



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„'Mondnacht'-Vertonungen des 19. Jahrhunderts

(Wieder-)entdeckung, Analyse

und historisierend ästhetische Kontextualisierung ausgewählter Lieder“

verfasst von / submitted by

Bianca Katrin Schumann B.A. B.Mus.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Danksagung

Meinen herzlichsten Dank möchte ich an dieser Stelle Herrn Prof. Michele Calella, dem Betreuer meiner Arbeit, aussprechen, der mir in zahlreichen Gesprächen stets mit Rat zur Seite stand und den Verlauf des Schreibprozesses intensiv begleitete.

Des Weiteren möchte ich mich für all die kritischen Anmerkungen und anregenden Unterhaltungen bedanken, die ich mit Familienmitgliedern und Freunden geführt habe, die mir zum einen neue thematische Blickwinkel eröffneten und zum anderen die nötige Kraft und Unterstützung gaben, die es bedurfte, um die Arbeit fertig zu stellen.

Wien, Juli 2016

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Der ästhetische Diskurs über die Gattung des Liedes im 19. Jahrhundert: nachgezeichnet anhand von Primärquellen	10
2.1. Heinrich Christoph Koch	10
2.2. August Wilhelm Schlegel	11
2.3. Hans Georg Nägeli (I)	13
2.4. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	15
2.5. Hans Georg Nägeli (II)	16
2.6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel	17
2.7. Gustav Schilling /Gustav Nauenburg	19
2.8. Eduard Hanslick	20
2.9. Hermann Mendel	22
3. Zwei Parteien im gattungsästhetischen Diskurs	23
3.1. Das Primat der Einfachheit	23
3.2. Die Forderung nach kompositorischer Eigenständigkeit	24
4. Über die traditionellen Verwurzelungen der ästhetischen Parteien	25
4.1. Über das kunstlose Kunstlied der mittleren Goethezeit	25
4.2. Über das „kunstvolle“ Lied seit Schubert	28
5. Zwei originale Traditionen: Der Versuch einer Schlichtung	30
6. Die Eichendorff-Rezeption im 19. Jahrhundert	32
7. „Mondnacht“ – eine Gedichtanalyse	35
7.1. Die formale Gedichtsanlage: Zwischen standardisierter Formalität und origineller Individualität	35

7.2.	Die inhaltlichen Themenfelder	38
7.2.1.	Der heidnische Urmythos	38
7.2.2.	Eichendorff, ein „Dichter des Heimwehs“	39
7.2.3.	Zwischen Innen- und Außenwelt	41
7.2.4.	Die innerstrophische Verbindung	42
8.	„Mondnacht“ – Analysen der Einzelkompositionen	46
8.1.	Robert Schumann: Hermeneutische Vieldeutigkeit als Qualitätsmerkmal?	46
8.1.1.	Ein deklamatorisches Lied?	47
8.1.2.	Der oberdominante Raum im harmonischen Schwebestand	50
8.1.3.	Die Subdominante als Moment der Heimkehr?	51
8.2.	Johannes Brahms: Zwischen Schein und Wirklichkeit	54
8.2.1.	Tonmaterial 1	55
8.2.2.	Tonmaterial 2	56
8.2.3.	Die Vermischung der Tonmaterialien	57
8.2.4.	Die Vereinnahmung von Tonmaterial 1	59
8.3.	Eduard Lassen: Das vermeintlich Identische: Im Spannungsfeld enharmonischer Pole	61
8.3.1.	Die harmonischen Pole Ges-Dur und Fis-Dur	62
8.3.2.	Religiöse Ewigkeit contra irdische Endlichkeit	64
8.3.3.	Versöhnende Einsicht	66
8.4.	Friedrich Kiel: Zwischen Jenseits und Diesseits	68
8.4.1.	Eine Bestandsaufnahme	69
8.4.1.1.	Die erste Strophe	69
8.4.1.2.	Die zweite Strophe	71
8.4.1.3.	Die dritte Strophe	73
8.4.2.	Der Triumph der Religiosität über die Sinnlichkeit	76
8.5.	Emil Kauffmann: Semantische Dialektik als Formkonstituente	77
8.5.1.	Eine Bestandsaufnahme	78
8.5.2.	These – Antithese – Synthese: Semantische Dialektik	83

8.5.3.	Zwischen asketischer Mystik und lebendiger Naturerfahrung	84
8.6.	Per aspera ad astra?	85
8.6.1.	Heinrich Marschner: Grelle Dramaturgie statt lyrischen Stimmungsbildes	85
8.6.1.1.	Marschners Eingriffe in die Gedichtgestalt	86
8.6.1.2.	Die harmonische Faktur	88
8.6.1.3.	Die deklamatorische Ausdeutung des Gedichtstextes durch die Gesangsstimme	88
8.6.2.	Carl Mikuli: Die Suche nach dem tonalen Zentrum – die Dominante als Schlüsselfunktion	91
8.6.2.1.	Die motivische Entwicklung – der Quartzug als Schlüsselmotiv	93
8.6.2.2.	Die tongeschlechtliche Wende als Einlösung des sprachlichen Gehalts	94
8.7.	Bertha Brukenthal: Im Spannungsfeld zwischen textgebundener Deklamation und persönlichem Ausdruckswillen	96
8.8.	Friedrich Wilhelm Dietz: Dur-Moll-Dualismus als semantischer Ausdrucksträger	101
8.8.1.	Die harmonische Disposition	102
8.8.2.	Zwei Ebenen musikalischer Realität	104
8.8.3.	Gesang und Klavier in ambivalenter Relation	106
8.9.	Natalie von Lancken: „...von ihm, von ihm nur träumen müsst...“	108
8.9.1.	Die Verweigerung des musikalischen Kusses von Himmel und Erde	109
8.9.2.	Die perspektivische Bewusstseinsverschiebung des lyrischen Ichs	111
9.	Über den kompositorischen Umgang mit musiktheoretischen Gattungsdefinitionen	115
10.	Anhang	118

10.1.	Quellenverzeichnis	118
10.1.1.	Primärquellen	118
10.1.1.1.	Theoretische und archivarische Schriften	118
10.1.1.2.	Handschriftliche Musikalien	119
10.1.1.3.	Gedruckte Musikalien	119
10.1.2.	Sekundärliteratur	120
10.2.	Notenmaterial	124
10.3.	Abstract	142

1. Einleitung

Das Forschungsvorhaben, eine Auswahl von Liedversionen des 19. Jahrhunderts für Singstimme und Pianoforte des Gedichtes "Mondnacht", verfasst von Freiherr Joseph von Eichendorff, aus ihrer nahezu vollständigen Vergessenheit zu bergen, kann für mehrere musikwissenschaftlich relevante Themenfelder fruchtbar gemacht werden. Zum einen erweist sich die Suche nach Kompositionen selbst, die es nicht in den engen Kanon des Repertoires der Gegenwart geschafft haben, bereits als Verdienst, da sich dadurch ein neues Stück verschütteter Musikkultur offenbart, was folglich einen neuen Blick auf gewisse Teilmomente der Musikgeschichte ermöglicht. Dass es sich bei meinem Forschungsvorhaben tatsächlich um die Erschließung eines nahezu vollkommen unbehandelten Repertoirebereiches handelt, lässt sich daran ablesen, dass es – die Kompositionen Schumanns und Brahms' ausgenommen – nur äußerst wenige, zumeist nur die Oberfläche ihres Gegenstandes berührende Aufsätze gibt, die sich der Versionen des heute wie damals sehr bekannten und hoch geschätzten Gedichtes "Mondnacht" widmen.

Der entscheidende Anhaltspunkt, der mich auf meiner Suche nach den einzelnen Liedversionen leitete, war das *Doppel-Handbuch der Gesangs- und Clavierliteratur*¹ Ernst Challiers, das, da im Jahr 1896 erschienen, den nahezu gesamten für meine Arbeit relevanten Zeitabschnitt fasst. Die 41 dort aufgelisteten Versionen nennen jedoch nicht alleinig Sololieder für Klavier und Gesang, welche ausschließlich Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind, sondern ebenso chorische Versionen oder solche, die nicht ausschließlich das Klavier als Begleitinstrument verwenden. Da das Handbuch neben dem vollständigen Nachnamen und dem ersten Buchstaben des Vornamens des Komponisten bloß Informationen zu einer eventuell vergebenen Opuszahl, zum zuständigen Verlag und dem damaligen Preis bereithält, jedoch keine Auskunft über die Besetzung gibt, galt es, im ersten Schritt meiner Recherchearbeit zu versuchen, sämtliche aufgelisteten Versionen ausfindig zu machen, um prüfen zu können, ob sie in den für die Zwecke dieser Arbeit festgelegten Kanon passen. Zehn Versionen, die sowohl die zeitlichen, wie auch die besetzungsspezifischen Kriterien erfüllen, habe ich nach intensiver Recherchearbeit auffinden können. Sie werden den Hauptgegenstand meiner vorliegenden Arbeit bilden.

1 Challier, Ernst, *Doppel-Handbuch der Gesangs- und Clavierliteratur*.

Zum anderen ist die Beschäftigung mit der getroffenen Liedauswahl für den Nachvollzug des sich im 19. Jahrhundert ereignenden, von Musiktheoretikern, wie auch von Schriftstellern anderer Fachbereiche, wie Literatur oder Philosophie geführten Diskurses über die Gattung des Liedes aufschlussreich. Da das ausgewählte Liedrepertoire zeitlich größtenteils in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesiedelt ist und ich mir der Notwendigkeit, die auf die Rahmenbedingungen der vorliegenden Arbeit zurückzuführen ist, der Konzentration auf das Wesentlichste bewusst bin, werde ich meine Ausführungen zu diesem Themenbereich auf jene Primärliteratur beschränken, die, beginnend mit Heinrich Christoph Kochs Lexikon aus dem Jahre 1802, im Stande ist, die Situation des gattungsästhetischen Diskurses des 19. Jahrhunderts historisierend² zu rekonstruieren. Hierbei werde ich mich maßgebend auf die Autoren Eduard Hanslick, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Heinrich Christoph Koch, Hermann Mendel, Hans Georg Nägeli, Gustav Schilling und August Wilhelm Schlegel berufen. Für eine weitere rückbindende historische Verortung jenes Diskurses, dessen Wurzeln bis in die Etablierung der ersten Berliner Liederschule in der Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts zurückreichen und der ferner die sich zwanzig Jahre später ereignende Auseinandersetzung mit dem Volkslied als Träger wahrer nationaler Identität durch Johann Gottfried Herder umfasst, wird der interessierte Leser auf einschlägige weiterführende Literatur verwiesen werden. Zweck dieses thematisch einführenden Abschnittes ist die vorbereitende Auseinandersetzung mit einer gattungsästhetischen Diskussion, der für die Untersuchung des Verhältnisses zwischen einerseits musiktheoretischen Ausführungen und andererseits kompositorischen Praktiken am Ende der Arbeit fruchtbar gemacht werden soll. Den Einleitungsteil schließend wird den Ursachen für die generelle Spaltung in zwei Parteien innerhalb der gattungsästhetischen Debatte auf den Grund gegangen werden, um selbige rückwirkend vermittelnd zu schlichten.

Darüber hinaus ist es unabdingbar, eine jede Vertonung als individuelles Werk in ihrem Kontext zu betrachten, um sie nicht an inadäquaten, ihr künstlich übergestülpten ästhetischen Kategorien zu messen. Eine solche Analyse der jeweiligen Kompositionen kann sich auf der Ebene sämtlicher musikalischen, wie auch das Verhältnis von Sprache zu Musik einschließenden Parameter erstrecken, welche, da selbige jeweils aufeinander verweisen, in

2 Vgl.: Fuhrmann, Wolfgang, "Historisierende Aufführungspraxis: Plädoyer für eine Begriffsmodifikation", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67/2 (2012), S. 14-21.

der Betrachtung derer Summe eine möglichst objektive Erfassung des zu untersuchenden Gegenstandes gewährleistet. Die Analysen werden in chronologischer Reihenfolge, am Publikationszeitpunkt gemessen, angeordnet werden. Die Vertonung Natalie von Lanckens, zu der kein Publikationszeitpunkt ausfindig gemacht werden konnte, wird den Schlussstein des analytischen Hauptteils bilden. Heinrich Marschners Liedkomposition, welche chronologisch bemessen an dritter Stelle erscheinen müsste, wird an die sechste Stelle verschoben werden. Sie erscheint daher vor der Analyse Carl Mikulis Vertonung, welcher dieselbe ausgehende Forschungsfrage zugrunde liegen wird, wie jener Marschners. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei Ausführungen, die sich auf sämtliche im Rahmen dieser Arbeit behandelte Komponisten richten, auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Die Personenbezeichnungen gelten an entsprechenden Stellen gleichwohl für beiderlei Geschlecht.

Eng an den vorherigen Punkt anknüpfend, soll insbesondere durch die Ausdeutung des Text-Musik-Verhältnisses versucht werden der Fragestellung nachzugehen, in welcher Weise der Komponist jenen Versen des Gedichtes begegnet, in denen der Dichter sich für eine konjunktive Darstellungsweise des poetischen Gehalts entschied. Die prominent zu Beginn und Schluss des Gedichtes platzierten "als - ob" Konstruktionen, lassen den Leser mit einer allegorischen Bewusstseins-schilderung allein. Über jene poetischen Inhalte – der Kuss zwischen Himmel und Erde, sowie die Seele, die nach Hause fliegt – mussten die Komponisten entscheiden, ob sie in der Sphäre des Irrealen verharren, es also bei einer metaphorisch ausgekleideten Wunschvorstellung des lyrischen Ichs bleibt, die nicht in Erfüllung geht, oder ob selbige sich über die Ebene des symbolischen Gleichnisses erheben und in der musikalischen Realität eine Verwirklichung erfahren.

Der Tatsache bewusst, dass es vor allem aufgrund keiner zu Verfügung stehenden Äußerungen der Komponisten selbst unmöglich ist, deren Intentionen nachweislich zu rekonstruieren, sehe ich es dennoch, beziehungsweise gerade aufgrund dessen als essentielles Aufgabengebiet der Musikwissenschaft an, auf der Basis einer genauesten Analyse des Liedmaterials den Versuch einer plausiblen hermeneutischen Ausdeutung vorzunehmen. Hierfür ist die tiefgehende Kenntnis des den Vertonungen zugrundeliegenden Gedichts von großer Wichtigkeit. Nicht allein die vielfältigen inhaltlichen Deutungsmöglichkeiten, die es herauszuarbeiten gilt, sondern ebenso die Analyse des

metrischen Baus, des Reim- und Kadenzschemas bilden eine konstante Herausforderung, mit der jeder Komponist zwangsläufig umzugehen hat. Ein Abgleich der verschiedenen Umgangsweisen mit dem für jeden Komponisten verbindlichen Formgerüst des Gedichts ermöglicht eine Gegenüberstellung der Kompositionen untereinander und kann bei dem Versuch, herausfiltern zu wollen, welcher Strophe, welchem Vers, welchem Wort ein jeweiliger Komponist mehr Gewicht verlieh, entscheidend sein, was im Rückkehrschluss wertvolle Hinweise auf die hermeneutische Interpretation bereitstellt.

Unterstützende Hilfestellung bei der Herangehensweise zu diesem Vorhaben, habe ich aus der Lektüre einschlägiger Sekundärliteratur gewonnen. Ins Besondere sind in diesem Zusammenhang namentlich die Autoren Carmen Debryn, Walther Dürr und Ewa Anna Piasta zu nennen.

Es lässt sich, die formulierten Forschungsaufgaben Revue passierend, festhalten, dass sich die gesamte Arbeit in zwei übergeordnete Themenkomplexe einteilen lässt. Es handelt sich hierbei um die analytische Beschäftigung mit einer jeden Einzelkomposition unter dem Gesichtspunkt oben erwähnter Schwerpunkte und um einen durch Quellen des 19. Jahrhunderts fundierten kritischen Abgleich zwischen theoretischen Postulaten und praktischen Kompositionen in Bezug zur Gattungstradition des Sololieds für Singstimme und Pianoforte. Jener wird einerseits als theoretische Einführung in die ästhetische Situation des 19. Jahrhunderts fungieren und ebenfalls am Schluss der Arbeit nach vollzogener analytischer Auseinandersetzung als Referenz dienlich sein, wenn es abschließend darum gehen wird das Verhältnis zwischen theoretischen Postulaten und praktisch kompositorischer Arbeit zusammenfassend darzustellen.

Die Wahl des Themas einer profilverleihenden akademischen Arbeit, wie die Masterarbeit eine ist, sollte wohl bedacht getroffen werden. Interessensgebiete und wissenschaftliche Relevanz gehen bei ihr im Idealfall Hand in Hand. So war es auch mir ein großes Anliegen, bei der Themenwahl einerseits meine inhaltlichen Interessen zu berücksichtigen, andererseits aber ebenso ein Forschungsergebnis anzusteuern, das zwar keine zwangsläufig bahnbrechenden neuen Erkenntnisse erwarten ließ, dem aber dennoch deutlich erkennbar innovative, das Fach der historischen Musikwissenschaft bereichernde Einsichten ab zu gewinnen sein würden. Da die vorliegende Arbeit im noch geschützten Rahmen der

universitären Lehre verfasst wird, sie also ein erster Prüfstein einer umfangreicheren eigenständigen Forschungstätigkeit darstellt, war es mir ein Anliegen, ein Thema zu wählen, an dem ich eine Mehrzahl methodischer Herangehensweisen an verschiedene musikwissenschaftliche Aufgabenfelder würde anwenden und dadurch gleichfalls üben können. So erschien mir die Wahl unbekannter Liedvertonungen auf der Grundlage eines zweifelsohne ranghaften Gedichts aus einer Epoche, mit der ich mich in der Vergangenheit zwar bereits intensiv beschäftigt habe, sie jedoch nie mein hauptsächlicher Forschungsgegenstand war, in Hinblick auf meine persönlich fachliche Entwicklung sinnvoll und ertragreich. Ebenso die Verbindung zweier Kunstformen, wie sie bei Liedvertonungen stets aufeinanderprallen, erschienen mir als ein besonderer Anreiz, was durch meine persönliche Affinität zur Lyrik des langen 19. Jahrhunderts zu begründen ist. Die Erschließung eines neuen Repertoires, wie sie hier geleistet wird, welches sich der Vertonung eines unangefochten höchst kunstvollen Gedichtes verschreibt, ist, zusammenfassend formuliert, einerseits für das praktische, interpretatorische Musikleben von direkter Relevanz und andererseits für universitäre Fachbereiche neben der Musikwissenschaft, wie beispielsweise jenes der Germanistik von Nutzen, da es denkbar ist, dass Erkenntnisse, die durch musikwissenschaftliche Analysen gewonnenen wurden, Anstoß zu neuen Interpretationsansichten bezüglich der zugrunde liegenden Gedichtgrundlage geben könnten. Eine engere wechselseitige interdisziplinäre Zusammenarbeit wäre hier, wie auch in vielen anderen Bereichen, gewiss eine große Bereicherung für jegliche beteiligten Wissenschaftszweige.

Meine Masterarbeit betrachte ich daher einerseits als einen weiteren wichtigen Schritt innerhalb meiner universitären Ausbildung auf meinem gewünschten Weg zu einer professionellen akademischen Beschäftigung, der nach einer Anwendung und der damit einhergehenden Erprobung vielfältiger Methoden und Betrachtungsweisen verlangt, und andererseits als eine fachliche Bereicherung für Musikwissenschaftler, Instrumentalisten und gegebenenfalls ebenso Wissenschaftler anderer Fakultäten und Disziplinen.

2. Der ästhetische Diskurs über die Gattung des Liedes im 19. Jahrhundert: nachgezeichnet anhand von Primärquellen

2.1. Heinrich Christoph Koch

Der Musiktheoretiker und -lexikograph Heinrich Christoph Koch definiert in seinem 1802 im „Musikalischen Lexikon“³ erschienenen Artikel „Lied“⁴ selbiges als „jedes lyrische Gedicht von mehrern Strophen, welches zum Gesang bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde und nicht ganz unbiegsame Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstliche Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann.“⁵ Aus dieser Forderung nach einem für jedermann technisch problemlos zu bewältigenden Stücke leitet Koch konkrete kompositorische Richtlinien ab, die für einen jeden Liedkomponisten verbindlich sein sollten. Liedmelodien dürften weder im „Umfang der Töne“, noch in „Singmanieren und Sylbendehnungen“ künstlicher Art sein, sondern der „im Texte enthaltenen Empfindungen“ habe – anders als es bei Gesangsarien der Fall ist – „durch einfache, aber desto treffendere Mittel“⁶ gerecht zu werden. In der Einfachheit der Gattung des Liedes liegt nach Kochs Ansicht ein Wert verborgen, der sich in der Möglichkeit des den meisten Menschen innewohnenden Hangs, ihre Gefühle singend auszudrücken, offenbart. Da das Lied das einzige „Kunstprodukt“ der „modernen Musik“⁷ sei, das – wie bereits dargelegt – um deren Wiedergabe Wille keiner professionellen Ausbildung bedürfe, sei jeglicher Beweis dessen Wichtigkeit überflüssig. Das Lied, als „vereinte[n] Poesie und Musik“ diene neben dem personenbezogenen Zwecke der emotionalen Erleichterung ferner als Bereicherung der „Bildung der Herzen“ der „verschiedenen Klassen der Bürger eines Staates“ und löse als alleiniges „Produkt der Ton- und Dichtkunst“ der gegenwärtigen Zeit, gesellschaftliche Klassen übergreifend, „unmittelbares Interesse“⁸ an der Kunst aus. Ursache dieses gattungsspezifisch einzigartigen, alle gesellschaftlichen Schichten fassenden

3 Koch, Heinrich Christoph: *Musikalische Lexikon*

4 Ebd., Sp. 901-904.

5 Ebd., Sp. 901.

6 Ebd., Sp. 901 f.

7 Ebd., Sp. 903.

8 Ebd., Sp. 903.

Faszinosophie wurzelt laut Koch in der Fokussierung der Liedkomponisten auf das Hauptziel, „lediglich Rührung“ hervorzurufen und dies nicht mittels „lange[r] Ausführungen der Tonstücke“ oder durch die „Anhäufung vieler Instrumente bey der Begleitung des Gesanges“, sondern bloß durch „eine sehr einfache und kurze Melodie“, deren Zweck es ist, im Ausdruck „den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden“⁹. Aufgrund der von Koch geforderten bewussten Beschränkung bei der Verwendung kompositorischer Mittel, dürfe jedoch keinesfalls auf eine Leichtigkeit hinsichtlich der tatsächlichen kompositorischen Arbeit geschlossen werden, denn wer die „Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, [...] irrt.“¹⁰

2.2. August Wilhelm Schlegel

In den Jahren 1801 bis 1804 hielt August Wilhelm Schlegel in Berlin die Vorlesungsreihe „Über schöne Litteratur und Kunst“¹¹, in der er sich neben zahlreichen anderen Bereichen, ebenso der „Musik“¹² und der „Poesie“¹³ widmete. Die achtzig Jahre später im Druck erschienene Buchausgabe jener Vorlesungen ermöglicht es, für den im Rahmen dieser Arbeit nachzuzeichnenden Gattungsdiskurs relevante Aspekte zu extrahieren, welche die liedästhetische Positionen Schlegels in Worte fassen.

Schlegel schreibt der Gesangsstimme in Gegenüberstellung zu jeglichen Musikinstrumenten hinsichtlich des chronologischen Erfindungszeitpunktes und des beginnenden Nutzungszeitraums, das Primat zu. So stellt er fest, dass die „menschliche Stimme als die Grundlage der Musik anerkannt werden“¹⁴ müsse, sofern von einer sich allmählich, schrittweise sich entwickelnden Kunstform der Musik ausgegangen werde. Schlegel konstatiert, dass alle Instrumente nur deshalb erfunden wurden, weil die Singstimme „ein sehr verstimmbares Instrument“ sei, das einen „sonoren Körper“¹⁵ brauche, der allzeit einen gesuchten Ton angeben könne. Aus dieser den Instrumenten alleinig zugeschriebenen

9 Ebd., Sp. 904.

10 Ebd., Sp. 904.

11 Schlegel, August Wilhelm, *A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*.

12 Ebd., S. 238-257.

13 Ebd., S. 261-270.

14 Ebd., S. 238.

15 Ebd., S. 252.

Funktion resultiert eine Ablehnung jedes Gebrauchs, der selbige Funktion als „willkürliche ungültige Erweiterung der Musik“ und „Abweichung von ihrer ächten Bestimmung“¹⁶ überschreitet. Ebenfalls die „Modulation“, die da ist der „Wechsel der Töne in Ansehung der Höhe und Tiefe nach bestimmbaren Verhältnissen, welche [...] bloß in den eigentlichen musikalischen Tönen Statt finden“, verweist auf die Singstimme, die „eigene Kehle“ als ersten „natürlichen sonoren Körper“¹⁷, mit dessen Hilfe die Modulation zu allererst wahrgenommen würde. Jene Ausführung soll der These, dass die Singstimme Ursprung der Musik sei, als weitere Stütze dienlich sein.

Eine gelungene Melodie zeichnet sich laut Schlegel durch einen „ausdrucksvolle[n] Accent der Modulationen, mit dem dazu gehörigen Rhythmus“ aus, welcher die „Seele aller Melodie“ sei. Diese Aussage, gepaart mit der folgenden, dass „keine Melodie gut seyn kann, die nicht spricht, die nicht etwas bedeutet“¹⁸, ist dahingehend zu interpretieren, dass Schlegel dem deklamatorischen Stil innerhalb seiner Liedästhetik einen hohen Stellenwert beimisst. Ein Lied wird ferner, wie auch ein jedes andere Produkt jeglicher Kunstdisziplinen, erst dann zu einer „künstlerischen Erfindung“, einer „wahre[n] Schöpfung und Hervorbringung“, wenn es vermag, „uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Fantasie“¹⁹ zu erheben. Da sich diese Äußerung weder alleinig auf das Medium der Poesie noch jenes der Musik beschränkt, sondern, wie erwähnt, sämtliche Kunstformen in sich fasst, verzichtet Schlegel auf konkret kompositorische Hinweise, die hätten vermitteln können, wie das Poetische konkret Einzug in eine Liedkomposition erhalten könne. Aufgrund der Allgemeinheit der Äußerung Schlegels, lassen sich an dieser Stelle bloß Spekulationen darüber anstellen, wie genau das Poetische im Lied Gestalt annehmen könnte. Die unverzichtbare Forderung Schlegels nach einer transzendentalen Wirkung, die ein bloß handwerklich gelungenes von einem ästhetisch wertvollen Produkt unterscheidet, lässt die hypothetische Schlussfolgerung zu, dass eine sich alleinig dem deklamatorischen Prinzip verschreibende Gedichtsvertonung die Fantasie des Rezipienten nicht in genügendem Ausmaße anzuregen imstande wäre, um – an Schlegels Kategorien gemessen – als ästhetisch gehaltvolle Komposition gelten zu können.

16 Ebd., S. 238.

17 Ebd., S. 247.

18 Ebd., S. 251 f..

19 Ebd., S. 261.

2.3. Hans Georg Nägeli (I)

Der Musikpädagoge, Verleger und Komponist Hans Georg Nägeli machte es sich 1811 im Rahmen eines Aufsatzes mit dem Titel „Erörterungen üb.[er] deutsche Gesangscultur“²⁰, der in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschien, zur Aufgabe, über die deutsche Liedkunst einen historischen Überblick zusammenzustellen. Er unterteilt, beginnend mit dem Zeitalter der Dichter „Gellert und Hagedorn“, das mit dem „Zeitalter der Bache“²¹, also der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zusammenfällt, die ungefähr 100 Jahre, die im Fokus seiner Betrachtungen stehen, in insgesamt drei Zeitalter. Für alle drei untersucht er die für die jeweilige Zeit spezifischen Charakteristika, die das Lied prägten. Einen besonderen Schwerpunkt legt Nägeli hierbei auf die Bestimmung des Verhältnisses zwischen der Gedichtsvorlage und der dazugehörigen Vertonung. Für diesen Zweck betrachtet er die von den Komponisten der verschiedenen Zeitalter komponierten deklamatorischen Merkmale, also die Ausdeutung des Wortausdrucks, und untersucht in erster Linie die Liedmelodien, genauso wie deren rhythmische und harmonische Auskleidungen. Zwar zeichnet sich das erste Zeitalter laut Nägeli ins Besondere dadurch aus, dass die Melodien, exemplarisch bei Carl Philipp Emanuel Bach aufgezeigt, „äusserst künstlich gewandt“ und auf „mannigfaltigste Weise rhythmisirt“ waren und „die Harmonie stellenweise oder in einzelnen Accorden bald mehr, bald minder“²² gefüllt und ebenso stetig gewechselt wurde, doch gelang es ihm aufgrund dessen Fähigkeit, stets den „speciel-passenden Wortausdruck“²³ zu treffen, den „kleinen Liedersätze[n] eine Bedeutung zu bringen [...], welche auch die jetzigen Liedercomponisten vergebens zu übertreffen suchen würden.“²⁴

Das zweite Zeitalter, das die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fasst, sei in der Dichtkunst vom „Geist ächter Humanität“²⁵ erfüllt, der die Komponisten dazu verleite, ihre einzige Aufgabe darin zu sehen, „dem Dichter zu folgen“ und den „moralische[n] Gesang [...] in den einfachsten Tönen bis in die Tiefe des Herzens“²⁶ zu tragen. Die Zurücknahme des eigenen künstlerischen Mediums, der Musik, zeuge von der Überzeugung der Komponisten, sich ganz in den Dichtergeist hinein versetzen zu müssen, um dadurch erst dem Gedicht

20 Nägeli, Hans Georg, „Erörterungen üb. deutsche Gesangscultur“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1811.

21 Ebd., Nr. 38, Sp. 631.

22 Ebd., Nr. 38, Sp. 631f.

23 Ebd., Nr. 38, Sp. 633, Hervorhebung von Nägeli.

24 Ebd., Nr. 38, Sp. 632.

25 Ebd., Nr. 38, Sp. 633.

26 Ebd., Nr. 38, Sp. 634, Hervorhebung von Nägeli.

gerecht werden zu können. Eine jegliche Eigenständigkeit der Musik, beispielsweise in Form von instrumentalen Vor-, Zwischen- oder Nachspielen, deren Motivation nicht in der textlichen Grundlage wurzelte, wurde mit der Begründung abgelehnt, dass sie der Tradierung des moralischen Gehalts der Gedichte eher schadeten als stärkten. Den Komponisten Reichardt und Schulz gelangen unter anderem auf diese Weise Liedvertonungen von Gedichten Claudius', Herders, Schillers oder der Stollbergs, welche die „*Wahrheit* des Wortausdruckes“ in einer „erhöhten Bedeutung lebendig [wiedergeben]“²⁷. Um dies erreichen zu können, bedürfe es laut Nägeli der Entsagung des „etablierten Styl[s]“, wozu die Reduzierung der harmonischen Begleitung auf ein Minimum genauso zählte, wie auch die Möglichkeit des gänzlichen Verzichtes auf ein Begleitinstrument, wie ferner die mögliche Verwendung jeglicher melodischer Figurationen, die dem jeweils verlangten Wortausdruck entsprachen. Ein jedes dieser Lieder war, obwohl sie allesamt den „Schein des Bekannten“ in sich bargen, „ein Specielles“, das sich durch ein vom Dichter vorgegebenes „bestimmtes Thema“²⁸ von anderen abgrenzte. Einer negativen Eigenart verfielen die Komponisten der Lieder des zweiten Zeitalters, der „Epoche [...] der *declamatorischen* Musik“ jedoch öfter: Jener, die musikalische Gestaltung dermaßen zurückzunehmen, dass „die Rhythmik im Gange der Stimme zu einförmig“ wurde, die Lieder in einem „unförmliche[n] Styl“ geschrieben wurden, in dem der „Gesang ohne Vorhalte und ohne Wechsel- oder Durchgangsnoten in blossen kahlen Accorden“ dahin schreitet, sodass Nägeli zu dem Zwischenfazit gelangt, dass in einem Lied „lieber Cantabilität ohne Declamation, als eine solche Declamation ohne Cantabilität“²⁹ sein solle. In der zweiten Epoche wurde der Sänger zunehmend weniger vom Komponisten selbst bedacht: die musikalische Deklamation band sich zu stark an die textliche, sodass inhaltliche Akzente zumeist mit bloß noch in der Kopfstimme zu realisierenden musikalischen Höhepunkten zusammenfielen. Diese „fehlerhafte[n] declamatorische[n] Tendenz“³⁰, die Vernachlässigung des Vortragenden, die Nägeli beschreibt, führe nach dessen Ansicht „ganz natürlich“ zu einer Epoche, in der „die freyen Ergiessungen der Menschenstimme begünstigend“³¹ in Erscheinung treten würden, in welcher der Sänger die eigenen Empfindungen im Vortrage künstlerisch würde integrieren können. Dies wiederum erfordere auf musikalischer Seite hingegen einerseits eine

27 Ebd., Nr. 38, Sp. 635, Hervorhebung von Nägeli.

28 Ebd., Nr. 38, Sp. 636.

29 Ebd., Nr. 38, Sp. 638-640.

30 Ebd., Nr. 38, Sp. 641.

31 Ebd., Nr. 38, Sp. 641.

Aufbrechung der minimalistischen Liedform und andererseits die Kräftigung des Instrumentalparts, dem die Stimme bedarf, um sich über ihm harmonisch und rhythmisch legitimiert frei entfalten zu können. Die sich durch die stärkere Beachtung des Vortragenden vollziehenden Neuerungen innerhalb der musikalischen Komposition charakterisierten zu einem Großteil die sich anschließende dritte und letzte Epoche, die, da sie die „Vermählung der Musik mit der Posie“ vollzieht, einen „Gegensatz mit der zweyten Epoche bildet“³². Die in der dritten Epoche gewonnene Vielseitigkeit im Liederstil ging, wie Nägeli bemängelte, jedoch oft mit einem Verlust des Wortausdrucks einher, der doch die eigentliche Hauptsache der Gattung des Liedes sei, was zur Konsequenz hatte, dass „das Lied, als solches, unkenntlich“ und „in einem Aufwand von luxuriöser Kunst“³³ erstickt wurde. Der Komponist, dem eine Verschmelzung der aufgeführten liedhaften Charakteristika der Epochen zwei und drei am trefflichsten gelungen war, sei Zelter gewesen, doch dürfe Reichardts Bestrebung, den Neuerungen des ihm gegenwärtigen Zeitalters ins besondere in Hinblick auf die „Cantabilität“ seiner Lieder mit gleichzeitig größtenteils befriedigendem „Wortausdruck“³⁴, zu folgen, ebenfalls nicht verachtet werden.

2.4. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns ästhetische Auffassung der Gattung des Liedes lässt sich am prägnantesten in einer von ihm verfassten Rezension der *Zwölf Lieder* von Wilhelm Friedrich Riem herausfiltern, die 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschien. Besonderes Gewicht legt Hoffmann in Hinblick auf seine Liedästhetik auf die Beschaffenheit der Melodie, die nur dann eine dem Gegenstande angemessene ist, sofern sie es vermag, in ihr sämtliche Teilmomente des im Gedicht angelegten Affektes „wie in einem Brennpunkt“³⁵ zu fassen. Der Komponist muss laut Hoffmann „selbst Dichter des Liedes“³⁶ werden und sich zugleich einerseits um der Einhaltung der tradierten Gattungsnormen willen und andererseits um die Bewahrung des Zweckes – „die [potentielle] Teilnahme [am Lied]

32 Ebd., Nr. 39, Sp. 645.

33 Ebd., Nr. 39, Sp. 647.

34 Ebd., Nr. 39, Sp. 650.

35 Kremer, Detlef (Hg.), *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, S. 422.

36 Hoffmann, E. T. A. „Rezension der *Zwölf Lieder* von Wilhelm Friedrich Riem, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2/2 (1814), S. 362.

einer jeden zum natürlichen Gesange fähigen Stimme³⁷ – in seiner musikalischen Auskleidung bewusst einschränken. Noch elf Jahre später, also im Jahr 1825³⁸, hielt Hoffmann am Ideal des Strophenliedes fest und stellt es als kontrastierende Gattung der Arie gegenüber.

2.5. Hans Georg Nägeli (II)

Ein zweites Mal soll im Rahmen des nachzuzeichnenden Gattungsdiskurses des 19. Jahrhundert ein Blick auf die Schriften Hans Georg Nägelis geworfen werden. War es ihm im Jahre 1811, im bereits besprochenen Zeitungsartikel, sein Anliegen, eine historische Überblicksdarstellung über den Wandel der Gattung des Liedes zu verfassen, so liegt sein Hauptaugenmerk im Jahre 1817 im Artikel „Die Liederkunst“³⁹ woanders: Einzelne Parameter, die zum einen die musikalischen verschiedenen Schichten der Liedkomposition und zum anderen den Liedvortrag betreffen können, werden dahingehend untersucht, wie deren individuell liedinterne hierarchische Anordnung dahin zu führen vermag, dass in einem Lied durch „Vorherrschen bald des Declamatorischen, – des Cantabeln – des Instrumentalischen“ eher „die *Sprache* – die *Stimme* – [oder] das *Spiel* hervortreten könne“⁴⁰. Doch nicht alleinig auf die genaue Charakterisierung der „Kunstmittel“, die „zu einem guten Liederstyl wichtig sind“⁴¹ zielt Nägeli ab, sondern auch auf die Bekräftigung seiner eigens konkludierten These, dass der „allseitige Gebrauch dieser Kunstmittel“ einen „höhere[n] Liederstyl begründe[n] werden“⁴² müsse, den er im bereits abgehandelten Artikel aus dem Jahre 1811 als die vierte Epoche bezeichnete. Nicht aus „Erweiterungssucht“, sondern im Sinne der „*Erhöhung des Wortausdruckes*“ verschmelzen dort Sprache, Stimme und Spiel zu einem „höhern *Kunstganzen*“, das durch die dadurch entstehende „Polyrhythmie“⁴³ – das vokale Pendant zur instrumentalen Polyphonie – maßgebend geprägt wird. Durch jene künstlerisch wie handwerklich höchst anspruchsvolle kompositorische Technik, kann selbst

37 Reichardt, Johann Friedrich, 1796, Abschnitt V, zit. n. Kremer, S. 422 [unvollständige Angabe der Originalquelle durch den Autor].

38 Kremer, S. 422.

39 Nägeli, Hans Georg, „Die Liederkunst“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1817).

40 Ebd., Nr. 45, Sp. 761, Hervorhebung von Nägeli.

41 Ebd., Nr. 45, Sp. 763.

42 Ebd., Nr. 45, Sp. 765.

43 Ebd., Nr. 45, Sp. 766. Hervorhebung von Nägeli.

das kleinste Lied zu einem „combinatorische[n] Kunstwerk [...] ziemlich hohe[n] Grade“ werden, in dem – wie in der Kunst des doppelten Kontrapunktes – sich nichts „Entgegenstehendes“ gezwungen zusammen tut, sondern sich ein „Gegenüberstellen, *Parallelisiren*“⁴⁴ verschiedener, doch miteinander verwandter Ebenen – Sprache, Stimme, Spiel – ereignet. Die polyrhythmischen Gestaltungsmöglichkeiten sieht Nägeli „in der Liedkunst [als] die wahren Erweiterungsmittel“, die er auf solche Weise im Dienste des Wortausdruckes zu nutzen empfiehlt, dass „in der möglichsten Beschränkung (im kleinsten Umfange) die möglichste Erweiterung (durch Zusammengebrauch der Kunstmittel) gelten zu machen“⁴⁵ sei. Durch den Aufruf, die gegenwärtigen Liederkomponisten sollten eine „Concurrenz in diesem Fache eröffnen“⁴⁶, um die Gattung des Liedes zu einem Markstein eines jeden Komponisten zu erheben, der um Ansehen ringt, zeugt von dem Stellenwert, den Nägeli selbst in dieser Gattung sah und ferner dessen Wille, jene Einschätzung öffentlichkeitswirksam zu etablieren.

