seine Zuflucht zum dualistischen "Sowohl-Als-auch" nehmen, auch die Romantiker selbst haben sich als innerlich gebrochen und zerrissen empfunden, wie die Häufigkeit der Doppelgängerthematik in der romantischen Literatur beweist. Gerade Robert Schumann hat dieses Gefühl des inneren Zwiespalts an sich erfahren und die in ihm angelegten Gegensätze personifiziert in den Pseudonymen "Eusebius" und Florestan". Schon seine frühen Werke, etwa die Papillons Op. 2 und der Carneval op. 9 bezeugen seine Besessenheit von der Verdoppelung. Er ist also geradezu prädestiniert zur Vertonung dieses Gedichtes. Auf Grund dieser vorgegebenen Affinität gelingt die von der Romantik erstrebte synästhetische Verschmelzung von Wort und Ton hier so vollkommen, daß eins des anderen "Doppelgänger" wird, eins im anderen sich erkennt. Bedeutsam ist dabei, daß das Gedicht, da es eine typische Seite des romantischen (und damit Schumannschen) Charakters trifft, über die spezielle Vertonung hinaus auch Aufschluß gibt über die geistigen Hintergründe der Schumannschen Musik im allgemeinen, denn wesentliche Züge dieses Liedes sind integrierende Bestandteile der musikalischen Sprache Schumanns überhaupt.

Zwielicht bedeutet: "Das Licht, das Medium, in dem und durch das alle Gestalten erscheinen, hat sich ent-zweit, in ihm kann sich nichts mehr als das erklären, was es ist; noch sind die Dinge nicht in das allumfassende Dunkel der Nacht eingetreten, aber sie stehen auch nicht mehr, ihre Kontur zusammenhaltend, im Tage, sondern sind Doppelgänger ihrer selbst, sie und auch ein anderes¹⁾."

Gleich der erste Blick auf Schumanns Vertonung offenbart einen fundamentalen romantischen Zwiespalt: kühnes Vorstoßen in musikalisches Neuland ist gekoppelt mit historisierendem Rückgriff auf archaische Satztechniken. Die Polyphonie, die einen großen Teil des Liedes beherrscht, ist allerdings keine bloße archaisierende Attitüde, sondern tiefst auf die verwirrende und bedrohliche Situation, die das Gedicht schildert, bezogen. Schumann empfand die "wunderbare Verflechtung der Töne" in der kontrapunktischen Kunst Bachs als etwas "Kühn-Labyrinthisches"²⁾. Einen äußeren Bezugspunkt gibt die Gedichtstelle "Stimmen hin und wieder wandern". Nimmt man einige Äußerungen aus E. T. A. Hoffmanns „Kreisleriana“, die auf Schumann nachhaltig eingewirkt haben, hinzu, dann ergeben sich weitere Berührungen mit tragenden Begriffen des Gedichts ("schaurig", "Grau'n"): Hoffmann spricht von den "schauerlich geheimnisvollen Kombinationen" des Kontrapunkts und sagt, daß ihm manchmal beim Lesen der Werke J. S. Bachs "die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken"⁴⁾.

Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich Schumanns Polyphonie als "zwielichtig". Die Grenze zwischen Homophonie und Polyphonie verschwimmt. Das Prinzip der Stimmigkeit ist aufgegeben. Stimmen tauchen auf und verschwinden wieder. Ein Kontrapunkt, ein Widerpart, der dem Thema seine unverwechselbare, in-dividuelle (= unteilbare) Identität verleihen könnte, fehlt. Die Linien werden sozusagen in den an sich homophonen Satz ‚hineingeträumt‘, wie ja auch Eichendorffs "Stimmen hin und wieder wandern" nur scheinbar lokalisiert, in Wirklichkeit - durch die zweifache Richtungsangabe - gerade das Richtungslose und Unstete zum Ausdruck bringt. Alles ist im Fluß, nichts beständig. Die Beziehung zum Gedicht läßt sich an der 1. Strophe zeigen: Konkretes wird in Bewegung aufgelöst, die Dämm'ung spreitet die Flügel, die Bäume rühren sich schaurig, die Wolken ziehn. Der Blick wird abgezogen in einen gestaltlosen, uferlosen Raum.