2.6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Auch der idealistische Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel widmete sich im Rahmen seiner in den Jahren 1835 bis 1838 verfassten umfassenden Schrift der „*Ästhetik*“⁴⁷ ausgiebig musikästhetischen Belangen. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit ist es ausreichend, alleinig die im Unterkapitel „Die begleitende Musik“⁴⁸ relevanten Gesichtspunkte in komprimierter Form zur Sprache zu bringen. Dort beschäftigt sich Hegel mit den Fragestellungen, die sich mit dem rechten Verhältnis zwischen begleitender Musik und vorgelegtem Text befassen, also wie viele Freiheiten der Musik gegenüber des Textes gestattet werden solle, fragt ferner welche Qualitäten ein geeigneter Text im Allgemeinen und ein lyrischer im Speziellen aufzuweisen habe und reflektiert schließlich, welche Gestalt das Melodische im Allgemeinen und speziell im lyrischen Lied anzunehmen habe. Die ideale Stärke, mit der die begleitende – allein die Wahl dieses Adjektives sagt viel über

44 Ebd., Nr. 46, Sp. 779. Hervorhebung von Nägeli.

45 Ebd., Nr. 46, Sp. 780.

46 Ebd., Nr. 46, Sp. 780.

47 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik*.

48 Ebd., S. 848-861.

Hegels generellen Stellenwert von instrumentaler Musik in vokalen Gattungen aus – Musik sich an den Text binden solle, ist im Mittelwert zwischen absoluter Dienstbarkeit und gänzlicher Emanzipation anzutreffen. Der Sinn der Liedkunst besteht laut Hegel darin, sich zu allererst vom Sinn geschriebener Worte inspirieren und erfüllen zu lassen, aus dieser „inneren Beseelung heraus“ einen „seelenvollen Ausdruck zu finden“, den es schließlich „musikalisch auszubilden“⁴⁹ gilt. Träger des konkreten Inhalts in vokal-instrumentalen Gattungen sei immer der Text, nie der in Musik ausgebildete melodische Einfall: Der „Liedermelodie Hauptwirksamkeit“ liegt nicht in der Transformation näherer Inhalte in Töne, sondern in der Erfassung des sich durch jedes Gedicht durchziehenden „Grundklang[s]“, der sich in einem einzigen „Gemütston“ äußert und somit „über der Verschiedenartigkeit“ des konkreten Gedichtsinhalts „schwebt“⁵⁰. Hegel zieht hier eine Parallele zwischen der streng einem Schema folgenden Gedichtsform, die durch keinerlei sprachliche Inhalte beeinträchtigt wird, zu der im Gemütston ruhenden und sich ebenfalls in ihrem Ausdruck von keinen ihr entgegenstehenden sprachlichen Inhalten beeinflussenden Melodie. Das Melodische zeichnet sich durch eine „bestimmte Gliederung und Abrundung“ aus, es steht „über den Besonderheiten und Einzelheiten der Worte“⁵¹ und sorgt in der „Bestimmtheit des Ausdrucks“, dadurch, dass „das Herz [...] in das Vernehmen seiner selbst versunken ist“, für die „höchste Vorstellung von seeliger Innigkeit und Versöhnung“⁵². Ein guter Text, der es dem Komponisten überhaupt erst ermöglicht, eine innere Beseelung zu erfahren und diese letztlich in einer Melodie zu fassen, die den über allen Abweichungen schwebenden Gemütston in sich einfängt, darf weder zu gediegen, gedankenschwer, noch von allzu trivialer Natur sein. Hegel empfiehlt eine „mittlere Art von Poesie“, die in wenigen Worten möglichst einfach Situation und Empfindung auf eine Weise andeutet, die dem Komponisten noch Raum lässt, „eigene Empfindungen und Ausschöpfungen“⁵³ anzubringen. Was die Lyrik im Konkreten anbelangt, so seien Gedichte kleineren Umfangs, die gefühlvoll aus des Dichters Seele zum Komponisten selbst sprechen, mit am geeignetsten. Was die Vertonung solch lyrischer Gedichte betrifft, so müsse sie sich am stärksten von allen vokalen Gattungen von einer deklamatorischen Ausdrucksweise fernhalten und die „einzelne Seelenstimmung melodisch aus[drücken]“. Spezielle Wortbedeutungen könne sie sich

49 Ebd., S. 849.

50 Ebd., S. 852.

51 Ebd., S. 854.

52 Ebd., S. 851.

53 Ebd., S. 856.

alleinig anschicken im allgemeinen Gemütston mit aufzunehmen, deutlichere deklamatorische Tendenzen, wie auch in sich unaufgelöste, durch Kontraste im Ausdruck provozierte Spannungen, seien indes in lyrischer Musik fehl am Platze und gehörten in den Bereich dramatischer Musik⁵⁴.

2.7. Gustav Schilling / Gustav Nauenburg

Die nächste historische Quelle, die es zu besprechen gilt, schlägt den Bogen zur ersten zurück, da es sich bei ihr, genauso wie bei der anfänglich behandelten, um einen Artikel eines Lexikons handelt. Gustav Schilling und Gustav Nauenburg sehen sich im Artikel „Lied“⁵⁵, welcher Teilbestand der in den Jahren 1835 bis 1843 verfassten „Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst“⁵⁶ ist, vor eine schwierige Aufgabe gestellt. Die Problematik hängt laut Schilling und Nauenburg maßgeblich vom „unbestimmten Gebrauch[s] des Wortes Lied“ ab, das zum einen eine „Dichtungs-“ und zum Anderen eine „Compositionsart“⁵⁷ bezeichnen könne. Ist erstere Bedeutung gemeint, so handelte es sich stets um lyrische Dichtungsart, in der die Darstellung eines einzigen Gefühls im Mittelpunkt und „mit sich im Ebenmaße steht“. Formal zeichnet sie sich dadurch aus, dass sie „stets in gleiche Verse und Strophen abgetheilt“ ist und aufgrund des resultierenden „leichte[n], fließende[n] Sylbenmaaß[es]“ „sangbarer als [in] irgend einer andern Dichtung“⁵⁸ ist. Die Komposition des Liedes habe der formalen und inhaltlichen Disposition des Gedichtes zu folgen. Sie zeichnet sich durch einen „lyrisch[en]“ Charakter, „Ruhe“, „Einfachheit“, „kurze Ab- und Einschnitte“ und einen „geringen Tonmfang“ aus, in dem die „Intervalle leicht zu treffen“⁵⁹ sein müssen – so wie die Worte auch leicht verständlich zu sein haben. Ein solches Lied zu komponieren sei keine Leichtigkeit, sondern bedürfe des „Genie[s]“, da das Handwerk in Form von Harmonielehre

54 Ebd., S. 860.

55 Schilling, Gustav et al., *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835-1843, S. 383-387.

56 Ebd..

57 Ebd., S. 383.

58 Ebd., S. 384.

59 Ebd., S. 384. Hervorhebungen von Schilling und Nauenburg.

und Kontrapunktkenntnisse für die Vertonung eines „einzigen Hauptgefühls“⁶⁰ hier nicht ausreiche: Das komponierte Lied habe sich in der „Bestimmtheit des Ausdrucks“, der nur durch ein „tiefes, herzsinniges Empfinden des Textes“ evoziert werden kann, immer nach genau der Stimmung der Poesie auszurichten, soll mit ihr „verschmelzen“⁶¹ und in Folge dessen eine Melodie besitzen, die alleinig auf jenes singuläre Gedicht passt.

2.8. Eduard Hanslick

Ist der Musikphilosoph und -kritiker in das historische Gedächtnis zwar hauptsächlich in seiner Funktion als rigoroser Verfechter der absoluten Musik eingegangen, so darf er in einer Überblicksdarstellung, die um einen Gattungsdiskurs vokaler Musik kreist, dennoch nicht fehlen. In seiner im Jahre 1854 erschienenen Schrift „vom Musikalisch-Schönen“⁶² sind zahlreiche Hinweise und gar eindeutig Stellung beziehende Äußerungen gegenüber der Gattung des Liedes niedergeschrieben, auf deren Basis es möglich ist, Hanslicks Liedästhetik zu exzerpieren.

Der Begriff der „Tonkunst“⁶³ ist in Hanslicks Schrift ein zentraler Begriff. Es wäre jedoch ein Trugschluss anzunehmen, dass die Tonkunst, mit der ausschließlich die instrumentale Musik gemeint ist, den gesamten Musikbegriff definiere. Im Gegenteil: Sie ist, laut Hanslick, nur ein Teil der Musik und tront nicht über der Vokalmusik, sondern steht ihr ebenbürtig gegenüber. Die Vokalmusik zeichnet aus, dass die „Wirksamkeit der Töne“⁶⁴ unmöglich von jener der Sprache zu separieren ist. In der Vereinigung von Dichtung und Musik erweitert sich „die Macht der Musik“, nicht aber „ihre Grenzen“ – vokale Musik wird zu einem „untrennbar verschmolzenen Produkt [...], aus dem es nicht mehr möglich ist, die Größe der einzelnen Faktoren zu bestimmen“.⁶⁵ Die Musik besitzt in diesem Bündis die Fähigkeit, dadurch, dass „die Vokalmusik [...] die Zeichnung des Gedichts [illuminiert]“, ein bloß

60 Ebd., S. 384. Hervorhebung von Schilling und Nauenburg.

61 Ebd., S. 387.

62 Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*.

63 Ebd., S. 20.

64 Abegg, Werner, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, S. 120.

65 Hanslick, S. 20.

mittelrangiges Gedicht in eine „Offenbarung des Herzens um[zu]wandeln“⁶⁶. Erst, „wenn die Musik“ dem Gedicht „etwas ganz Neues hinzubringt“, hat jene Vereinigung die „reine Höhe der Kunst“⁶⁷ erreicht. Das Gedicht wird also durch die Selbstständigkeit der Instrumentalmusik vervollkommt. Die Evozierung eines konkreten Inhaltes bleibt, so der Autor, in der Vokalmusik stets der Textebene überlassen, welche die Musik, die bloß in der Lage ist, einen gewissen „Bewegungshabitus des darzustellenden Gefühls“⁶⁸ nachzuahmen, mit ihren Mitteln unterstützt. Die Eigenständigkeit der musikalischen Mittel liegt daher nicht in der Nachzeichnung dichterischer Inhalte, sondern vielmehr in deren frei interpretatorischer Übersteigerung: Ein Gedicht, das als geeignete Vorlage für eine Liedkomposition dienen soll, muss dem Komponisten stets ihn inspirierende Freiräume offen lassen, deren individuelle Ausdeutung die beiden Ebenen des Musikalischen und Poetischen erst zu einem homogenen Kunstprodukt werden lässt. Ein Gedicht darf daher weder zu trivial, noch zu verkopft oder ethisch motiviert sein, sondern widmet sich idealiter einer „einfache[n] Empfindung“, der in Form von „Liedmäßigkeit“ und „rhythmischer Wollaut[e]“⁶⁹ Ausdruck verliehen wird. Das musikalische Pendant zu jenen dichterischen Kriterien findet sich in einer schlichten Tonsprache, die mechanische, den eigentlichen Gehalt ignorierende Kontrapunktik ebenso wie Koloraturen vermeidet und sich anstelle dessen auf die Komposition „kantable[r] Melodien ohne große Intervalle“ konzentriert, die nach der „menschliche[n] Stimme“ ausgerichtet und „mit seelenvollem Ton vorzutragen“⁷⁰ möglich sind.

In der Vokalästhetik Hanslicks werden die drei tragenden Faktoren – das Gedicht, die Musik und das vortragende Subjekt – als aufeinander angewiesen, nichtsdestotrotz eigenständig und daher sich wechselseitig bereichernd definiert.

66 Ebd., S. 21.

67 Ebd., S. 21, Anm.

68 Abegg, S. 124.

69 Ebd., S. 123.

70 Ebd., S. 126.

2.9. Hermann Mendel

Vorliegender Abschnitt, der sich mit dem 1876 im *Musikalische[n] Conversations-Lexicon*⁷¹ erschienenen, von Hermann Mendel verfassten Lexikonartikel „Lied“⁷² befasst, kann recht kurz gehalten werden, da er sich in dem Artikel Schillings und Nauenburgs, der bereits vorgestellt wurde, zu Beginn wörtlich entspricht. Der Annahme Walther Dürrs, dass es sich bei dieser Übernahme um eine Verlegenheitslösung handelt, die sich aus der Unfähigkeit des Autors speist, eine „gattungstheoretische Vorstellung“ zu formulieren, die es vermochte, mit den konkreten „Erscheinungsformen“⁷³ des Liedes in Einklang zu stehen, kann an dieser Stelle beigepflichtet werden. Der Schluss des Artikels bedarf jedoch einer genaueren Betrachtung, welcher „echte Lieder“ als dadurch gekennzeichnet ausweist, dass sie nicht – kontrastierend zur „Ballade, Arie und Romanze“ „durchkomponiert“ seien, sondern nur „in ihrer wahren Einfachheit und [...] ihrer einfachen Wahrheit als Volkslieder das Panier deutscher Einheit und Einigkeit“⁷⁴ ausdrücken könnten. Der den ganzen Artikel durchziehende gesuchte Bezug zwischen dem „deutschen Lied“ und dem „Rume [sic] der deutschen Nation seit 1871“⁷⁵, wird dort, in all seiner die musikalische Gattung funktionalisierenden Form kompakt gefasst, deutlich.

71 Mendel, Hermann, Reissmann, August, *Musikalisches Conversations-Lexikon*.

72 Ebd., S. 322-324.

73 Dürr, Walther, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*, S. 10.

74 Mendel / Reissmann, S. 324.

75 Ebd., S. 323.

3. Zwei Parteien im gattungsästhetischen Diskurs

Wird der Versuch angestellt, die Liedvertonungen, die Gegenstand ausführlicher Analysen waren, in einen Zusammenhang zu den anfänglich dargelegten gattungsästhetischen Einzelpositionen zu bringen, so wird bald nicht nur aufgrund der individuellen Gestalt der einzelnen Kompositionen, sondern ebenso aufgrund der Divergenz innerhalb der dargelegten gattungstheoretischen Positionen erkannt werden, dass die ausgewählten Lieder in dem Sinne ein passendes praktisch kompositorisches Ebenbild des theoretisch geführten Gattungsdiskurses sind, da sie dessen Heterogenität in ihrer stilistischen Vielfalt widerspiegeln. Die analysierten Lieder weisen eine Spannweite auf, die sich von der Form des Strophenlieds bis hin zur Durchkomposition erstreckt, die deklamatorisch zu- wie selbiger abgeneigte Tonsprachen aufweist, technisch virtuose, wie auch schlichte Satzweisen beinhaltet. Sie bilden daher die Positionen der beiden sich konträr gegenüberstehenden gattungsästhetischen Parteien zum einen ab und bewegen sich zum anderen in deren Grenzgebieten, indem sie sich stilistisch zwischen den beiden extremen Polen der differierenden ästhetischen Parteien positionieren.

Bevor hier der Versuch unternommen werden wird, Gründe für die Spaltung innerhalb des gattungsästhetischen Diskurses aufzuzeigen, sollen die zu Beginn der Arbeit an ihrem Entstehungszeitpunkt gemessen chronologisch angeordneten Publikationen vorab einer konservativ, beziehungsweise progressiv ausgerichteten gattungsästhetischen Partei zugeordnet werden. Die beiden folgenden kurzen Abschnitte dienen daher als Résumé des ersten Hauptteils und fassen die Quintessenzen der beiden Parteien in wenigen Worten zusammen.

3.1. Das Primat der Einfachheit

Es sind die ästhetischen Ansichten der Autoren Schlegel, Koch, Hoffmann, Hegel, Schilling und Nauenburg, sowie Mendel, mit Hilfe derer sich ein Bild der Gattung des Liedes

aufzeichnen lässt, welches sich einer konservativen Haltung gegenüber dessen Entwicklung verschreibt. Die grundsätzlichen Konstituenten zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich das Lied durch eine es definierende Simplizität in Melodie, die keinerlei Anklänge von jeglicher Virtuosität abverlangt und daher von einem jeden Menschen singbar zu sein hat, und instrumentale Begleitung auszeichnet, der unter keinen Umständen eine vorrangige Funktion zukommen darf, sondern bloß eine dem Sänger als harmonische Stütze dienende Rolle einzunehmen hat. Ebenso bei der Wahl des zu vertonenden Gedichts, das im Idealfall eine singuläre Empfindung zu seinem Gegenstande hat, welche der Komponist in einer Melodie, möglichst nah an der Poesie, in Töne setzen kann, hat der Komponist verbindlichen Richtlinien zu folgen. Hinsichtlich der musikalischen Form, die einer jeden Liedkomposition zugrunde zu legen ist, hat der Komponist sich ebenfalls an der Gedichtsvorlage zu orientieren, seine Lieder stets in Strophenform zu setzen und von einer durchkomponierten Form auf alle Fälle abzusehen.

3.2. Die Forderung nach kompositorischer Eigenständigkeit

Die noch verbleibenden Autoren Nägeli, und Hanslick bilden zusammen mit den schon zuvor genannten Autoren Hegel und Schlegel die oppositionelle Fraktion, die, kontrastierend zur zuerst vorgestellten, nicht versucht, gegen eine Entwicklung innerhalb der Gattung des Liedes vorzugehen, sondern selbige gutheißt und gar weiter voranzutreiben gewillt ist. Gilt zwar auch den hier erwähnten Autoren das Primat der Kantabilität, der Einfachheit in der Formung der Melodie, sodass sie nicht künstlich, maniert würde, und vor allem jenes der Wortausdeutung als verbindlich, so gewähren, beziehungsweise verlangen sie den Komponisten hier doch deutlich größere Eigenständigkeit in Hinblick auf die musikalische Gestaltung einer Gedichtsvertonung ab: Die Liedkomposition solle keine Dopplung des Gedichts darstellen, sondern über selbiges in seiner Wirkung hinausgehen, die Fantasie des Rezipienten, durch die Hinzugabe etwas das Gedicht Übersteigerndes, anregen. Eine mitunter entscheidende Funktion kommt hierbei dem instrumentalen Part, dem begleitenden Instrument zu, welches dem konkret sprachlichen Gedichtsinhalt musikalisch zu kommentieren, ihn zu übertreffen oder zu relativieren vermag, wodurch die poetische

Vorlage eine Vervollkommnung erfährt, was das Lied zu einem künstlerisch wertvollen Gebilde werden lässt.

4. Über die traditionellen Verwurzelungen der ästhetischen Parteien

Im Folgenden soll untersucht werden, auf welches Repertoire sich die Ausführungen der konservativen, wie auch der progressiven Partei stützen, also aus welchen Werken welcher Komponistenkreise Normen extrahiert wurden, die sich letztendlich – im Fall der konservativen Partei – zu einem strikten Regelkatalog, den der Komponist zu achten hatte, verhärteten oder – wie im Fall der progressiven Partei – als Spiegel der kompositorischen Vorstöße innerhalb der Gattung fungierten und daher eher deskriptiv, passiven als normativen Charakter annahmen.

Die grundsätzliche Ursache für die Spaltung innerhalb des Gattungsdiskurses in zwei Parteien, ist, wie an dieser Stelle bereits vorweggenommen werden kann, eine differierende, nicht in Einklang zu bringende Vorstellung auf der konservativen Seite, von einer zu bewahrenden Reinheit der Gattung des Liedes, die von der progressiv aufgeschlossenen Seite abgelehnt wurde. Der Begriff und die generelle Möglichkeit der Reinheit einer Gattung wird, nachdem beide Parteien separat unter oben genannten Gesichtspunkten beleuchtet wurden, abschließend erläutert werden.

4.1. Über das kunstlose Lied der mittleren Goethezeit

Der Diskurs über den vermeintlich wahren ästhetischen Gehalt der Gattung des Liedes, wie er seitens der konservativen Partei geführt wurde, gründet in der von ihnen als selbstverständlich angesehenen Annahme, dass die Gattung des Liedes normativ definierbar ist und eine jegliche Abweichung von jenem Wertekanon einer Nivellierung der Gattung

gleichkommt, da selbige, aufgrund der Verbindlichkeit der Normen, als unveränderlich angesehen wurde.

Der Normenkatalog, mittels dessen die Konservativen die Gattung des Liedes definierten, ist aus jenem Liedrepertoire extrahiert, das sich die mittlere Goethezeit, die sich nach Schwabs Einteilung bis ins Jahr 1814 erstreckte, hindurch behaupten konnte und in den Komponisten Johann Friedrich Reichardt und Carl Friedrich Zelter – um nur die zwei prominentesten Vertreter aufzuführen – Meister ihres Faches fanden. Oberstes Gebot eines Komponisten der mittleren Goethezeit war, dass er seinen Liedern den "Schein der Kunstlosigkeit, der höchste Kunst bedeutete"⁷⁶ zu verleihen im Stande war und sich daher streng der strophischen Liedform zu verschreiben hatte, die als die ideal und einzig mögliche Form angesehen wurde, um jeden Anschein des Artifiziiellen – ganz nach Kants Diktum, Kunst vollende sich erst dadurch, "daß sie sich verberge und als Natur erscheine"⁷⁷ – ausschließen und gleichzeitig die "Einheit der Stimmung"⁷⁸ [...] und Empfindung"⁷⁹ gewährleisten zu können. Als höchstes Ziel galt es, die Liedkunst als etwas der Natur Zuwiderstehendes zu negieren. Die konkreten musikalischen Konsequenzen, die aus jener idealistischen Gattungsästhetik resultierten, sind mit jenen, welche die Konservativen für die rechte Art der Liedkomposition proklamierten, identisch: Das oberste Gebot der Einfachheit und Selbstbeschränkung, also der bewusste Verzicht auf artifizielle Kompositionen trotz der potentiellen Fähigkeit zu selbigen, beherrschte die kompositorische Behandlung jeglicher Parameter.⁸⁰

Neben der Tatsache, dass das Lied der mittleren Goethezeit in seiner Strophigkeit auf eine "lange Vorherrschaft [...] des einfachen Strophenliedes im 17. und 18. Jahrhundert"⁸¹ aufbaut, "durch klassizistische und humanistische Verhaltensmuster bestimmt ist" und damit unter anderem auf die Tradition des Volkslieds⁸² aufbaut, welche sich unter anderem der Verbreitung aufklärerisch, idealistischer Werte, gepaart mit einem Festigungswillen des Nationalgefühls, verschrieb, deren Aufkommen und Verbreitung im 18. Jahrhundert aufblühte und in seiner musikalischen Anlage Schlichtheit und Simplizität ersuchte und im

76 Ebd., S. 82.

77 Ebd., S. 90.

78 Reichardt, Johann Friedrich, "Über die musikalische Komposition des Schäfergedichts", in: *Deutsches Museum* 2 (1777), S. 272

79 Reichardt, Johann Friedrich, „Ueber Klopstocks komponirte Oden“, in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (1782), S. 62.

80 Für eine ausführliche Beschreibung der das Goethelied charakterisierenden musikalischen Eigenschaften, vgl. Wiora, Walter, *Das deutsche Lied*, S. 105ff.

81 Ebd., S. 105.

82 Für weitere Informationen über die Geschichte des Volkslieds und dessen Einfluss auf das Lied der Goethezeit, s. Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 87-92.

folgenden Jahrhundert rückblickend verklärt wurde, führt Walter Wiora vier weitere Gründe an, die den Willen begründen, dem gegebenen Gebot künstlerischer Einfachheit im Lied der Goethezeit zu folgen: So war es zum Ersten der Vorsatz, mittels Musik "guten Gedichten und Gedanken dazu [zu] verhelfen, daß sie allgemein bekannt werden"⁸³. Dies stand zum Zweiten im Zusammenhang mit der Vorstellung, das Lied könne der "Verbreitung vorbildlicher Lebensart[en]"⁸⁴ dienen und daher erzieherisch wirken, was nur gelingen kann, wenn das Liedgut eine weite Verbreitung erfährt. In engem Bund dazu steht auch der folgende dritte Grund, "die gewollte Unterordnung der Musik unter die Dichtung"⁸⁵, welche die lyrischen Inhalte bloß einprägsamer machen sollte, um selbige im Volk verwurzeln zu können. Der vierte und letzte Grund, den Wiora anführt, soll im Rahmen dieser Arbeit eine genauere Betrachtung erfahren: Der Wille der Bewahrung der "Reinheit der Gattung"⁸⁶, welcher, wie Schwab konstatiert, gewichtiger war, als die weiter entwickelnde Veränderung der Gattung durch die Aufnahme "neuer Gestaltungsmöglichkeiten"⁸⁷.

Aus der normativ motivierten Verengung der Gattung des Liedes resultierte, dass Komponisten, die gegen jene indiskutablen Richtlinien verstießen, der Status des Liedkomponisten abgesprochen wurde, wie folgendes Zitat von Gottfried Wilhelm Fink, das Bezug auf durchkomponierte Liedformen nimmt, veranschaulicht: "Herr Franz Schubert schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben, [...] sondern freie Gesänge, manche so frei, daß man sie allenfalls Kapricen oder Fantasien nennen kann."⁸⁸ Auch das folgende Zitat von Friedrich Rochlitz, die den zum Erscheinungszeitpunkt des Artikels vor Kurzem verstorbenen Zelter würdigen, zeugen trotz, oder gerade aufgrund der stets stärker werdenden progressiven Partei von der Überzeugung der eigenen ästhetischen Auslegung der Gattung des Liedes, wenn er beklagt, dass Zelter, im Kontrast zu "Vielen" noch wusste, "was ein wahrhaft deutsches Lied ist und seyn soll"⁸⁹.

83 Wiora, S. 112.

84 Ebd., S. 113.

85 Ebd., S. 116.

86 Ebd., S. 116.

87 Schwab, S. 66.

88 Fink, Gottfried Wilhelm, "Recension", in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 26 (1824), Sp. 426.

89 Rochlitz, Friedrich, „Karl Friedrich Zelter“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitschrift* 24 (1832) Sp. 394.

4.2. Über das „kunstvolle“ Lied seit Schubert

Wurde das Lied in der mittleren Goethezeit "sozial motiviert"⁹⁰ als "minder opuswürdig" und daher eher als "Gabe" oder "Geschenk"⁹¹ angesehen, so ist das Aufkommen einer sich von dieser Auffassung absondernden ästhetischen Haltung im Anschluss an diese Zeit festzustellen möglich. Es wurden Lieder komponiert, die den ästhetischen Idealen der mittleren Goethezeit entsagten, welche heutzutage verallgemeinert unter dem Begriff "Kunstlied" gefasst werden. Der Terminus "Kunstlied" selbst wurde jedoch nicht gleich mit Schuberts erstem Opus aus der Taufe gehoben, sondern ist, laut Schwab, erstmals 1841 von Carl Kossmaly in einem Artikel⁹² der *Neuen Zeitschrift für Musik* verwendet worden, in dem er das Kunstlied in Abgrenzung zum Volkslied definiert. Die Anwendung dieses technicus Terminus' auf sämtliche Lieder, die sich vom Volkslied abgrenzen, ist jedoch irreführend, da sich "nur wenige Komponisten vor Schubert und Schumann [...] dem Lied [...] mit ausdrücklichen Kunstambitionen genähert"⁹³ hatten, mit welchen der Begriff des "Kunstliedes" heutzutage per definitionem verbunden ist. Nur weil sich das Lied der Goethezeit vom Volkslied, obwohl es aus dessen Tradition stammt, absetzt, macht es dies nicht zwingend zum Kunstlied. Was das Kunstlied musikimmanent von einem Volkslied oder einem Lied der Goethezeit abhebt, ist das Verlangen, an den bestehenden, den Komponisten in seinen Freiheiten einengenden Normen zu rütteln, welche beispielsweise die Melodiegestaltung betreffen, wie auch – hinsichtlich dessen zu Verfügung stehenden Tonambitus' und dessen harmonisch und rhythmischer Ausdifferenziertheit – die eigenständige Ausarbeitung des Klaviersatzes. Ziel jener normativen Entgrenzung war, Musik und Gedicht zu einer "notwendig aufeinander bezogene[n] Einheit" zu verflechten und in Folge dessen ein jedes "Kunstlied" als "jeweils individuell geprägt"⁹⁴ zu komponieren. All dies ging mit einer Nobilitierung der Gattung des Liedes einher, welche maßgeblich durch Franz Schubert vorangetrieben wurde, der dem Lied "volle Werkwürdigkeit"⁹⁵ verlieh und gar sein Gesamtoeuvre 1815, also ein Jahr nach der Komposition seines als zweites Opus veröffentlichten Lieds *Gretchen am Spinnrade*, mit

90 Dahlhaus, Carl, "Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert", in: Arlt, Wulf / Lichtenhahn, Ernst / Oesch, Hans (Hrsg.), *Gattung der Musik in Einzeldarstellungen*, S. 859.

91 Schwab, S. 138.

92 Kossmaly, Carl, "Über das 'Lied' im Allgemeinen, Das 'Volkslied'", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 8 (1841), Sp. 67..

93 Schwab, S. 138.

94 Ebd., S. 170.

95 Ebd., S. 144.

einem Lied, dem *Erlkönig*, eröffnete. Maßgeblich durch sein kompositorisches Liedschaffen entzog er der Gattung des Liedes den Stellenwert einer "Gelegenheitskomposition" und erhob die ihr zugehörigen Kompositionen "zu[m] Kunstwerk[en] im emphatischen Sinne"⁹⁶: Wie in der Gattung der Sinfonie oder der des Streichquartetts stand von da an auch beim Lied das "Gelingen des einzelnen, individuellen Werkes"⁹⁷ im Fokus des Komponisten. Eine prägende Neuerung, der durch das Kunstlied der Einzug ins Liedschaffen geebnet wurde und auf deren Erwähnung nicht verzichtet werden darf, findet sich in der Behandlung der musikalischen Form. Galt in der mittleren Goethezeit das Strophenlied, in dem die strophenweise "Differenzierung des Ausdrucks [...] Sache des Vortrags"⁹⁸ und nicht der Komposition sei"⁹⁹, als einzig denkbare Form, so beginnt sich jenes, den Komponisten stark einschränkende Diktum, ansetzend mit den Liedkompositionen Schuberts, zugunsten einer Pluralität an möglichen Formbehandlungen an Verbindlichkeit zu verlieren. So weist das Lied *Gretchen am Spinnrade* die Form einer Strophenvariation auf, welche zwischen den beiden extremen der strophischen und jener der durchkomponierten Form, vermittelt. Die generelle Infragestellung der strophischen Form als die allein gültige, ermöglichte den Komponisten die Reflexion über die jeweilig zu einer Gedichtsvorlage und deren intendierten Auslegung am best passende formale Gestaltung. Diese neu gewonnenen Freiheiten begünstigten den Einzug der bereits erwähnten musikalischen Neuerungen auf melodischer und instrumentaler Ebene, welche dem Komponisten allesamt als expressive Gestaltungsmittel dienten.

Die affirmative Haltung gegenüber jenen kompositorisch initiierten Veränderungen innerhalb der Gattung des Liedes schlug sich in jenen Aufsätzen nieder, die eine progressive Denkweise innerhalb des ästhetischen Gattungsdiskurses bezeugen. Jene Publikationen leisten primär einen theoretischen Nachvollzug des praktisch hervorgebrachten musikalischen Schaffens und sehen ihren Zweck, konträr zum konservativen Lager, nicht als Bewahrer eines einstig aus der Musikgeschichte exzerpierten Normenkatalogs, der dem zeitgenössischen Komponisten als verbindliches Regelwerk dienlich sein sollte, sondern als Sprachrohr der in ihren Augen fortschrittlichen Liedkomponisten, die sich anschickten, sich von veralteten Normen zu emanzipieren.

96 Dahlhaus, "Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert", S. 860.

97 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 81.

98 Vgl.: Schwab, S. 66-73.

99 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 81.

5. Zwei originale Traditionen: Der Versuch einer Schlichtung

Wie aufgezeigt werden konnte, wurzelte der ästhetische Konflikt zwischen den beiden Parteien in einem differierenden Gattungsverständnis des Liedes. So proklamierten die konservativen Theoretiker, die Gattung des Liedes sei per definitionem an unveränderliche Normen gebunden, um deren Bewahrung und der damit einhergehenden Reinhaltung der musikalischen Gattung es ihnen gelegen war. Die progressiven Theoretiker lehnten hingegen jenes gattungsästhetische Grundverständnis ab und begrüßten die Entwicklungen und die damit verbundene neu verschaffte Wertschätzung des Liedes gar. Als sich die Komponisten zunehmend anschickten, den strikten Normenkatalog, der die vermeintliche Reinheit der Gattung gewährte, zu missachten, fühlten sich die konservativen Theoretiker in die Pflicht genommen, für das Lied der Goethezeit mit all seinen Funktionen und Eigenschaften für dessen Bewahrung einzutreten. Was jenen Gelehrten jedoch nicht bewusst war, war, dass es niemals – konträr zur biologischen Gattung – eine reine musikalische Gattung geben kann und es sich bei einer solchen Vorstellung bloß um eine platonische Idee, um den Irrglauben handeln kann, dass "musikalische Gattungen ein Stück gegebener Wirklichkeit seien"¹⁰⁰. Eine jede musikalische Gattung ist innerhalb gewisser Spielräume, die von Gattung zu Gattung in ihrer Größe differieren, entwicklungs- und damit veränderungsfähig. War es Anton Webern gar möglich, sein op. 21 noch mit "Symphonie" zu betiteln, es sich also bei der Gattung der Symphonie um eine Gattung handelt, die starken Veränderung standhält und in der wenige Merkmale, die allen Symphonien gemein sind, ausreichen, um als solche gelten zu können, so wurde das Lied der mittleren Goethezeit ins besondere aufgrund der Änderungen auf formaler Ebene, die seit 1814 mehr und mehr Einzug in das Liedschaffen erhielten, gesprengt. Die Konsequenz, die hieraus abzuleiten gewesen wäre, besagt, dass es sich bei der progressiven Liedkomposition, die mit Schubert einsetzt, um eine sich von der alten abkapselnde und es sich daher um eine sich neu etablierende Liedtradition handelt, deren Entwicklung ihren Ausgang zwar im Strophenlied der mittleren Goethezeit nimmt, aber sich dann von selbigem emanzipiert. Die inneren musikalischen Neuerungen, die sich auf formaler, harmonischer, melodischer und in Hinsicht auf die Verwendung des

¹⁰⁰Dahlhaus, "Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert", S. 841.

Begleitinstrumentes vollziehen, wie auch den formulierten Willen, die einzelne Liedkomposition nicht nur "als Exemplar einer Gattung", sondern als "unwiederholbares Individuum"¹⁰¹ zur Geltung zu bringen, negieren nahezu sämtliche Normen, die für das Lied der mittleren Goethezeit konstitutiv waren und können daher nicht mehr in Kongruenz mit diesem gedacht werden.

Nachdem anerkannt wurde, dass es sich beim kunstlosen Kunstlied Lied der mittleren Goethezeit und dem kunstvollen Lied seit Schubert um zwei eigenständige Traditionen handelt, so resultiert hieraus zwingend, dass jenen eigenständigen Traditionen beidseitig Gewalt angetan würde, sobald der Versuch angeschickt werden sollte, selbige in vergleichenden Bezug zu setzen. Eine wertende Gegenüberstellung der beiden Traditionen erkennt genau jene Originalität zweier Traditionen, die zwar gemeinsam im Strophenlied wurzeln, aufgrund aufgezeigter Verschiedenheiten jedoch inkomparabel sind: "Lieder, die sich der Norm der Simplizität entziehen", bilden "eine zweite, selbständige Tradition"¹⁰², was folgerichtig ebenso bedeutet, dass die "Richtung des kunstlosen Kunstliedes [...] vollen Eigenwert" hat und ist – da es "nicht auf die Teilhabe am 'Kunstcharakter' zielt"¹⁰³ – "nicht nach dem Maßstab Beethovens oder Schuberts zu messen"¹⁰⁴.

101Ebd., S. 844.

102Ebd., S. 888.

103Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 84.

104Wiora, S. 97.

6. Die Eichendorff-Rezeption im 19. Jahrhundert

Die Gedichte Joseph Freiherr von Eichendorffs (1788-1857) zählen, zusammen mit Goethes, zu den meist vertonten des 19. Jahrhunderts. Die Annahme, der Dichter wurde bereits zu Lebzeiten stark rezipiert, wäre hingegen ein Trugschluss, interessierten sich die Verlage zu seiner Zeit doch ausschließlich für die Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“¹⁰⁵. Das Interesse der Zeitgenossen traf demnach ausschließlich auf dieses Werk, wie allenfalls noch Eichendorffs Jugendwerk. Dass Eichendorff heutzutage ein unanfechtbarer Rang eigen ist, hängt – so die These, die es Veronika Beci gelingt in ihrer Dissertation¹⁰⁶ plausibel auszuführen – maßgeblich mit der starken musikalischen Rezeption zusammen, die das lyrische Werk Eichendorffs im 19. Jahrhundert erfahren hat. Eine über ein sekundäres Medium von statuten gehende Etablierung eines literarischen Oeuvres kann jedoch, wie es auch im Falle Eichendorffs zutrifft, Probleme mit sich bringen: Ist es zwar möglich, „für die letzten beiden Drittel des 19. Jahrhunderts weit über 5000 Eichendorff-Vertonungen nach[zuweisen]“¹⁰⁷, so befassen selbige sich indes nicht mit sämtlichen der vielfältigen Motive, die Eichendorff in seiner Lyrik verarbeitet, sondern beschränken sich in aller größtem Maße auf jene Gedichte, die einen engen Naturbezug aufweisen. Durch die popularisierende Wirkungsmacht der eichendorffschen Gedichtsvertonungen und deren nahezu alleinige Fokussierung auf idyllische Momente, konnte sich die „Rezeption Eichendorffs als [die] eines reinen Naturlyrikers“¹⁰⁸ überhaupt erst etablieren und festigen. Irmgard Scheitlers Beobachtung, „daß viele Deutsche den Dichter Eichendorff zuerst über seine Lyrik und diese wiederum als gesungenes Lied kennengelernt haben“¹⁰⁹, kräftigt die Vermutung, dass die nicht nur das Sololied, sondern ebenfalls die „Chorbewegung“¹¹⁰ betreffende quantitative Größe der Liedvertonungen im 19. Jahrhundert eine alleinig das literarische Werk dokumentierende Rezeption mindestens beträchtlich behindert, womöglich

105 Von Eichendorff, Joseph, *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild*.

106 Beci, Veronika, *...weil alles von der Sehnsucht kommt. Tendenzen einer Eichendorff-Rezeption durch das Lied. 1850-1910*.

107 Busse, Eckart, *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied*, S. 9.

108 Frühwald, Wolfgang / Heiduk, Franz, *Joseph von Eichendorff. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt am Main, 1988, S. 194.

109 Scheitler, Irmgard, „Aber den lieben Eichendorff haben wir gesungen“, in: *Aurora* 44 (1984), S. 100-123.

110 Kienzle, Ulrike, „Eichendorff, Joseph Karl Benedikt Freiherr von“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 6, Kassel u.a.: Bärenreiter / Metzler 1999, Sp. 146.

gar verhindert hat. Zu hinterfragen bleibt, warum die Beliebtheit der Gedichte Eichendorffs erst in den letzten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts zum noch heute währenden Ausmaß anwuchs, obwohl „die wahrscheinlich erste, volksliedhaft einfach gehaltene Komposition [...] 1814“¹¹¹ bereits komponiert wurde. Ein vielversprechender Anhaltspunkt, der Licht in diese Ungereimtheit bringt, entpuppt sich in einer Legendenbildung, die um die Lieder Eichendorffs kreist, verbindet doch die Geschwister Fanny Hensel und Felix Mendelssohn-Bartholdy, dass ihnen beiden nachgesagt wird, sie seien „während der Vertonung eines Eichendorff-Textes“¹¹² verstorben. Ebenso die überlieferte Aussage Clara Schumanns, Eichendorff hätte über Robert Schumanns Vertonungen verlauten lassen, dass sie seinen Gedichten erst das eigentliche Leben gegeben hätten¹¹³, trägt zu einer Mystifizierung und einer mit ihr verbundenen Popularisierung der Lieder und damit ebenfalls der Lyrik bei. Ein weiterer Anhaltspunkt, der zur Klärung der Fragestellung, warum Eichendorffs Rezeption erst in den letzten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts zu voller Blüte gelangte, ist in der Person Robert Schumanns zu finden. Schumann schaffte mit seinem *Liederkreis* op. 39, für den er sich alleinig eichendorffscher Gedichte bediente, einen Markstein, an dem sich viele ihm nachfolgende Komponisten anlehnten oder zumindest abarbeiteten. Die einzelnen Vertonungen Schumanns begegnen dem Romantischen der Lyrik Eichendorffs gefilterter und zwiespältiger als es vorherige Komponisten taten, setzen dem dichterischen Wort eine stark individuell geprägte Interpretation des empfindenden und deutenden Komponisten entgegen und erschweren es dem Rezipienten der Lieder, der baren Lyrik unvoreingenommen zu begegnen, sie als eigenständig wahrzunehmen.

Doch nicht nur der Komponist, sondern ebenfalls der Kritiker und Rezensent Robert Schumann sorgte mit dem Ausspruch, die Neuerungen seit Schubert innerhalb der Gattung des Kunstliedes seien die Auswirkungen einer „neue[n] deutsche[n] Dichterschule: Rückert und Eichendorff“, die „jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes [ermöglichte], von denen die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik widerspiegelte“¹¹⁴, für eine zunehmende Rezeption der Lyrik Eichendorffs, der sich kaum noch ein Komponist entziehen konnte, falls er nicht als rückständig gelten wollte. Es bleibt daher festzuhalten, dass die Rezeption Eichendorffs, die zwar bereits im frühen 19. Jahrhundert einsetze, ihre Blütezeit erst aufgrund einschlägiger Vertonungen von bereits

¹¹¹Ebd., Sp. 146.

¹¹²Beci, S. 7.

¹¹³Litzmann, Berthold, *Clara Schumann*, S. 151.

¹¹⁴Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 147.

wohl etablierten und angesehenen Komponisten erlangte. Dass die rein literarische Rezeption dabei nahezu durch die musikalische überdeckt wurde, ist genauso zu konstatieren, wie die damit zusammen zu denkende Tatsache, dass die musikalische Rezeption weder fähig ist, noch intendierte, das Gesamtoeuvre Eichendorffs sachgemäß zu repräsentieren. Dass die musikalische Rezeption aber dazu beitrug, dem Werk Eichendorffs überhaupt erst zu dem Stellenwert zu verhelfen, den es im späten 19. Jahrhundert erreichte und noch heute innehat, ist ebenfalls zur Kenntnis zu nehmen.

7. „Mondnacht“ – eine Gedichtanalyse

Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Aehren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

7.1. Die formale Gedichtsanlage: Zwischen standardisierter Formalität und origineller Individualität

Das Einzelgedicht "Mondnacht", das weder aus einer Arbeit an einem Roman, noch an einer Novelle entstand, verfasste Eichendorff schätzungsweise im Jahre 1835, zwei Jahre bevor er es selbst in einem Gedichtsband¹¹⁵ unter der Rubrik "geistliche Lieder" publizierte.¹¹⁶ Das insgesamt zwölf Verse fassende Gedicht ist in drei Strophen mit jeweils vier Versen

¹¹⁵Eichendorff, Joseph von, *Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff*, Berlin: Duncker & Humblot 1837.

¹¹⁶Busse, S. 19.

gegliedert. Eine jede Strophe bildet mit ihren vier Versen einen vollständigen Satz und damit eine inhaltlich, wie auch syntaktisch geschlossene Einheit. Der dreihebige Jambus verleiht jedem Vers einen fließenden, ruhigen Sprechrhythmus. Die weiblichen und männlichen alternierenden Kadenzen entsprechen dem Kreuzreimschema.

Neben jenen das gesamte Gedicht prägenden formalen Eigenschaften, gibt es eine große Anzahl teils subtiler Qualitäten, welche die formale Strenge des Gedichts aufbrechen. So ist es augenfällig, dass der Satzbau in der ersten Strophe hypotaktisch, in den beiden folgenden jedoch eher einfach, parataktisch gehalten ist.¹¹⁷ Doch nicht nur aus der Gegenüberstellung von der sprachlichen Anlage der jeweiligen Strophen, sondern ebenso aus der Betrachtung kleingliedrigerer Einheiten resultieren Erkenntnisse. Da den jeweils ersten Worten der Verse 10 und 11, dem Sprachsinn gemäß, der Hauptakzent zuteilwird, ergibt sich eine Spannung zwischen rhythmischer Gestaltung und metrischem Versmaß. Die gegenmetrische Betonung der Versanfänge provoziert demnach einen Hebungsprall. Doch auch manche Versendungen bedürfen einer genaueren Untersuchung. Der unreine Reim der Verse 9 und 11, sowie die bloß durch Assonanzen gestiftete Zusammengehörigkeit der Verse 1 und 3 stellen einen deutlich wahrnehmbaren Kontrapunkt zur strengen äußeren konzeptionellen Anlage des Gedichtes dar. Sie ist Zeuge einer – wie Klaus-Dieter Kabiell seiner Auseinandersetzung mit der Genese des Gedichtes schloss – sorgfältig erarbeiteten "Schlichtheit der Diktion"¹¹⁸, die sich, wie bereits aufgezeigt, ebenfalls in der großen, sich vordergründig präsentierenden formalen Anlage des Gedichts widerspiegelt. Ausgerechnet der Schein des bloß flüchtig, spontan Ersonnenen, der den Eindruck einer volkstümlichen Schlichtheit evoziert, ist es, der die "Mondnacht" laut Kabiell durch ihre vordergründige Unvollkommenheit paradoxerweise "als Sprachgebilde" zu den "vollendetsten lyrischen Produkten deutscher Literatur"¹¹⁹ erhebt. Dem "zeitgemäße[n] Hinweis aufs Unzeitgemäße", wie auch dem Vorwurf der "Trivialität des Bildes" und der Sprache, steht das Gedicht einerseits aufgrund der offengelegten fehlerhaft wirkenden Normabweichungen schutzlos ausgeliefert gegenüber, büßt aber zur selben Zeit nicht im geringsten an Tragfähigkeit ein. Das Gedicht ist, wie Theodor W. Adorno konstatiert, "allen Einwänden preisgegeben, [...] aber dennoch gefeit gegen jeglichen"¹²⁰.

Eine weitere schillernde Unreinheit, die sich jedoch weder auf formaler, noch stilistischer

¹¹⁷Ebd., S. 141.

¹¹⁸Kabiell, Klaus-Dieter, *Tradition und Bewegung*, S. 49.

¹¹⁹Ebd., S. 44.

¹²⁰Adorno, Theodor W., „Zum Gedächtnis Eichendorffs“, in: *Noten zur Literatur*, S. 69-95 u. S. 70f.

Ebene ereignet, wird in der nicht eindeutig logisch zu fassen möglichen Semantik und deren intertextuellen Bezug des neugeprägten Wortes "Blütenschimmer" in Vers 3 offenbar. Der Reiz der unverbrauchten, frischen Wirkungsmacht, den ein Neologismus verspricht zu erzielen, geht zumeist mit einem Verlust inhaltlicher Exaktheit einher. Im gegebenen Kontext wird die Bedeutung der Wortsynthese zweier durch zu häufige Verwendung ausgehöhlter Begriffe nicht eindeutig fixierbar: Der semantische Sinn des "Traumes der Erde im Blütenschimmer" bleibt unscharf. Ferner haftet der Satzkonstruktion eine logische Schwäche an, da im Wortkompositum des "Blütenschimmers" die "Blüten" selbst zur Quelle des schimmernden Lichtes werden, wie es von analogen Wortzusammensetzungen, wie jener des "Kerzenschimmers" abgeleitet, geläufig ist. Eichendorff kreiert daher mit seiner Wortneuschöpfung einen von einer Lichtquelle losgelösten, der Sache eigens innewohnenden Lichtreflex und enthebt die geschilderten Geschehnisse damit der empirischen Alltäglichkeit. Neben der semantischen Uneindeutigkeit des Neologismus' geht über dem mit der vorangestellten Präposition "im" eine kaum logisch fassbare Verskonstruktion einher. Die ausschließlich als lokal aufzufassen mögliche Relationierung zwischen "Erde" und "Blütenschimmer" ruft eine paradoxe Vorstellung der Szenerie hervor, in der die Erde als sich selbst im Blütenschimmer befindend gedacht werden muss. Der Schimmer muss jedoch vorab durch die Erde selbst, und zwar "durch die Reflexion des Mondlichts auf ihrer Oberfläche, verursach[t]"¹²¹ werden. Die "betont sinnliche[n] Vorstellungen", die sich dem "sinnlich-bildhaften und rationalen Vollzug widersetzen"¹²² sind es, die Eichendorff wählt, um mittels scheinbar vertrauter poetischer Bausteine Absonderliches zu gestalten.

Jegliche originellen Normabweichungen spielen derartig mit dem Schein des vertrauten und alteingesessenen Form- und Gattungsverständnis des Gedichts, dass sie zwar nach einer analytischen Auseinandersetzung deutlich zutage treten, sie in ihrem Umfeld jedoch dermaßen natürlich eingebettet sind, dass sie nicht plakativ grell ins Auge stechen.

¹²¹Krabel, S. 47.

¹²²Ebd., S. 47.

7.2. Die inhaltlichen Themenfelder

7.2.1. Der heidnische Urmythos

Die Tatsache, dass Eichendorff die "Mondnacht" selbst unter die Kategorie der geistlichen Lieder einordnete, sein Gedicht jedoch mit einer gleichnishaften Schilderung anhebt, die an einen heidnischen Mythos erinnert, wirft Fragen über den eigentlichen Zweck und die tieferliegende Bedeutung jenes gewählten Einstiegs auf. Der Kuss zwischen Himmel und Erde, wie er in der ersten Strophe durch das lyrische Ich beschrieben wird, evoziert unweigerlich eine starke Assoziation zum "Urmythos von Uranos und Gaia"¹²³, aus deren liebender Verbindung Zyklopen und Titanen hervorgingen. Die sich anschließenden gewählten Begriffe, wie jene der "sternklare[n] Nacht", die als "Symbol für die beschützende Liebe im christlichen Sinn"¹²⁴ gedeutet werden können, lassen Wolfgang Frühwalds Interpretationsansatz, das Gedicht thematisiere eine "mystische[n] Vermählung von Antike und christlicher Romantik"¹²⁵, als tragfähig dastehen. Jener Interpretationsansatz kann mithilfe weiterer christlich, sowie zugleich antik-heidnisch konnotierter Motive, mit denen der folgende Gedichtsverlauf gespickt ist, gestärkt werden. Die häufig im "Ährenkleid" dargestellte Gottesmutter verweist auf die ursprüngliche Konnotation der "Ähre" mit "Fruchtbarkeit, Tod und Auferstehung". Es ist naheliegend, dass jene Symbolbeladenheit der "Ähre" ihren Ursprung in der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter hat, deren Hauptattribute Weizenähren und Mohn sind. Dass die Gottesmutter des Öfteren "in Verbindung mit der Mondsichel" erscheint, lässt ebenso eine Verbindung zur Göttin Artemis zu, der das Attribut der Mondsichel – ein "Keuschheits- und Fruchtbarkeitssymbol"¹²⁶ – eigen ist. Überdem ist in diesem Kontext zu beachten, dass Blüten und Ähren alleinig im Marienmonat Mai zusammentreffen.

Wie Helmut Bernsmeier korrekterweise konstatiert, handelt es sich in der ersten Strophe keinesfalls um eine reale Nacherzählung eines mythischen Ereignisses, sondern um die

¹²³Gräff, Thomas, *Lyrik von der Romantik bis zur Jahrhundertwende*, S. 54.

¹²⁴Busse, S. 20.

¹²⁵Henscheid, Eckhard, *Aus der Heimat hinter den Blitzen rot. Gedichte von Joseph von Eichendorff*, S. 113.

¹²⁶Gräff, S. 55.

Erzählung eines "quasi [...] imaginäre[n] Naturerlebnis[ses]"¹²⁷, an welchem das lyrische Ich partizipierte. Nicht mehr die immediate Vermittlung einer Aussage steht in der Bezugnahme zu jenen mythologischen Begrifflichkeiten im Fokus, sondern durch die konjunktivische Perspektive "spricht sich eine neue Mythologie aus, die die alten Mythologeme verwandelt zitieren kann"¹²⁸. Dadurch wird der Sprache erneut jene Unbestimmtheit zu eigen, die mythologische Rede an sich auszeichnet. Der Konjunktiv ist es, welcher dem mythologischen Bild zusätzlich die "reale Direktheit"¹²⁹ nimmt und es ermöglicht, das, was sich der Möglichkeit des sprachlichen Ausdrucks nahezu entzieht, doch artikulieren zu können.

Für eine musikalische Realisierung, die einerseits beide weltanschaulichen Ebenen – das antike Heidentum und das neuzeitliche Christentum – in sich aufnehmen und erkenntlich machen und andererseits deren Verschmelzen zur Anschauung bringen will, muss das zugrunde gelegte tonsprachliche Material recht geschickt gewählt werden, um Verschiedenes differenziert und dennoch potentiell zusammengehörend darstellen zu können. Eine Untersuchung der kompositorischen Umsetzung jener im Dienste einer übergeordneten Naturerfahrung stehenden poetischen Verschmelzung zweier Ideologien kann aufschlussreich in Hinblick auf die Gedichtsinterpretation der jeweiligen Komponisten sein und ist daher unerlässlich in einer Analyse mit zu berücksichtigen.

7.2.2. Eichendorff, ein „Dichter des Heimwehs“

Ein gewisser Gedichtsvers bedarf einer gesonderten interpretatorischen Betrachtung: Das die letzte Strophe schließende Wortpaar "nach Haus" öffnet einen weiten Spielraum an Deutungsmöglichkeiten, welcher allen Komponisten, die sich jenem Gedicht annehmen, grundlegende Entscheidungen abverlangt.

Über den metaphysischen, nicht real gedachten Gehalt des Wortes "Haus", herrscht in der Literatur Einigkeit. Bernsmeiers Ansicht, dass keine "konkrete Heimat", sondern eine "ewige [und ursprüngliche] Heimat des Menschen" gemeint ist, die "nicht im Diesseits"¹³⁰ liegt,

127Bernsmeier, Helmut, *Joseph von Eichendorff*, S. 141.

128Gockel, Heinz, *Mythos und Poesie*, S.336.

129Gräff, S. 54.

130Bernsmeier, S. 142 f..

kongruiert in Gänze mit Krabiels Wertung, dass sich "die semantische Umgebung diese[r] 'Heimkehr' eindeutig auf eine andere als die in der Sprache des Alltags gemeinte Heimat bezieht"¹³¹. Diese semantische Loslösung von der alltäglichen Wortbedeutung wird durch die Einflechtung jenes im vorhandenen Kontext trivial anmutenden Begriffs in eine übernatürliche Gegebenheitsschilderung erwirkt, in der das Gefühl der Heimat "mit einem Akzent unfehlbaren metaphysischen Takts bloß gleichnishaft ausgesprochen wird"¹³². Für die rückwirkende Verknüpfung des Alltäglichen mit dem Verklärten, ist, wie sich die Autoren Bernsmeier, Krabiel und Reinhold Brinkmann einig sind, die sprachstilistische Rückwendung zur ersten Strophe hauptsächlich tragend verantwortlich. Für die Verbalisierung des Ziels der Seele, das in der letzten Zeile im Begriffspaar "nach Haus" ausgesprochen wird, "verwendet Eichendorff, wie in der ersten Strophe, den Irrealis"¹³³ und zieht daher den Bogen deutlich zur Schilderung des übernatürlichen Naturphänomens der ersten Strophe zurück. Den Flug der Seele durch die Weite der Nacht beschreibt Krabiel als "Ausdruck ihrer Teilnahme und Teilhabe an der kosmischen Harmonie von Himmel und Erde, dem Mysterium dieser Mondnacht, das nicht anders als im irrealen Bilde aussprechbar war" und folgert, dass das Bild, das diese Partizipation als "Heimkehr" der Seele interpretiert, entsprechend irreal ist und die angestrebte "Heimkehr in Raum und Zeit nicht stattfinden"¹³⁴ kann. Brinkmanns Hinweis, dass "bei Eichendorff, aber nicht nur bei ihm, sie [die 'Haus'-Metapher] oft für das allerletzte Ende, für den Tod [steht]"¹³⁵, ist an dieser Stelle ergänzend anzufügen. Ebenfalls die Alliteration und eine spiegelsymmetrische Platzierung der Worte "Haus" und "Himmel" am Schluss der beiden Rahmenverse, stützen die Deutung einer tautologischen Verknüpfung zweier Schlüsselbegriffe, die "offenbar denselben Ort [benennen]"¹³⁶.

Ist sich Adorno sicher, Eichendorff "war kein Dichter der Heimat, sondern der des Heimwehs"¹³⁷ und schließt Brinkmann seine gesamte Abhandlung über das Gedicht mit der unumstößlichen Feststellung, "Eichendorffs Gedicht kommt nicht 'nach Haus'"¹³⁸, so belässt es Thomas Gräff bei einer zaghafteren, mit Fragezeichen versehenen Konklusion: Er gründet seine Skepsis bezüglich der gelingenden Heimkehr der Seele in den Himmel einerseits

¹³¹Krabiel, S. 56.

¹³²Adorno, „Zum Gedächtnis Eichendorffs“, S. 73.

¹³³Bernsmeier, S. 142.

¹³⁴Krabiel, S. 55.

¹³⁵Brinkmann, Reinhold, *Schumann und Eichendorff*, S. 19.

¹³⁶Brinkmann, S. 16.

¹³⁷Adorno, „Zum Gedächtnis Eichendorffs“, S. 73.

¹³⁸Brinkmann, S. 21.

ebenfalls auf dem "wieder modal unbestimmt[en]" Vergleich des konjunktivischen "als flöge", stärkt sie jedoch zusätzlich mittels der Ausdeutung des räumlichen Adverbs "durch", das keine gen Himmel emporsteigende, sondern eine horizontale, dem Himmel parallel verlaufende, sich ihm nicht annähernde Flugrichtung beschreibt. Ebenfalls die zeitliche Erzählperspektive wird durch die Erzählzeit des Präteritums zu einer bloßen Erinnerung an ein vergangenes Erlebnis herabgesetzt. Dies alles lässt Gräff zu der kritischen, abschließend unbeantwortet lassenden Frage kommen, ob "die Seele angekommen [ist]", ob sie ihr Ziel "je erreichen [wird]"¹³⁹.

In den einzelnen Liedanalysen wird der Frage nicht ausgewichen werden können, auf welche Weise die Komponisten dem das Gedicht schließenden Aspekt des "nach-Hause-Kommens" individuell ausdeuten und in Töne setzen. Nicht zu vergessen ist, dass sich durch die Vertonung textlicher Grundlagen die Möglichkeiten eröffnet, schwach erscheinenden Interpretationsmöglichkeiten auf klanglicher Ebene enorme Stärke und Überzeugungskraft zu verleihen. Die These Walther Dürrs mitgehend, dass der "Musik Negation nicht möglich ist"¹⁴⁰, sie also alles Verneinende durch zwar negativ beladene, aber immer doch reale, positive Zeichen ausdrücken muss, wird in den einzelnen Analysen das jeweils vom Komponisten eigens errichtete symbol- und konnotationsbeladene Zeichensystem entschlüsselt werden müssen, um im Nachvollzug des Kompositionsprozesses die jeweilige Gedichtsauffassung, die einer jeden Vertonung zugrunde liegt, analytisch ans Licht heben zu können.

7.2.3. Zwischen Innen- und Außenraum

Die auffällige Vielzahl an Verben der zweiten und dritten Strophe, die entweder, wie die Luft, die durch die Felder "ging", die Ähren, die sacht "wogten", sowie die Seele, die durch die stillen Lande "flog", eine direkte Bewegtheit ausdrücken, oder, wie die Wälder, die leis "rauschten", eine Bewegung der Luft voraussetzen, legen es nahe, der semantischen Funktionalität des Raums an sich, ohne den keinerlei Bewegung denkbar ist, Bedeutung beizumessen. Doch nicht nur die letzten beiden Strophen mit ihren Bewegung plastisch

¹³⁹Gräff, S. 56.

¹⁴⁰Dürr, Walther, *Sprache und Musik*), S. 28.

veranschaulichenden Verben, sondern ebenso die erste Strophe kreiert mit der Vorstellung des Himmels, der sich zur Erde bis zum Kuss hinabneigt, einen physikalischen, den Kosmos umgreifenden Raum, in dem eine Bewegung vollzogen wird. Die Bewegung, die in der ersten Strophe geschildert wird, unterscheidet sich von jener der letzten Strophe darin, dass in der ersten ein konjunktivischer "Vergleich", der sich einer Terminologie des "Außenraum[s]", des Kosmos' bedient, aufgestellt wird, der sich in der dritten auf "die Weite des Innenraum[s]"¹⁴¹, das Seeleninnere bezieht. Werden in der ersten Strophe natürliche, kosmische Gegensätze – Himmel und Erde – eins, so verschmelzen in der letzten Strophe das lyrische Ich und die äußere Natur, welche in der zweiten Strophe geschildert wird, im Seeleninnern zu einer Einheit. Erhält in der ersten Strophe "das Ewige in die Schönheit unseres irdischen Lebensraums"¹⁴² Eingang, so weitet sich in der letzten Strophe umgekehrt das "Irdische in die Dimension des Ewigen"¹⁴³. Zu den Bewegungsrichtungen, die in den Außenstrophen beschrieben werden, ist festzuhalten, dass sie sich in der ersten definitiv von oben nach unten vollzieht. Die Bewegungsrichtung der letzten Strophe liegt hingegen nicht so offen da. Impliziert das Verb "fliegen" zwar eine Aufwärtsbewegung, so wird jener angedeutete Höhenflug der Seele, der sein Ziel womöglich in den hohen Weiten des Himmels sucht, aufgrund der Präposition "durch" eher zu einer horizontalen Bewegung "durch die Lande", als zu einer emporsteigenden, vertikalen Bewegungsrichtung "gen Himmel" relativiert. Räumlichkeit und Bewegung sind in der dritten Strophe überhaupt doppeldeutig: Vollzieht sich das Ausspannen der Seele Flügel in einem inneren, metaphorischen, nicht empirisch wahrnehmbaren Raum, so ist das Verb "fliegen" an einen äußeren Raum und an eine reale Handlung eines Subjekts geknüpft.

Wie im folgenden thematischen Abschnitt noch nachdrücklicher erwiesen werden wird, stehen die zweite und dritte Strophe in engem Zusammenhang zueinander: Die aus der realen Welt genommenen Bildlichkeiten verkörpern rückblickend nicht das Wortwörtliche, sondern "verweisen als Chiffre"¹⁴⁴ auf die in der folgenden Strophe final sich ebenfalls sacht, mit Leichtigkeit im irdischen verweilend bewegende Seele.

Wird ein Gedicht, wie die "Mondnacht", das von der Darstellung innerer – sprich seelischer –, äußerer – sprich kosmischer –, auf- und absteigender Bewegung dermaßen geprägt ist, vertont, so ist es spannend zu untersuchen, wie die jeweiligen Komponisten die

141 Busse, S. 20.

142 Klein, Johannes, *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 460.

143 Busse, S. 20.

144 Bernsmeier, S. 142.

vielschichtigen überstrophischen Verknüpfungen der einzelnen Bewegungsobjekte samt deren -richtungen untereinander in Töne setzen, welche wiederum allesamt trotz ihrer Eingebundenheit in ein großes Ganzes ihre eigenen und zum Teil doppeldeutigen Tragweiten beibehalten.

7.2.4. Die innerstrophische Verbindung

Den analytisch interpretatorischen Teil, der sich mit dem Gedicht "Mondnacht" befasst, schließend, wird final noch einmal der Bogen zurück zu einer formalen Fragestellung geschlagen. Wie verhalten sich die einzelnen Strophen formal zueinander? Findet im Gedicht eine alle drei Strophen aufbauend durchziehende Entwicklung statt, ist der Verbund eines Strophenpaars enger als zu der übrig bleibenden dritten oder sind die drei Strophen gar in Isolation von den anderen zu denken und verstehen möglich? Jene Fragestellung ist insbesondere im Rahmen dieser Arbeit, in deren Fokus die Analyse der einzelnen Vertonungen steht, von besonders großem Interesse, da jene sprachlich formalen Untersuchungen eine gut transferierbare Entsprechung in der musikalischen Form finden werden.

Wie bereits im vorherigen Abschnitt gezeigt wurde, verweist die zweite Strophe, laut Bernsmeier, mit ihren Bildlichkeiten auf die dritte Strophe, ist demnach gewissermaßen als Vorbote des Auftritts der Seele zu deuten¹⁴⁵, was jedoch erst retrospektiv, nach Nennung der Seele ersichtlich werden kann. Die Bindung zwischen den letzten beiden Strophen ist diesem Standpunkt gemäß keine sich vordergründig aufdrängende, sondern bedarf der genauesten Lektüre und intensivsten Durchdringung der symbolisch beladenen Sprache Eichendorffs, um wahrgenommen werden zu können. Aufgrund der Verborgenheit dieser interstrophischen Verbindung, ist es möglich, selbiger Einwände entgegenzusetzen. So argumentiert Krabiel, dass durch die adverbiale, kausal unklare Formulierung "so" zu Beginn des letzten Verses der zweiten Strophe ein vorläufiger "gewisse[r] Abschluss"¹⁴⁶ geschaffen wird, der einer inneren Verbindung der letzten beiden Strophen entgegenwirkt.

Die Konjunktion "und", welche die letzte Strophe eröffnet, steht janusköpfig zwischen den Ansichten Bernsmeiers und Krabiels. Inszeniert jenes Bindewort einerseits auf

¹⁴⁵Ebd., S. 142.

¹⁴⁶Krabiel, S. 53.

unübersehbare – für jenes mit Neologismen und Symbolen reich gespickte Gedicht fast schon auf allzu einfache – Weise eine direkte Anknüpfung an das Vorangegangene, so ist es andersherum genauso denkbar, jene Konjunktion als Beginn eines neuen Sinnabschnittes zu deuten, der sich – wie in einem Gedankensprung – auf bereits weiter Zurückliegendes, beispielsweise in der ersten Strophe Geschildertes, bezieht. Die überraschende Öffnung des Gedichts mit Beginn der dritten Strophe wird demnach auch von Krabiel, trotz der zuvor konstatierten vorläufigen Schließung am Ende der zweiten Strophe, als Konnex zum Vorangegangenen gedeutet, die letztendlich erst den verbindlichen Faden zwischen der "Seele und der nächtlichen Natur"¹⁴⁷ spinnt. Doch kontrastierend zu Bernsmeier vertritt Krabiel die Ansicht, dass durch die Konjunktion nicht nur zwischen der zweiten und dritten Strophe eine Verbindung hergestellt wird, sondern sich "das Ich ausdrücklich mit der Naturbildlichkeit der beiden ersten Strophen"¹⁴⁸ verknüpft.

Gräff deutet das Gedicht knapp in einem Satze zusammengefasst so, dass in der ersten Strophe die Wahrnehmung des Ichs, in der zweiten die Naturbeschreibung und in der dritten die Reaktion der Seele mitgeteilt wird¹⁴⁹. Eine solche Beschreibung impliziert eine fortschreitende Entwicklung, die in der letzten Strophe durch ein Subjekt aktiv reflektiert wird.

Es lässt sich daher vorläufig festhalten, dass die vielschichtigen Deutungs- und Bewertungsmöglichkeiten einzelner inhaltlicher Schlüsselworte und kryptisierter Naturbeschreibungen einen Pluralismus potentieller innerer Formvorstellungen mit sich ziehen.

Doch nicht nur inhaltliche Gedichtsinterpretationen lassen Schlüsse auf den Zusammenhalt der inneren formalen Anlage zu, sondern ebenfalls die sprachliche Konstruktion des Gedichts, die einige gewiss nicht zufällige Symmetrien und Einschnitte aufweist, liefert richtungsweisende Anhaltspunkte. So bilden die beiden konjunktivischen "als ob" Verse, die den Anfang und den Schluss des Gedichtes bilden, eine allumfassende Klammer und damit einen formal harmonischen Grundrahmen. Ebenfalls die Verse 2 und 11, weisen durch die Verwendung des Adjektives "still" einen deutlichen spiegelsymmetrischen Bezug zueinander auf. Die bereits angesprochenen Assonanzen der Wortpaare "Himmel" – "-schimmer" in der ersten Strophe und "spannte" – Lande" in der letzten Strophe bilden, genau wie die zuvor

147Ebd., S. 54.

148Ebd., S. 54.

149Gräff, S. 54.

genannten beiden Beispiele, eine symmetrische Beziehung zwischen den beiden Außenstrophen. Zuletzt ist die das Gedicht symmetrisch in zwei Hälften unterteilende, doppelte Nennung des Prädikativs "es" zu Beginn des ersten und siebten Verses als strukturbildendes, repetitives Moment zu erwähnen. Das unpersönliche "es" wird spiegelbildlich, und die symmetrische Anlage des Gedichts perfektionierend, im letzten Vers durch "sie" final inhaltlich, mit der "Seele", aufgefüllt.

Inwiefern Komponisten bei ihrer Entscheidung einer liedformalen Gestaltung qualitativ zwischen inhaltlichen, symbolischen Zwischenbezügen der einzelnen Strophen untereinander und formalen, symmetrischen konstruktiven Momenten des Gedichtes unterscheiden, gilt es anhand von Einzelanalysen herauszufinden. Eine jedwede kompositorische Entscheidung jedoch, die sich entweder in der Form des Strophenliedes, des variierten Strophenliedes oder des durchkomponierten Liedes niederschlägt, lässt unweigerlich Schlüsse auf des Komponisten Gedichtsinterpretation zu und ist daher eine unverzichtbare analytische Hilfestellung, die es bei der Untersuchung der einzelnen Lieder zu nutzen gilt.

8. „Mondnacht“ – Analysen der Einzelkompositionen

8.1. Robert Schumann: Hermeneutische Vieldeutigkeit als Qualitätsmerkmal?

Den Anfang des analytischen Hauptteils der vorliegenden Arbeit bildet die mit Abstand – damals, wie heute – berühmteste "Mondnacht"-Vertonung, die seitens der Musikwissenschaft mit zahlreichen Publikationen, die sich aufführungspraktischen, rezeptionsgeschichtlichen, quellenkritischen und analytischen Aspekten dieses Liedes widmen, gewürdigt wurde. Fragen, wie sie im Rahmen dieser Arbeit, jeweilig an die vorliegende, individuelle Vertonung angepasst, an eine Vielzahl von "Mondnacht"-Vertonungen zu richten sein werden, waren daher bereits einer Vielzahl von Wissenschaftlern Ausgangspunkt für ihre Forschungsarbeiten, die sich mit der "Mondnacht" Robert Schumanns (1810-1856), die im Jahre 1842 als op. 39 Nr. 5 im Druck erschien, befassen. Es scheint demnach unangebracht, jene bereits wissenschaftlich zutage gebrachten Kenntnisse über jene Vertonung im Rahmen dieser Forschungsarbeit zu ignorieren, um das Rad an dieser Stelle noch einmal neu erfinden zu wollen. Folgerichtig wird eine Auswahl der einschlägigen Forschungsliteratur Ausgangspunkt für meine Auseinandersetzung mit Schumanns Vertonung sein. Mein ausgehendes Forschungsinteresse, auf welches die Darlegung der einzelnen wissenschaftlichen Perspektiven und Ansichten ausgerichtet sein wird, zielt auf die Prüfung der Annahme ab, dass der Vertonung Schumanns, da sie viele Deutungsmöglichkeiten zulässt, welche allesamt inhärent schlüssig sind, sich in Einzelaspekten oder gar grundlegenden Ansichten jedoch teils konträr gegenüberstehen, mit keiner eindimensionalen Lesart gerecht werden kann.¹⁵⁰ Jene vielseitigen Deutungsmöglichkeiten des Liedes gilt es daher, zum Zweck der Untermauerung meiner formulierten Annahme, anhand der Rezeption einschlägiger Forschungsliteratur anschaulich zu machen. Zu diesem Zwecke werden jene Thematiken, die in der zugrunde gelegten Forschungsliteratur am häufigsten zur Sprache kommen, die einzelnen Publikationsinhalte zusammenfassend, vergleichend gegenübergestellt werden. Die Thematiken befassen sich

¹⁵⁰Der Autorin ist bewusst, dass sämtliche im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysierten Lieder nicht bloß eine einzige Deutung zulassen. Die analytische Methode des Deutungsvergleiches, der das Vorhandensein vielzähliger Analysen bedingt, kann jedoch ausschließlich bei der Komposition Schumanns angewendet werden.

mit tonsprachlicher Deklamation, mit der harmonischen Disposition, die das Lied im Allgemeinen zusammenhält und mit der Fragestellung, ob die Seele des lyrischen Ichs, und damit das gesamte Lied, unter primär harmonischen Gesichtspunkten schlussendlich "nach Hause" kommt.

8.1.1. Ein deklamatorisches Lied?

Die Schwierigkeit, die mit der Untersuchung der Wort-Ton-Deklamation bei Schumanns Vertonung einhergeht, hängt mit der Tatsache zusammen, dass das Klaviervorspiel, bevor die Gesangsstimme überhaupt mit einem Text einsetzt, den es zu deklamieren gäbe, aufgrund seiner expressiven Gestaltung einer musikalischen Vorwegnahme des erst nachfolgenden Textes gleichkommt. Dies aber wird erst rückblickend, nach der gesanglichen Wiedergabe des Textes, wahrnehmbar. So kommt es, dass eine Vielzahl von Autoren den in der ersten Gedichtsstrophe sich zwischen Himmel und Erde vollziehenden Kuss, die Schilderung des heidnischen Urmythos', im Klaviervorspiel antizipiert, deklamatorisch ausgedeutet sehen. In solchen Ausführungen ist ferner nicht bloß vom konkret bildlichen Kuss die Rede, sondern allgemein von der musikalischen Schaffung von Räumlichkeit, welche kompositorisch kreiert und anschließend durchschritten wird. David L. Mosley beschreibt die ersten Takte des Liedes folgendermaßen: "Schumann uses them [the pitches] in a pictorial fashion to depict the distance between heaven and earths in meas.[ure] 1 and the union of heaven and earth in the kiss of meas.[ure] 6."¹⁵¹ Auch Peter Andraschke bezeichnet das Klaviervorspiel als eine Öffnung eines "immensen Klangraum[s] vom H bis zum cis", das leise einsetzt und schon von fern herzukommen scheint." In Takt 6, in dem sich dieser Ambitus "auf die knappst mögliche Distanz verengt", ist der "Himmelskuss[es]" "mit Schumanns Musik zu Klang geworden."¹⁵² Die Äußerung Veronika Becis, "Schumann [ist] um eine räumliche Gestaltung bemüht"¹⁵³, findet in der Schilderung August Gerstmeiers eine inhaltliche Konkretisierung, der die Spitzentöne *cis* und *H* als "zwei weit auseinanderliegende Pole" beschreibt, "die sich nach fortschreitender Annäherung im Sekundintervall (T. 6) aneinander

¹⁵¹Mosley, David L., *Gesture, Sign, and Song*, S. 89.

¹⁵²Andraschke, Peter, "Schumann und Eichendorff. Zur Rezeption von Schumanns Liederkreis op. 39", in: Wendt, Matthias (Hrsg.), *Schumann und seine Dichter*, S. 161.

¹⁵³Beci, S. 15.

schmiegen."¹⁵⁴ Seine metaphorisch geprägte Beschreibung des musikalischen Geschehens steht im Einklang mit seiner These, es sei "völlig unzureichend, diesen Vorgang mit den Kategorien der Harmonielehre zu beschreiben".

Weitere Aussagen, die sich nicht mehr auf das Klaviervorspiel beziehen, aber dennoch mit Begriffen der Räumlichkeit und dessen Weite operieren, stammen zum einen von Eckart Busse, der den gesamten harmonischen Verlauf innerhalb des Liedes als "Weite des Raumes" bezeichnet, der sich hauptsächlich durch das vorherrschende Verweilen "im oberdominantischen Raum"¹⁵⁵ charakterisiert. Gerstmeier zum anderen wendet räumlich metaphorische Begrifflichkeiten auf weitere Teile des Liedes an. So wird seines Erachtens in der Gesangsstimme der Takte 7 bis 13 "der gewölbte Himmel nachgebildet, der sich zur Erde herabneigt, die sich nun ihrerseits in einer Aufwärtsbewegung dem Himmel zuwendet." Der zum Schlussston der ersten Gesangsphrase einen Tritonus bildende Ton *eis* "mutet durch die Dehnung nach oben wie ein Nachzeichnen des weitgespannten Himmelsgewölbes an, wie dessen Berührung am äußersten oberen Rand."¹⁵⁶

Auch deklamatorische Aspekte, die sich auf den Konjunktiv des Gedichts beziehen, werden von zwei Autoren bedacht. So sieht Andraschke ein musikalisches Äquivalent zum sprachlichen Konjunktiv in Schumanns Verzicht "auf eine eindeutige Festlegung der Tonart" und dem erst in Takt 10 erscheinenden "Grunddreiklang E-Dur"¹⁵⁷. Herwig Knaus sieht im "Gefangensein in der Tonart", das er im – mit Ausnahme der einmalig erscheinenden Subdominante, die doch "nur wieder zurück in die Ausgangssituation, bzw. die Ausgangstonart"¹⁵⁸ führt – stetigen Verweilen im oberdominantischen Bereich verkörpert sieht, das musikalische Pendant zu dem Teil des Gedichtsinhalts, der im Konjunktiv geschrieben steht. Ebenfalls "der Abstieg durch die Oktav (T. 57-59)" ist seines Erachtens Konsequenz jenes "sein Ende nicht in der hoffnungsvollen Zuversicht der Eichendorff'schen Sehnsucht nach dem Reich Gottes"¹⁵⁹ findenden konjunktivischen Gedichtsverses.

Die letzten beiden aufgeführten deklamatorischen Befunde, die sich nicht mehr auf übergeordnete Grundstimmungen, die durch im Gedicht verarbeitete Themenfelder allgemein evoziert werden, sondern sich auf die im Konjunktiv stehenden Schlüsselbegriffe beziehen, leiten zu einer deklamatorischen Betrachtungsweise des Liedes über, welche sich

¹⁵⁴Gerstmeier, August, *Die Lieder Schumanns*, S. 24.

¹⁵⁵Busse, S. 22.

¹⁵⁶Gerstmeier, S. 27.

¹⁵⁷Andraschke, S. 161.

¹⁵⁸Knaus, Herwig, *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns "Liederkreis"*, S. 49.

¹⁵⁹Ebd., S. 49.

auf punktuelle und unmittelbar in Musik übersetzte Wortausdeutungen beschränkt. So beschreibt Knaus in genau diesem Kontext die "Ornamentik auf 'still geküßt' als ruhig dahin strömende[n] Ton, der einen Moment erzittert".¹⁶⁰ Auch Andraschke schenkt jenem Wortpaar besondere Aufmerksamkeit und hält fest, dass "durch eine Bebung in der Singstimme und durch die Dynamik, die in Takt 11 vorsichtig anhebt und zum Wort *still* wieder zurückgenommen wird"¹⁶¹, diesem Liedabschnitt eine zum Gedichtstext sich ausgesprochen eng verhaltene musikalische Ausgestaltung anhaftet.