Die Grenzverwirrung erfaßt sogar das einzelne Wort, das einzelne Motiv. Begriffe wie "schaurig" und "Grau'n" gehören sowohl der visuellen als auch der psychologischen Sphäre an. Analog erscheint in der Vertonung das erste Hauptmotiv (a), obwohl klanglich gebunden, einerseits als Linie, andererseits durch das Aushalten eines oder mehrerer Töne zugleich auch als Klang. Einige Beispiele mögen dieses eigentümliche Schwanken der Physiognomie, das eine Parallele in der romantischen Vorliebe für Maskeraden hat, veranschaulichen:



Das zweitaktige Hauptthema als Ganzes ist ent-zweit, aufgespalten in die Motive a und b:



Das Motiv a wirkt durch seinen "unscharfen" Einsatz, der ihm einen auftaktigen Charakter gibt, durch seine den verminderten Dreiklang abtastende gleichmäßige, d. h. rhythmisch unprofilierte Achtelbewegung, vor allem aber durch den labilen, nicht in sich selbst ruhenden, sondern zur Auflösung strebenden Tritonus g-cis, der in den Kerntönen dreimal auftritt und den Rahmen des Motivs bildet, flüchtig wie ein Nebelschleier oder ein traumhaftes Gebilde ("Wolken ziehn wie schwere Träume"). Erhärtet wird diese Deutung durch die Lieder "Abendnebel" und "Muttertraum", in denen Schumann ein fast gleiches Motiv verwendet.

Aus dem "Schleier"-Motiv a taucht, untrennbar mit ihm verbunden, die Gestalt b auf. Auch sie ist gebrochen. Schon der Tritonus-Rahmen d-gis läßt ihre Konturen schwankend werden. Durch den Quintkanon aber wird sie vollends zum Doppelgänger ihrer selbst. Überdies ist die Grenze zwischen den Motiven a und b durch die Ambivalenz der Töne g' (6. Ton von a und 1. Ton der unteren Linie b) und d" (Zielton von a und Anfangston von b) fließend. Wie schon beim Tritonus, dem mittelalterlichen "diabolus in musica", der barocken "figura" der "Parrhesia", greift Schumann auch hier wieder auf eine alte Figur zurück, die seit Palestrinas "Missa ad Fugam" durch die „stile antico“-Tradition bis ins 19. Jahrhundert lebendig blieb. Nicht nur in geistlichen Werken kam sie häufig zur Anwendung, etwa in Eyblers "4. Messe" (Wien 1829, Haslinger),



sondern auch in die weltliche Musik fand sie Eingang. In der Ouvertüre zu Mozarts "Don Giovanni" erscheint sie, wie bei Schumann, mit dem Tritonusrahmen als Zeichen der Dämonie:



Der Effekt dieser sogenannten "imitatio per arsin et thesin" ist die Verschleierung der Taktsschwerpunkte, die Aufhebung der metrischen Eindeutigkeit, die Entgrenzung. Bedeutsam ist bei Schumann die Imitation im Quintabstand. Dadurch entstehen auf den betonten Taktzeiten leere Quintklänge, die in der damaligen Zeit - man denke an Beethovens 9. Sinfonie, Schuberts "Doppelgänger" und "Leiermann", Wagners "Holländer"-Motiv - als geisterhaft, geheimnisvoll und dämonisch empfunden wurden⁵⁾.

Der Querstand cis"--c' verstärkt das Gefühl des Ungesichertseins. Die dem Thema eigene Tendenz des Abwärtsgleitens und haltlosen Fallens - auch in Motiv a hat die akkordisch steigende Linie, vor allem wegen der "zweilichtigen" Funktion des g', nicht das Gewicht der fallenden diatonischen Linie e'--d'-cis' - wird im weiteren Verlauf noch gesteigert. Die Takte 3 und 4 wiederholen den Anfang auf tieferer Tonstufe. Beim dritten Einsatz (T. 5f)

sinkt das Thema vollends in die Baßregion ab und zeigt damit den drohenden Absturz ins Dunkel der Nacht an. Mit Hilfe dauernder Vorhaltbildungen und starker Chromatisierung wird nicht nur die Harmonik verdunkelt, sondern auch das in den ersten 4 Takten noch vorhandene periodische 2-Takt-Schema überspielt und auf 3 Takte gedehnt. Die Konturen des Motivs b werden dabei so sehr verzerrt, daß es seine Identität zu verlieren droht.