Doch eine Vielzahl von Publikationen stellt sich strikt und grundsätzlich gegen die Aussage, es handele sich bei der Vertonung Schumanns um eine deklamatorisch geprägte Komposition. Interessanterweise fallen hierunter auch Wissenschaftler, die bereits zuvor in den oberen Abschnitten zu Wort gekommen waren. Die zu Beginn dieses Abschnittes als deklamatorisch von mir ausgewiesenen Interpretationen genannter Wissenschaftler scheinen von selbigen daher nicht als deklamatorisch aufgefasst worden zu sein und beschränken den Begriff der Deklamation demnach auf die zuletzt betrachtete abbildlich musikalische Wortausdeutung. So spricht zum Beispiel Gerstmeier davon, dass sich "die Musik [...] in einem *freien* Verhältnis gegenüber der Sprache" befindet und sie daher "weniger der *Sprachgestalt* als vielmehr dem *Sprachgehalt* gerecht [zu] werden versucht."¹⁶² Im Fokus der Komposition steht daher "nicht der Sprachvollzug [...], sondern das durch ihn ausgelöste Erlebnis."¹⁶³ Stellt das Gedicht Eichendorffs eine "visionäre Erfahrung des entgrenzten Raumes" da, so verkörpert Schumanns Vertonung eine Abbildung dieser "dichterische[n] Erfahrung"¹⁶⁴ und ist in ihrem Verhältnis zur exakten Sprachgestaltung verhältnismäßig ungebunden. Dass keine deklamatorischen Intentionen bei der Vertonung Schumanns im Vordergrund stehen, konkludiert Gerstmeier abschließend, wenn er proklamiert, "die Musik beherbergt die Dichtung, verkörpert sie jedoch nicht."¹⁶⁵ Auch Andraschke würdigt die Komposition Schumanns als "kongeniale Auseinandersetzung" mit der Gedichtsgrundlage und hebt die eine "Verdopplung des Poetischen" ausschließende Eigenständigkeit der "kompositorisch neu beleuchtet[en] und erdacht[en] Lyrik"¹⁶⁶ lobend hervor. Das

¹⁶⁰Ebd., S. 48.

¹⁶¹Andraschke, S. 161.

¹⁶²Gerstmeier, S. 33.

¹⁶³Ebd., S. 33.

¹⁶⁴Ebd., S. 34.

¹⁶⁵Ebd., S. 35.

¹⁶⁶Andraschke, S. 161.

kongenialische Element tritt laut Andraschke nicht in der totalen Negierung einzelner deklamatorisch musikalischer Wortausdeutungen zu Tage, sondern in der Hinzufügung "eigene[r] und weiterführende[r] schöpferische[r] Einsichten und Ansätze"¹⁶⁷ und steht damit in keinem Widerspruch zu seinen vorab zitierten Äußerungen. Paul Mies beschreibt das Klaviervorspiel subjektiv gefärbt "als ob der Blick von der Erde, der Tiefe, zum Monde heraufgezogen werde, als ob von da die silbernen Strahlen durch das Gesträuch gebrochen herunterrieseln" doch ist sich zugleich bewusst, "daß das nur eine bildliche Widerspiegelung ist, der nichts von äußerer Tonmalerei entspricht".¹⁶⁸ Wodurch sich eine bildliche Widerspiegelung von einer äußeren Tonmalerei genau unterscheidet, was es genau ist, was das Klaviervorspiel von einer äußeren Tonmalerei abhebt, wird von Mies nicht weiter erläutert. Das letzte Wort dieses sich der Deklamation verschreibenden Absatzes, soll Theodor W. Adorno zuteil werden, der die Lieder ebenfalls als "kongenial"¹⁶⁹ betitelt. Auch er sieht sie gegen den Vorwurf der bloßen Verdopplung des Gedichtsgehalts gefeit, denn sie, die Lieder des gesamten Liederkreises, "bringen ein Potential der Gedichte heraus, jene Transzendenz zum Gesang, die entspringt in der Bewegung über alles bildhaft und begrifflich Bestimmte hinweg, im Rauschen des Wortgefälles."¹⁷⁰

8.1.2. Der oberdominantische Raum im harmonischen Schwebezustand

Ein weiteres Themengebiet, dem sich nahezu sämtliche Publikationen verschreiben, befasst sich mit der harmonischen Disposition des Liedes und deren Spannung erzeugende Zugkraft. Die weite Teile des Liedes dominierende harmonische Beschränkung auf die Funktionen der Tonika und Dominante lässt Jürgen Thym, das spezifische Verhältnis dieser beiden Harmonien zueinander mit in seine Gedankengänge einbeziehend, konstatieren: "Key to Schumann's interpretation [...] is the harmonic disposition of his setting because the entire song is a prolongation of a dominant chord [...] that is not resolved until the song's very end."¹⁷¹ Dass die dominantische Funktion während des Liedverlaufs keine befriedigende

¹⁶⁷Ebd., S. 161.

¹⁶⁸Mies, Paul, *Meisterlieder der Romantik*, S. 22.

¹⁶⁹Adorno, Theodor W., *Robert Schumann. Liederkreis. Zwölf Gesänge von Joseph von Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 29. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno*, S. 70.

¹⁷⁰Ebd., S. 70.

¹⁷¹Thym, Jürgen, "Discovering 'Musical Impressionism' by Way of Eichendorff and Schumann: Wolf and

tonikale Auflösung erfährt, begründet er mit der konkreten Gestalt, in der die Tonika auftritt: "We do not get a sense of closure because whenever the E-major triad sounds, it is given as a cadential six-four chord; in other words, it functions as a dominant."¹⁷² Wolfgang Boetticher beschreibt die Funktion der Dominante als "transitorisches Moment" das des Liedes "Gesamtcharakter bestimmt"¹⁷³ und unterstützt damit die Äußerung Thym's, wie auch jene Mosely's, der konstatiert, "throughout most of the composition, the tonic is rarely stated and always immediately followed by the dominant."¹⁷⁴ Ebenfalls betonen Gerstmeier den "offenen, dominantischen Charakter [der] Einleitung", der "eine Haltung der gespannten Erwartung"¹⁷⁵ entstehen lässt und auch Knaus den "dominantische[n] Beginn", in dem das "Vermeiden der Tonika"¹⁷⁶ den Spannungsbogen des musikalischen Geschehens hauptsächlich evoziert und aufrecht erhält.

Adorno benennt noch ein weiteres Spannung erzeugendes kompositorisches Grundelement, welches im Lied wirksam ist. So postuliert er: "Sigel des Liedes ist der große Nonenakkord, mit dem es anhebt" und es, "das transzendierende Gebilde", in den letzten Takten der Reprise "wiederum in sich verschließ[t]."¹⁷⁷

8.1.3. Die Subdominante als Moment der Heimkehr?

Doch nicht nur die Hauptdreiklänge auf der ersten und fünften Stufe erfahren reichhaltige Erwähnung in den untersuchten Publikationen, sondern ebenfalls jener auf der vierten, die Subdominante. Diese Ausführungen stehen jedoch in einem anderen Sinnzusammenhang. Das Auftreten der subdominantischen Funktion wird in den jeweiligen Publikationen für die jeweiligen Ansichten der Autoren in Hinblick auf die Fragestellung, ob die Seele am Ende des Liedes tatsächlich ihren Weg nach Hause findet oder nicht, argumentativ nutzbar gemacht. Mies sieht im Auftreten der Subdominante in Takt 51, einer "stärkere[n]

Pfritzer at the Threshold", in: Ders., *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*, S. 420.

¹⁷²Ebd., S. 420.

¹⁷³Boetticher, Wolfgang, "R. Schumann: Die Mondnacht", in: Helms, Siegmund / Hopf, Helmuth (Hrsg.), *Werkanalyse in Beispielen*, S. 158.

¹⁷⁴Mosley, S. 89.

¹⁷⁵Gerstmeier, S. 25.

¹⁷⁶Knaus, S. 48.

¹⁷⁷Adorno, *Robert Schumann. Liederkreis*, S. 74.

Harmonik", die bereits im Klaviervorspiel angeklungen war, eine Rückkehr zur harmonischen Ausgangsdisposition des Liedes und interpretiert selbige als Einigung von "Belange[n] der musikalischen Form – Rückkehr des Schlusses zum Anfang und damit eine symmetrische Bildung" – und "Sinn des Textes 'als flöge sie nach Haus'"¹⁷⁸.

Reinhold Brinkmann betrachtet die Vertonung Schumanns ebenfalls unter dem Gesichtspunkt des "nach Hause Kommens" und misst der Subdominante gleichfalls in diesem Kontext eine bedeutende Funktion zu. Die Harmonie der Subdominante wird laut Brinkmann "für einen besonders ausgezeichneten Augenblick" aufgespart, der sich in Takt 51, mit dem "dramatische[n] Einblenden"¹⁷⁹ jener Figur, die das Klaviervorspiel hauptsächlich prägte, ereignet. Brinkmann ergreift im Laufe seiner Darlegungen Partei für die von ihm selbst referierte und in Forschungskreisen mehrheitlich vertretene Ansicht, dass die auf der Unterdominante errichtete Funktion in semantischer Hinsicht einer Trübung gleichkommt und sie unfähig ist, Spannung evozierend zu wirken. Er sieht diese "antiklimatisch[e]"¹⁸⁰ Textvertonung bereits zu Beginn der dritten Strophe, ab Takt 45, in Form der sich in zurückhaltender Mittellage ausbreitenden Gesangsmelodie, methodisch vorbereitet. Brinkmann kommt letztendlich zum eindeutigen Fazit, "das Lied [...] kommt definitiv 'nach Haus'". Er sieht im latent subdominantisch "harmonische[n] Element des Liedanfangs" ein Element, das "musikalisch von jenem Himmel kommt, auf den sich die Aufschwungsgeste in Takt 51 wieder richten soll"¹⁸¹. Jene Deutungssicht untermauert Brinkmann ferner, indem er anführt, dass Schumann in sämtlichen erhaltenen Fassungen¹⁸², die den Kompositionsprozess des Liedes dokumentieren, differierende Versionen der schließenden Takte probierte, sämtliche dieser Versionen jedoch aufgrund der mächtigen Wirkung des Wortpaares "nach Haus", "keinen Irrealis zu[ließen]"¹⁸³.

Jener eindeutigen Stellungnahme steht die Aussage Thyms konträr entgegen. Die Tonika, die zwar im Klaviernachspiel mehrfach durch eine V – I Folge gestärkt wird, wirkt seines Erachtens nichtsdestotrotz keinesfalls wie eine stabile, beendende, zu Hause anlangende Tonika, denn "when the 'tonic' E major is finally given in the piano, it appears 'as if' it were not the home key at all". Die abschließende Aussage Thyms, die im offenen Widerspruch zu

¹⁷⁸Mies, S. 21.

¹⁷⁹Brinkmann, S. 26.

¹⁸⁰Ebd., S. 28.

¹⁸¹Ebd., S. 28.

¹⁸²Für ausführliche Informationen zum Entstehungsprozess des Liedes vgl. Appel, Bernhard R., "Robert Schumanns Mondnacht op. 39/5 – Quellen und Varianten", in: Mahling, Christoph-Hellmut / Seiberts, Ruth (Hrsg.), *Festschrift: Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, S. 9-24.

¹⁸³Brinkmann, S. 45.

der vorab dargelegten Konklusion Brinkmanns steht, lautet daher: "Schumann's resolution preserves the poem's conditional qualities."¹⁸⁴

Appel nimmt eine vermittelnde Position zwischen den soeben vorgestellten Ansichten ein, da er sich einer endgültigen Entscheidung darüber, ob der "Irrealis des Schlußverses [...] auch kompositorisch zum Ausdruck"¹⁸⁵ kommt, entzieht: "Wir wissen es nicht."¹⁸⁶ Die Eigenheit, dass der Vorabdruck des Liedes¹⁸⁷, genauso wie die Fassung letzter Hand die Wiederholung des letzten Wortpaares weglässt, sie in allen anderen der insgesamt acht erhaltenen Fassungen indes wiederzufinden ist, sieht Appel nicht "textpoetisch", sondern "kompositorisch"¹⁸⁸ motiviert. Durch die Textwiederholung hätte sichergestellt werden können, dass dem Schlusston der Gesangsstimme die Tonika des Liedes unterlegt sein würde und er nicht, wie es in der letzten Fassung der Fall ist, in Takt 60 als Quintton der Subdominante ausklingt. Eine abschließende Stellungnahme darüber, wie sich Schumanns entschiedener Verzicht auf eine sich in der Tonika vereinende melodisch harmonische Schlussgestaltung zwischen Gesang und Klavier in hermeneutischer Hinsicht auswirkt, bleibt Appel dem Leser schuldig.

Die vorangegangenen Untersuchungen haben aufgezeigt, dass sich die zu Anfangs formulierte Annahme, dass sich die Vertonung Schumanns einer eindimensionalen Lesart entzieht, durch den Vergleich einschlägiger Forschungsliteratur, als haltbar erweisen konnte. Es erscheint daher legitim, die aufgewiesene hermeneutische Vieldeutigkeit als eine tragende Säule des ästhetischen Werts anzusehen, der neben einer gewiss großen Anzahl an weiteren Teilaspekten ausschlaggebend für den hohen künstlerischen Stellenwert ist, den das Lied seit seines Erscheinens anhaltend inne hat.

184Thym, S. 421.

185Appel, Bernhard R., "Robert Schumanns Mondnacht op. 39/5 – Quellen und Varianten", in: *Festschrift: Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, hrsg. v. Mahling, Christoph-Hellmut u. Seiberts, Ruth (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft), Tutzing 1997, S. 21.

186Ebd, S. 21.

187Schumann, Robert, Vorabdruck des Liedes, in: *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit als Zulage zur Neuen Zeitschrift für Musik* 4/14 (1841), S. 9-11.

188 Appel, S. 21.

8.2. Johannes Brahms: Zwischen Schein und Wirklichkeit

Es gibt mehrere sinnvolle Möglichkeiten, sich der "Mondnacht"-Vertonung von Johannes Brahms (1833-1897), die 1854 im Druck erschienen ist und die Bezeichnung WoO 21 trägt, musikwissenschaftlich anzunähern. Der bereits einigen Publikationen, wie beispielsweise jener von Danko Drusko¹⁸⁹, zugrunde liegende Forschungsansatz, der einen Vergleich zwischen der Vertonung Brahms' und jener Robert Schumanns zieht, soll in der vorliegenden Analyse keine tragende Rolle spielen. Es ist dem Leser freigestellt, aus der vergleichenden Lektüre beider unabhängig voneinander verfassten Einzelanalysen der Lieder Brahms' und Schumanns, eigenständig Rückschlüsse auf den Grad künstlerisch ästhetischer Verwandtschaft zwischen selbigen zu ziehen. Viel eher wird auch diese, wie sämtliche andere im Rahmen dieser Arbeit verfassten Analysen, ihrem Gegenstand weitestgehend unvoreingenommen begegnen und versuchen, aus den Besonderheiten, die ihm anhaften, das ästhetische Konzept, das der Komponist verfolgte und in Töne goss, durch eine hermeneutische Herangehensweise ans Licht zu heben.

Die ausgehende Forschungshypothese, die es im Folgenden zu prüfen gilt, lautet wie folgt: Brahms verwendet in seiner "Mondnacht"-Vertonung zwei Materialvorräte, die stilistisch und semantisch zueinander im Kontrast stehen. Da die verschiedenen Materialien in den Strophen 1 und 2 klar voneinander abgetrennt, bloß in sukzessiver Aufeinanderfolge erscheinen, sie mit Beginn der dritten Strophe indes simultan auftreten, sie sich vermischen, drängt sich die Vermutung auf, die durch die folgende Analyse verifiziert werden wird, dass eines der beiden Tonmaterialien am Ende des Liedes die Oberhand gewinnt und das andere, teils vereinnahmend, teils negierend, verdrängt. Die am Ende der analytischen Untersuchungen bekräftigte Konklusion wird die folgende sein: In einem langsam aber stetig sich vollziehenden Prozess der Selbstgewahrwerdung entlarvt die Seele des lyrischen Ichs die unschuldig rein wirkende, in Wirklichkeit jedoch bloß illusorische Traumwelt als solche und verfällt am Ende des Liedes in eine ernüchterte Resignation. Das dreimalige Erscheinen des Wortpaars "nach Haus" transportiert musikalisch unterschiedliche Bewusstseinszustände des lyrischen Ichs. Keine der drei Wendungen ist stark genug, um affirmativ wirken zu können. Die Seele in Brahms Vertonung kommt nicht in dem Zuhause an, das sie ersehnte. Die charakteristischen Kennzeichen der beiden zueinander in Kontrast stehenden

¹⁸⁹Drusko, Danko, *Comparison of Schumann's "Mondnacht" with Brahms's setting of the same poem.*

Materialvorräte 1 und 2 werden nun anhand der Takte 1 bis 30, welche die Strophen 1 und 2 fassen, aufgezeigt werden, da sie, im Gegensatz zu den verbleibenden Takten, dort nahezu in Gänze separiert voneinander auftreten.

8.2.1. Tonmaterial 1

Das Material, mit welchem das Lied beginnt und, wie sich zeigen wird, auch schließt, ist in seiner Linienführung durch Sekundschriffe geprägt. Diese können einerseits aus Auflösungen von Vorhaltsfortschreitungen resultieren, wie es beispielsweise in der Oberstimme von Takt 2 der Fall ist, oder eigenständige chromatische Gestalt annehmen, wie es in den Takten 1 bis 3 in der Unterstimme der Fall ist. Die Rückalteration, die sich von Takt 1 auf Takt 2 in der Unterstimme vollzieht, verursacht die Brechung des Leittons *d*, der nicht erwartungsgemäß halbtönig aufwärts weitergeführt wird. Die Harmonien, welche durch die sich größtenteils in großen und kleinen Sekundintervallen fortbewegenden einzelnen Stimmen entstehen, wechseln zumeist taktweise. Ebenso die Gesangsstimme ordnet sich in diese statisch, blockweise aneinander gekittete harmonische Bewegung ein und hält ihre Töne in den Passagen, in welchen dieses Material vorherrscht, ebenfalls meistens eine punktierte Viertel oder gar noch länger aus. Die musikalischen Phrasen sind durch eingezeichnete Bögen als recht lang gekennzeichnet. Die harmonischen Bereiche, welche jener Materialvorrat mal mehr, mal minder vorbereitet ansteuert und erreicht, sind, von der Tonika des Liedes aus betrachtet, weit entlegen. Der Tonumfang jener Passagen ist, verglichen mit dem anderen Materialvorrat, den es noch zu beleuchten gilt, enorm weit. Durch das stetige chromatische Abfallen der Bassstimme des Klaviers in den Takten 21 bis 27 und der sich bis zum *f''* erhebenden Gesangsstimme, entsteht zwischen diesen rhythmisch fast parallel geschalteten Ebenen ein Hohlraum, der durch das Spiel der rechten Hand des Klaviers nur notdürftig gefüllt werden kann. Die Dynamik ist im Vergleich zum zweiten Tonmaterial wechselhafter und extremer. So sind ausschließlich in den Takten 21 bis 29 dynamische Angaben von Brahms vorgenommen worden, wohingegen in den Takten 8 bis 20, in denen das Material, welches dem chromatisch gefärbten gegenübersteht, bis auf das anfängliche Pianissimo keinerlei weitere Eintragungen aufzufinden sind. Der Höreindruck,

der sich in jenen Abschnitten einstellt, in denen das Tonmaterial 1 das musikalische Geschehen steuert, ist durch einen wehmütig und müßigen musikalischen Fluss geprägt, der sich bloß widerwillig vorwärts zu schieben scheint.

8.2.2. Tonmaterial 2

Der Materialvorrat, den es als zweiten zu charakterisieren gilt, zeichnet sich durch einen italienisch pastoralen Duktus¹⁹⁰ aus: Die wiegend rhythmisierte Gesangsstimme wird über weite Teile des im 3/4-Takt notierten Liedes hinweg in parallelen Dezimen zur linken Hand des Klaviers geführt. Orgelpunkte, die jenem musikalischen Geschehen, wie in den Takten 13 bis 19 unterlegt werden, verstärken die pastorale Grundstimmung zusätzlich. Die Harmonik bewegt sich im engsten Umfeld des tonikalen Zentrums As-Dur, das, aufgrund seiner spezifischen Vorzeichen, ebenfalls einer pastoralen Grundstimmung zuträglich ist. Der Ambitus, den die melodischen Phrasen umfassen, erstreckt sich im für die italienische Pastorale typischen Quint-Sext-Rahmen. Die einzelnen musikalischen Sinneinheiten sind kleingliedrig phrasiert und durch Pausen in sinnvolle Abschnitte eingeteilt, die engstens mit dem zugrundeliegenden Text korrespondieren. Das dynamische Geschehen beschränkt sich, wie bereits erwähnt, in den Takten 7 bis 20, in denen das pastorale Tonmaterial alleinig auftritt, auf eine einmalige Angabe in Takt 7. Der Höreindruck jener Liedabschnitte, in denen der Materialvorrat 2 das musikalische Geschehen beherrscht, ist durch heitere Unbeschwertheit und einen mühelosen musikalischen Fluss geprägt.

Die Entscheidung Brahms', die jeweils ersten drei Gedichtsverse der Strophen 1 und 2 mittels des pastoralen Materials, den letzten Vers jedoch mittels des chromatisch geprägten Materials zu vertonen, liegt im Textinhalt jener die Strophen beschließenden Verse begründet. Durch die sich in Takt 21 vollziehende harmonische Rückung nach Fes-Dur, rückt auch der textlich transportierte Inhalt in eine Ferne, die es kaum noch zu erreichen möglich erscheint. Der Vers "von ihm nur träumen müßt" büßt dadurch seine suggerierte inhaltliche Leichtigkeit ein, die Brahms durch die Änderung der Gedichtsgrundlage von

¹⁹⁰Für weitere Informationen über die Pastorale im italienischen Raum, vgl. Jung, Hermann, *Die Pastorale*, S. 155-164.

"nun träumen" zu "nur träumen" sprachlich betonte. Der übermäßige und daher dissonierende Quartsprung in der Gesangsstimme von Takt 22 zu 23, der genau mit jenem Wortpaar zusammenfällt, bekräftigt diese These.

In der zweiten Strophe ist es das alles im Gedicht vorherig Beschriebene zusammenfassende Wortpaar "so sternklar", welches durch die identischen musikalischen Mittel, die in der ersten Strophe erklangen, eine ironisch bittere Trübung erfährt. Die Musik erstrahlt nicht, wenn von der sternklaren Nacht die Rede ist, sondern verdüstert sich abrupt.

Die Idylle, die jeweilig in den ersten drei Versen der Strophen 1 und 2 durch das pastorale Tonmaterial 2 aufgemalt wird, erfährt in den letzten Versen jener Strophen eine erste Infragestellung. Das in den jeweils ersten drei Versen geschilderte Naturbild wird als trügerisch verdächtigt, jedoch nicht nachhaltig als solches überführt.

8.2.3. Die Vermischung der Tonmaterialien

Mit Einsatz der dritten Strophe beginnen die konträren Materialvorräte sich zu vermischen. Gleicht die Klavierbegleitung der Takte 31 bis 37 noch nahezu gänzlich jener der Takte 9 bis 15 und erklingt gar nach beiden parallelen Stellen im folgenden Takt der Basston *Es*, so ist jener in der dritten Strophe dem Charakter des chromatisch geprägten Materials, einen ganzen Takt im Forte und zusätzlich akzentuiert andauernd, angepasst. Takt 39, in dem der Basston des vorherigen Taktes schrittweise abwärts weiter geführt wird und mittels des simultan anzuschlagenden Quinttons das geforderte Sforzato klanglich noch verstärkt, ist eine Fortführung jenes Materials vorrates 1.

Im folgenden Strophenverlauf wechseln sich die kontrastierenden Materialien in der Klavierstimme häufig schon nach wenigen Takten ab. Erklingt in den Takten 40 und 41 Tonmaterial 2, so schließen sich jenen drei Takten des Materials 1 an, dem jedoch aufgrund der ausbleibenden chromatischen Stimmführung mildernde Einflüsse des pastoralen Materials 2 anhaften. Die darauf folgenden Takte 45 bis 48 sind eindeutig hauptsächlich durch das pastoral anmutende Material 2 geprägt. Doch auch dieses weist, wie die Takte zuvor, eine Beeinflussung des ihm semantisch konträr entgegenstehenden Materials auf. So ist der Basston von Takt 45 als im Sekundschrift erreichte Fortführung der in Takt 46 beendeten Linie zu deuten, der die in der linken Hand des Klaviers sofortig einsetzende

Melodie unterlegt. Diese Unterlegung ist nicht mit den zuvor erklingenden Orgelpunkten zu vergleichen, da sie nur einen Takt lang anhält. Die soeben angesprochene Melodie beginnt, da von einer Oktavierung des Tons *A* abgesehen wird, in Takt 45 auf der ersten Zählzeit mit einem großen Nonensprung – ein äußerst unmelodiöses, da enorm großes und zugleich dissonantes Intervall. Doch selbst, wenn Brahms sich für eine Oktavierung an dieser Stelle entschieden hätte, so glichen sich die Takte 45 bis 48 und 31 bis 34, abgesehen von der Sequenzierung, dennoch nicht in Gänze: Die in sich ruhende Wechselbewegung $c' - b - c'$ aus Takt 31 ist einer zielgerichteten Durchgangsbewegung $a - b - cis'$ in Takt 45 gewichen. Ebenso die Angaben zur Artikulation differieren zueinander, da die Portatoanweisung, die dem Beginn der dritten, wie auch den ersten beiden Strophen anhaftete, ersatzlos gestrichen wird, was als weiterer Einfluss des Materials 1 auf den Materialvorrat 2 zu deuten möglich ist.

Die Gesangsstimme ist ebenso in den bislang analysierten Takten 31 bis 48 von beiden Materialvorräten geprägt. Die Phrasen der Takte 31 bis 33, 40 bis 42 und 45 bis 47 fassen jeweils bloß noch den geringen Ambitus einer kleinen Terz. Die Phrasen zeichnen sich ferner durch häufige Tonrepetitionen aus, welche die Melismen, die der Melodie der ersten beiden Strophen eine fließende Bewegtheit verliehen, ersetzen. Die Melodie nähert sich insgesamt dem statischen Charakter des Materialvorrats 2 an. Ebenfalls die Takte 36 bis 39, die bislang außen vor gelassen wurden, stehen im engen Verhältnis zu Tonmaterial 1. Sie bilden den Krebs jener Töne, die in der rechten Hand des Klaviers in den Takten 2 und 3 erklangen. Dies hat zur Folge, dass die zu Beginn des Liedes abwärts geführte Sekunde $f' - es'$ in der dritten Strophe, im Tonverlauf $as' - es'' - f''$ aufwärts geführt wird. Die Phrase der Takte 36 bis 39 weist daher mit ihrem anfänglich wiegendem und einen Quint-Sext-Rahmen fassenden Tonumfang Merkmale des Materials 2 auf, erinnert jedoch unweigerlich aufgrund der Reminiszenz an den Liedbeginn und ihrer lang ausgehaltenen Töne der Takte 37 und 39 an das Tonmaterial 1.

Die Tendenz, die sich in der Beschreibung der Takte 31 bis 48 bereits herauskristallisiert hat, dass das chromatisch, statisch geprägte Tonmaterial 1 das pastoral anmutende mehr und mehr zu vereinnahmen scheint, wird in den restlichen Takten nicht nur andauernd fortgeführt, sondern eindeutig bestätigt. Die Gesangsstimme passt sich in den verbleibenden Takten 49 bis 65 ausnahmslos dem harmonischen Rhythmus, der durch die linke Hand des Klaviers maßgebend bestimmt wird, an und wechselt ausschließlich dann ihre Tonhöhe,

wenn sich auch die Harmonie ändert. Die dadurch entstehenden – abgesehen von den beiden auftaktigen Achteln zu den Takten 55 und 59 – mindestens einen Takt lang andauernden Noten, sind nahezu ausnahmslos in Sekundschritten angeordnet und entsprechen in dynamischer Hinsicht dem zu Extremen neigenden Tonmaterial 1. Das Verhältnis zwischen der Gesangsstimme und der linken Hand des Klaviers bestätigt durch deren Bestreben, sich hin bis zu den höchsten beziehungsweise tiefsten Lagen zu erstrecken, die vollkommene Vereinnahmung der Musik durch das Tonmaterial 1. Der einzige Übergang in der Gesangsstimme, der die Takte 54 und 55 fasst, der nicht in Sekundschritten geführt wird, bedient sich zweier direkt aufeinander folgender kleinen Terzen. Das daraus resultierende Rahmenintervall der verminderten Quinte, verkörpert eine zusätzliche Steigerung der dissonanten Qualität des Tonmaterials 1. Letzte Überreste des Materialvorrats 2 lassen sich in den zwei Takte lang andauernden Orgelpunkten der Takte 59 und 60, sowie 61 und 62 finden. Ebenso die Parallelführung in Dezimen ist in der rechten Hand des Klaviers noch rudimentär abzulesen möglich, kann klanglich als solche allerdings nicht mehr durchdringen, da sie ihre Eigenständigkeit an die chromatisch, sich homophon vorwärts schiebenden Harmonien abgegeben, beziehungsweise verloren hat. In den konkreten harmonischen Fortschreitungen sind in den Takten 50 auf 51 und 52 auf 53 plagale Wendungen aufzufinden. Sie können zweifelsohne ebenfalls als Überreste des pastoralen, naturverbundenen Materials 2 gewertet werden. Doch auch jene Schlusswendung verliert in der finalen Kadenz, die sich in den Takten 62 auf 63 vollzieht, ihre Vormachtstellung, da sie durch dominantische Anklänge in ihrer pastoralen Wirkung stark geschwächt wird.

8.2.4. Die Vereinnahmung von Tonmaterial 1

Wie ist es möglich, die Vereinnahmung von Tonmaterial 1 über das musikalische Geschehen in der dritten Strophe hermeneutisch zu erklären? Auch hier spielt der unterlegte Text, wie schon in den vorherigen beiden Strophen, die entscheidende Rolle. Mit dem ersten Vers der dritten Strophe, in dem das lyrische Ich, durch das Pronomen "meine" gekennzeichnet, selbst zu Wort kommt, löst sich die Gesangsstimme vom musikalischen Korsett der Pastorale. Die Seele selbst, die "von sich zu reden beginnt" und "von der gebundenen Sprache Abschied

nimmt"¹⁹¹ ist es, die das musikalische Geschehen von da an bestimmt. Sie wird sich, wie durch das aktive Ausspannen ihrer Flügel erkenntlich wird, ihrer selbst bewusst und fliegt sehenden Auges, durch eigene Kraft, eigens gelenkt durch die "stillen Räume". Die Emanzipation der Seele von den sie umgebenden Zwängen wird ferner in Takt 45 hörbar, in dem "der Komponist [...] den Rhythmus des Gedichts [bricht], um die Verhaltensweise der Seele zu betonen."¹⁹² Der Flug, der sprachlich in Takt 45 in einer der Tonika As-Dur noch entfernten Tonart A-Dur beginnt, findet zwar durch die enharmonische Umdeutung des Tons *cis'* zu *des'* in Takt 50 in die Subdominante der Tonika As-Dur, doch scheint es sich hierbei um keine von Glück erfüllte Heimkehr zu handeln, da der Moment der tonalen Rückankunft Auslöser für die endgültige Übernahme durch Materialvorrat 1 über das musikalische Geschehen ist.

Eine detaillierte hermeneutische Interpretation, welche eine verbindliche Erklärung für das dreimalige Auftreten des Wortpaares "nach Haus" liefern könnte, ist nicht definitiv zu leisten möglich. Jedoch liegt es nahe, die dreimalige, jeweils in einem anderen Gestus vorzutragende Wiederholung mithilfe eines Entwicklungsprozesses zu erklären, der die Stufen der Erkenntnis, des Entsetzens und der schließlichen Resignation durchläuft. Für jene Deutungsmöglichkeit plädieren die den einzelnen Stufen entsprechenden Vortragsanweisungen, "sostenuto e cresc.[endo]", "string.[endo]" und "dim.[inuendo] e rit. [ardando] poco a poco sin' al Fine". Ob der das Lied schließende "resignative Ton"¹⁹³ Konsequenz des konjunktivischen "flöge" ist, durch welches die Möglichkeit der Heimkehr ins Irreale verschoben wird und die Seele faktisch nicht zu Hause ankommt, oder ob sich das Entsetzten durch die vollkommen bewusste, unverschönte Anschauung des erreichten zu Hauses einstellt und die schließende Resignation Ausdruck von Ernüchterung ist, kann nicht abschließend entschieden werden. Festzuhalten jedoch ist, dass die Seele des lyrischen Ichs, sobald sie sich ihrer selbst bewusst das musikalische und sprachliche Geschehen aktiv bestimmt, den sicheren Hafen des pastoralen Materialvorrates 2 verlässt und sie ihre eigens bestimmte, selbstreflektive Reise letztlich mit dem Preis ihres wohligh sanften tonsprachlichen Zuhauses bezahlt, in das es – hat sie es einmal verlassen – keinen Weg mehr zurück zu geben scheint. Die ausgehend formulierte Forschungshypothese konnte demnach

191Leno, Frédérique Hélène, *Über Musik und Lyrik in der Romantik – unter besonderer Berücksichtigung des Liedschaffens in Wien von Beethoven bis Mahler*, Dissertation Universität Wien 2009, S. 84.

192Piasta, Ewa Anna, *Das Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Lied der Romantik*, Dresden: Neisse / Wrocław: Atut 2009, S. 217.

193Ebd., S. 86.

bestätigt werden: Sofern die Seele des lyrischen Ichs in Brahms' Vertonung ihr zu Hause erreicht, so entspricht dieses nicht ihrer ersehnten Traumvorstellung.

8.3. Eduard Lassen: Das vermeintlich Identische: Im Spannungsfeld enharmonischer Pole

Wie Magda Marx-Weber in ihrem Aufsatz "Die Lieder Eduard Lassens"¹⁹⁴ nachwies, gehört Eduard Lassen (1830-1904) zu jener Vielzahl an Liederkomponisten, die zu ihren Lebzeiten sehr beliebt waren und geschätzt wurden, nach ihrem Ableben jedoch schnell in Vergessenheit gerieten¹⁹⁵. Lassens Werk umfasst 277 publizierte Lieder und elf von ihnen vertonen Gedichte von Eichendorff. Marx-Weber ist beizupflichten, dass "Komponisten bescheideneren Ranges" nicht alleinig auf der Basis von zufällig ausgewählten Vertonungen "recht [zu] beurteilen"¹⁹⁶ sind, die sich womöglich zufällig eines selben Gedichts bedienen, wie ein noch immer sich im schmalen zeitgenössischen Konzertrepertoire befindendes Werk, doch sollten etwaige Parallelvertonungen bei einer umgreifenden Untersuchung eines gesamten Liedoeuvres im Umkehrschluss auch nicht außen vor gelassen werden, wie es im zitierten Aufsatz Marx-Webers indes der Fall ist.

Was sich, aufbauend auf den Studien Marx-Webers, konstatieren lässt, ist, dass es sich bei der 1860 erschienenen "Mondnacht"-Vertonung um ein in stilistischer Hinsicht typisches Werk Lassens handelt: Am Ende ihrer Untersuchungen resümiert Marx-Weber, dass Lassen zumeist "ein das ganze Lied tragendes Anfangsmotiv" niederschreibt, das häufig mit "ostinaten Wendungen über einem meist ruhendem Baß" begleitet wird. Ferner wird der "einfache harmonische Gang" durch "Terzmodulationen belebt" und zusätzlich mittels "Durchgangs- und Nebennoten" weiter angereichert. Die kurzen melodischen Phrasen werden zumeist "mit gleichbleibenden Zwischenspielen aneinander gekittet"¹⁹⁷. Dass sich die allermeisten Kriterien, die Marx-Weber für das gesamte Liedschaffen Lassens übergreifend postuliert, auch in der von dieser nicht untersuchten Vertonung über weite Teile nachweisen

194Magda Marx-Weber, "Die Lieder Eduard Lassens", in: Floros, Constantin / Marx, Hans Joachim / Petersen, Peter (Hrsg.), *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 2*, S. 147-187.

195Ebd., S. 147.

196Ebd., S. 151.

197Ebd., S. 176.

lassen, wird zwar durch die sich nun anschließende Analyse beiläufig bestätigt werden, soll aber nicht das Hauptziel selbiger sein. Die analytischen Untersuchungen nämlich nehmen ihren Ausgangspunkt in der Kenntnisnahme zweier verschiedener tonaler Zentren, die einander entfernter und zugleich näher nicht sein könnten: Es handelt sich hierbei um die harmonischen Pole Ges-Dur und Fis-Dur, welche im Quintenstrahl weitest möglich voneinander entfernt sind, klanglich, in wohltemperierter Stimmung realisiert, sich aber des identischen Tonmaterials bedienen. Es drängt sich daher die naheliegende Fragestellung auf, der es im Folgenden nachzugehen gilt, wieso Lassen sich in seiner Notationsweise nicht für eine der beiden Harmonien entscheidet, sondern beide verwendet. Die hieraus erwachsenen Erkenntnisse werden schließlich hinsichtlich der Fragestellung, was selbige über die Gedichtsauffassung des Komponisten preisgeben, nutzbar gemacht werden.

Für diese Zwecke gilt es zu Beginn auszumachen, wie die in enharmonischem Bezug stehenden Harmonien vorbereitet, wo sie erreicht und wieder verlassen werden und wie sie in das allgemeine harmonische Geschehen funktional eingebunden sind.

8.3.1. Die harmonischen Pole Ges-Dur und Fis-Dur

Erstmalig erscheint die Harmonie Ges-Dur in Takt 9 auf letzter Zählzeit. Sie erklingt von da an fünf Takte lang ohne Unterbrechung, bis einschließlich Takt 14 und nimmt damit genauso viel Raum ein, wie zuvor die in den Takten 1 bis 5 ertönende Grundtonart des gesamten Liedes Es-Dur. Der Wechsel der im mediantischen Verhältnis zueinander stehenden Tonarten wird kaum vorbereitet. Pendeln die Harmonien in den Takten 6 bis einschließlich der ersten Zählzeit von Takt 9 bloß zwischen der Tonika Es-Dur und deren Dominante B-Dur, so dient alleinig die bloß den zweiten Schlag in Takt 9 in Anspruch nehmende Eintrübung der Dur-Tonika in deren Variante es-Moll als Bindeglied zur folgenden Tonart Ges-Dur, welche im Parallelverhältnis zueinanderstehen. Endgültig verlassen wird das tonale Zentrum Ges-Dur auf der zweiten Zählzeit in Takt 16.

Die zweite zu begutachtende Tonart Fis-Dur erklingt erstmalig in Takt 20 als Dominantseptakkord. Die Harmonie mit dem Grundton *fis* tritt letztmalig auf der ersten Zählzeit von Takt 22 auf. Verlassen wird sie über die Zwischendominante zur rückblickend

funktional als Parallele zu deutenden Harmonie gis-Moll, welche in Takt 23 ertönt. Deren Parallele H-Dur, auf die später genauer eingegangen werden wird, erklingt anschließend in Takt 24. In Takt 26 erscheint gänzlich unvorbereitet, da, ausgehend von einem Sekundakkord auf B-Dur, elliptisch erreicht, noch einmal ein Ges-Dur Klang, bevor sich das Lied den beiden Harmonien zuwendet, die bereits das anfängliche harmonische Geschehen dominierten, der Grundtonart Es-Dur und deren Dominante B-Dur.

Es ist festzuhalten, dass, wann immer die Harmonie Ges-Dur erscheint, sie in sich ruht und keine spannungsintensivierenden charakteristischen Dissonanzen aufweist. Fis-Dur hingegen tritt kein einziges Mal ohne kleine Septime auf, weswegen ihm ein stark vorwärts drängender Charakter anhaftet. Die Entgegensätzlichkeit des ruhigen Ges-Durs einerseits und dem spannungsgeladenen Fis-Dur andererseits lassen sich ferner deutlich an der sonstigen musikalischen Faktur ablesen: Bildet die Gesangsstimme in den Takten 12 bis 15 eine nahezu vollkommene Bogenform, die bloß aufgrund ihrer dominantischen Wendung am Schluss nicht in Gänze eingelöst wird, so gestaltet sich die Gesangsstimme in den Takten 20 bis 23 gänzlich anders: Drei Mal nimmt sie Anlauf, schwingt sich zweimal innerhalb eintaktiger Phrasen empor und steigt beim dritten Male wieder hinab. Der jeweils letzte Ton einer jeden Phrase wird mit einem Terzsprung, der in der dritten Phrase mit einer Nebennote verschleiert wird, erreicht. Der zielstrebige Charakter, welcher dem Fis-Dur Part anhaftet, ist unverkennbar. Eine innere Bewegtheit ist ebenso an der Klavierbegleitung abzulesen möglich, die in Quintolen und Sextolen gestauchte Zweiunddreißigstelfiguren zu spielen hat, die – abgesehen von der raketenartigen finalen Figur in Takt 23 – wellenförmig, aufbrausend formiert sind. Die Dynamik tut ihr übriges hinzu, welche mit dem Ende von Takt 20 beginnt anzuschwellen und in einem Forte in Takt 23 gipfelt. Der Orgelpunkt auf *Fis*, welcher beginnend in Takt 20 und endend auf der ersten Zählzeit von Takt 22 erklingt, verleiht dem drängenden Charakter jener Passage etwas gewaltsam gegen sich selbst gerichtetes, etwas der offenkundigen Zielorientierung entgegenstehendes.

Von nervösen Begleitfiguren ist in jenem Teil, der in Ges-Dur notiert steht, nichts zu spüren. Das Tremolo in der linken Hand, genauso wie die im dreifachen Piano sich in ruhiger Bewegung emporhebende Stimmführung der rechten Hand des Klaviers, strahlt mit seinen sich hoch über dem Bass, sich vieler weicher Vorhalte bedienenden Akkorden eine himmlisch friedvolle Atmosphäre aus, die nichts von einer inneren oder äußeren Unruhe weiß.

Die beiden harmonischen Ebenen, die es zu untersuchen gilt, stehen also in nahezu jederlei Hinsicht in direktem Kontrast zueinander.

8.3.2. Religiöse Ewigkeit contra irdische Endlichkeit

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob es nicht möglich ist, den beiden harmonischen kontradiktorischen Ebenen eine semantische Bedeutungsschicht zuzuordnen. Um herausfinden zu können, ob sich eine solche Zuteilung als haltbar erweisen kann und wie sie im Detail ausschauen müsste, bedarf es der Berücksichtigung der Gedichtsgrundlage.

Die beiden ersten Strophen ähneln sich in weiten Teilen in ihrer musikalischen Anlage enorm: Die Takte 1 bis 6 erscheinen nahezu wörtlich, bloß auf einer anderen Tonstufe, wiederholt in den Takten 10 bis 15. Bloß die Gesangsstimme beendet in Takt 10 noch den letzten Vers der ersten Strophe, wo in ihrer Parallelstelle noch Stille herrschte. Der Wechsel der Tonarten erfolgt wohl bemerkt also nicht mit Einsatz der neuen Gedichtsstrophe, sondern mit einem dieser zugehörenden Klaviervorspiel. Beachtlich ist, dass der Moment des Wechsels nach Ges-Dur mit dem Wort "träumen" zusammenfällt, einem Verb, das die in der ersten Strophe beschriebene Handlung in eine andere, entfernte, bewusstseinsentobene Sphäre entrückt. Diese sprachliche Verklärung ist durch die musikalische, um drei Quinten weiter im Quintenstrahl nach außen bewegte Rückung, dargestellt, welche den Bewusstseinszustand des lyrischen Ichs dermaßen beeinflusst, dass sich der Beginn der zweiten Strophe tatsächlich in jener entrückten harmonischen Sphäre anfänglich stabil konstituiert. Dem konjunktivisch gleichnishaften Gehalt der ersten Strophe wird im Moment der Rückung nach Ges-Dur musikalisch wirksamen recht getan.

Der textliche Gehalt der zweiten Strophe weicht von jenem der ersten mit seiner Abkehr von einem metaphysischen Sprachgebrauch und seiner Hinwendung zum irdischen Vokabular deutlich ab, indem er die das lyrische Ich umgebende, empirisch wahrnehmbare Natur zu dessen Gegenstand erhebt. Die sich anschließende harmonische Folge, die eine Abweichung in Hinsicht auf die erste Strophe darstellt, liefert einen ausschlaggebenden Hinweis in Hinblick auf die angestrebte Zuordnung einer semantischen Bedeutungsschicht zu den beiden tonalen Zentren: Die Harmonien, die in den Takten 16 bis 19 erklingen, gewinnen

nach letztmaligem Auftreten des Ges-Dur Akkordes auf der ersten Zählzeit in Takt 16 deutliche Distanz zu jener an Vorzeichen reichen Tonart und lassen sich mit Ausnahme der Harmonien G-Dur und C-Dur allesamt vom tonalen Zentrum Es-Dur aus denken, welches in Takt 19 schließlich, einen Takt lang ausharrend, selbst erklingt. Der Text, welcher in jenem Abschnitt ertönt, "es rauschten leis die Wälder", ist eine abbildlich sprachliche Darstellung der musikalisch bewegten Naturvorstellung, der eine mit "so" eingeleitete Konklusion folgt, welche, die nächtliche Naturschilderung überordnend, als "sternklar" beschreibt. Jenes konkludierende Wortpaar "so sternklar" wird durch die erste harmonische Verbindung, die sich auf die kadenzierende Stufenfolge V – I stützt, merklich in den hörbaren Vordergrund gehoben und bildet für eine Zählzeit andauernd, in Takt 18 auf der ersten Viertel, im Akkord C-Dur die vorzeichenlose Mittelachse zwischen den Harmonien Ges-Dur und Fis-Dur. Die Hälfte des Quintenstrahls, der sich B-Vorzeichen bedient, scheint überwunden zu sein. Das klare C-Dur tritt als vorausschauendes Moment auf, als Wegweiser in die andere Hälfte des Quintenstrahls, welche sich Kreuze bedient. Zwar erfährt jene Vorausschau durch die sich anschließenden Harmonien vorerst eine Trübung, doch wird der vorausweisende Gehalt in der enharmonischen Umdeutung des den gesamten Takt 19 füllenden Tons *es* hin zu *dis* im darauffolgenden Takt und dessen harmonische Unterlegung mit einem dominantischen Fis-Dur-Akkord, zu dem jener Ton in der Gesangsstimme einen Quintvorhalt bildet, verspätet und dadurch geradezu noch wirkungsmächtiger eingelöst.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass die harmonische Ebene der B-Tonarten, also Es-Dur und ins Besondere Ges-Dur, mit einer mystifizierten übernatürlichen semantischen Bedeutungsschicht einhergeht, die Abkehr von jener durch eine Fokussierung auf das irdisch real sich Vollziehende, sinnlich Wahrnehmbare motiviert, von stattem geht. Kontrastierend zu den Harmonien, die zu den B-Tonarten gehören und, wie aufgezeigt, in sich ruhen, sind die Passagen, die zu Kreuztonarten hindrängen, von einer anschwellenden äußeren Bewegung charakterisiert, die sich beispielsweise in der Zunahme kleinerer Notenwerte und einer dynamischeren Stimmführung offenbart, und zusätzlich von einem inneren Drang nach Auflösung – gar Erlösung? – gedrängt werden. Die Ausdeutung jener gegenüberstehenden Ebenen kann nun in einen übergeordneten, christlich religiösen Kontext transferiert werden: Stellen die B-Tonarten ein in sich ruhendes, christlich himmlisches Ewiges dar, so stehen jenem die Kreuz-Tonarten als suchendes, irdisch Endliches gegenüber. Verknüpft könnte man jene Ebenen als Verkörperung des Jenseits und Diesseits bezeichnen.

8.3.3. Versöhnende Einsicht

In der dritten Strophe, in dem das lyrische Ich in seine subjektiv sinnliche Wahrnehmungswelt vorgedrungen ist und die eigene Seelentätigkeit thematisiert, wird sich entscheiden, ob es "nach Hause" kommt, ob es sein gesuchtes Ziel im Diesseits oder Jenseits wird finden können.

Ein Blick auf den letzten Takt, dessen Klavierpart sich durch Zweiunddreißigstelarpeggien auszeichnet, Takt 23, hält bereits erste Erkenntnisse parat. Der ausgehend vom dominantischen Fis-Dur Akkord betrachtete Trugschluss in gis-Moll, der jedoch, da er durch eine Zwischendominante vorbereitet nicht mehr als solcher wirkt, kommt einer Absage an das angestrebte H-Dur gleich. Doch noch im identischen Takt, eine Achtelpause nachdem der letzte Ton der gis-Moll-Arpeggie erklang, setzt der akzentuierte, über vier Takte angesteuerte Grundton *h*, einen neuen tonsprachlichen Abschnitt eröffnend, in der linken Hand des Klaviers solistisch ein. Was jenem im folgenden Takt jedoch folgt, ist keine Ergänzung des gewünscht tonikalen Dreiklangs, sondern die direkte Dominantisierung selbigen durch die Hinzufügung der Töne *e'* und *gis'*, welche allesamt einen kadenzierenden Quartsextakkord bilden. Der löst sich auf den folgenden Taktzeiten auch, abgesehen von der noch hinzugefügten kleinen Septime *a* in der tiefsten Stimme, erwartungsgemäß in einen dominantischen H-Dur Akkord auf. Im sich anschließenden Takt erklingt eine Sequenz des soeben beschriebenen Motivs, welche ihren Ausgangspunkt einen Halbton tiefer, auf dem Ton *b* nimmt und daher einen kadenzierenden Quartsextakkord auf selbigem Ton bildet. Eine nochmalige Sequenz jenes Materials erscheint im direkten Anschluss, allerdings in verkürzter Form samt Stimmtausch, auf dem nun in der Unterstimme der rechten Hand erscheinenden Grundton *ges*, auf welchem sich ein Durakkord konstituiert. Der folgende Takt ist funktional nicht eindeutig zu bestimmen möglich, da auf der ersten triolischen Achtel ein dominantischer B-Dur Akkord mit übermäßiger Quinte erklingt, auf der zweiten triolischen Achtel indes die Mollterz *des* anzuschlagen ist, auf welche die kleine None *ces'* folgt, die schließlich ins *b* mündet. Das triolische Achtelmotiv, welches in den vorherigen Takten harmonisch vagierend aufgetreten ist, leitet auch das Klaviernachspiel ein. Es erscheint erneut in der rechten Hand über einem tremoloartig auskomponierten Orgelpunkt und führt das harmonische Geschehen, das zu Beginn noch zwischen der Dominante B-Dur und der Tonika Es-Dur pendelt, schließlich in die dem Lied zugrundeliegende Tonika Es-

Dur.

Die Harmonie H-Dur erscheint kein einziges Mal als stabiler, konsonanter Dreiklang. Der irdische Wunsch nach Erlösung des lyrischen Ichs, der sich in drängenden dominantischen Harmonien auf *fis* Ausdruck verleiht, wird harmonisch nicht eingelöst. Im Gegenteil: Die sofortige Abkehr von H-Dur führt die Musik, wie in einer Rückschau, an der Harmonie Ges-Dur, über welche Fis-Dur im vorherigen Liedverlauf angesteuert wurde, und B-Dur wieder in die klanglich mythische Ausgangswelt zurück und nimmt durch jene rückwärts gerichtete harmonische Bewegung das zuvor Geschehene aufhebend zurück. Aus harmonischer Perspektive betrachtet, definiert sich das Ziel des Liedes zweifelsohne in der in sich ruhenden, mit dem christlichen Jenseits semantisch belegten Harmonik der B-Tonarten. Ebenso die Gesangsstimme verliert bereits in Takt 25 ihren emphatisch aufstrebenden charakteristischen Zug, der ihr im vorherigen Takt partiell noch eigen war, um, nachdem die zielgerichtete Bewegung in Takt 25 einer bloßen Tonrepetition wich, schließlich auf einem gebrochenen Ges-Dur Akkord, der Teile dreier Takte in Anspruch nimmt, auszuklingen. Die abschließende Konklusion fällt eindeutig aus. In irdischen Sphären, im musikalischen Bereich der Kreuz-Tonarten erfährt die Seele keine Heimkehr, keine Erlösung. Diese ist alleinig, wie die Textverteilung des letzten Gedichtsverses genau anzeigt, welche "sie", die Seele, auf die gewichtige erste Zählzeit in Takt 27 platziert und mit dem Grundton der dort erklingenden Harmonie Ges-Dur besetzt, im B-Tonarten Bereich, im träumerisch und daher unreal, jenseitig Ersehnten zu finden. Ob es sich hierbei um eine widerwillige Resignation oder eine einsichtige Erkenntnis handelt, welche Anlass für die Rückbesinnung auf den anfänglichen B-Tonarten Bereich ist, lässt sich an der bereits genau betrachteten Klavierbegleitung jener Takte ablesen, welche sich den nach H-Dur drängenden Takten anschließen: Die stark mit Dissonanzen und Seufzermotiven durchsetzte, abrupt ihre innere Bewegtheit und Dynamik zurücknehmende und sich ihrer Kreuzvorzeichen entledigende Begleitung, verkörpert die schmerzliche Einsicht darüber, dass es im Realen keine Erlösung wird geben können. Die letzte Reminiszenz an jenes Schmerzliche erscheint in Takt 27, welcher sich durch die letztmalige, dafür aber direkte Gegeneinanderstellung der Töne *fis'* in der rechten Hand des Klaviers und *ges'* in der Gesangsstimme auszeichnet: Schweben Teile des lyrischen Ichs, welche durch die Gesangsstimme dargestellt werden, bereits in himmlischen Sphären, so hadert eine andere Seite des lyrischen Ichs, verkörpert in der Klavierbegleitung, noch immer mit ihrem Schicksal. Erst mit Abschluss der Gesangsstimme

fügt sich die Harmonik im Klavier und harmonisiert ab dem letzten gesungenen Ton *b'* das Lied abrundend mit den Tonarten B-Dur und Es-Dur. In den letzten beiden Takten, in denen die rechte Hand des Klaviers die Anfangsmelodie aus den Takten 3 und 4 frei zitiert, wird eine innere Versöhnung spürbar: Auch jener Part des lyrischen Ichs, der mit seinem Schicksal der Verwehrung irdischer Erlösung haderte, hat sich schließlich doch noch wohlighaft in das musikalische Material der christlich mythologischen Empfindungswelt eingefunden.

8.4. Friedrich Kiel: Zwischen Jenseits und Diesseits

Den Ausgangspunkt für die folgenden Untersuchungen, die sich mit der "Mondnacht"-Vertonung von Friedrich Kiel (1821-1885), die im Jahre 1864 als Op. 31 Nr. 5 im Druck erschienen war, befassen, stellt die Aussage Veronika Beci dar, die "Mondnacht erscheint als Versuch, eine Stimmung beizubehalten"¹⁹⁸. Sie konstatiert, es ginge Kiel um die "Beschreibung einer nächtlichen Situation" und schildert anschließend den Inhalt der ersten Strophe als "stilles Naturbild" und den der zweiten Strophe als "bewegtere[s] Landschaftsbild". Die dritte Strophe bestimmt sie inhaltlich nicht weiter. Die musikalische Gestaltung, so führt sie fort, variiert gleichsam mit den inhaltlichen Veränderungen und wandelt sich durch die einzelnen Strophen hindurch von einer "gleichmäßig fließende[n] Begleitung" hin zu einem "verändert[en] rhythmischen Fluß" über einen "statischen Beginn [...] der dritten Strophe" zurück "zum Anfangsrhythmus".¹⁹⁹ Nun stellt sich die Frage, wie Beci zu ihrer zitierten Grundthese kam, dass als kompositorische Intention die Beibehaltung einer singulären Stimmung vorgelegen hätte, da in Anbetracht dessen, wie sich die einzelnen Liedstrophen untereinander unterscheiden, doch das Gegenteil der Fall zu sein scheint. Meine Analyse baut demnach auf einem Beci entgegengesetzten Grundverständnis des Liedes auf und möchte eine schlüssige Erklärung dafür finden, warum sich die einzelnen Strophen ausgesprochen gravierend in ihrer musikalischen Faktur und der dadurch evozierten Stimmung unterscheiden und wie es zu erklären möglich ist, dass der Schluss des Liedes diese Heterogenität in seiner Rückkehr zum anfänglichen Material schlichtweg zu

¹⁹⁸Beci, S. 15.

¹⁹⁹Ebd., S. 15f.

ignorieren scheint. Um jenem Forschungsvorhaben gerecht werden zu können, werden die einzelnen Strophen vorab, quasi isoliert voneinander, deskriptiv untersucht, um die angesprochenen Unterschiede und eventuellen Gemeinsamkeiten deutlich zu Tage tragen zu können. Im Anschluss daran erfolgt eine hermeneutische Ausdeutung der hervorgebrachten Befunde, für welche die musikalische engstens mit der sprachlichen Schicht, der Gedichtsgrundlage, in Bezug gesetzt werden wird.

8.4.1. Eine Bestandsaufnahme

8.4.1.1. Die erste Strophe

Die erste Strophe fasst die Takte 1 bis 9. Der erste Takt dient als Vorspiel, in dem die Gesangsstimme auf letzter Zählzeit auftaktig einsetzt. Die Takte 2 bis 8 sind in zwei, jeweils vier Takte umfassende Phrasen aufgeteilt, welche wiederum durch eine Viertelpause in sich zweigeteilt sind. Dass jene Zäsuren in den Takten 3 und 7 jedoch nicht stark genug sind, um die Strophe in insgesamt vier zweitaktige Phrasen aufzuspalten, liegt darin begründet, dass die Töne, die um die Pausen herum platziert sind, identisch sind und der musikalische Fluss daher nicht abreißt. Ebenso die beibehaltene unterlegte Harmonie an dieser Stelle spricht für eine bloß deklamatorisch motivierte Zäsur. Der Einschnitt in Takt 5 wird hingegen durch den Sextsprung als formkonstituierend wahrgenommen.

Die Harmonik der ersten Strophe bedient sich mit Ausnahme der Tonikaparallele in Takt 5 und der Doppeldominante in Takt 8 ausschließlich Akkorde, die sich auf den drei Hauptstufen der Grundtonart A-Dur errichten. Sie wechseln – abgesehen von Takt 4, in dem die Harmonie, durch einen unterlegten Orgelpunkt verschleiert, halbtaktig wechselt – taktweise. Die Strophe endet mit einem Halbschluss und bringt mit dem Ton *E* erstmalig einen anderen Basston als *A* und *Fis*. In selbigem Takt tauschen die beiden Stimmen, die in der linken Hand des Klaviers notiert stehen, ihre rhythmische und figurale Gestalt. Eine harmonische Wendung, in der die Tonika auf die Dominante folgt, tritt in der ersten Strophe nicht auf.

Die Klavierbegleitung der ersten Strophe zeichnet sich durch eine konsequent durchgeführte

gleichförmige Bewegung aus, in der drei rhythmische Schichten übereinander liegen. In der tiefsten Stimme befinden sich als Fundament dienende ganze oder, wie in Takt 4, halbe Noten. Über selbigen sind Viertelnoten notiert, die verschiedene, ruhig bewegte pendelnde oder wogende Figuren bilden. Die rechte Hand des Klaviers spielt unablässig ein vier Sechzehntel fassendes, abwärts fließendes Motiv, dessen dritter Teilton, eine Durchgangsnote, der Figur klangliche Weiche verleiht. Die latent entstehende Melodie, die sich aus den jeweils ersten Sechzehnteln dieser Figur herauschält, korreliert mit der mittleren musikalischen Schicht, die in Vierteln geschrieben steht, welche im Zusammenspiel stets konsonant, wohlige Klänge bilden.

Die Gesangsstimme bewegt sich über dem instrumentalen Klangteppich, im Kontrast zu selbigem, in rhythmischer, wie auch intervallischer Hinsicht, ausgesprochen frei. Insgesamt fasst sie einen Ambitus einer kleinen None, in dem der Bezugston *a'* ganze zwölf Male erklingt und insbesondere die Quartsprünge auf- und abwärts sorgen dafür, dass dieser Tonraum recht rasch durchschritten wird. Die oft auf letzter Zählzeit anzutreffenden Achtelmelismen sind allesamt aufsteigend bewegt und haben entweder einen antizipierenden Charakter, wie in Takt 2, oder fungieren, wie in den Takten 6 und 8, als Durchgang. Die gesamte erste Strophe über führt kein Sprung der Gesangsstimme in eine Dissonanz. Die rhythmische Bewegtheit der Gesangsstimme resultiert zum einen aus den bereits erwähnten Achtelmelismen und zum anderen aus der rhythmischen Keimzelle, die aus einer punktierten Viertelnote mit angehängter Achtel besteht. Sie steht im Kontrast zur rhythmisch neutralen instrumentalen Begleitung und verleiht dem Lied einen mäßig treibenden Charakter.

Die Dynamik erfährt nach den erstmaligen Anweisungen, die für das Klavier *Pianissimo* und für die Gesangsstimme *Piano* lauten, keine Änderung. Lediglich eingezeichnete Crescendogabeln in den Takten 4, 5 und 6 weisen ein zur Taktmitte hin orientiertes kurzweiliges An- und sofortig erfolgendes Abschwollen der Lautstärke an. Das eingetragene Diminuendo in Takt 8 in Gesang und Klavier bereitet das Strophenende vor und ermöglicht ein erneutes Anschwellen der Dynamik im folgenden Takt, das sein Ziel mit Beginn der zweiten Strophe jedoch erneut im *Pianissimo* finden wird.

8.4.1.2. Die zweite Strophe

Die acht Takte, die sich über die Takte 10 mit Auftakt bis 17 erstrecken, sind, wie zuvor jene der ersten Strophe, in einzelne Phrasen unterteilt. Doch kontrastierend zu jener, dauern die Phrasen der zweiten Strophe nur zwei und nicht mehr vier Takte an. Zwar endet die erste Phrase in Takt 11 mit demselben Ton, mit dem die folgende im selben Takt anschließt, doch dringt die auf sprachlicher Ebene eindeutig versweise gegliederte Struktur, aufgrund der einer jeden zweitaktigen Phrase anhaftenden melodischen Bogenform der Gesangsstimme, auch auf musikalischer Ebene durch. Die harmonische Unterlegung unterstützt die Zweitaktigkeit ferner durch die direkte Konfrontation eines Durakkords mit einem Mollakkord, welche beide auf demselben Stammtone basieren und daher einander ihre tongeschlechtlichen Varianten bilden. Diese Fortschreitungen, wie sie in den Takten 11 auf 12 und 13 auf 14 zu erkennen sind, suggerieren zwar prima facie eine enge Verbundenheit, sind aus funktional musiktheoretischer Perspektive heraus betrachtet jedoch weit voneinander entfernt. Generell unterscheidet sich die harmonische Schicht der zweiten Strophe gravierend von jener der ersten. So fällt zum einen das häufige Auftreten von Mollakkorden auf. Erklänge in der ersten Strophe nur ein einziger Mollakkord, so sind es in der zweiten Strophe fünf. Dies ist damit zu begründen, dass sich das tonikale Zentrum hier in die Tonikaparallele des Liedes fis-Moll verlagert hat. Zum anderen sind es die spezifischen Tonstufen, auf denen sich die Akkorde errichten, die eine deutliche Differenz zur ersten Strophe ausweisen: War der vom tonikalen Zentrum weitest entfernte Akkord in der ersten Strophe noch problemlos als Doppeldominante zu deuten möglich, so sprengen der Fis-Dur Akkord in Takt 11, der notdürftig noch als Durvariante der Molltonika bezeichnet werden könnte, und der gis-Moll Akkord in Takt 14, dem – bliebe man dem funktionalen Deutungssystem zwanghaft verbunden – als Dominantparallele zu deuten wäre, die Grenzen des sinnvollen Gebrauchs funktionaler Analysemethoden, was deren Distanz zur Tonika fis-Moll beweist. Die funktional noch sinnvoll zu deutende weiteste Entfernung der zweiten Strophe ereignet sich in Takt 16, in dem auf der ersten Zählzeit ein G-Dur Akkord erklingt. Es handelt sich hierbei um den durch eine auftaktig erklingende Zwischendominante vorbereiteten Neapolitaner. Über die sich im selben Takt anschließenden Harmonien der Subdominantparallele, Tonika und Doppeldominante gelingt die harmonische Rückkehr zum dominantischen und damit halbschlüssigen Cis-Dur in Takt 17.

Beachtlich ist, dass die vormalig in der ersten Strophe durchgangsartigen Vorhalte in der Begleitfigur der rechten Hand des Klaviers in der zweiten Strophe eine Transformation erfahren haben: Sie haben, wie auch die gesamte komplementäre Sechzehntelbewegung, ihre Richtung geändert. Die jeweils auf einer vollen Zählzeit platzierten Töne werden in den Takten 10 bis 15 durch einen dissonierenden Halbton in einer Aufwärtsbewegung leittönig erreicht. Ab Takt 16 wird von selbigem abgesehen. Der harmonische Rhythmus ist verglichen zur ersten Strophe beschleunigt. Wechselten die Harmonien zu Beginn des Liedes zu allermeist ganztaktig, so ändert sich dies mit der zweiten Phrase der zweiten Strophe, also ab Takt 14, zu einer halbtaktigen Bewegung ab, die in Takt 17 noch einmal dahingehend beschleunigt wird, dass jeder einzelnen Zählzeit eine eigene Harmonie zukommt. Die Stimmführung der Gesangsstimme ist in der zweiten Strophe durch das häufige Erscheinen des leeren Quintintervalls gekennzeichnet, das in der ersten Strophe kein einziges Mal erklang. Auffällig ist ebenso der Querstand, den die Töne *ais'* und *a'* in Takt 14 bilden. Das Intervall der übermäßigen Quarte tritt im Übergang von Takt 12 zu Takt 13 im relativ betonten *fis'* und in die erste Zählzeit in Anspruch nehmenden Ton *his'* klanglich latent zu Tage. In der Bassstimme des Klaviers erscheinen dissonierende Klänge in Form von verminderten Quintfortschreitungen in den Takten 14 und 16 noch offenkundlicher. Summa summarum treten in der zweiten Strophe deutlich mehr dissonierende, wie auch nach Moll gefärbte Klänge auf, als in der ersten Strophe. Hinsichtlich der Gesangsstimme ist ferner zu konstatieren, dass die vorab ausschließlich aufwärts gerichteten melismatischen Achtelnoten nun, mit Ausnahme jener ersten, in Takt 10 erklingenden, konsequent abwärtsgerichtet sind. Dass Takt 16 in harmonischer Hinsicht eine Sonderstellung zufiel, wurde bereits festgestellt. Dass jener Takt mit seinem synkopierenden, zwei Schläge andauernden *a'* überdem die einzige grundlegende rhythmische Abweichung zur ersten Strophe darstellt, muss überdem zur Kenntnis genommen werden.

Die Dynamik, die sich ausschließlich im in Takt 10 vorgeschriebenen Pianissimo Bereich bewegt, schwellt in den Takten 11 bis 13 und 15 bis 16 zur vierten und daher schwächsten Zählzeit hin an und intensiviert das dynamische Geschehen, wie es aus der vorangegangenen Strophe bekannt ist.

8.4.1.3. Die dritte Strophe

Die dritte Strophe umfasst acht Takte und erstreckt sich ausgehend von Takt 18 samt Auftakt bis Takt 25. Es folgen drei Takte Klaviernachspiel, sodass das Lied insgesamt 28 Takte beansprucht. Die Phraseneinteilung bedarf in der letzten Strophe eine differenziertere Betrachtungsweise als in den voran gegangenen. Insbesondere die Takte 22 bis 25 scheinen, mit Fokus auf die Gesangsstimme, aus einem Guss zu sein. Keine Pause ist geschrieben, die einen sinnvollen Einschnitt ermöglicht. Das Komma zwischen den Worten "Lande" und "als" ist in einer Abwärtsbewegung, die auf dem *a* von "als" ihren Zielton, der zugleich Anfangston etwas Neuem ist, musikalisch wirksam verschleiert. Andererseits spricht die Tonwiederholung, die dem Text "als flö-" unterlegt ist, welche die erste seit Takt 17 ist, für ein neues musikalisches Material, das sich stark gegen jenes der Takte 22 und 23 absetzt. In den Takten 18 bis 21 erscheint die Lage, sofern die Gesangsstimme alleinig in Betracht gezogen wird, weniger komplex: Zwar klafft eine Viertelpause zwischen den Gedichtversen 9 und 10, doch ist diese durch den synkopischen Einsatz von "weit" auf der letzten Viertel von Takt 19 und deren Aufnahme des zuvor erklangenen Tons stark in ihrer Zäsur bildenden Wirkung geschmälert. Kiel hätte selbiges synkopisches Verfahren zwischen den Takten 21 und 22 ebenso anwenden können, indem er die Viertel *e*", mit der "flog" vertont ist, bereits auf die letzte Zählzeit des vorangegangenen Taktes vorgezogen hätte. Da er sich gegen diese Option entschied, muss an dieser Stelle von einer Zäsur in Form einer halbtaktigen Pause die Rede sein, die selbst durch die Tonwiederholung von "flog" keine ausreichende Relativierung erfährt.

Wird die Gesangsstimme alleinig zum Gegenstand der Untersuchung erhoben, so ist also eine Einteilung der Strophe in eine viertaktige und zwei zweitaktige Phrasen festzustellen. Die Klavierbegleitung steht dieser Einteilungsweise jedoch ambivalent entgegen. Die aufstrebenden Sechzehntelfigurationen der Takte 17, 19 und 21 sind eindeutig zielorientiert, streben nach einem Akkord, in dem sie sich entladen können. Zwar münden diese drei Anläufe auch stetig in einen massiven Akkord, doch steht dieser in keinem harmonischen Verhältnis zu jenen, das einer harmonischen Entspannung gleichkäme. Die Harmonie Cis-Dur aus Takt 17 mündet in einen Fis-Dur Akkord, dem jedoch der Grundton fehlt und anstelle jenem die kleine Septime und kleine None erklingen. Dieser verminderte Akkord ist selbst dermaßen spannungsgeladen, dass von einer Lösung von Cis-Dur, das selbst

Entspannungsakkord des zuvor erklingenen Dominantquintsextakkordes auf *gis* war, nicht die Rede sein kann. Die Crescendo-Dynamik und die aufstrebend angeordnete Sechzehntelmotivik steht daher im Widerspruch zu der harmonischen Fortschreitung. Doch, da die letzte Strophe erst in Takt 18 beginnt, kann dieser, in dem die Harmonie Cis-Dur erklingt, als ein die zweite Strophe beendender und zugleich zu etwas Neuem, der dritten Strophe, überleitender Takt gedeutet werden. In Takt 18 beginnend, scheinen die harmonischen Konstituenten eine Phrasenaufteilung in Zweitaktgruppen zu definieren, da die Dominanten der Takte 18, 20 und 22 im folgenden Takt regelkonform in die jeweiligen Toniken münden. Der Beschreibung des Takts 23, der bereits hinsichtlich der Phrasenaufteilung eingehend untersucht wurde, ist hinzuzufügen, dass die musikalische Verschleierung der Verszäsur durch den Einsatz des Dominantquintsextakkordes auf der vierten Zählzeit, in dem der neue Vers beginnt, geschwächt wird und dieser den letzten Vers doch als zwar mit dem vorherigen verbunden, aber ambivalenterweise zugleich als spürbar von jenem abgesetzt ausweist. Das Schema der paartaktigen harmonischen Bindung wird in Takt 23 aufgegeben, da in selbigem Tonika und zusätzlich eine neue Dominante erscheinen. Letztere wird im folgenden Takt zwar gelöst, doch nicht in einen tonikalen, stabilen, sondern dominanten ebenso auflösungsbedürftigen Akkord, der schließlich seine finale Auflösung in Takt 25, in der Tonika des Liedes A-Dur findet, die das letzte Mal in Takt 7, also kurz nach der Mitte der ersten Strophe, erklingen war.

Hinsichtlich der Klavierbegleitung ist festzuhalten, dass in der Sechzehntelfiguration, wie aus den Takten 16 und 17 bereits bekannt, keine dissonierenden Vorhaltsnoten, sondern alleinig Haupttöne der jeweiligen Harmonien auftreten. Die baren Akkorde der Takte 18 und 20, über denen sich die Gesangsstimme frei bewegen kann, muten einem rezitativischen Moment an. In Takt 22 ist neben dem massiven Akkord noch zusätzlich eine zum Gesang *collaparte* geführte Oberstimme eingetragen.

Die Gesangsstimme weist, wie schon die zweite Strophe zuvor, unreine Intervallsprünge auf. Diese stehen in Takt 18 als verminderter Quintsprung, und im Übergang von Takt 22 zu Takt 23 als verminderter Quartsprung notiert. Ebenso der Spitzenton des gesamten Liedes, das *f* "in Takt 20, wird durch einen dissonanten Sprung der kleinen Septime, der zugleich der größte des gesamten Liedes ist, erreicht. Auffällig ist ebenso, dass die Achtelmelismen, wie in der zweiten Strophe, ausschließlich abwärtsgeführt werden. Wie es auch zu Beginn der zweiten Strophe eine Abweichung von diesem Schema gab, so tritt eine weitere am Schluss

der dritten Strophe auf: Das letzte Melisma wird, wie aus der ersten Strophe bekannt, aufwärts geführt und bedient sich erstmalig gar eines Sprungintervalls, der kleinen Terz, deren ausgesparter Mittelton *a'* im letzten Takt der Gesangsstimme abschließend nachgezogen wird.

Die dritte Strophe ist jene Strophe des Liedes, in der dynamische Extreme aufeinanderstoßen. Das in Takt 17 eingetragene, die dritte Strophe einleitende Crescendo erfährt eine Fortführung in den Takten 19 und 21, in denen jeweils Crescendogabeln eingezeichnet stehen. Ein jedes Crescendo findet seinen vorläufigen Zielklang in dem sich ihm anschließenden Takt, in dem der entsprechende Klang, durch ein Tenuto angezeigt, auszuhalten ist. Dem Akkord in Takt 20 kommt durch das eingetragene Sforzato eine noch nachdrücklichere Akzentuierung zu. Die Gesangsstimme sorgt mit ihren kurzweilig an- und sogleich wieder abschwellenden Dynamiken in den Takten 19 und 20, 22 und 23, sowie 24 für eine deklamatorische Emphasisierung der dort vertonten Gedichtsabschnitte. In bloß eineinhalb Takten, beginnend auf der zweiten Hälfte von Takt 23, beruhigt sich das musikalische Geschehen, das sich in den vorangegangenen Takten stark aufgeschaukelt hatte, um das Lied im Pianissimo, das ab Takt 25 gefordert wird, mit dem nahezu identischen Material enden zu lassen, wie es aus den Takten 3 und 4 bekannt ist. Die entscheidende Abweichung vom Liedbeginn vollzieht sich in Takt 27, in dem der vorangegangene Dominantseptakkord nicht wie in der ersten Strophe in die einen Trugschluss bildende Tonikaparallele, sondern in die Tonika weitergeführt wird und damit das Lied endgültig nach Hause bringt.

Die strophische Beschreibung der einzelnen musikalischen Schichten hat aufgezeigt, dass sich die ersten beiden Strophen auf sämtlichen musikalischen Ebenen stark voneinander unterscheiden, die dritte Elemente von beiden Strophen aufgreift, um letztendlich alleinig zum Material der ersten Strophe zurückzukehren und das Lied mit ihm zu beschließen. Die verschiedenartigen evozierten Grundstimmungen der jeweiligen Strophen sind Resultat unterschiedlicher Materialverwendungen sowie -behandlungen und verlangen nach einer sinnstiftenden hermeneutisch motivierten Inbezugsetzung.

8.4.2. Der Triumph der Religiösität über die Sinnlichkeit

Die hermeneutische These, die es im Folgenden anhand der soeben aufgeführten Befunde zu untermauern gilt, lautet wie folgt: Durch die in der ersten Strophe geschilderte metaphorische Kussszene zwischen Himmel und Erde, wird das an sich dem Heiligen, himmlisch Religiösen zugewandte lyrische Ich in den Bann des verführerisch Sinnlichen gezogen, das dem irdischen Dasein anhaftet und sich sinnbildlich in der Natur finden lässt. Macht es anfänglich der zweiten Strophe den Anschein, als würde die sinnliche Natur das lyrische Ich vereinnahmen, so überwindet das lyrische Ich selbige Sinnlichkeit in einem, durch das Wort "sternklar" ausgelösten Akt der Selbstgewahrwerdung und -vergewisserung und findet sein Seelenheil, stärker und fester als zuvor, im heilig religiösen, jenseitigen zu Hause.

Im Schlüsselmoment der ersten Strophe, dem Verb "geküsst", das erstmalig einen semantischen Raum des Sinnlichen berührt, erklingt zum ersten Mal jenes Tongeschlecht, das später die sinnlichen Naturbeschreibungen der zweiten Strophe weitestgehend untermalen wird. Der Moment der besinnenden Rückwendung geschieht ebenfalls textlich motiviert, in Takt 16 durch das Wort "sternklar", welches eine erinnernde Assoziation im lyrischen Ich an den Himmel und die mit ihm verbundenen religiösen Vorstellungen auslöst. Die dortig erklingende Synkope, die den Ton *a'* zwei Schläge andauernd prominent inszeniert, schlägt musikalisch die Brücke zur ersten Strophe zurück, in der, wie aufgezeigt, dieser Ton zweifellos eine zentrale Stellung einnimmt. Ebenfalls in diesem Takt, mit Erklängen des genannten Adjektives, erklingt die Klavierbegleitung erstmalig ohne dissonierende Vorhaltsnoten, was die Musik neben der leuchtenden Klangqualität des Neapolitaners zusätzlich aufhellt. Der Wille zur Überwindung der mentalen Irrwege des lyrischen Ichs zeigt sich in den unnachgiebig aufstrebenden Akkordbrechungen des Klaviers der sich anschließenden Takte. Das Gelingen der Anstrengungen nimmt in der plötzlich überraschend schlichten Melodieführung in Takt 22 musikalische Gestalt an, die, als einzige Phrase überhaupt, ohne Auftakt einsetzt. Sie bedarf keines Auftakts mehr, dem der Sache gemäß stets ein hinleitender, treibender Charakter anhaftet. Das lyrische Ich ist sich mit Takt 22 seines sicheren und einzig möglichen Weges gewiss und gleitet, wie geführt, in Sekundsritten vom *e''* zum *e'* hinab, um sich an- und abschließend mit Achtelnoten, die im Duktus der ersten Strophe aufsteigend notiert stehen, nach Hause, ins *a'*, zu begeben. Das

Klaviernachspiel vergewissert den Hörer: Das lyrische Ich ist am Ende des Liedes nicht bloß dort angekommen, wo es am Beginn des Liedes stand, sondern hat, wie in der Schließung der noch offenen Kadenz aus Takt 4 hörbar wird, eine zusätzliche selbstbewusste Stärkung erfahren.

Der Zusammenhang der ersten beiden Strophen lässt sich daher als dialektisch beschreiben: Wird in der ersten Strophe tonsprachlich, wie textlich eine dem Diesseits abgewandte und dem Jenseits zugewandte enthaltsam religiöse Weltsicht des lyrischen Ichs dargelegt, so stellt die zweite Strophe eine Schilderung des mit Sinneseindrücken und potentiellen Empfindungen verlockenden Diesseits dar. Die dritte Strophe schließlich verkörpert den inneren Kampf des lyrischen Ichs, in dem – wie aufgezeigt – das religiös Enthaltssame letztendlich über das weltlich Sinnliche triumphiert.

Die ausgehende Forschungsfrage, inwiefern und warum sich die einzelnen Strophen gravierend in ihren musikalischen Faktoren und der dadurch evozierten Stimmungen unterscheiden und wie es zu erklären ist, dass der Schluss des Liedes diese Heterogenität in seiner Rückkehr zum anfänglichen Material nivellierend auflöst, konnte durch die Auswertung der jeweilig strophischen musikalischen Merkmale zu einer hermeneutischen These in sich schlüssig dargelegt werden.