Robert Schumann zur Zeit des „Liederkreises“
Lithographie von J. Kriehuber, Wien 1839



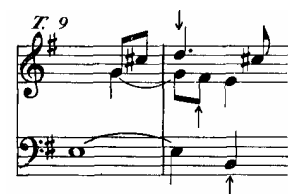
Wenn Seidlin in seiner Analyse des Gedichts von der "alogischen Komposition", "einer unruhigen und bisweilen beunruhigenden Sprunghaftigkeit" - "ein Neuansatz folgt dem nächsten" - spricht⁶), dann gilt mutatis mutandis dasselbe für Schumanns Vertonung. Schon das Vorspiel besteht, wie dargelegt, aus einem dreimaligen Ansetzen, wobei die Grenzscheide zwischen den einzelnen Phrasen wieder durch das unruhige Intervall des Tritonus markiert ist:



Die überragende Bedeutung des Tritonus erweist sich auch in der harmonischen Gestaltung. Jede der meist 2taktigen Phrasen hebt im 1. Takt mit einem Tritonus-Klang an und mündet im 2. Takt in dessen Auflösung. Diese ist aber so gehalten, daß nirgends das Gefühl einer Lösung und tonalen Stabilisierung aufkommt, weil die Auflösung des Tritonus meist nur als unbetonte Durchgangsnote erscheint und über den gleitenden Quintkanon sofort in die Sphäre einer anderen Tonart gerät, wo ein gleicher oder ähnlicher Vorgang sich wiederholt.



Selbst an Stellen, wo an sich durch die Baßstimme eine klare Funktionalität gegeben ist, wird diese durch rhythmische Verschiebung der einzelnen Akkordbestandteile weitgehend unwirksam gemacht.



Es ist hier nicht der Ort, all die Mittel, mit denen Schumann den finalen Charakter der Harmonik verunklart, einzeln aufzuzeigen. Der Gesamteindruck ist der einer ziellos schweifenden Modulation. Sie wirkt vor allem deshalb so "alogisch" und beunruhigend, weil die Tonalität völlig verschleiert ist. Der Grundakkord (e-Moll) erscheint zum ersten Male am Schluß des Vorspiels. Aber dieser Grundton e in T. 8 zeigt ein eigentümliches Janus-Gesicht. Die Vorstellung, ein Ziel erreicht, einen Halt gefunden zu haben, wird zwar durch das lange Aushalten des e (T. 8-9) und den Kadenzcharakter des 7. Taktes suggeriert, zugleich aber durch die Oberstimme, die den Anfang (T. 1) wiederaufgreift und dadurch das e funktional umdeutet, und durch das abrupte Abbrechen der Fundamentstimme in T. 9 wieder aufgehoben. Ziel und Neuansatz fallen zusammen. Derselbe Vorgang wiederholt sich an den anderen Nahtstellen der einzelnen Strophen, so daß das Lied insgesamt mit seiner (modifizierten) Strophenform nicht eine unendliche Sukzession, sondern ein unendliches Kreisen, ein perspektivenloses, auswegloses In-sich-selbst-Zurücklaufen darstellt, analog zum Gedicht, in dessen einzelnen Strophen zwar die Bilder wechseln, die Grundaussage aber immer die gleiche bleibt.

Die 1. Strophe übernimmt bis auf die letzten Takte in der Begleitung das Vorspiel, bezeichnenderweise aber nicht ganz genau: durch das Überdehnen einzelner Töne verschwimmen die Konturen der Linien noch mehr. Die Singstimme folgt, aber wieder "unscharf", der Oberstimme der Begleitung:

Klav.
Sgst.
Dämm' - rung will die Flü - gel spreiten

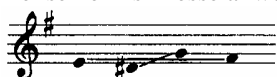


*Der Kapellmeister
Johannes Kreisler,
Handzeichnung
von E.T. A. Hoffmann*

Die Verbindung von Text und Musik macht einen bisher verborgen gebliebenen strukturellen Zusammenhang offenbar: Motiv a korrespondiert, da es im Klang "steht" - die Singstimme verdeutlicht das Beharren durch die dreimalige Repetition des Anfangstones - mit den Sub"stantiven", den Dingen. Der geringen Konsistenz dieser Dinge ("Dämm' rung", "Wolken") - die "Bäume" verlieren, obwohl ver-zwei-gt, ihre Festigkeit erst durch die Umstellung des Satzbaus - entspricht die Labilität des Tritonusklanges. Motiv b übernimmt die Funktion der Verben und löst den Klang in melodische und harmonisch-modulatorische Bewegung auf.

Abgesehen von den Schlußtakten und einigen wenigen Varianten, ist die Rhythmik der Singstimme, auch in den übrigen Strophen, monoton-gleichmäßig (♩ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ ♪ | usw.); die drohende Katastrophe wird, genau wie im Gedicht, hinter einer rhythmisch glatten Fassade verborgen. Ein weiteres Moment der Zwielfichtigkeit! Verfolgt man die Melodiekurve der Singstimme von Vers zu Vers, stellt man ein Absinken der Spitzentöne und eine zunehmende Ver-"eng"-ung des Ambitus fest, die auf die wachsende "Angst" hindeutet (g'-d", g'-c", e'-g').

Am Schluß der 3. Zeile - der Gedankenstrich ist das äußere Zeichen dafür - zerbricht nicht nur die Kontinuität des Gedichts - die 4. Zeile ("was will dieses Grau'n bedeuten?") ist von außen in die Situation hineingesprochen -, auch der musikalische Fluß stockt. In der Begleitung verschwinden die beiden situationsgebundenen Hauptmotive, die komplementärhythmisch gleichmäßige Achtelbewegung kommt zum Stillstand, an die Stelle des polyphonen tritt der homophone Stil. In der Singstimme wird der Bruch in der Pause, die den Gedankenstrich ins Musikalische übersetzt, und in dem plötzlichen Übergehen in den Rezitativstil sichtbar. Das schnelle Parlando versinnbildlicht die "sprechende" Stimme und trifft den ängstlich flüsternden Ton, in dem hier gefragt wird. Übrigens steht am Schluß dieser Stelle wieder eine alte Figur, das barocke Kreuz- und Qualmotiv, das auch Schubert in seinem "Doppelgänger" und im Agnus Dei seiner Es-Messe anwendet:



Die Aufspaltung, die wir im Thema beobachteten, überträgt sich also auch auf die Strophe; allerdings so unvermittelt, wie es zunächst scheint, ist der Bruch nicht. Eichendorff lenkt schon in der 2. Zeile durch den Begriff "schaurig" und in der 3. Zeile durch den Vergleich "Wolken - Träume" den Blick von außen nach innen und hält andererseits in dem doppeldeutigen "Grau'n" der 4. Zeile diese wechselseitige Bezogenheit aufrecht. Ähnlich Schumann: In der 3. Zeile ergibt sich aus dem engen Ambitus der Singstimme schon eine Annäherung an das folgende Parlando. In der Oberstimme der Begleitung bereiten die langgehaltenen Zweiklänge den Übergang zur Homophonie vor. Die Strophe schließt völlig offen. Der dominantische Schluß gleitet ohne Abgrenzung in den Neuansatz der 2. Strophe. Die bange Frage bleibt ohne Antwort. Der Frager hört nur das Echo seiner Frage,

er wird auf sich selbst zurückverwiesen: ein typisches Merkmal romantischer Selbstbespiegelung und Reflexion, das auch die vielen Echowirkungen in der Klavierbegleitung von Schuberts letzten Liedern erklärt. Letztlich gründet diese Erscheinung in der Wirklichkeitsauffassung des Romantikers: Wirklich ist das Ich, die Außenwelt ist nur eine Projektion innerer Gesichte. "Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt (Novalis, Blütenstaubfragmente 16)⁷." Dieses Innere verliert bei der Selbstreflexion seine Konturen, wird abgründig und unergründbar und verweigert die Antwort.