8.5. Emil Kauffmann: Semantische Dialektik als Formkonstituente

Auf den ersten Blick erscheint die "Mondnacht"-Vertonung von Emil Kauffmann (1836-1909), die 1865 als op. 3 Nr. 3 publiziert wurde, recht unspektakulär. Das, mit Ausnahme der beiden auftaktischen Melismen in den Takten 9 und 15, ausschließlich syllabisch komponierte Lied fasst einen Ambitus der Gesangsstimme von *h*, an dessen Stelle auch alternativ *h'* gesungen werden kann, bis *fis''* und bedarf für dessen Vortrag daher keines Virtuosen. Ebenfalls der Klavierpart mutet mit seinen erst im Schlussakkord versiegenden triolischen Achteln der rechten Hand von großer Schlichtheit an. Die dem Gesang quasi kontrapunktisch gegenüberstehende, beide Systeme des Klaviers übergreifend in Anspruch nehmende zweite Stimme, sorgt mit ihren punktuell erscheinenden Basstönen für klare harmonische Dispositionen.

8.5.1. Eine Bestandsaufnahme

Da nach einer ersten Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Lied sich keine zwingende, musikwissenschaftlich wertvolle Fragestellung aufdrängt, empfiehlt sich ein vorbehaltloser, deskriptiver Zugang zum Lied. Eine gründliche Bestandsaufnahme hinsichtlich der äußeren Form des Liedes, der harmonischen Disposition und der Gestaltung der Gesangsstimme in Hinsicht auf ihren Melodieverlauf, wie auch ihrer rhythmisch-metrischen Textverteilung, soll behilflich sein, um der initiierenden künstlerischen Intention des Komponisten auf die Spur zu kommen. Denn auch dieser Analyse liegt die übergeordnete Forschungsfrage zugrunde, welche Rückschlüsse sich aus Kauffmanns Vertonung der "Mondnacht" Eichendorffs auf dessen Gedichtsinterpretation ziehen lassen.

Der Vertonung Kauffmanns liegt eine variierte Strophenform zugrunde. So gleichen sich die Strophen 1 und 2 in ihrer harmonischen, wie auch melodischen Anlage nahezu in Gänze, von welcher die zweite, mittig platzierte Strophe in vielerlei Hinsichten abweicht. Eine genauere Beschreibung dieser Andersartigkeit wird im Rahmen der Untersuchung der harmonischen und melodischen Liedgestaltung erfolgen.

Alle drei Strophen bestehen in ihrem Kern nach aus acht Takten. Der ersten und dritten Strophe wird jeweils ein Takt entweder zwecks Vorspiels, wie in der ersten Strophe, oder Modulation, wie zur dritten Strophe hin, vorgeschoben. Die dritte Strophe wird ferner durch vier angehängte Takte, die aus der Wiederholung der letzten beiden Gedichtsverse resultiert, erweitert. Das Lied schließt mit zwei Takten Klaviernachspiel. Insgesamt zählt es folglich 32 Takte.

Die harmonische Analyse wird sich nicht wie die formale in wenigen Sätzen abhandeln lassen. Dies liegt darin begründet, dass bereits innerhalb der Takte 1 bis 9, welche die erste Strophe umfassen, drei verschiedene tonale Zentren tonikal angesteuert und auch kurzzeitig eingelöst werden. Die jeweiligen Modulationen erfolgen entweder, wie in den Takten 2 und 4, über den Subdominantakkord mit Quinte und Sexte mit nachfolgender Dominante, oder, wie in Takt 8, über die auf zweiter Zählzeit erscheinende Funktion, die rückwirkend als Tonikaparallele h-Moll mit kleiner Septime oder vorausschauend als Subdominantparallele h-Moll mit kleiner Septime gedeutet werden kann und damit ein modulatorisches Scharnier darstellt. Es muss eine weitere alternative Deutungsweise jenes Akkordes, welche ihn als vermollte Doppeldominante ausweist, ebenfalls in Betracht gezogen werden, welche

ebenfalls von vorausschauender modulatorischer Natur ist und auf das tonikale Zentrum A-Dur verweist.

Die erklingenden Toniken sind folgende: A-Dur erscheint erstmalig in Takt 1, E-Dur in Takt 3, D-Dur in Takt 5 und A-Dur schließlich erneut in Takt 7: Die Harmonien erklingen jeweils auf der ersten Zählzeit des genannten Taktes. Die Toniken, welche sich auf der ersten, vierten und fünften, also auf den Hauptstufen der das Lied dominierenden Grundtonart A-Dur, errichten, werden zwar, wie aufgezeigt, traditionell durch kadenzierende Wendungen und charakteristische Dissonanzen der subdominantischen und dominantischen Funktionen eingeführt, doch häufen sich im Verlauf der ersten 9 Takte Zusammenklänge, welche die konventionelle harmonische Wirksamkeit jener bewährten, die Tonalität festigenden Mittel schwächen. Der e-Moll Akkord in Takt 4 auf erster Zählzeit beispielsweise ist als Molltonika zu deuten – eine Funktion, sofern nicht außermusikalisch motiviert, an solch früher Position einer Komposition selten anzutreffen ist. Auf der letzten Zählzeit in Takt 5 schreitet der Bass vom Ton *d'* über *cis'* nach *h* und nimmt daher auf letzter Zählzeit Anteil an einem fis-Moll-Quartsextakkord, der zwar eine Durchgangsfunktion besitzt, aber dennoch aufgrund des h-Moll Akkordes auf der ersten Zählzeit des folgenden Taktes, rückwirkend eine dominantische, jedoch eigenartigerweise moll-dominantische Wirkung innehat. Die beiden Nonvorhalte in Takt 7 auf zweiter Zählzeit und Takt 8 auf erster Zählzeit, bringen das klar disponierte Klangkonstrukt weiter ins Wanken. Die zweite Takthälfte in Takt 7 weist ebenso eine Sonderheit auf, da die dort erscheinende Dominante als Sextakkord notiert steht, die im Bass liegende Terz aber nicht in den Grundton der folgenden Tonika, sondern ebenfalls in deren Terz fortschreitet. Jener analytische Befund legt es nahe, bereits diesen A-Dur-Sextakkord nicht mehr aus der tonikalen Perspektive von D-Dur, sondern bereits von A-Dur aus zu betrachten. Ebenso weist der Akkord auf der zweiten Zählzeit in Takt 8 mit seiner doppeldeutigen Funktion auf unkonventionelle harmonische Fortschreitungen hin: Entweder handelt es sich an dieser Stelle vom tonalen Zentrum D-Dur rückblickend betrachtet, um eine Tonikaparallele mit kleiner Septime oder aus der voranschreitenden Perspektive, aus dem neuen Zentrum A-Dur heraus betrachtet, um eine Molldominante mit kleiner Septime. Die dritte Strophe ist in ihrer harmonischen Disposition über weite Teile mit jener der ersten identisch. Abweichend sind bloß ihr Beginn und ihr Ende. Da die zweite Strophe, wie später ergiebiger erläutert werden wird, in H-Dur schließt, die dritte Strophe aber, wie die erste in A-Dur beginnt, wird die in Takt 17 erklingende Harmonie mittels eines eingetragenen,

Spannung evozierenden Crescendos zu einer Zwischendominante umgedeutet, die ihr Ziel E-Dur auf der ersten Zählzeit des folgenden Taktes erreicht. Der harmoniefremde Ton *dis'* in Takt 18, der eine unvorbereitete Dissonanz erzeugt, kann analytisch zwar als Wechselnote zwischen dem doppelt nach unten oktavierten *E* auf erster Zählzeit und dem *e'* auf dritter Zählzeit betrachtet werden, der Höreindruck jedoch wird jene Dissonanz nichtsdestotrotz dieses Wissens als eine harte, irreguläre auffassen. Auf der letzten Zählzeit selbigen Taktes wird die zuvor erreichte Tonika E-Dur erneut mittels kleiner Septime dominantisiert, um in Takt 19, nachdem zwei modulierende Quintfälle zurückgelegt wurden, A-Dur tonikal erreichen zu können. Die Takte 19 bis einschließlich 24 folgen der ersten Strophe in ihrer harmonischen Anlage bis auf eine Ausnahme in Gänze: Erklang in der ersten Strophe ein D-Dur-Sextakkord mit Nonvorhalt, dem sich ein nicht eindeutig funktional deutbarer Akkord anschloss, so erscheint an der Parallelstelle der dritten Strophe in Takt 25 auf den ersten beiden Zählzeiten eindeutig h-Moll, also die mit Quartvorhalt versehene Subdominantparallele in A-Dur, deren Terz auf der zweiten Zählzeit regelgerecht nachgezogen wird. Der Dominante, die den Rest des Taktes füllt, folgt jedoch nicht, wie aus der ersten Strophe bekannt, die Tonika, sondern es folgt ein Trugschluss, der in einen Doppeldominanterterzquartakkord mündet. Das Strophenende, wie es aus der ersten Strophe bekannt ist, folgt erst verspätet in Takt 30. In den Zwischentakten 26 bis einschließlich 28 "irren" die Harmonien, teils elliptisch, scheinbar ziellos umher, bis sie über einen kadenzierenden Quartsextakkord in Takt 29, dessen Quarte auf der letzten Zählzeit in die Terz, die Sexte jedoch unkonventionell auf der dritten Zählzeit aufwärts in die Septime geführt wird, die Tonika A-Dur in Takt 30 schließlich erreicht. Der gebrochene Leitton und der tief alterierte Quintton der ursprünglichen Doppeldominante in Takt 26 führen zu einem Subdominantparallelakkord mit Quinte und Sexte, der jedoch als solcher nicht stabil erklingt, da seine labile Terz durchgangsartig im Bass steht. Der Dominantsekundakkord auf letzter Zählzeit in Takt 26 wird nicht regelkonform in einen Tonikasextakkord weitergeführt, sondern in einen Zwischendominantquintsextakkord, dessen Basston sich im darauffolgenden Takt 28 erwartungsgemäß nach *D* löst, dessen Oberstimmen aber erst auf dritter Zählzeit nachfolgen und der Subdominantakkord mit hinzugefügter Sexte statt Quinte daher erst auf der zweiten Takthälfte als solcher erkennbar wird.

In den soeben analysierten Takten dominieren dissonante Klänge das gesamte musikalische Geschehen. Eine feste tonartliche Disposition ist in den Takten 26 bis 28 nicht erkennbar.

Die bislang außen vor gelassene zweite Strophe ist im Kontrast zum bereits Analysierten, harmonisch weitaus klarer angelegt. Was sie von den beiden sie umrahmenden Strophen abhebt, ist die Einführung zweier weiterer tonaler Zentren. E-Moll, – das erste und einzige tonale Zentrum in Moll – das erstmalig durch einen verminderten Dominantseptnonenakkord, dem auf letzter Zählzeit sein Grundton im Bass hinzugefügt wird, wird in Takt 10 vorbereitet, in Takt 11 eingelöst und anschließend durch eine vollständige Kadenz in den Takten 12 und 13 bestätigt. Im darauffolgenden Takt wird mit dem Doppeldominantquintsextakkord die Tonart H-Dur angesteuert, die in Takt 15 auch erwartungsgemäß erscheint. Hat sie hier noch eine dominantische Wirkung, so wird jene durch das erneute auftreten der Harmonie Fis-Dur in Takt 16 samt Quartvorhalt im Klavier, kleiner None in der Gesangsstimme und nachgezogener Septime im Klavier in Takt 17 in eine tonikale eingefärbt. Dass sich diese Funktion im Verlaufe des Taktes erneut ändert, um einen modulatorischen Übergang zur nächsten Strophe leisten zu können, wurde bereits erwähnt.

Nachdem die formale und harmonische Anlage deskriptiv untersucht wurde, gilt es nun, bevor die Auswertung der einzelnen Bestandsaufnahmen vorzunehmen ist, den Fokus auf die Gesangsstimme zu richten. In den Takten 1 bis 9 und 18 bis 26 herrscht das reine, vollkommene Intervall der Quinte und deren Umkehrung, die Quarte, auffällig stark vor. Auch die Oktave tritt klanglich in Erscheinung, allerdings nicht, wie es mit den Quart- und Quintsprüngen der Fall ist, auf sich in direkter intervallischer Fortschreitung konstituierende Weise, sondern, indem sie das Rahmenintervall der ersten textlichen Phrase, welche die Gedichtsverse 1 und 2 umfasst, bildet. Auf diese Weise lässt sich auch der auftaktige, imperfekte Sextsprung, der sich als konventioneller Quartsprung besser in die bislang geschilderten intervallischen Vorkommnisse gefügt hätte, erklären, da er den tieferen Ton jener Oktave darstellt, deren hoher Ton in Takt 3 folgt. Der in deutlichem Kontrast zu der sprunghaften Melodieführung stehende stufenweise Abstieg, der in Takt 7 einsetzt und das Intervall der Quinte, ausgehend vom *e''* bis zum *a*, ausfüllt, komplementiert – abgesehen vom Spitzenton *fis''*, auf den später zurückzukommen sein wird – genau jenen Ambitus, dessen sich die Gesangsstimme beginnend in Takt 2 bedient. In der dritten Strophe vollziehen sich bis auf den Schlusston in Takt 26, der nicht in das die Quinte komplettierende *a'* weiter schreitet, sondern auf dem bereits zuvor angestimmten *h'* verweilt, in intervallischer Hinsicht, verglichen mit der ersten Strophe, keine Änderungen.

Die zweite Strophe unterscheidet sich in ihrer Melodiebildung in verschiedenen Gesichtspunkten von den sie umgebenden beiden Strophen. In dieser herrschen, kontrastierend zu jenen, imperfekte konsonante Intervalle, also Terzen und Sexten vor, genauso wie spannungsreiche, dissonierende Intervalle, wie die kleine Sekunde oder gar die verminderte Quinte. Der Gesamtambitus überschreitet mit den Rahmentöne *h* und *e''*, die eine Undezime bilden, eine Oktave. Ferner ist der in Takt 9 notierte Auftakt wahrzunehmen, der das bis dahin erste Melisma und gleichsam die erste Achtelrepetition bildet. Zusätzlich ist zu konstatieren, dass der zweiten Strophe, im Kontrast zu den bereits besprochenen, kein zusätzlicher Takt vorweg geschickt wird, sondern ihr Auftakt im selben Takt notiert steht, wie der Schlusston der vorangegangenen ersten Strophe.

Neben der jeweiligen Stimmführung in den einzelnen Strophen, gilt es ferner, die musikalische Umsetzung der rhythmisch-metrischen Anlage des Gedichtstextes zu untersuchen. Mit Ausnahme eines Wortpaares entsprechen das gesamte Lied über musikalische und sprachliche Rhythmik und Metrik, da proportional längere Notenwerte stets mit Wortsilben korrelieren, denen ein metrischer Akzent, der auf das Versmaß des dreihebigen Jambus' zurückzuführen ist, zukommt. Wie dargelegt wurde, verursachen die beiden Worte "weit" und "ihre" in Vers 10 einen Hebungsprall. Jener wird musikalisch in seiner Wirkung noch verstärkt inszeniert, da genau vor jener auffälligen Stelle im Gesang eine Viertelpause, – die einzige Pause, die sich im gesamten Lied innerhalb einer Strophe ereignet – notiert steht, die als stauendes, Spannung erzeugendes Moment, einem musikalischen Doppelpunkt gleichkommt. Begannen bis dahin sämtliche Versanfänge mit einem musikalischen Auftakt, der einer relativ unbetonten sprachmetrischen Position angemessen ist, so verschiebt sich der Auftakt, der eigentlich am Platz, den die Pause nun einnimmt, hätte situiert werden müssen, auf die erste und damit gewichtigste Zählzeit des Taktes 21. Der musikalische Raum, der quasi irregulär an die Viertelnote vergeben wurde, muss, sofern das metrische Schema, wie es in den vergangenen Strophen verfolgt wurde, nicht verlassen werden soll, im selben Takt eingespart werden. Dies geschieht durch die Komprimierung des zweisilbigen Wortes "ihre" auf zwei Achtelnoten, welche die einzigen direkt aufeinander folgenden Achtelnoten des gesamten Liedes sind, die textlich syllabisch unterlegt sind.

8.5.2. These – Antithese – Synthese: Semantische Dialektik

Nachdem das Lied detailliert auf formaler, harmonischer, stimmungstechnischer und rhythmisch-metrischer Ebene untersucht wurde, gilt es zu fragen, welche Schlüsse sich aus jener Akribie in Hinblick auf die Ausgangsfrage, welche Rückschlüsse sich aus der Vertonung Kauffmanns auf dessen Gedichtsinterpretation ziehen lassen, extrahieren? Die These, welche im Folgenden mithilfe der analytisch zutage geförderten Einzelerkenntnisse zu stützen ist, besagt, dass sich innerhalb der Liedkomposition ein dialektischer Prozess vollzieht, dessen finale Synthese sich in der Coda, der teilweise schon erste Anzeichen in der dritten Strophe vorausgehen, konstituiert. Aus den Einzelerkenntnissen wird sichtbar, dass der zweiten Strophe eine Sonderposition zukommt, welche sie merklich von den sie umrahmenden Strophen abhebt: Die simple Harmonik, die sich kontrastierend zum sonst vorherrschenden Dur ins Moll wendet, die spannungsgeladene Melodieführung, die sich imperfekter und scharf dissonierender Intervalle innerhalb eines weiten Stimmambitus' bedient, was der Bewegtheit des Liedes genauso förderlich ist, wie die melismatischen Achtelaufakte, zeigen dies unbestreitbar. Die zweite Strophe stellt daher mit ihrer bewegt lebendig anmutenden Faktur eine Antithese zur ersten Strophe dar, die mit ihrer vagierenden Harmonik, ihren vollkommenen perfekten Intervallen, ihrem geringen Stimmambitus, ihren großen Sprüngen und vielen Tonrepetitionen einen harmonisch ziellos bewegt, melodisch statisch, mystisch rein und daher steril wirkenden musikalischen Charakter evoziert. Diese beiden kontrastierenden Ebenen finden ihre sich einander annähernde Synthese in der Coda. Ein jene vorbereitendes Element findet sich bereits in Takt 21, in den beiden Achtelnoten, welche einen Einfluss der zweiten Strophe auf die dritte erkennen lassen: Die beiden Achtelmelismen der zweiten Strophe finden ihre Entsprechung in den syllabischen Achtelnoten in Takt 20, welche vor Erklären der zweiten Strophe, also in den Takten 1 bis 9, noch nicht gewesen waren. Ein weitaus größerer Einfluss der zweiten auf die dritte Strophe lässt sich jedoch in der ersten Hälfte von Takt 26 ausfindig machen, in dem die Melodie, wie aufgezeigt, nicht ihren aus der ersten Strophe gewohnten Gang bis *a'* nimmt, sondern auf *h'* stagniert, welches bezeichnenderweise mit einem Doppeldominanterzquartakkord auf dem Grundton *h* harmonisiert wird, einer Harmonie, die zuvor allein in der zweiten Strophe in den Takten 10 und 12 erklang. Die Harmonie, die sich auf dem Grundton *h* konstituiert, welche in der

zweiten Strophe in Takt 15 gar tonikalen Status erreicht, ist es, die den gravierendsten Einschnitt in die Textur der dritten Strophe bildet, die sich sonst nahezu in Gänze nach der ersten richtet. Die folgende Harmonie, die Subdominantparallele d-Moll mit hinzugefügter Sexte, ist ebenfalls auf die harmonische Beschaffenheit der zweiten Strophe zurückzuführen, da in jener das Tongeschlecht Moll erstmalig prominent etabliert wird. Dass in der Coda die erste Silbe des Wortes "Lande" in Takt 28 nicht, wie noch zuvor in Takt 24, mit dem Spitzenton der Strophen eins und drei *fis* unterlegt wird, sondern nur noch mit dem Spitzenton der zweiten Strophe *e*, zeugt ferner von einer Beeinflussung der zweiten auf die dritte Strophe. Die letzte kadenzierende Einheit der Takte 28 bis 30 stellt über dem eine drastische Abweichung von der sich zuvor noch in den Takten 7 bis 10 oder 24 bis 26 ereigneten schrittweise geführten Abwärtsbewegung dar, da sie dort in Terz-, Quint-, Quartsprünge und Sekundschritten aufgelockert wird und dadurch ihren ursprünglichen Charakter zu Gunsten einer bewegten Lebendigkeit abwandelt. Auf intervallischer Ebene ist die Synthese zwischen den beiden sich gegenüberstehenden Strophen eins und zwei demnach ins Besondere am Liedschluss, an dem der synthetische Prozess zu seinem Ende anlangt, leicht abzulesen möglich.

8.5.3. Zwischen asketischer Mystik und lebendigem Naturerleben

Wie lässt sich die Erkenntnis eines synthetischen Entwicklungsmodells für die ausgehende Forschungsfrage, die um den Nachvollzug der Gedichtsauffassung des Komponisten bemüht ist, nutzbar machen? Auch hier ist der kognitive Miteinbezug des schon oft im Rahmen der vorangegangenen Analysen im Fokus stehenden rhetorischen Besonderheit des Gedichts, der prominenten Verwendung des Konjunktivs, in den Mittelpunkt zu stellen. Nur die Rahmenstrophen des Gedichts verwenden jene Modalform, die zweite hingegen nicht. Spürbar in Takt 26 beginnend, setzt eine Vermischung dieser beiden narrativen Ebenen, die zuvor musikalisch deutlich gegeneinander aufgestellt wurden, ein. Dass der Beginn jener Amalgamierung mit dem Schlüsselwort "Haus" zusammenfällt, ist gewiss kein Zufall, sondern kann als kompositorischer Versuch gedeutet werden, den konjunktivischen und damit irrealen, asketischen sprachlichen Gehalt des Verses "als flöge sie nach Haus" mittels

tonsprachlich signifikanter Zeichen der lebendigen Natur verbundenen zweiten Strophe in die indikative, reale, lebendig bewegte Gegenwart zu überführen. Die Vermischung beider Ebenen, wie sie sich in den letzten sieben Takten in ihrer dargelegt spezifischen Weise präsentiert, vollzieht sich auf sämtlichen zuvor deskriptiv betrachteten Ebenen. Daher darf abschließend, die ausgangliche Forschungsfrage beantwortend, festgehalten werden, dass der kompositorische Ausgangsgedanke der Vertonung Kauffmanns in der musikalisch vermittelten Annäherung von unreal konjunktivischem und real indikativischem Gehalt gründet.

8.6. Per aspera ad astra?

Die folgenden zwei Liedanalysen können als zusammengehörig aufgefasst werden, da ihnen beiden die identische Fragestellung zugrunde liegt. Jene lautet wie folgt: Ist die These haltbar, dass der Inhalt des konjunktivisch formulierten letzten Gedichtsverses in der nach Dur gekehrten tongeschlechtlichen Wende, die sich im direkten Umfeld der dritten Gedichtsstrophe ereignet, eine selbigen einlösende musikalische Entsprechung erfährt, die Seele in Heinrich Marschners (1795-1861) und Carl Mikulis (1819-1897) Vertonung also tatsächlich "nach Hause fliegt"?

Da sich die beiden Liedkompositionen in ihrer individuellen Faktur, abgesehen von jener Moll-Dur-Wende, hochgradig voneinander unterscheiden, werden sie separat voneinander analysiert werden.

8.6.1. Heinrich Marschner: Grelle Dramaturgie statt lyrischen Stimmungsbildes

Die Analyse der Vertonung Heinrich Marschner (1795-1861), die im Jahre 1857 als op. 179 Nr. 2 im Druck erschienen war, steht ganz im Zeichen der tongeschlechtlichen Wende, die sich im Umfeld der dritten Liedstrophe vollzieht. Der erste Blick soll an dieser Stelle jedoch nicht der harmonischen Konzeption des Liedes, dem groben Tonartenplan gewidmet werden, sondern der Gedichtstext ist es, den es beginnend zu betrachten gilt.

8.6.1.1. Die Eingriffe in die Gedichtgestalt

Marschner hat feine, aber wirkungsmächtige Eingriffe an der textlichen Originalgestalt des Gedichts vorgenommen. So heißt es am Ende von Vers 4 "muß" anstelle des ursprünglich gesetzten "müßt". Die "sachte" Bewegung der Ähren ändert Marschner eigenmächtig für die Druckfassung am Ende von Vers 6 in "sanft" um. Im Manuskript²⁰⁰ stand zuvor noch das eichendorffsche "sacht", was später jedoch durchgestrichen und ersetzt wurde. Die Wiederholung des Adjektivs "sternklar" in Vers 8 hebt selbiges zwar hervor, ändert aber ferner nichts an der eigentlichen Aussage des Gedichts Eichendorffs. Anders verhält es sich mit der sich anschließenden Wiederholung der Verse 7 und 8, welche den Takten 18 mit Auftakt bis 23 entspricht. Dort wandelt Marschner das Adverb "so" in eine Konjunktion "und" ab. Ebenfalls die Pluralisierung des Verbs "flöge" hin zu "flögen" in Vers 12 greift gravierend in die lyrische Vorlage ein. Die Wiederholung des das Gedicht in Vers 12 schließenden Wortpaares "nach Haus", stellt wie die vorangegangene Wiederholung des Adjektivs "sternklar" hingegen keine verfremdende, sondern bloß akzentuierende Wirkung des bereits Gegebenen da.

Welche Konsequenzen führen die Änderungen Marschners mit sich? Da zwei der vorgenommenen Eingriffe die Schlussworte zweier Verse betreffen, greift Marschner in die Gestaltung des Endreimes ein – ein empfindliches und formkonstituierendes Stilmerkmal von Lyrik per se. In der ersten Strophe bilden sich in Marschners Fassung folgende Reimpaare: "Himmel" – "-schimmer" und "-küßt" – "muß". War der erste Reim von Eichendorff selbst als unrein konzipiert, so verfremdet Marschner auch noch den zweiten, ursprünglich reinen Reim bis zu dessen nahezuer Unkenntlichkeit. In der zweiten Strophe treffen nun die Reimpaare "Felder" – "Wälder" und "sanft" – "Nacht" aufeinander. Ist der eigenmächtige Eingriff Marschners in der ersten Strophe dadurch zu erklären möglich, dass er die indikative, greifbarere Verbform "muß" der konjunktivisch verklärten Form "müßt" vorzieht, so ist es für den zweiten Fall schwierig, eine fassbare Erklärung für die Änderung zu finden. Die Adjektive "sacht" und "sanft" ähneln sich in ihrem semantischen Gehalt stark und es ist im Notentext keine angemessene Erklärung auffindbar, die Marschners Entscheidung legitimiert, in das für ein lyrisches Gedicht äußerst wichtige Prinzip, wie jenes des Reimschemas, störend einzugreifen, um eine bloß derartig geringe semantische

200Marschner, Heinrich, *Mondnacht*, A-Wn, Mus. Hs. 9541.

Anpassung vorzunehmen. Ebenso der Gebrauch des für Lyrik im Allgemeinen untypischen Wortes "und" in der zweiten Strophe, beraubt das Gedicht um einen Teil seines genuinen lyrischen Gehaltes: Das vergleichende "so" stellt einen allegorisch abschließenden Bezug zwischen den ersten drei und dem vierten Vers der zweiten Strophe her. Das "und" hingegen verwässert die innere Struktur dieser Strophe zu einer bloßen Aufzählung. Ferner wird das durch seine ursprüngliche Einmaligkeit und spezifische Positionierung des zu Beginn der dritten Strophe erscheinende Wort "und" durch dessen Erscheinen im vorherigen Vers an selbiger Stelle seinem Zauber beraubt, sodass es beim zweiten Erscheinen nahezu trivial und einfallslos wirkt. Ebenso der Beweggrund für die grammatikalische Änderung des Verbs "flöge" hin zu "flögen" erschließt sich dem Betrachter nicht. Die Frage, auf welches Subjekt sich das Verb nun bezieht, ist nicht befriedigend zu beantworten möglich. Referiert das "flöge" von Eichendorff gewiss auf die "Seele", so verbleiben als Ansprechpartner jenes im Plural gesetzten Verbs höchstens "Himmel" und "Erde" aus der ersten Strophe. Zwar würde solch ein Rückbezug die innere Geschlossenheit, die dem Gedicht anhaftet, zusätzlich stärken, doch ist es auf inhaltlicher Ebene nicht einleuchtend, warum "Himmel" und "Erde" "durch die stillen Lande" "nach Haus" "flögen" sollten. Ebenfalls die Tatsache, dass die letzte Strophe alleinig aus einem Satz besteht, dessen Subjekt "meine Seele" ist, nimmt der Möglichkeit des Bezugs zu einem anderen, so weit wie nur irgend möglich innerhalb des Gedichts entfernten Subjekt, seine Überzeugungskraft.

Hinsichtlich der sprachlich gravierenden Eingriffe Marschners ist abschließend festzuhalten, dass sie das lyrisch charakteristische Reimschema des Gedichts verletzen, den für das Gedicht so essentiellen Konjunktiv partiell tilgen, innerstrophische, strukturbildende Bezüge preisgeben, Schlüsselworten ihre Prägnanz nehmen und zur Sinnlosigkeit führende grammatikalische Änderungen verursachen. Das Gedicht leidet unter den Eingriffen des Komponisten und verliert einen großen Teil seines individuell originellen Glanzes.

Im folgenden Schritt gilt es, die musikalische Faktur zu untersuchen. Wie verhält sich die harmonische Anlage zum spürbar "entlyrisierten" Gedicht? In welchem Verhältnis stehen Gesangsstimme und Klavier zueinander? Auf welche Weise inszeniert Marschner die tongeschlechtliche Wende und welchem Zwecke dient sie? Und, die Ausgangsfrage aufgreifend: Dient die harmonische Wende in die Tonikavariante der musikalischen Einlösung des sprachlich angelegten konjunktivischen Gehalts des letzten Gedichtsverses?

8.6.1.2. Die harmonische Faktur

Das Lied spielt sich auf vier harmonischen Ebenen ab, von denen zwei von zentraler Bedeutung sind: Eine von ihnen ist die das Lied eröffnende Tonart a-Moll. Sie umfasst die Takte 1 bis 5, sowie jenen Abschnitt, der mit dem Auftakt zu Takt 9 beginnt und im modulierenden Takt 13 endet. Die Zwischentakte 6 bis 8 stellen einen Ausflug in die Tonikaparallele C-Dur da, auf die im späteren Teil, in den Takten 17 bis 23 auf der ersten Zählzeit, erneut zurückgegriffen wird. Die übrigen Takte 14 bis 16 der zweiten Strophe spielen sich in der Tonart e-Moll ab.

Der Wandel der Molltonika a-Moll in ihre Variante A-Dur, die zweite Tonart mit zentraler Bedeutung, vollzieht sich, vorbereitet durch eine Modulation über die Schlüsselharmonie d-Moll in Takt 25, welche die Takte 24 mit Auftakt bis 26 fasst, schließlich in Takt 27, in der die Harmonie A-Dur erstmalig und mit sofortiger tonikaler Wirkung, erklingt. Von jenem tonalen Zentrum wird bis zum Schlusstakt 34 nicht mehr abgelassen.

Der grobe Tonartenplan, der seinen Weg von der Molltonika a-Moll bis hin zur Durvariante A-Dur durchschreitet, weist, wie aufgezeigt, keine unkonventionellen Eigenheiten auf. Die einzelnen harmonischen Ebenen schreiten flächenartig, oft zwei oder drei Takte ausharrend fort, wie es in den Takten 3 bis 4, 6 bis 7, 11 bis 12, 14 bis 16, 20 bis 22 und am Schluss gar vier Takte fassend von Takt 31 bis 34 der Fall ist. Bloß an modulatorischen Schlüsselstellen der Takte 9 und 13, wechseln die Harmonien mit jeder Zählzeit.

8.6.1.3. Die deklamatorische Ausdeutung des Gedichtstextes durch die Gesangsstimme

Es ist offensichtlich, dass der Fokus bei Marschners Vertonung nicht auf der raffinierten Inszenierung ungewöhnlicher harmonischer Fortschreitungen, sondern auf einem anderen Gebiet liegt, der da ist die deklamatorische Ausdeutung des Gedichtstextes durch die Gesangsstimme. Diese These erhärtet sich, sobald ein Blick auf das Verhältnis zwischen Gesang und Klavier geworfen wird: Beteiligt sich die rechte Hand des Klaviers nahezu überhaupt nicht am melodischen Geschehen, da sie einen ausschließlich für vier Takte lang aussetzenden Klangteppich in Form von Achteltriolen abbildet, dem eindeutig eine primär

harmonische statt motivisch-thematische Funktion zukommt, so erhebt sich die Gesangsstimme mit einer punktierten, heroisch anmutenden Motivik, die sprunghaft in bloß einem Takt, wie im dritten des Liedes, den Raum der Oktave durchkreuzt, über selbigem. Jenes das gesamte Stück durchziehende rhythmische Motiv einer Viertel mit angehängter punktierten Achtel plus Sechzehntel, aus welchem sich sämtliches Material des Liedes ableiten lässt, wird korrespondierend in der linken Hand des Klaviers aufgegriffen. Die musikalische Grundstimmung des Liedes widerspricht dem ursprünglich lyrisch zarten Charakter der eichendorffschen Gedichtsfassung neben der markant rhythmischen und intervallischen Motivik ferner mit seinen aufgeregten, kurzatmig deklamatorischen Figurationen wie in Takt 9 oder den glorreichen Viertelanstiegen in Takt 16. Stellenweise macht es den Anschein, als würde Marschner das Gedicht beim Worte fassen wollen, wenn er beispielsweise das sanfte Wogen der Ähren in Takt 13 mit einer geschwungenen, melismatischen Achteelfigur darstellt. Doch der zugrunde liegende künstlerisch kompositorische Gedanke, der schon dem wiederholt hinzugefügten "sternklar" in Takt 22 den absoluten Spitzenton *f*'' des Liedes akzentuiert zuschreibt, bleibt im Dunkeln: Werden doch nicht die sich in der Höhe befindlichen Sterne an dieser Stelle besungen, die einen Spitzenton begründen könnten, sondern bloß die Eigenschaft der Nacht mit jenem Adjektiv beschrieben. Dass Marschner weder "Himmel" noch "Erde" mit entsprechenden Tonhöhen deklamatorisch ausziert, überrascht genauso, wie die Seufzermotivik, die in den Takten 9 und 19 auf Gedichtszeilen trifft, denen eine dermaßen dramatische Vertonung ihren Wesen nach zuwider läuft. Ebenfalls die dynamische Gestaltung des Liedes offenbart sich in ihrer Sinnhaftigkeit nur bedingt. Insgesamt erreicht die Singstimme in den Takten 18 und 22 zwei Forte-Stellen. Warum ausgerechnet das noch im Manuskript vorgesehene Forte in Takt 27 nicht für die Druckfassung übernommen wurde, bleibt offen. Das Klavier erreicht in den Takten 13, 19 und 23 seine dynamischen Höhepunkte im Forte. Besonders in Takt 19, in der die Gesangsstimme den Vers "es rauschten leis die Wälder" deklamiert, erscheint ein Forteeinsatz nicht plausibel. Ebenso ist darauf aufmerksam zu machen, dass die im Vordergrund stehende sprachliche Deklamation teilweise gegen den natürlichen Sprachrhythmus arbeitet, wie es in Takt 15 mit dazugehörigem Auftakt besonders negativ auffällt. Warum ausgerechnet dem unbetonten letzten Versfuß, dem die Endsilbe des Wortes "Wälder" zufällt, die Tonlänge einer Viertel zukommt, muss ebenso, aufgrund ausbleibender innermusikalisch ersichtlicher Argumente, offen bleiben.

Die mit dem Auftakt zu Takt 24 einsetzende letzte Gedichtsstrophe beginnt mit dem frei in Krebsform verwendeten Kernmotiv, das ursprünglich aus Takt 3 bekannt ist und vergrößert seine Notenwerte, dem Wortpaar "spannte weit" sinngemäß viel Platz einräumend, zunehmend. Nach dem Auftakt zu Takt 27, der im Manuskript ebenfalls als markant punktiertes Achtelmotiv geschrieben steht, erhebt sich die Gesangsstimme mit einem Quintsprung zu Takt 27 ins strahlende im Forte jublierende A-Dur, auf dem sie in triolischer, melismatischer Bewegung deklamatorisch durch "die Lande fliegt". Das Ziel dieser Flugbewegung, das "Haus", wird in Takt 29, stark zu den vorangegangenen triolisch melismatischen Phrasen kontrastierend, syllabisch mit in markato gesetzter Achtelbewegung, quasi rezitatorisch vorbereitet und in Takt 30 mit Auflösung des vorangegangenen kadenzierenden Dominantquartsextakkord erreicht, um sich mit dessen wörtlicher Wiederholung im authentischen, vollkommenen Ganzschluss in Takt 30 zur Tonika zu wenden. Die gelungene Ankunft der Seele noch deutlicher in Töne zu setzen, scheint kaum denkbar, sofern die Grenze zum plakativ Kunstlosen nicht endgültig überschritten werden soll. Das Klaviernachspiel greift in der rechten Hand des Klaviers den triolischen Klangteppich erneut auf, während die linke Hand das Lied mittels zwei ganztaktige Phrasierungsbögen zum A' hinab führt, mit dessen Erreichen in Takt 33 die Oberstimme von ihren Repetitionen ablässt, um die Harmonie A-Dur schließend mit drei Akkordschlägen in die höchsten Lagen des Klaviers entschwinden zu lassen.

Es lässt sich abschließend konstatieren, dass die Vertonung Marschners nicht vordergründig versucht, eine verklärte, ungewiss schwebende "konjunktivische" Stimmung zu erzeugen, die der ursprünglichen Gedichtsfassung Eichendorffs adäquat wäre, sondern in erster Hinsicht auf die effektvolle Inszenierung des Moll-Dur Kontrastes abzielt.

Zwar mögen in Marschners umfangreichen Liedwerk gewiss auch Kompositionen von hochrangiger Qualität vertreten sein, doch zählt die "Mondnacht"-Vertonung Eichendorffs gewiss nicht zu jenen. Das Lied scheint für die große Bühne gemacht zu sein, will mit Effekt und Dramaturgie überzeugen. Dass das ausgewählte Gedicht für solche Zwecke jedoch nicht gemacht ist, scheint dem Komponisten entweder entgangen oder gleichgültig gewesen zu sein. So ist den Worten Thomas Lippert abschließend nichts mehr hinzuzufügen: "Seine [Marschners] Komposition der 'Mondnacht' [erscheint] wie ein bedrohlich-grell gezeichnetes Szenenbild, nicht aber als romantisches Stimmungsgemälde"²⁰¹.

²⁰¹Lippert, Thomas, *Die Klavierlieder Heinrich Marschners*, S. 148.

8.6.2. Carl Mikuli: Die Suche nach dem tonalen Zentrum – die Dominante als Schlüsselfunktion

Um untersuchen zu können, ob die Umkehrung des Tongeschlechts innerhalb der letzten Gedichtsstrophe des im Jahre 1867 im Druck erschienenen op. 16 Nr. 1 Carl Mikulis (1819-1897) das konjunktivisch formulierte potentielle Geschehen musikalisch in die indikative Realität zu überführen vermag, ist es nötig zu untersuchen, mittels welcher Modalitäten die ausgehende Molltonart etabliert wird, ob die tongeschlechtliche Wende vorbereitende Momente auftauchen und wie selbige letztendlich praktisch vollzogen wird. Doch bereits eine Antwort auf die erste simpel dreinschauende Fragestellung zu finden, in welcher Tonart das Lied steht, ist prima facie nicht von der Notenfaktur abzulesen möglich. Zwar sind dem Stück zwei Kreuze vorgezeichnet, was auf h-Moll als tonales Zentrum schließen lässt, doch erklingt jene Harmonie, der Wichtigkeit der tonikalen Funktion entgegenstehend, bloß ein einziges Mal in den Takten 16 und 17. Die Variante H-Dur erscheint potentiell tonikal, also ohne dominantische kleine Septime oder andere spannungserzeugende hinzugefügte charakteristische Dissonanzen, in den Takten 48, 58, 60 und 69. Aufgrund der konkreten Platzierungen, an denen die h-Moll und H-Dur Akkorde erscheinen, nämlich am Ende der Strophen 1 und 2, an einer melodisch sehr auffälligen Stelle in der dritten Strophe, die es später genauer zu begutachten gilt, sowie an Beginn und Schluss des Klaviernachspiels, kann trotz der Akkorde spärlicher Präsenz die Hypothese der Wende von h-Moll zu H-Dur, als haltbar erwiesen angesehen werden. Der Eindruck der analytisch soweit zu Tage getragenen Erkenntnis, dass die tonikale Harmonie sich nicht von Beginn an unumstößlich etabliert, sondern sie in weiten Teilen des Liedes im Unklaren, Schwebenden gelassen wird, kann an einer Vielzahl innermusikalischer Gesichtspunkte des Liedes greifbar gemacht werden: So steuert der das Lied eröffnende auftaktige Quartsprung in der Singstimme nicht h-Moll, sondern e-Moll an. Dass es sich hierbei retrospektiv um eine Subdominante handelt, kann der Hörer, der keine Kenntnis über den weiteren Liedverlauf besitzt, nicht antizipieren. Dass die Mollsubdominante nur ein einziges weiteres Mal, in Takt 30, am Ende der zweiten Strophe erklingt, spricht zwar einerseits für eine Schwächung ihres anfänglich tonikalen Status', den man einer durch einen auftaktigen Quartsprung erreichten Harmonie zu Beginn eines Liedes gewohnheitsbedingt zuspricht, doch ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass h-Moll ebenfalls nur ein einziges Mal, zwei Takte überdauernd, allerdings in Grundstellung,

im Kontrast zum e-Moll-Sextakkord in Takt 30, in Erscheinung tritt. Noch verwirrender wird die Sachlage bei Betrachtung des entscheidenden Moments, der den Übergang von Moll nach Dur manifestiert. Der erste Durakkord mit potentiell tonikaler Wirkung, dessen Einsatz in Takt 44 wirkungsvoll mittels einer "mit viel Ton" vorzutragenden Gegenstimme in der rechten Hand des Klaviers inszeniert wird, ist nicht H-Dur, sondern E-Dur. Zwar schließt das die Takte 34 bis 42 fassende instrumentale Zwischenspiel wirkungsmächtig mit dem gar akzentuierten tiefsten Ton des gesamten Stücks *H'* ab, doch ist dieser mit fortschreitender Musik, rückblickend als Grundton der sich in Takt 42 konstatierenden Zwischendominante zu deuten. Dieses mit einem "Crescendo molto" vorzutragende Arpeggio führt, durch Septime und None an Spannung geladen, zielgerichtet zur sich in Takt 44 anschließenden Harmonie E-Dur hinüber, die, wie das e-Moll aus Takt 1, beim Hörer, der nicht weiß, wie sich das Stück weiter entwickeln wird, eine tonikale Wirkung hervorruft. Wie ist es zu erklären möglich, dass trotz dieser beiden erfolgreichen Inszenierungen der Moll- und Durakkorde auf *e*, sich letztendlich doch *h* erfolgreich als tonales Zentrum durchsetzt? Hierfür bedarf es einer Untersuchung der sonstig im Lied verwendeten Akkorde. Das enorm häufige Auftreten von dominantischen Harmonien, die, wie beispielsweise in der ersten Strophe in Takt 2, 9, 12, 13 und 14 auf letzter Zählzeit, nicht im Stufenverhältnis V zu I weitergeführt werden, sorgen für eine Vielzahl an harmonischer Ellipsen. In der zweiten Strophe folgen den Dominanten der Takte 18, 23, 26, 28, 31 und 33 zwar ihre entsprechenden ersten Stufen, doch weisen jene V – I Verbindungen untereinander über weite Teile keine Zusammengehörigkeiten auf, die auf eine übergeordnete Tonart schließen ließen. Ferner ist anzumerken, dass die Leittonbrechungen der dominantischen Quintesextakkorde in den Takten 8 und 11 die Etablierung eines dominierenden harmonischen Tonraums zusätzlich erschwert. In jenem äußerst heterogenen harmonischen Raum sticht die häufig verwendete Funktion des Dominantseptakkordes auf *fis* deutlich heraus, die hauseigene Dominante jener Tonarten, deren Grundton *h* ist. An beiden Stellen, an denen sich e-Moll, beziehungsweise E-Dur prominent in Szene setzt, folgt genau jene Funktion, die im Weiteren an bedeutenden formkonstituierenden Stellen auftritt. So konstituiert sie in Takt 8 und 50 jeweils einen Halbschluss auf der Strophenhälfte und erscheint während des instrumentalen Zwischenspiels in den Takten 36, 40 und 41, gestützt durch einen nicht abreißenden Orgelpunkt auf *fis*, beziehungsweise *Fis*, der den bereits angesprochenen Ton *H'* vorbereitet und ihm dadurch – entgegengesetzt der eingezeichneten

Phrasierung – überhaupt erst das Potential verleiht, einen punktuell hörbaren tonikalen Abschluss bilden zu können. Das sechsmalige Erklingen des Dominantseptakkordes auf *fis* innerhalb der letzten, in Takt 44 anhebenden 22 Takte bezeugt, vor allem im Kontrast zu der sparsamen Verwendung tonikaler Harmonien, die klangliche Vorherrschaft jener zum Grundton *h* hinsteuernenden Harmonie. Nicht also eine häufige Verwendung ein und desselben tonikalen Akkordes sorgt im Lied Mikulis für die Etablierung einer zentralen Tonart, sondern die an formal gewichtigen Stellen platzierte hauseigene Dominante ist es, die letztendlich die Weichen für den klanglichen Durchbruch der Harmonie auf *h* legt.

8.6.2.1. Die motivische Entwicklung – der Quartzug als Schlüsselmotiv

Wurde der entscheidende Übergang, der die Wende von Moll nach Dur bezeichnet, bislang bloß hinsichtlich der Bestimmung der zentralen Tonart des Liedes begutachtet, so bedarf es hier einer noch ausstehenden genaueren Betrachtung der motivischen musikalischen Entwicklung. In Takt 44 tritt in der rechten Hand des Klaviers das vom Anfang bekannte, im Gesang erstmalig vorgestellte Quartzugmotiv deutlich hervor. Es setzt zwar, wie auch zu Beginn, auf dem in drei Oktavlagen erklingenden tonikal wirkenden Ton *E*, *e''* und *e'''* in Gesang- und Bassstimme ein, leitet aber über die Zwischendominante auf *fis* über einen Trugschluss in Takt 46 zur Tonika H-Dur in Takt 48 über und gibt schließlich die zu Beginn triumphierende oktavierte Melodie im Moment der Überschreitung des Quartzugs in Takt 50 auf, in welchem die melodischen Oktaven der rechten Hand des Klaviers begleitenden Akkorden weichen. Ebenfalls auffällig ist, dass genau an dieser Stelle, in der die Melodie preisgegeben und der Quartzug gesprengt wird, die Außenstimmen der rechten Hand in den oktavierten Leitton *ais'* geführt werden und die Melodie damit endgültig von der Tonart E-Dur ablässt. Quasi fugato setzt der Quartzug in der Gesangsstimme samt impulsiv rhythmischem Auftakt eine Quarte tiefer, auf *h'* ein und vollzieht ihn erstmalig im reinen Tonmaterial von H-Dur. Auch hier wird in Takt 50 das Intervall der Quarte gesprengt, jedoch, kontrastierend zur rechten Hand des Klaviers, in Form einer Aufwärtsbewegung. Der erstmalig mit drei aufwärts geführten Achtelnoten versehene Takt 48 verleiht der fortschreitenden Melodie mit dem der Überschreitung des Intervalls dienenden entsprechenden Schwung.

8.6.2.2. Die tongeschlechtliche Wende als Einlösung des sprachlichen Gehalts

Es wurde aufgezeigt, dass das tonale Zentrum sich durch die ersten beiden Strophen hindurch erst langsam herauskristallisieren, sich selbst entdecken muss, um final als unanfechtbar in Erscheinung treten zu können. Es vollzieht sich im Verlauf des Stückes auf harmonischer und zum Teil stimmungsführungstechnischer Ebene ein analytisch nachvollziehbarer und soeben dargelegter Prozess der Selbstgewahrwerdung und -vergewisserung, der mit Erreichen des Schlüsselwortes "Haus" in Takt 58 mit H-Dur zu seinem affirmativen Ende gelangt. Allein diese Erkenntnis kann als ausreichend gewichtig gewertet werden, um bereits an dieser Stelle konkludieren zu können, dass die Seele in der Vertonung Mikulis durch die musikalische Schicht den konjunktivischen sprachlichen Gehalt einlöst. Die Tatsache, dass die Rivalität der beiden Tonarten auf *e* und *h* zugunsten der im Quintenzirkel höher angeordnete Tonart entschieden wird, soll über dem als weiteres Indiz für den Triumph des einerseits empirisch lokal Höherem, dem kosmischen Himmel, als auch einer metaphysischen Höhe, einer transzendentalen Heimat, Erwähnung finden. Ferner ist ein erneuter Blick auf den Halbschluss in Takt 50 von großem Ertrag: In Takt 50 erfahren die Vorbereitungen für den Flug der Seele im Moment der Ausspannung der Seele Flügel ihren Abschluss. Zwar erfährt der dominantische Klang im nächsten Takt eine Molltrübung, die vom noch immer andauernden Prozess der Selbstfindung des tonalen Zentrums zeugt, doch werden von dort an keine Akkorde mehr berührt, die sich nicht problemlos in das funktionale Umfeld von H-Dur fügen. Die harmonische Schicht des Liedes kommt also bereits hier in heimatlichen Gefilden an. Es ließe sich als Einwand gegen die affirmative Ausdeutung des textlichen Gehaltes anführen, dass die Gesangsstimme in ihrem letzten Vers keine dem Himmel entgegen steigende Bewegung vollzieht, sondern auf dem schwachen Quintton *fis'* der Tonika in horizontaler Bewegung ausharrt, welcher gar in Takt 59, mit einem Dominantterzquartakkord harmonisiert, erneut von der Tonika ablenkt. Doch jener Einwand wird durch das Klaviernachspiel entkräftet. Dieses bedient sich in den Takten 62 bis 64 selbiger Harmonien, wie es die Gesangsstimme in den Takten 56 bis 58 tat und führt die Melodie mittels Diskant- und Bassklausel schließlich in einen authentischen, vollkommenen Ganzschluss. Die Begleitfigur der linken Hand verkörpert überdem das zuvor vermisste musikalische Entschwinden der Seele gen Himmel, indem sie sich bis hin zum *h''* emporhebt. Der sich anschließende letzte Takt, in dem eine Pause samt Fermate geschrieben

steht, wird durch das dreifache Piano im vorherigen Takt vorbereitet, welches, an das zweifache Piano im Schlusstakt der Gesangsstimme anknüpfend, selbiges überhöht, und ist als symbolische Darstellung der aus der empirisch wahrnehmbaren Welt fliegend entschwundenen Seele zu interpretieren.

Es ist abschließend festzuhalten, dass die Seele in der Vertonung Mikulis ihren Weg in den Himmel findet, dies aber nicht alleinig auf harmonischer Ebene in Form einer *per aspera ad astra* Methodik musikalisch vermittelt wird, sondern stimmführungstechnische Aspekte, genauso wie das exakte Zusammenspiel auf sprachlicher und musikalischer Ebene eine ebenbürtige Rolle spielt. Das Gedicht allein lässt es in der Schwebe, ob die Seele ihren Weg nach Hause findet. Das bleibt auch in der Vertonung Mikulis der Fall. Die Musik erst ist es, welche, nachdem der Text bereits in Gänze vorgetragen wurde, im Klaviernachspiel endgültig entscheidet, dass die Seele ihren Weg nach Hause findet.

Die ausgehende These, dass die harmonische Wende von Moll nach Dur wesentlich zur musikalischen Einlösung des sprachlich konjunktivischen Gehalts des letzten Verses beiträgt, kann schließlich als verifiziert gelten. Dass ihr hierfür jedoch nicht die Rolle des einzig und alleinig entscheidenden musikalischen Mittels zukommt, sondern, sie durch weitere gestützt wird, konnte durch die Analyse aufgewiesen werden.

8.7. Bertha Brukenthal: Im Spannungsfeld zwischen textgebundener Deklamation und persönlichem Ausdruckswillen

Die "Mondnacht"-Vertonung von Bertha Brukenthal (1846-1908), welche als Op. 15 Nr. 2 im Jahr 1875 im Druck erschienen ist, konfrontiert den analytisch interessierten Musikwissenschaftler mit einer nicht unproblematischen ästhetischen Eigenschaft, der offenkundigen Simplizität. Die Liedvertonung zeichnet sich dermaßen stark durch ihren deklamatorischen Zug aus, dass Untersuchungen, die auf die Fragestellung Antwort geben sollen, welche Rückschlüsse die Komposition auf Brukenthals Gedichtsauffassung zulässt, fast überflüssig anmuten, so klar und deutlich spricht die Tonsprache zum Hörer. Die Komponistin scheint sich in dieser Vertonung Wort für Wort, Vers für Vers am Gedicht entlang gehandelt zu haben, um den jeweiligen Wortausdruck mit dem Ziel, ihn über seine sprachliche Wirkung hinaus stärken zu können, möglichst passend in der Musik verdoppeln zu können. Die Musik erweist sich in der Vertonung Brukenthals als Dienerin der Sprache, als Dienerin des Gedichts Eichendorffs. Dass jenes Vorhaben erfolgreich und wirkungsvoll praktisch umgesetzt wurde, soll anhand einer akribischen Analyse, welche die Komposition detailliert beleuchtet, belegt werden. Zu guter Letzt wird aber auch an diese Liedkomposition die Frage zu stellen sein, deren kompositorischer Beantwortung sich aufgrund der vielschichtigen Deutungsmöglichkeiten des Gedichts kein Komponist entziehen kann, ob die Seele in der Liedvertonung ihr zu Hause erreicht und ob sich der Komposition gar etwas über die Natur des zu Hauses abringen lässt. Doch, vorab die Detailanalyse, die auf den deklamatorischen Spuren Brukenthals Kompositionsprozess wandelt.

Die 24 Takte, welche die Komposition in Anspruch nimmt, sind in drei Mal acht Takte unterteilt, sodass jeder Gedichtsstrophe die identische Taktanzahl zukommt. Die erste und letzte Strophe gleichen sich in weiten Teilen, die zweite hebt sich in Gesang und Klavierbegleitung merklich von den sie umgebenden ab.

Die Strophen 1 und 2 zeichnen sich in ihrer Klavierbegleitung durch einen an einen Choral anmutenden akkordischen Satz in halben Notenwerten aus. Sie stellen das harmonische Gerüst da, über dem sich die Melodieführung, sich dem Sprachrhythmus des Gedichts genauestens anpassend, frei bewegen kann. Semantisch gehaltvolle Worte werden zum einen durch deren Platzierung auf schweren Taktzeiten und zum anderen durch rhythmische Dehnungen adäquat gewichtig musikalisch realisiert. Die Entscheidung, das relativ

unbedeutende Wort "dass" in Takt 5 auf die erste Zählzeit zu setzen und dadurch das sich anschließende "sie", dem eine verhältnismäßig größere semantische Wertigkeit anhaftet, auf die unbetonte zweite Zählzeit fällt, ist als Grund für die auch dortig anzutreffende Punktierung und die damit einhergehende Dehnung in Betracht zu ziehen. Die rhythmische Unterteilung der zweiten Hälfte von Takt 7 in eine Viertel und zwei Achtel, die im Klavier *colla parte* begleitet wird, wodurch das einzig dort anzutreffende Melisma noch merklicher in den Vordergrund gerückt wird, kann stimmungsführungstechnisch motiviert sein, da sich ohne die Wechselnote *cis* eine direkte Tonrepetition zwischen "-men" und "müsst" eingestellt hätte, die den melodischen Fluss gehemmt hätte. Eine weitere Rechtfertigung für jene Ausschmückung kann sich in der Tragweite des Wortes "träumen" oder schlichtweg in der Tatsache finden, dass es sich bei dieser Stelle um den abschließenden Takt einer modulatorischen Passage handelt, die – im choralartigen Stile nicht unüblich – oft musikalisch ornamentiert wird.

Bei der Betrachtung der Gesangsstimme der ersten Strophe, fallen die vielen Pausen auf, die zumeist zweitaktigen Passagen und damit die einzelnen Gedichtsverse, voneinander trennen. Deutlicher als an der ersten Pause, eine Achtelpause, die nur drei Viertel nach Beginn des Liedes notiert steht, der Sänger demnach dort noch keinen Bedarf des Atemholens verspüren wird, ist das strukturbildende Moment, das den Zäsuren anhaftet, nicht zu veranschaulichen möglich: An diesem rezitativischen Moment des Innehaltens, ist der Grundgedanke, dass die Musik sich nicht über das Gedicht erheben soll, sondern die Struktur selbiges stärker zur Wirkung kommen lassen soll. Die rhythmische Abhängigkeit der Gesangsstimme an das Gedicht wird besonders anschaulich, sofern es im niedergeschriebenen musikalischen Rhythmus, ungeachtet der Tonhöhe, einmal vorgelesen wird: der entstehende Leserhythmus wird sich nirgends gegen den natürlichen Sprachrhythmus stellen. Dass einzelne gewichtige Worte ferner auf subtile Weise musikalisch betont und untereinander in Bezug gesetzt werden, zeigt sich am durch einen Nonvorhalt ausgeschmückten subdominantisches Sextakkord, der mit dem "Himmel" zusammenfällt, und an der kleinen Septime, welche beim Wort "Erde" erklingt. Diese beiden, inhaltlich zweifelsohne gewichtigen und im engsten Bezug zueinander stehenden Worte werden auf diese Weise klanglich in den Vordergrund gehoben und durch die daher ihnen alleinig anhaftende Farbigkeit miteinander musikalisch in Verbindung gesetzt. Ebenfalls wird durch den Quintsprung abwärts in Takt 2 und den Terzsprung aufwärts in Takt 3 die Annäherung zwischen Himmel und Erde, das sich

zueinander Neigen, musikalisch abbildlich dargestellt. Der romantisch verklärte Grundzug, welcher der Szenerie eigen ist und seine sprachliche Entsprechung in der Wortneuschöpfung "Blüthenschimmer" erfährt, inszeniert Brukenthal durch den größten Sprung des Liedes, einen Sextsprung, der die Takte 5 und 6 verbindet, der den Spitzenton *dis* erreicht. Die zweite Strophe, welche die Takte 9 bis 16 fasst, kreiert ins besondere durch die Klavierbegleitung in tremolierenden Akkorden, eine bewegtere Atmosphäre, die, wie die ausgesprochen ruhige Atmosphäre der ersten Strophe, ebenfalls auf die zugrunde liegenden Gedichtsverse zurückzuführen ist. Die Verben "ging", "wogten" und "rauschten" beschreiben eine bewegte Naturszenerie, deren Ursache, die Luft, die durch die Felder ging, im Tremolieren des Klaviers musikalisch verkörpert wird. Dass diese Bewegung jedoch in sich ruht, nirgendwo hin will, sondern bei sich bleibt, veranschaulicht die in der ersten Hälfte der Strophe in gleichmäßigen Vierteln gesetzte Melodieführung, genauso wie die ebenso ruhig, sich bloß weniger, die Spannung evozierende Dominante vermeidend, Harmonien bedienende Klavierbegleitung. Die sich wiegenden Ähren werden durch die pendelnde Harmoniebewegung zwischen Subdominante und Tonika und zusätzlich durch die wiegende Gesangsstimme musikalisch dargestellt. Dass die Melodieführung der Verse 7 und 8 eine geschlossene Bogenform bildet, ist ein weiteres kräftiges Indiz für die unbewegte Bewegtheit dieses musikalischen Abschnitts. In der zweiten Hälfte der zweiten Strophe wird die Klavierbegleitung tremolierender Akkorde in den Takten 13 und 14 noch beibehalten. Das Adjektiv "leis" wird musikalisch einerseits im vorgeschriebenen Pianissimo, andererseits, etwas subtiler, in der Pause auf der ersten Zählzeit von Takt 13 musikalisch umgesetzt. Die sich flüchtig, heimlich anschließende Achtelbewegung in Takt 13 lenkt das Augenmerk des Hörers während des gesanglichen Vortrags noch stärker auf den deklamierten Text, ins besondere, weil die Melodieführung aufgrund von Tonrepetitionen und Sekundsritten, wie auch die Dynamik von äußerst verhaltener Natur ist. Die letzten beiden Takte der Strophe, die Takte 15 und 16, erscheinen vom vorherigen abgesondert. Harmonisch bilden sie eine in sich geschlossene, starke Kadenz, die im Klavier mit drei Akkordschlägen, welche durch Viertelpausen getrennt sind, – eine Steigerung des Pianissimos bis hin zur Stille – deutlich wahrnehmbar ist. Der Ambitus der Gesangsstimme jener kurzen Phrase bildet eine Oktave, die sich durch den ersten Ton *h'* und ihren letzten Ton *h* konstituiert. Jene Phrase lässt sich wie folgt ausdeuten, dass die Nacht, die mit dem tiefsten Ton des Liedes zusammenfällt, an sich, naturgemäß dunkel ist und daher

üblicherweise musikalisch mit tiefen Tönen dargestellt wird, die eichendorffsche Nacht aber "sternklar", also vom Licht der Gestirne erhellt ist und daher zugleich musikalischer Mittel, wie das hohe *h'*, bedarf, um jener außergewöhnlichen Qualität an Ausdruck verleihen zu können.

Die Modulation, welche zur letzten Strophe überleitet, erfolgt punktuell auf der letzten Viertel von Takt 16. Sie vollzieht sich fast unmerklich über die Hochalterierung der Oberstimme des Klaviers, wodurch der auf vorheriger Zählzeit erklungene tonikale H-Dur Akkord zu einem zur Tonika E-Dur hin drängend dominantischen wird. Eine derartige Modulation, die keinen großen Raum in Anspruch nimmt, die keinen großen Spannungsbogen aufzieht, ist der sonstig kreierten Grundatmosphäre des Liedes angemessen. Ebenso die Modulation, die am Ende der ersten Strophe von statten ging und das tonale Zentrum H-Dur anstrebte, vollzog sich kaum merklich, da die beiden sich ablösenden tonikalen Zentren zum einen engstens miteinander verwandt sind und sich die praktische Modulation zudem sehr gemächlich ereignete, weil sie sich vieler Akkorde bediente, die sich über weite Strecken problemlos noch in beiden musikalischen Zentren sinnvoll deuten lassen. Doch zurück zur dritten Strophe. Die musikalischen Fakturen der Takte 1 bis 4 und 17 bis 20 gleichen sich bis auf durch die Textänderung motivierten und legitimierten Abweichungen, nahezu vollkommen. Auffällig ist jedoch der in Takt 18 geschriebene Auftakt im Klavier, der in der Parallelstimme nicht anzutreffen war. Zwar ließe sich anführen, dass selbiger in der ersten Strophe stellvertretend in der Gesangsstimme platziert war, doch relativiert sich die Wertigkeit dieses Arguments mit einem Blick auf Takt 20, in dem ebenso ein Auftakt im Klavier, an der Parallelstelle jedoch Stille herrschte, welche wohl bemerkt auch wiederum durch das zuvor erschienene "still" deklamatorisch motiviert sein könnte. Da die folgenden Takte 21 bis 23 jedoch allesamt rhythmisch so gegliedert sind, dass sie sich in eine halbe Note mit sich zwei anschließenden Viertelnoten aufteilen, erscheinen die soeben diskutierten Viertelnoten der Takte 18 und 20 rückblickend als Vorboten auf die rhythmische Schlussbildung des Liedes. Die metrische Platzierung der Viertelnoten auf die letzten beiden Zählzeiten verleiht den betroffenen Takten einen leicht vorwärtsdrängenden Charakter, welcher, wenn die Viertelnoten auf den ersten beiden Zählzeiten erschienen wären, gegenteilig ausgefallen wäre. Diese Charakteristik lässt sich erneut plausibel durch die dazugehörigen Textstellen erklären, da sie von der Seele Flug erzählen, welche, weil sie ihr zu Hause anstrebt, eindeutig zielorientiert ist. Der Flug selbst

wird durch die sich nach dem großen Sextsprung zum *cis*'' in Takt 22 anschließende gleitende, den Zielton von oben und unten umkreisende und schließlich erreichende Stimmführung dargestellt.

Die harmonische Gestaltung der letzten vier Takte erweist sich, verglichen mit dem sonstigen harmonischen Geschehen, als relativ komplex. Es werden Zwischendominanten zu Haupt- und Nebendreiklängen angeschlagen, welche letztendlich in einen kadenzierenden Dominantquartsextakkord münden, welcher regelgerecht gelöst wird und schließlich in die Tonika E-Dur führt, mit der das Lied endet. Dass die Vertonung weder Klaviervor- noch -nachspiel aufweist, ist als weiteres, gewichtiges Argument für die Ausgangsthese zur Kenntnis zu nehmen, dass Brukenthals Hauptaugenmerk auf einer deklamatorischen Kompositionsweise lag, die sich alleinig auf die möglichst musikalisch getreue Realisierung des Gedichtstextes konzentriert und daher keine eigenständigen instrumentalen Takte nötig hat, selbige gar störten.

Die schließende Fragestellung, ob die Seele in der vorliegenden Vertonung ihr angestrebtes Ziel erreicht, ob sie tatsächlich nach Hause fliegt, ist zu bejahen. Zwar deutet die angesprochen relativ komplexe Harmonik der Takte 21 und 22 gewisse Schwierigkeiten in Hinblick auf die Reise an, doch sprechen gewichtigere musikalische Anzeichen, eine gegenteilige Sprache: Die Tatsache, dass die Harmonien, mit denen die Strophen eins und zwei schließen, H-Dur lauten und erst die letzte Strophe auf E-Dur endet, ist als klares Insigne für ein affirmatives Ende anzuerkennen. Die im dominantischen Verhältnis zu E-Dur stehenden H-Dur Akkorde neigen sich schließend zu ihrer Tonika und bringen das Lied letztlich harmonisch nach Hause. Auch jener, sich über das gesamte Stück immanent durchziehende harmonische Spannungsbogen, der erst mit Ende des Liedes final gelöst wird, bleibt der Grundstimmung der Komposition treu, da er bloß latent und nicht vordergründig wahrnehmbar ist. Die auf den ersten Blick dermaßen simpel anmutende Vertonung Brukenthals, welcher der flüchtige Hörer und Leser geneigt ist, den Vorwurf der Trivialität anheimzustellen, offenbart nach genauer Analyse eine Vielzahl an klanglichen und strukturellen Raffinessen, die zwar allesamt im Dienste der textgebundenen Deklamatorik stehen, mittels welcher es der Komponistin jedoch gelingt, ihrer persönlichen Auffassung des Gedichts Ausdruck zu verleihen, welchem sie die Grundstimmung einer anmutenden Heiligkeit, die dem geschilderten Naturgeschehen anhaftet, gelungen unterlegt, in dem die Seele des lyrischen Ichs schließlich ihren Weg nach Hause findet.

8.8. Friedrich Wilhelm Dietz: Dur-Moll-Dualismus als semantischer Ausdrucksträger

Die "Mondnacht"-Vertonung von Friedrich Wilhelm Dietz (1833-1897) ist im Jahre 1879 im Druck erschienen. Es handelt sich hierbei um das zweite Lied des insgesamt drei Lieder umfassenden op. 52.

Mit der ersten Betrachtung des Liedes wird augenfällig, dass sich der Komponist bei der Vertonung der Gedichtsgrundlage strengstens an deren sprachlicher Gestaltung orientiert hat. Da jedem Vers strikt zwei Takte entsprechen, ist zu konstatieren, dass die sprachliche Syntax in der musikalischen Phrasengestaltung abbildlich dargestellt wird. Ferner sind der musikalische Rhythmus und der Sprachrhythmus parallel geschaltet. Dies ist besonders an der ausnahmslosen musikalischen Übersetzung sprachlicher Auftakte in musikalische zu beobachten. Ebenso kommen Melismen ausschließlich bei natürlichen sprachlichen Betonungen und Dehnungen vor und heben maßgeblich inhaltlich bedeutsame Worte hervor. Da sich Dietz bei seiner Vertonung für einen wiegenden 6/8el-Takt entschieden hat, also pro zwei Takte in Anspruch nehmenden Vers jeweils vier musikalisch metrische Taktschwerpunkte zu füllen sind, vermag das Gedicht den letzten musikalischen Schwerpunkt einer Zweitaktgruppe, aufgrund des jedem Vers zugrunde liegenden dreihebigen Jambus', sprachlich nicht zu bedienen. Dieser formalen Herausforderung begegnet Dietz, indem er am Ende der Verse 1 und 3 einer jeden Gedichtszeile, die erst mit den sich jeweils anschließenden Versen eine in zwei Sinneinheiten geteilte Strophe ergeben, keine künstliche Pause komponiert, welche die häufig auftretenden Enjambements des Gedichts verschleiern würde, sondern diese musikalischen Phrasen auf dem zweiten, im Vergleich zum ersten schwächeren Taktschwerpunkt mit einem Ton, der tiefer und daher suggestiv leichter als jener auf dem zuvor erklangenen Taktschwerpunkt ist, beendet. Der resultierende schließende Charakter dieser Phrasengestaltung wird durch eingezeichnete Decrescendogabeln an den betreffenden Stellen zusätzlich gestärkt. In den Gedichtsversen 2 und 4, in denen gleichfalls die letzte musikalische Zählzeit sprachlich leer bleibt, löst Dietz selbige kompositorische Herausforderung andersartig: An jenen Stellen erstreckt sich die letzte Wortsilbe des Verses hinüber bis hin zum nächsten relativ schweren metrischen Akzent auf der vierten Achtel des Taktes. Dadurch erfährt die fließende, wiegende 6/8tel Bewegung, da ihr kein weiterer sprachlichen Impuls mehr zuteil wird, einen Einschnitt, der jedoch nicht der formalen und inhaltlichen Disposition des Gedichts zuwider läuft, sondern sie bekräftigt.

Die erste Betrachtung des Liedes zeigt, dass zwischen sprachlicher und musikalischer Ebene ein formal strukturelles Verhältnis gegeben ist, das enger kaum sein könnte. Hieraus resultiert ein Eindruck von Simplizität und Schlichtheit. Umso überraschender ist, dass Dietz am Ende einer jeden Strophe die Wiederholung der Verse drei und vier auskomponiert, er aus dem Schema der formalen Simplizität ausbricht und das Lied künstlich verlängert. Ein solch eigenmächtiger Eingriff in die formale Anlage des Gedichts, welcher in anderen Hinsichten, wie aufgezeigt, detailliert gefolgt wird, lässt nach einem dies legitimierenden Beweggrund fragen. Den Ausgangspunkt für die weitere Analyse stellt daher folgende Fragestellung dar: Kann es gelingen, eine in sich schlüssige, die äußere Erweiterung des Liedes erklärende hermeneutische Interpretation auf der Basis innermusikalischer Argumente, welche aus dem intermedialen Zusammenwirken der Ebenen von Musik und Sprache extrahiert werden, zu formulieren?

8.8.1. Die harmonische Disposition

Die weitere Analyse richtet ihr Augenmerk weg von der formalen Disposition des Liedes hin zur harmonisch klanglichen. Hier ist nun nicht mehr alleinig der Part, in der das Gedicht durch die Gesangsstimme zum Vortrag gebracht wird, von Relevanz, sondern gleichsam das solistisch instrumentale Vor- und Nachspiel.

Bereits der erste Klang des Klaviers lässt einen Hörer, der weiß, dass sich das Lied mit Eintritt der Melodie in ungetrübten Gefilden der Tonart As-Dur bewegen wird, stutzen: Zu Beginn erklingt ein Dominantseptakkord, der sich auf den Grundton *c* stützt und schließlich in Takt zwei die angestrebte Harmonie f-Moll erreicht, nachdem er über einen Nonvorhalt auf der dritten Achtel im Sopran und einem Stellungswechsel innerhalb der Harmonie auf der letzten Achtel zum Quintesextakkord wanderte, welcher den dissonierenden Klang des Tritonus' in der linken Hand des Klaviers besonders exponiert. Um zum angestrebten Ziel der Tonart As-Dur hinzugelangen, notiert Dietz auf der letzten Achtel des zweiten Taktes ein *ces*, das rückblickend von der folgenden Harmonie, dem Doppeldominantseptakkord, als Zwischendominante, also F-Dur mit tiefalterierte Quinte, zu hören möglich ist. Jenem Spannungsakkord, der, wie bereits aus dem ersten Takt bekannt, einen melodischen Wechsel

auf relativ schwerer Zählzeit vollzieht, folgt erwartungsgemäß die hauseigene Dominante der Tonika As-Dur, die sich über eine in den drei Oberstimmen stark chromatisierte, sich einer Vielzahl von leiterfremden Tönen bedienenden Stimmführung schließlich mit Einsatz der Gesangsstimme erstmalig in die ungetrübte Tonika As-Dur löst. Beginnend in diesem Moment, in dem die Gesangsstimme mit ihrem Einsatz die musikalische Dominanz an sich zieht, schreitet die Harmonik ruhig, halb- oder ganztaktig wechselnd, voran und schließt die ersten zwei Gedichtsverse, eine vier Takte umfassende Sinneinheit, konventionell auf einem Halbschluss ab. Ein Blick auf die sich anschließende Viertaktgruppe zeigt, dass auch sie, wie die zuvor untersuchte, erwartungsgemäß mit der Tonika As-Dur beginnt, sie aber bereits mit Erklängen der nächsten Harmonie auf der zweiten Takthälfte des neunten Taktes durch den Zwischendominantseptakkord der Subdominantparallele erneut die Paralleltonart der Tonika ansteuert, die im folgenden Takt auch bestätigt wird. Jener Ausflug in die Paralleltonart ist jedoch vorerst nur von kurzer Dauer, da noch auf der letzten Zählzeit des selbigen Taktes die Subdominante Des-Dur, in ihrer Wirkung durch die Hinzufügung der Sechste, auf Kosten der Quinte gestärkt, den sich anschließenden, eine Kadenz nach As-Dur ansetzenden kadenzierenden Dominantquartsextakkord vorbereitet. Selbiger wird auf der zweiten Takthälfte erwartungsgemäß seiner beiden Vorhalte entledigt und auch er durch den Sekundfortschritt *es – des* in seiner Dominantwirkung durch das Erklängen der kleinen Septime bekräftigt. Aufgrund jener, das Erklängen der tonikalen Harmonie As-Dur vorbereitend getroffenen konventionellen Maßnahmen, wirkt das Ausbleiben selbiger zentralen Harmonie äußerst überraschend. Anstelle der Tonika erscheint eine weitere Zwischendominante als Sextakkord, die diesmal nicht erneut die Subdominantparallele, sondern die tonal stärker zentrierte Tonikaparallele ansteuert. Doch auch diese Dominante wird nicht erwartungsgemäß weitergeführt. Durch den Rückgriff auf den Dominantseptakkord, wie er bereits im vorherigen Takt auf letzter Zählzeit erklang, entsteht die zweite harmonische Ellipse innerhalb von bloß sechs Zählzeiten. Die sich anschließenden, die letzten beiden Verse einer jeden Gedichtsstrophe wiederholenden vier Takte samt Auftakt, gleichen den Takten 9 bis 12 in ihrer harmonischen Disposition mit Ausnahme der in Takt 14 erklingenden letzten Zählzeit, sowie vorletzten Zählzeit des folgenden Taktes, in Gänze. Der erste Takt des in Takt 17 einsetzenden Klaviernachspiels ist mit dem ersten Takt des Vorspiels, abgesehen von der Tatsache, dass der zuerst genannte eine Quinte höher, also nicht die Tonikaparallele, sondern die Subdominante ansteuert, identisch,

welche im darauffolgenden Takt, ebenfalls dem Vorspiel entsprechend, erreicht wird. Mit Einsatz des in Takt 18 notierten Diminuendos auf der fünften Zählzeit erklingt, zusammen mit dem soeben verklungenen, doch noch latent wahrnehmbaren Oktavklang *b* in der linken Hand, mit den Tönen *fes* und *as* die Doppeldominante mit Septime und tieferer Quinte, der erwartungsgemäß zwei Quintfälle – der erste zur Dominante, der zweite zur Tonika – folgen und das Lied auf der Durtonika zum Abschluss bringen.

8.8.2. Zwei Ebenen musikalischer Realität

Zurück zur Ausgangsfrage: Warum war es Dietz eine Notwendigkeit, das Lied künstlich durch die Wiederholung der je letzten beiden Verszeilen zu erweitern? In welcher Weise kann die harmonische Analyse für die Beantwortung dieser Fragestellung fruchtbar gemacht werden?

Die harmonische Analyse hat gezeigt, dass die tonale Disposition in dem Lied keineswegs einheitlich auf die Durtonika zentriert ist, sondern ins besonders am solistisch vorzutragenen Beginn und Nachspiel eindeutig auf parallele Mollakkorde abzielt. Aus dieser Erkenntnis lässt sich die These ableiten, die es im Weiteren zu bekräftigen gilt, dass sich in der Liedvertonung Dietz' generell zwei Ebenen musikalischer Realität auffinden lassen, die es später hermeneutisch auszudeuten gilt. Die eine Ebene, die zur in Moll dargestellten Realitätsempfindung geneigt ist und auffallend häufig mittels Zwischendominanten, die häufig leiterfremde Töne aufweisen, Vertreterklänge ansteuert, wird vom Klavier dargestellt. Die andere Ebene, welche die in Dur dargestellte Realitätsempfindung verkörpert und sich ruhig und regelmäßig dahinschreitender, dem tonalen Zentrum engstens verbundener Harmonien bedient, wird vom Gesang vertreten. Dass sich das Klavier, sobald die Gesangsstimme hinzutritt, selbiger unterordnet, lässt sich einerseits mit der Vorrangstellung erklären, die in der Gattung des Lieds zu jener Zeit mehr oder weniger stark, doch prinzipiell unangefochten der Gesangsstimme zukommt. Andererseits kann durch die mit Einsatz der Gesangsstimme sich schlagartig vollziehende Abwendung von chromatischer Stimmführung und der damit einhergehenden Hinwendung zur Durtonika, die Entgegensätzlichkeit der beiden kontrastierenden Ebenen mit simplen Mitteln deutlich kenntlich gemacht werden.