"O schaudre vor dir selbst, denn in dir ist
Die Einsamkeit, das Grau'n, der nächt'ge Abgrund." (Eichendorff)⁸)

Die Gefahr dieses Solipsismus formuliert Eichendorff in den Versen:

"In den dunklen Zaubergängen,
Von den eigenen Gesängen
Hold gelockt, kann er nicht finden
Aus dem Labyrinth der Brust'".

Die 2. Strophe entspricht der ersten fast wörtlich. Neu ist die verlängerte Baßlinie, die in großen Lettern die Töne E-H-E zeichnet. Dieses "Ehe"-Motiv, das Schumann in dem gleichen Zyklus in dem Lied "Mondnacht" ebenfalls verwendet, versinnbildet die Liebe, von der in dieser Strophe die Rede ist ("Hast ein Reh du, lieb vor andern"). Aber diese in sich ruhende, harmonisch klare Baßlinie E-H-E, ein Symbol der Beständigkeit und Sicherheit, das allerdings durch die rhythmische Verschiebung der beiden letzten Töne etwas von seiner Festigkeit einbüßt, ist außerordentlich gefährdet durch die dauernde Modulation der anderen Stimmen und zerbricht denn auch genau bei dem Wort "alleine" (!) durch den Übergang in den nur kurz angespielten neuen Grundton A. Das Bedrohliche des Alleinseins läßt sich auch aus der "direkten" Deklamation der Singstimme ablesen, die den weicheren Vorhalt der Parallelstelle "sich" der 1. Strophe vermeidet.

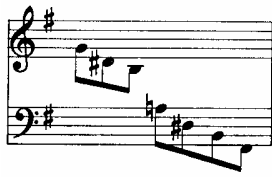
In der 3. Strophe wird die Bedrohung unverhüllt ausgesprochen ("trau' ihm nicht"). Schumann trägt dem durch die harten synkopischen Baßgänge und durch das Umbiegen der fallenden in eine steigende Sequenz Rechnung. Das unentwirrbar gewordene Stimmengewebe glättet sich bei "freundlich wohl mit Aug' und Munde, sinnt er Krieg im tück'schen Frieden" zu einem freundlich gleichmäßigen Pendeln, das in Sicherheit "wiegt". Auch die Singstimme täuscht Beständigkeit vor in der viermal, je zweimal auf derselben Tonstufe, wiederholten rhythmisch gleichmäßig wiegenden Figur:

Die Singstimme schließt, zum ersten Male in diesem Lied, auf dem Grundton e, und dieses e erscheint hier, betrachtet man die Singstimme für sich allein, sogar als Grundton des hellen E-Dur. Doch dieses Bild von Frieden und Sicherheit ist "tückisch". Die Begleitung entlarvt durch ihr cis-Moll das E-Dur als Scheinwelt. Bitonalität wird zum Zeichen der Zwieltigkeit. Die Folge der tonalen Verdoppelung sind disharmonische Querstände, die die Idylle trüben:

Endgültig zerstört wird die Illusion durch den abrupten Übergang vom gis' zum g' am Schluß der Strophe:

Der Bruch innerhalb der Strophen - mit Ausnahme der 3. Strophe jeweils nach der 3. Zeile - wird auch auf die Großform projiziert, insofern als die 4. Strophe sich aus der abendlichen Vision löst und sich endgültig auf die Ebene des Bewußtseins hebt. Die Kennzeichen der Aufspaltung sind die gleichen wie innerhalb der Strophen: in der Singstimme die Pause - hier ein ganzer Takt -, in der Begleitung der Stilumbruch zur Homophonie. Doch wieder gibt es Brücken, die die Grenze verfließen lassen.

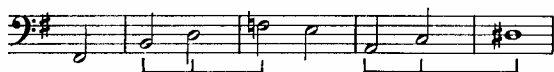
Die Lösung aus der Situation kündigt sich schon in der 3. Strophe an: Die 2. Strophenhälfte ist homophon. Motiv a tritt, abgesehen vom Anfang der Strophe, nur noch (zweimal) in der Umkehrung auf, und zwar in der Umkehrung der abwärtsgerichteten Variante von a,



die am Schluß der beiden ersten Strophen das Zurück-"Fallen" in die Situation anzeigt. Die "Umkehrung"



ist ein Zeichen der "Abkehr" von der Situation, des Sich-Aufrichtens aus dem Verfallensein. Der Nonenakkord der Wechseldominante verbindet die beiden Strophen und läßt die repetierten Akkorde als Verdichtungen des vorhergehenden umgekehrten Motivs a erscheinen (vgl. das letzte Notenbeispiel); ein großartiges Symbol des Versuches, das Zerfließende, von der Spaltung Bedrohte (Motiv a) in den "Griff" (Akkord) zu bekommen. Andererseits steht auch die 4. Strophe noch unter dem Gesetz des Zwielfichts. Der nüchterne, rationale Ton, in dem hier definiert wird, ist in Wirklichkeit nur der Versuch einer Distanzierung. Es bleibt ein großer Unsicherheitsfaktor: "Manches geht in Nacht verloren." Das zeigt sich auch in der Musik: Ihre Konturen sind klar, die konzentrierten, nachdrücklichen Akkordrepetitionen, die sicher auftretenden Baßgänge - sie beginnen mit einem festen Quartschritt und stehen auf betonten Taktzeiten - und die eindeutige Harmonik spiegeln die Helle des Bewußtseins; dennoch bleiben Momente des Zwielfichts: Die Melodik der Singstimme ist unverändert. - Der Versuch, dem Grundrhythmus eine größere Gewichtigkeit zu geben (♩ ♩ ♩), ist auf den 1. Takt beschränkt und geht dann sofort wieder verloren. - In der Baßlinie bleibt der Tritonus in der Gestalt des verminderten Dreiklangs beherrschend:



Das sind die Vorzeichen. In der 3. Zeile zeichnet sich in dem langgehaltenen verminderten Septakkord die Katastrophe deutlicher ab: Auch die letzte Strophe zerbricht nach der 3. Zeile. Was bleibt, ist der ohnmächtige Versuch, das "Manches geht in Nacht verloren" zu übertäuben durch den Aufruf zu Wachheit und Munterkeit. Der gescheiterte Versuch der "definitio" schlägt um in die "evocatio". Das "Hüte dich, bleib wach und munter!" führt aus dem Gedicht heraus, scheint beziehungslos neben ihm zu stehen. (Schumann vollzieht diesen Vorgang erst im Nachspiel.) Das Secco-Rezitativ, das die Grenze, wo Musik zu Sprache wird, streift, das Umschlagen der Stimme (verminderter Septsprung g'-ais) und der offene Schluß auf dem Dominantton h lassen keinen Zweifel daran, daß der Mut, der sich in der Ermahnung der letzten Zeile ausspricht, ein "gekaufter Mut"¹⁰⁾ ist. Ein letztes Paradox stellt das Nachspiel dar. Seine klare Kadenzstruktur strahlt Sicherheit aus, das Staccato gibt sich entschlossen und munter, aber die tiefe Lage und das Moll verkehren das alles zugleich ins Gegenteil und lassen Sicherheit und Resignation, Munterkeit und Zaghafteigkeit zum Verwecheln ähnlich werden.

Anmerkungen

- 1) Oskar Seidlin, Versuche über Eichendorff. Göttingen 1965, Vandenhoeck & Ruprecht, S. 241
- 2) zit. nach: Georg von Dadelsen, Robert Schumann und die Musik Bachs, AfMw XIV (1957), S. 49
- 3) zit. nach: E. T. A. Hoffmann, Musikalische Novellen und Schriften, Goldmanns Gelbe Taschenbücher-1356, S. 54
- 4) ebda. S. 58
- 5) vgl. dazu: Hans von Dettelsbach, "Intervallum mysticum". In: "Breviarium musicae", Darmstadt 1958, Gentner Verlag, S. 25 ff.
- 6) Seidlin, S. 242
- 7) zit. nach: Novalis, Gesammelte Werke. Herrliberg-Zürich 1945, Buhl-Verlag, 2. Bd., S. 13
- 8) zit. nach: Seidlin, S. 151
- 9) zit. nach: Seidlin, S. 205
- 10) Theodor W. Adorno, Zum Gedächtnis Eichendorffs. In: Noten zur Literatur, Berlin und Frankfurt 1958, S. 110

In: Musik und Unterricht, November 1967, S. 370-376