Für eine hermeneutische Ausdeutung der künstlichen Erweiterung des Liedes, die auf der harmonischen Analyse und der Konstatierung zweier tongeschlechtlicher Ebenen aufbaut, ist die Betrachtung des Textes der Schlüsselstelle in Takt 12 von Nöten. Das Wort, mit dem sich die Ellipse, die durch das Aufeinanderprallen des Zwischendominantquintesextakkordes mit dem hauseigenen Dominantseptakkord geschieht, lautet "müsst". Das Verb steht in markanter Weise im Konjunktiv und charakterisiert dadurch die im Vollverb beschriebene Handlung des Träumens als Möglichkeit, von der aber nicht ersichtlich wird, ob sie zu realisieren, zu erfüllen möglich ist. Von jener Feststellung ausgehend ist es ein Leichtes, dem Klavierpart auf der Basis der bereits geleisteten analytischen Vorarbeit jene Ebene zuzusprechen, die, in Moll gehalten, der Erfüllung jenes Wunsches ihre Möglichkeit abspricht oder ihr zumindest zweifelnd, sie skeptisch betrachtend gegenübersteht. Dem Gesang kann die andere, in Dur gehaltene Ebene zugesprochen werden. Hier erscheint die Erfüllung des im Konjunktiv geschriebenen Wunsches nicht nur als möglich, sondern problemlos einlösbar. Dieses spannungsgeladene, bislang jedoch unausgetragene dialektische Verhältnis zwischen einerseits instrumentalem nach Moll getrübt, skeptisch melancholischem und andererseits ungetrübt, naiv kindlichem in unbekümmertem Dur tonsprachlich ausgesetzten Gehalt, wird in den Takten 11 und 12 ausgefochten: Ordnete sich das Klavier, sobald der Gesang einsetzte, selbigem unter und begleitete ihn mit rhythmisch gleichmäßigen Akkordschlägen bloß stützend, so bemächtigt sich das Klavier mit Einsatz des klanglich sich wirkungsvoll in den Wahrnehmungsvordergrund rückenden Arpeggios auf der zweiten Takthälfte des Taktes 11 der Stimmführung des Gesangs, indem es die Melodietöne *g – es – d* anschlägt, die in den Zwischendominantakkord des nächsten Taktes, der den Melodieton *c* aufweist, münden. Jene melodische Abweichung, die sich im Kontrast zur Melodiebildung in Takt 15 auftut, war für die Vorbereitung des folgenden Zwischendominantakkordes notwendig. Andernfalls hätte die Melodie ihren Zielpunkt, wie in Takt 16, auf dem Ton *as* gefunden, sodass kein harmonieeigener Ton der angestrebten Zwischendominante vorhanden gewesen wäre, der für die Harmonie jenes der Durtonika ausweichenden zwischendominantischen C-Dur-Sextakkordes hätte genutzt werden können. Um den endgültigen Vollzug des Wechsels des tonalen Zentrums hin zur Molltonika zu verhindern, bedarf es also zwingend eines erneuten Aufschwungs der letzten beiden Verszeilen, um mittels der dadurch resultierenden Dominanz der textgebundenen Gesangsebene die instrumentale Musik zur Durtonika "überreden" zu können. Der vokale

Spitzenton des gesamten Liedes erscheint – sich der hermeneutischen Deutungsweise bestens anschmiegend – als Moment besonderer lyrischer Emphase in Takt 13 auf der Silbe "Blü-", also dem Nomen, das, wie die Gedichtsanalyse zeigte, den größten lyrischen Impetus in sich birgt. Die Musik "benötigt" daher die textliche Ebene, den notwendig emphatisch hervorgehobenen lyrisch-idyllischen Moment, um sich erneut zurück nach Dur wenden zu können. Auffällig ist, dass die collaparte Begleitung, die in Takt 11 die Wendung zur Molltonika vorbereitete, erst wieder in Takt 15 einsetzt, sie dort aber nicht mehr als steuerndes, sondern synthetisch, als passives, sich der Gesangsstimme fügendes Element bloß noch begleitend mitgeht. Ein analytischer Blick auf das Klaviernachspiel rundet das bislang aufgezeichnete Bild vorerst ab: Beginn das Klaviervorspiel mit der Tonikaparallele, so steuert auch das Nachspiel durch die Zwischendominante in Takt 17 einen Vertreterklang, jenen der Subdominante an. Dieser Mollakkord ist jedoch bereits, was die Festigung einer Tonart anbelangt, im Kontrast zur anfänglichen Ansteuerung der Tonikaparallele, bereits geschwächt. Dies ist, ganz nach einem dialektisch-synthetischen Prinzip, mit den sich in der Zwischenzeit vollzogenen musikalischen Entwicklungen zu erklären möglich. Die finale Schlusswendung, welche die Tonika ansteuert und letztendlich auch erreicht, ist durch stark dissonierende Zusammenklänge geprägt.

8.8.3. Gesang und Klavier in ambivalenter Relation

Konkludierend ist zu konstatieren, dass es gelungen ist, eine schlüssige, die von Dietz vorgenommene äußere Erweiterung des Liedes erklärende hermeneutische Interpretation zu formulieren. So prallt die musikalische Ebene des mit dem desillusionierenden Konjunktiv verbundenen Klaviers auf jene des illusionsgläubigen Konjunktivs im Gesang. Ob die Melodie sich der Natur des konjunktivisch formulierten Wunsches als einem illusorischen bewusst ist, dieser Realitätswahrnehmung jedoch nicht gewillt ist nachzugeben, ist nicht eindeutig zu klären: Der pathetische Akzent in Takt 13 im Anschluss der Kadenzflucht lässt indes für einen entschiedenen Willen plädieren, der vermeintlichen Realität nach Kräften nicht nachgeben zu wollen. Die Motivation jenes Widerstandes könnte sich aus einer kindlichen Naivität, einer Naturverbundenheit speisen. Hierfür spricht zum einen die große

formale Anlage des schlichten, einfachen Strophenliedes, wie auch ferner die Realisierung einer pastoralen Grundstimmung, die durch die Wahl des typisch pastoralen 6/8el-Taktes an Gestalt gewinnt. Das Schmerzliche, das der Illusion bewusste der instrumentalen Ebene, also die wissentliche Absage an das inhaltlich durch den Konjunktiv Angedeutete, wird hingegen, wie bereits erwähnt, in vertikaler satztechnischer Ebene durch die immer wieder auftretende Hinwendung zur Mollparallele realisiert, sowie ferner in horizontaler Ebene durch eine ausgeprägt chromatische Stimmführung, die auf viele leiterfremde Töne zurückgreift. Aus jener Stimmführung, die besonders in den Takten 1-4, 8, 12 und 17-20, in denen das Klavier entweder solistisch erklingt oder zwischenspielartig in den Vordergrund tritt, entstehen Anklänge von semantisch stark mit Sphären des Leids aufgeladenen Figuren, wie dem *Passus duriusculus* oder etwaigen Seufzerfiguren.

Eine abschließende, spekulative, da nicht endgültig verbindlich zu klären mögliche Antwort auf die Frage, ob die Illusion des Gesangs oder das vermeintlich Reale des Klaviers am Ende die Oberhand gewinnt, muss ihren Ausgangspunkt in der Betrachtung der letzten 4 Takte nehmen, die bislang nicht erschöpfend in Betracht gezogen wurden: So erreicht das Lied im letzten Takt zwar die Tonika As-Dur, doch geschieht dies, wie aufgezeigt, über einen scharfe Dissonanzen einschließenden klanglichen Weg, der sein Ziel nicht in einem vollkommenen Ganzschluss, sondern in bloß enger Quintlage findet. Die finale Tonika wird ferner nicht simultan, sondern als Arpeggio, – ein Mittel, das zuvor im Moment hoher Emphase in Takt 11 Aufmerksamkeit erhaschend eingesetzt wurde – man könnte deuten, nun zweifelnd, zögernd angeschlagen. Die dynamische Anweisung, die ein *pianissimo* und *smorzando*, mit sich bis zum letzten Klang erstreckenden *diminuendo* verlangt, weißt über dem von keinem starken Schluss, sondern von einem sich ergebend, ins Nichts verschwindenden. Es vermischen sich daher die zu Beginn zugeschriebenen separat voneinander auftretenden Charaktere des naiv, pastoral, kindlich dem konjunktivischen Gehalt folgenden Gesangs mit jenem des desillusionierten, vermeintlich realitätsnahen Klavierparts zu einer ambivalenten Schlussgestaltung, in dem weder der eine noch der andere Charakter die Haltung des anderen restlos zu tilgen im Stande ist.

Der inszenierte Kontrast von Dur- und Molltendenzen dient in der Liedkomposition Dietz' demnach nicht nur als bloßes Lichtspiel, sondern nutzt eine zur Tradition geronnene Semantik, um sie in einem angezettelten Dualismus dialektisch gegen- und miteinander arbeiten zu lassen.

8.9. Natalie von Lancken: „...von ihm, von ihm nur träumen musst...“

Die "Mondnacht"-Vertonung von Natalie von Lancken nimmt, verglichen mit den anderen zu analysierenden Liedern, eine Ausnahmestellung ein, da ihre Komposition bloß den Vortrag der ersten Gedichtsstrophe vorsieht. Zwar ließe sich annehmen, dass die notierten Wiederholungszeichen am Ende des Liedes eine Anreihung der folgenden beiden Gedichtsstrophen impliziert, deren Text schlichtweg nicht abgedruckt wurde, doch dieser Annahme widerspricht die Tatsache, dass der musikalische Höhepunkt in der nur die erste Strophe fassenden Komposition mit dem Wort "träumen" zusammenfällt. An den Parallelstellen der anderen beiden Strophen stehen im Kontrast zu jenem gehaltvollen Wort eher leere Begriffe wie "war die" und "sie nach". Doch bevor jener Höhepunkt des gesamten Liedes genauestens betrachtet werden wird, soll die Aufmerksamkeit auf die formale Gestaltung des Liedes gelenkt werden.

Betrachtet man die Takte 1 bis 9 des Liedes, so treten zunächst keine sonderlichen Auffälligkeiten hervor. Einem jeden Gedichtsvers entsprechen zwei Takte und eine zwei Verse fassende Sinneinheit wird mit einer über einen Dominantquartsextakkord, wie in Takt 4, oder einem Dominantakkord mit Quartvorhalt und nachgezogener Septime wie in Takt 8, lehrbuchmäßig vorbereitet, authentischen Kadenz abgeschlossen. Zwar stellt die Tatsache, dass von Lanckens Lied bereits nach neun Takten harmonisch enden zu scheint, um sich anschließend in tonalen Ausweichungen über weitere 11 Takte hinweg zu entfalten, keinen Einzelfall innerhalb der Musikgeschichte da, doch stellt sich nichtsdestotrotz die Frage, welche Funktion jene ausladende Erweiterung erfüllt, die länger, als das eigentliche Grundgerüst des Liedes ist, und wodurch sie motiviert ist. Welcher Gedichtsauffassung verhalf von Lancken zwecks ihrer ausgewählten Mittel zur musikalischen Wirkung? Welche Rückschlüsse lassen sich auf von Lanckens Gedichtsinterpretation ziehen?

Die jene Fragen beantwortenden Thesen, die im Folgenden zu belegen sein werden, lauten: Das lyrische Ich wendet sich im Anschluss an die erste narrativ distanzierte, höchstens geringfügig emotional affektierte Schilderung der Gedichtsstrophe in den Takten 2 bis 9 dem eigenen inneren Empfinden zu. Die narrative, rollenartige Distanz wird durch die sich windenden Wiederholungen der Gedichtsverse 3 und 4 durch eine mehr und mehr ansteigende emotionale Involvierung überschrieben. Das lyrische Ich gelangt durch diesen Prozess der immer mehr sich dem inneren Brennpunkt nähernden Einfühlung, zum

Kernpunkt seines geistigen Verlangens. Der Verlauf des Liedes ab Takt 10 ist so zu deuten, dass der inhaltlich semantische Bezug zum in der ersten Strophe textlich und – wie aufzuzeigen ist, auch musikalisch – geschilderten Urmythos vom Kuss zwischen Himmel und Erde vom lyrischen Ich als primäre Bedeutungsinstanz aufgegeben wird: Die ständige Wiederholung von "von ihm" zeigt an, dass im lyrischen Ich durch die deskriptive Schilderung der Takte 2 bis 9 eine Assoziation zu einem vergleichbaren persönlichen Erlebnis, einer womöglich andauernden Empfindung, die es in der Mythosschilderung gespiegelt sieht, erweckt wurde. Es scheint, besonders, sobald von der Wiederholung des "Blütenschimmers" ab Takt 12 abgesehen wird, dass der Konnex zum "Himmel", der durch das Personalpronomen "ihm" vertreten wird, eine spürbare Relativierung erfährt. Das lyrische Ich wird in den Bann der persönlichen, eigens empfundenen Sehnsüchte der Gegenwart gezogen, wodurch die Bedeutungsschicht des Personalpronomens "ihm" vom "Himmel" zunehmend schwindet und zusätzlich, neben der ursprünglichen Bedeutung, stellvertretend für eine ersehnte Person einsteht.

Eine interpretatorische Auslegung wie die soeben dargelegte, die einen großen semantischen Sprung weg von der rein musikalischen Materie wagt und selbige inhaltlich stark auflädt, bedarf einer Stützung durch innermusikalische, musiktheoretisch kohärente Ausführungen. Diese werden im Folgenden hauptsächlich auf motivischer, harmonischer und stimmungsführungstechnischer Ebene geleistet werden.

8.9.1. Die Verweigerung des musikalischen Kusses von Himmel und Erde

Mit Blick auf die Stimmführung der Basslinie im Klavier wird deren schrittweise geführte Aufwärtsbewegung, die weite Teile des Liedes fasst, augenfällig. Während der Takte 1 bis 9 wird sie nur durch den kadenzierenden Quintfall an den Versendungen 1 und 2, von Takt 4 auf 5 und Takt 8 auf 9, unterbrochen. Wird jene aufwärtsgeführte Bewegung im Bass mit Ausnahme des *fis* in Takt 5 mit dem diatonischen Material der Tonika F-Dur ausgeführt, so verhält es sich mit der erneut in Takt 13 einsetzenden Stimmführung des Basses anders: Hier schreitet die tiefste Stimme bis hin zu Takt 17 nahezu ausnahmslos schrittweise chromatisch aufwärts. Wie diese kompositorische Entscheidung zu deuten möglich ist, wird später

erläutert werden, wenn es um die perspektivische Bewusstseinsverschiebung des lyrischen Ichs gehen wird. In Takt 13, in dem die Gesangsstimme ihren Spitzenton im Forte erreicht, greift auch sie eine chromatisch, jedoch abwärts schreitende Stimmführung auf, die sich in Takt 15 allerdings in eine unbestimmtere, aus Sekundsritten und Terzsprüngen zusammen gesetzte Bewegung, in ihrer Strenge aufgeweicht, modifiziert. Jene auf- beziehungsweise abwärts schreitende Linienführung ist als musikalisch abbildliche Darstellung des der Erde sich entgegen neigenden Himmels und der den Kuss empfangenden Erde zu deuten. Die beiden Ebenen der mythologischen Protagonisten werden tonmalerisch dargestellt, wie sie sich einander annähern, um im Kuss zu verschmelzen. Im Lied erfahren die sich zueinander neigenden Linien keine Vereinigung. Der Kuss wird klanglich verweigert. Möglicherweise entschied sich die Komponistin aufgrund dieses Ausbleibens dazu, die konjunktivische Einleitungsphrase "Es war als hätt" in "Es war als ob" abzuwandeln, da das "als ob" den Charakter des bloß allegorischen Gleichnisses, mit dem nicht zwingend eine reale Entsprechung einhergehen muss, zusätzlich unterstreicht.

Dass es von Lancken vorschwebte, den Urmythos tonbildnerisch darzustellen, lässt sich ferner an der textlichen Kopplung der den Stimmambitus des Gesangs einrahmen den Spitzentöne ablesen: Kommt dem "Himmel" in Takt 3 der höchste Ton g'' zu, so trifft der tiefste Ton g' , der genau eine Oktav unter jenem liegt, auf das Wort "ihm", ein Personalpronomen, das sich auf den "Himmel" bezieht. Das reine, vollkommene, allumfassende Intervall der Oktave, das durch die beiden Extrempunkte innerhalb des Stimmambitus' zusammengesetzt wird, kann als Ausgangs- und Zielpunkt der beschriebenen, sich neigenden Bewegung des Himmels zur Erde interpretiert werden. Das Sich-näher-Kommen, die sichtbar wahrnehmbare Durchkreuzung des Raums, welche die Himmel und Erde trennende Entfernung tilgt, wird währenddessen durch die Außenstimmen des Liedsatzes dargestellt. Dem "Himmel" kommt also, wie aufgewiesen, eine klanglich exponierte und daher besondere semantische Wertigkeit in der Vertonung der ersten neun Takte zu. Bei jenem Begriff handelt es sich zweifelsohne um ein Wort, das einen transzendentalen Impetus in sich birgt. Jene über der alltäglichen Erfahrung stehende Wortkonnotation wird besonders in Takt 3 musikalisch hörbar gemacht: Der Ton g'' , der sich wohlbemerkt mit einem Ganztonschritt auch über den tonikalen Grundton, die Basis des Liedes erhebt, bildet zur tonikalen Harmonie – nur durch die zuvor im Klavier erklangene Quinte der vorherigen Harmonie vorbereitet – die weich dissonierende None. Jener Vorhalt

bildet die durch den Konjunktiv auf textlicher Ebene evozierte, märchenhafte Grundstimmung musikalisch entsprechend verklärt ab und löst sich erst im konsonanten Quintton der folgenden Subdominante auf. Auch in Takt 8 – die Stelle, in der der Himmel das zweite Mal indirekt angesprochen wird – erfährt der dominantische Klang durch einen Vorhalt, dieses Mal durch einen Quartvorhalt, eine rührig sanfte Emphasisierung.

8.9.2. Die perspektivische Bewusstseinsverschiebung des lyrischen Ichs

Erfolgt die gesangliche Darbietung der erstmaligen Wiedergabe der ersten Gedichtsstrophe mittels konventionell fortschreitender Harmonik und Melodieführung, so vollzieht sich beginnend mit Takt 9 eine allmähliche Abkehr von jener traditionellen, funktional problemlos bestimmbaren Harmonik, die letztendlich auf der zweiten Hälfte in Takt 14 in einem nur noch klanglich zu deutendem Ges-Dur Septakkord gipfelt, welcher, der Leserlichkeit halber, eine enharmonische Verwechslung des Tones *fes''* zu *e''* aufweist. Jene sich allmählich aber konsequent vollziehende Entfernung vom tonikalen Zentrum setzt mit einer Zwischendominante in Takt 10 ein, die sich im folgenden Takt erwartungsgemäß in die angesteuerte Tonikaparallele löst. Es schließt sich eine erneute Zwischendominante an, die das temporäre tonikale Zentrum Es-Dur im darauffolgenden Takt wie erwartet erreicht. Die folgende verminderte Doppeldominante, die sich auf das temporäre tonikale Zentrum b-Moll bezieht, findet zwar ihre normgerechte Weiterführung in den kadenzierenden Quartsextakkord, dieser jedoch wird nicht seiner konventionellen Neigung nach seiner beiden Vorhalte entledigt, sondern elliptisch auf der zweiten Takthälfte in den bereits erwähnten dominantischen Ges-Dur Akkord weitergeführt. Dieser wiederum erfährt keine Auflösung nach Ces-Dur oder Moll, sondern wird ebenfalls elliptisch in einen Dominantquintesextakkord, der das temporäre tonikale Zentrum auf *as* anstrebt, weitergeführt. Erst der folgende Spannungsakkord, ein verminderter Dominantseptnonenakkord auf *f*, wird etappenweise der traditionellen harmonischen Fortschreitungsregeln konform, weitergeführt: Der im Bass platzierte Terzton wird im darauffolgenden Takt 16 regulär sekundaufwärts ins *b* geführt, die restlichen Stimmen folgen auf der zweiten Takthälfte und bilden gemeinsam einen b-Moll Akkord. Es folgt ein

kadenzierender Quartsextakkord, der in seiner Fortführung, wie alle weiteren Akkorde, keine Absonderlichkeiten mehr erfährt.

Die harmonische Analyse hat gezeigt, dass sich zum Einen das Tempo der harmonischen Wechsel zu Beginn des untersuchten Abschnittes kontrastierend zum vorangegangenen zuerst auf einen taktweise schreitenden verlangsamt, um ab Takt 13 erneut zu beschleunigen. Ferner wurde aufgewiesen, dass sich die Musik vom tonalen Zentrum zuerst in noch ausgeführten Quintfällen, beziehungsweise Quartsprüngen in der Bassstimme, wie in den Takten 10 auf 11 und 12 auf 13, analytisch nachvollziehbar gemächlich entfernt, um dann mit erreichtem Es-Dur Akkord in Takt 13 innerhalb von fünf Takten sechs verschiedene tonale Zentren – Es-Dur, b-Moll, Ces-Dur/Moll, As-Dur/Moll, b-Moll, F-Dur – anzusteuern. Jene tonale Entfernung geht mit einer sich immer stärker auf ein Phrasenpaar des Gedichts zuspitzenden, verknappenden Wiederholung der letzten beiden Gedichtsverse einher. Ist es zu Beginn der hoch romantische Neologismus des "Blütenschimmers", der das lyrische Ich veranlasst, die Verse zu wiederholen, so wird bei der erneuten Wiederholung eines kleineren Versteils von jenem bereits abgesehen: Er ist nicht Ziel der Verknappung, sondern nur Auslöser eines Prozesses, der zur voranschreitenden Verknappung führt. Durch den "Blütenschimmer" wird eine Bewegung freigesetzt, dessen Potential im motivischen Material der Gesangsstimme angelegt ist. Die Achtelgruppe, die in Takt 6 noch zirkulär figuriert war, ist beim erneuten Erscheinen in Takt 10, durch den der Tonika skalenfremden Leitton *cis'* zusätzlich geschärft, in einer aufsteigenden Linie zielorientiert angeordnet. Die Zugkraft dieses Motivs wird zwei Takte später, einen Halbton nach oben transponiert, auf die Textphrase "von ihm nur träumen" übertragen. Beim Erreichen des "träumen" in Takt 13, das ganze fünf Zählzeiten in Anspruch nimmt, findet der suchende Prozess des lyrischen Ichs sein in Erkenntnis mündendes Ende. Im Anschluss werden die Begriffspaare "von ihm" und "träumen" noch, wie ungläubig erwachend, mehrere Male wiederholt. Die Melodiestimme steigt nicht weiter an, sondern fällt, wie ermüdet und ermattet, in lang andauernden Tönen, wie bereits beschrieben, erst chromatisch und ganztönig, dann die kleine Terz einschließend, bis zum finalen Ton *f* in Takt 19 hinab. Macht es in Takt 13 selbst, in dem Takt, in dem der Moment der Erkenntnis augenblicklich erreicht wird, den Anschein, als handelte es sich um einen im Forte strahlenden Glücksmoment in Es-Dur – so, als würde die irrealen Welt des Erträumten mit der des Realen verwechselt werden – so wird dieser Eindruck durch den sich anschließenden holprigen Abstieg, gleich eines schmerzhaften Erwachens, nivelliert. Die

unruhig chromatisch aufsteigende Basslinie, die ihre Harmonie halbtaktig, also rasch wechselt, verstärkt den Eindruck innerer Unruhe und zuletzt weisen die fremden Harmonien an, dass das lyrische Ich sich bis in die entlegene Welt von Ces-Dur/Moll zu verlaufen scheint.

Der Moment der Realisierung des Traums als bloßer Traum, als Rückwendung in die reale Gegenwart geschieht in Takt 16 auf der zweiten Takthälfte: Die Harmonie b-Moll ist einerseits ankommend als Molltonika, weiterschreitend als Mollsubdominante der Tonika F-Dur zu verstehen. Die Tatsache, dass eine Subdominante in einer Durtonart in Dur und in Moll erscheinen kann, kommt der Gedichtsausdeutung in diesem Fall sehr gelegen, signalisiert die Verwendung der Mollsubdominante doch so offensichtlich wie nur möglich die Wehmut, die sich beim lyrischen Ich mit bewusstem Wiedererreichen der bodenständigen Tonika des Liedes F-Dur einstellt. Wurden Tonwiederholungen in der Gesangsstimme das ganze Lied weitest möglich vermieden, so ist es auffällig, dass der Ton *c''* in den Takten 15 bis 18 ganze vier Male erklingt. Es handelt sich um dasselbe *c''*, den Grundton der hauseigenen Dominante, der bereits als Auftakt zu Takt 9 erklang und nicht, wie für einen starken kadenzialen abschließenden Einschnitt gewöhnlich, mit einem Quintfall in den Grundton der Tonika, sondern bloß zum Terzton selbiger geführt wurde. Die offene Schlusswendung aus jenem Taktübergang bedarf demnach noch immer einer Lösung. Rückblickend scheint es daher gar gerechtfertigt zu behaupten, dass die introspektive Reise des lyrischen Ichs nicht erst mit der Wiederholung des "Blütenschimmers" in Takt 10, sondern bereits durch das Ausbleiben des authentischen Ganzschlusses in Takt 9, der durch das bereits erstmalige Erwähnen dieser eichendorffschen Wortneuschöpfung verweigert wurde, einsetzt und damit erst eine jeglich geartete Weiterführung des Liedes als motiviert legitimiert. Der Quintfall wird bis zum letzten Ton der Gesangsstimme aufbewahrt und zeigt daher seine traditionelle Wirkung eines kadenzierendes Intervalls ausgesprochen wirksam. Die These, dass sich das lyrische Ich in der zweiten Liedhälfte von einer deskriptiven Position hin zu einer persönlich affizierten wendet, bedarf einer zusätzlichen Erläuterung dahingehen, wie dieser innerliche Affekt inhaltlich geartet sein könnte. Da sich der Moment emphatischer Selbsterkenntnis auf den Worten "von ihm" und "träumen" ereignet, liegt es nahe, von einer partiellen Loslösung vom ursprünglich von Eichendorff bestimmten semantischen Gehalt des Wortes "ihm" auszugehen: Stellte Eichendorff mit dem Personalpronomen den engen Bezug zum "Himmel" her, was musikalisch zu Beginn auch

bedeutungsgetreu dargestellt wird, so löst sich jener metaphysische Begriff im Laufe der mehr und mehr entkontextualisierenden Wiederholungen von seiner ursprünglichen Semantik und schafft Raum für eine anders geartete, persönliche, dem lyrischen Ich exklusive Auslegung: Es wird möglich, "ihm" nicht mehr als Stellvertreterwort für den "Himmel", sondern für eine Person, einen Vermissten, Geliebten zu begreifen. Die Sehnsucht diesem Menschen, wie Himmel und Erde im Mythos, nah zu kommen, zeigt sich, wie bereits dargelegt, in der sich aufeinander zu bewegendem Führung der Außenstimmen. Beginnend mit Takt 10 verschmelzen also reale Empfindung des lyrischen Ichs zunehmend mit der noch kürzlich zuvor von ihm vorgestellten mythologischen Schilderungen zu einem engst verwobenen Mischverhältnis.

Das Klaviernachspiel ist als eine Reminiszenz auf die erste Phrase der Gesangsstimme, als ein wirkliches "nach-Spiel" zu deuten, als ein das lyrische Ich wiegend tröstendes Nachsinnen des Gewesenen. Das Lied beruhigt sich während des Nachspiels auf ganz organische Weise. Die sich nach und nach voranschreitende Einstellung des Bewegungsflusses geht beginnend von der Melodiestimme aus, die nach dem *c''* auf der letzten Zählzeit von Takt 21 ohne wirklichen Abschluss aufhört. Die scheinbare Müdigkeit des musikalischen Materials überträgt sich auf die Tenorstimme, deren das gesamte Stück durchziehende Nachschläge in Takt 22 verebben. Schließlich gibt die das gesamte Lied prägende sextolische Achtelbewegung seine Wellenbewegung auf und führt in der zweiten Klammer zur schließenden Viertel *F* im vorletzten Takt des Liedes. Zwei Akkorde in wohliger Lage beenden das Lied rhythmisch frei, da arpeggiert, wie mit zwei ruhigen Atemzügen, endgültig.

9. Über den kompositorischen Umgang mit musiktheoretischen Gattungsdefinitionen

Zum Abschluss der vorliegenden Arbeit gilt es, die vorab getrennt voneinander behandelten Hauptpfeiler, den gattungstheoretischen Diskurs des Liedes im 19. Jahrhundert und die Analysen der eigenständig zu betrachtenden Liedversionen, zusammenzuführen und einen zusammenfassenden Blick auf das zwischen ihnen herrschende Verhältnis zu werfen.

Es ist festzuhalten, dass der analytische Teil eine die einzelnen Versionen voneinander abhebende stilistische und tonsprachliche Vielfalt zutage gefördert hat, die es unmöglich macht, weder sämtliche Versionen einheitlich der ‚konservativen‘ oder ‚progressiven‘ ästhetischen Partei zuzuordnen, noch, den Hauptteil der einzeln betrachteten Lieder einer der beiden Parteien widerspruchsfrei zuzuteilen. Schon aus dieser allgemeinen Erkenntnis lässt sich das Fazit, das an dieser Stelle bereits vorweggenommen werden kann, ableiten, dass die Komponisten der analysierten Versionen sich keiner der beiden Parteien einnehmend verpflichtet fühlten und sich höchstens in einem solchen Ausmaß bewusst oder unbewusst von ihnen beeinflussen ließen, dass die Freiheit ihres künstlerischen Ausdrucks höchstens partiell, niemals aber gänzlich beeinträchtigt wurde.

Die drei Hauptkriterien, auf welche die Theoretiker beider ästhetischen Parteien ihre Ausführungen grundlegend stützten, sind die Behandlung zum einen der Form, zum andern des Begleitinstruments und schließlich der Melodieführung.

Ziel dieses abschließendes Abschnittes soll es nicht sein, ein jedes der zehn analysierten Lieder der greifbaren Erkenntnis willen der ein oder anderen Partei zuzuordnen, sondern, im Gegenteil: die Hervorhebung der Ambiguität der Versionen soll das Schlusswort zuteil werden.

Selbst die Version Friedrich Dietz, welche die einzige ist, die in mit Wiederholungszeichen gekennzeichneten Strophenform notiert steht und damit unleugbar ihre ästhetische Nähe zur konservativen Partei bezeugt, weist ein instrumentales Vor- und Nachspiel auf und widersetzt sich ferner durch die aufgezeigte komplexe, da semantisch beladene Harmonik über das Primat der instrumentalen Zurückhaltung hinweg. Bertha Brukenthals Liedkomposition hingegen weist in instrumentaler und melodischer Hinsicht keine Einwände gegen eine eindeutige Zuordnung zur konservativen Partei auf, weicht indes

auf formaler Ebene von einer streng strophisch komponierten Anlage ab.

Die Vertonungen Johannes Brahms', Emil Kauffmanns und Robert Schumanns verfügen über eine formale Anlage, die zwischen der strengen strophischen und der durchkomponierten Form vermitteln zu sein scheint, da sich in ihnen jeweils zwei Strophen essentiell gleichen und nur die dritte in ihrer Gestalt von den andern beiden deutlich abweicht. Sind es in Kauffmanns Vertonung die Rahmenstrophen, die sich in ihrer Substanz nahezu gleichen, wie es auch bei der Vertonung Brukenthals der Fall ist, so sind es die Strophen eins und zwei in den Vertonungen Brahms' und Schumanns, welche sich entweder, wie bei Brahms in Gänze, bei Schumann nahezu in Gänze, gleichen. Die Behandlung des Begleitinstruments indes ist zweifelsfrei bei den zuletzt genannten Vertonungen derartig eigenständig, dass sie keinen Zweifel an der Teilhabe einer progressiven Ästhetik lassen. Der Klavierpart Kauffmanns hingegen scheint auf den ersten Blick von großer Simplizität zu zeugen, die jedoch, wie analytisch dargelegt wurde, trügt.

Die Vertonungen Friedrich Kiels, Eduard Lassens, Heinrich Marschner und Carl Mikulis sind alle in durchkomponierter Form geschrieben, was nicht ausschließt, dass die einzelnen Strophen mehr oder weniger deutliche Bezüge zueinander aufweisen. Mit Ausnahme vom Klavierpart Marschners Komposition, sind sämtliche Begleitungen harmonisch oder stimmungsführungstechnisch von komplexer Natur. Ebenfalls die Melodieführung weist durch häufige unerwartete Intervallfortschreitungen und zum Teil gar virtuose Ornamentik Eigenschaften auf, die sich einer Zuordnung zur konservativen Partei widersetzen. Der von Kiel und Mikuli gewählte melodische Ambitus hingegen verlangt keine sonderliche Virtuosität ab und ebenso die Phrasengestaltung, wie auch die figurale, sich motivisch über weite Teile des Liedes im Hintergrund aufhaltende Klavierbegleitung lassen eine Zuteilung zum progressiven Lager als nicht adäquat erscheinen.

Die Vertonung Natalie von Lancken stellt, da sie, wie aufgezeigt, bloß die erste Strophe des Gedichts aussetzt, einen Sonderfall im untersuchten Liedoeuvre dar. Allein die Wahl, ein Gedicht nicht in Gänze, sondern bloß eigenmächtig ausgewählte Teile des selbigen in Töne zu setzen, widerspricht den Normen der konservativen Partei, die den Dienst der Musik alleinig in der am besten inszenierenden Übersetzung des Gedichts in Töne sieht. Die von ihr notierte Gesangstimme verlangt dem Interpreten in Ausdruck und Technik großes Können ab und entzieht sich mit ihrer subjektiven Expressivität dem Einflussbereich der konservativen ästhetischen Partei. Den Klavierpart stellt von Lancken hingegen mit dessen stets gleich

bleibenden Figuration deutlich in den Hintergrund und benutzt ihn als bloß zusätzliches Mittel, um der Gesangstimme zu der ihr zugeschriebenen Wirkung zu verhelfen.

Das gleichzeitige Auftreten von verschiedenen Eigenschaften in diesen Vertonungen, die teils auf die konservative und teils auf die progressive Partei verweisen, zeigen deutlich, dass der theoretische Gattungsdiskurs und dessen Polarisierung keinen starken Einfluss auf die Komponisten nimmt.

10. Anhang

10. 1. Quellenverzeichnis

10.1.1 Schriftliche Primärquellen

10.1.1.1 Theoretische und archivarische Schriften

Eichendorff, Joseph von, *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild. Zwei Novellen nebst einem Anhang von Liedern und Romanzen*, Berlin: Vereinsbuchhandlung 1826

Eichendorff, Joseph von, *Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff*, Berlin: Duncker & Humbolt 1837

Fink, Gottfried Wilhelm, "Recension", in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 26 (1824), Sp. 425-428

Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik*, Berlin: Aufbau-Verlag 1955

Hoffmann, E. T. A. „Rezension der Zwölf Lieder von Wilhelm Friedrich Riem“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2/2 (1814), S. 360-374

Koch, Heinrich Christoph, *Musikalische Lexikon welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyklopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält*, Frankfurt am Main: August Hermann der jüngere, 1802

Kossmaly, Carl, "Über das 'Lied' im Allgemeinen, Das 'Volkslied'", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 8 (1841), Sp. 67

Mendel, Hermann / Reissmann, August, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände. Begründet von Hermann Mendel. Vollendet von Dr. August Reissmann*, Bd. 6, Leipzig: List und Franke 1876

Nägeli, Hans Georg, „Erörterungen üb. deutsche Gesangscultur“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 13/38 (1811), Sp. 629-642 u. 13/39, Sp. 645-652

Nägeli, Hans Georg, „Die Liederkunst“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 19/45 (1817), Sp. 761-767 u. 19/46, Sp. 777-782

Reichardt, Johann Friedrich, "Über die musikalische Komposition des Schäfergedichts", in: *Deutsches Museum* 2 (1777), S. 270-288

Reichardt, Johann Friedrich, „Ueber Klopstocks komponirte Oden“, in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (1782), S. 62-63

Rochlitz, Friedrich, „Karl Friedrich Zelter“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitschrift* 24 (1832), Sp. 389-403

Schilling, Gustav / Nauenburg, Gustav, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart: Köhler 1835-1843

Schlegel, August Wilhelm, *A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Erster Teil 1801-1802. Die Kunstlehre. Band I*, Heilbronn: Henninger 1884 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 17)

Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1914

10.1.1.2. Handschriftliche Musikalien

Marschner, Heinrich, *Mondnacht*, A-Wn, Mus. Hs. 9541

10.1.1.3. Gedruckte Musikalien

Brahms, Johannes, *Lieder für hohe Stimme, Bd. 4*, hrsg. v. Max Friedlaender, Leipzig: Peters o. J., Stichplattennummer 10280

Brukenthal, Bertha, *Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, op. 15* (1875?), Leipzig: Jul. Schuberth u. Co, Stichplattennummer 5298

Dietz, Friedrich Wilhelm, *Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 52*, Zürich: P. J. Fries / Leipzig: C. F. Leede o. J., Stichplattennummer 100

Kauffmann, Emil, *Vier Lieder für Sopran oder Tenor, Op. 3*, Stuttgart: Zumsteeg (ca. 1880), Stichplattennummer 719

Kiel, Friedrich, *Liederkreis. 12 Lieder für Singstimme und Pianoforte op. 31* (1864), hrsg. v. Christoph Dohr, Köln: 1997, Stichplattennummer 97462, S. 16-17

Lancken, Natalie von der, *Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin, Breslau, Stettin: Bote & G. Bock o. J., o. Stichplattennummer

Lassen, Eduard, *Sechs Lieder von Eichendorff, Mörike, Pohl und Cornelius*, Weimar: T. F. A. Kühn o. J., Stichplattennummer 62

- Marschner, Heinrich, *Drei Gesänge op. 179*, Wien: Spina (ca. 1850), Stichplattennummer 16150
- Mikuli, Carl, *Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 16*, Wien: Spitta o. J., Stichplattennummer 18865
- Schumann, Robert, Vorabdruck des Liedes *Mondnacht*, in: *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit als Zulage zur Neuen Zeitschrift für Musik* 4/14 (1841), S. 9-11
- Schumann, Robert, *Mondnacht*, in: *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, hrsg. v. Max Friedlaender / Alfred Dörffel, Leipzig, New York: Peters o.J., Stichplattennummer 7042, S. 68-69

10.1.2. Sekundärliteratur

- Abegg, Werner, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg: G. Bosse 1974
- Adorno, Theodor W., *Robert Schumann. Liederkreis. Zwölf Gesänge von Joseph von Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 29. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno*, Frankfurt am Main: Insel 1960
- Adorno, Theodor W., „Zum Gedächtnis Eichendorffs“, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Gesammelte Schriften 2)
- Andraschke, Peter, "Schumann und Eichendorff. Zur Rezeption von Schumanns Liederkreis op. 39", in: Wendt, Matthias (Hrsg.), *Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposium am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes, Düsseldorf*, Mainz, New York: Schott 1993 (Schumann Forschungen 4), S. 159-173
- Appel, Bernhard R., "Robert Schumanns Mondnacht op. 39/5 – Quellen und Varianten", in: Mahling, Christoph-Hellmut u. Seiberts, Ruth (Hrsg.), *Festschrift: Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1997 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft), S. 9-24
- Beci, Veronika, *...weil alles von der Sehnsucht kommt. Tendenzen einer Eichendorff-Rezeption durch das Lied. 1850-1910*, Eisenach: K. D. Wagner 1997 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 10)
- Bernsmeier, Helmut, *Joseph von Eichendorff*, Stuttgart: Reclam 2000
- Boetticher, Wolfgang, "R. Schumann: Die Mondnacht", in: Helms, Siegmund / Hopf, Helmut (Hrsg.), *Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg: Bosse 1986, S. 157-162
- Brinkmann, Reinhold, *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis op. 39*, München: Text + Kritik 1997 (Musik-Konzepte 95)

- Busse, Eckart, *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied. Versuch einer Typologie anhand Kompositionen Schumann, Wolfs und Pfitzners*, Würzburg: Eichendorff-Gesellschaft 1975 (Aurora-Buchreihe 2)
- Challier, Ernst, *Doppel-Handbuch der Gesangs- und Clavierliteratur. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss aller transcribirten Lieder, Arien und Gesänge ein- und mehrstimmig mit allen ihren Clavier-Transcriptionen, Fantasien etc.*, Giessen: Ernst Challier's Selbstverlag 1896
- Dahlhaus, Carl, "Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert", in: Arlt, Wulf / Lichtenhahn, Ernst / Oesch, Hans (Hrsg.), *Gattung der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern, München: Francke 1973, S. 840-895
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion / Laaber: Laaber-Verlag 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6)
- Danuser, Hermann, *Musikalische Lyrik*, Laaber: Laaber-Verlag 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8)
- Drusko, Danko, *Comparison of Schumann's "Mondnacht" with Brahms's setting of the same poem*, o. O.: Grin Verlag 2013
- Dürr, Walther, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven u.a.: Heinrichshofen 1984 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97)
- Dürr, Walther, *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Kassel, New York: Bärenreiter 2004 (Bärenreiter Studienbücher 7)
- Fuhrmann, Wolfgang, "Historisierende Aufführungspraxis: Plädoyer für eine Begriffsmodifikation", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67/2 (2012), S. 14-21
- Frühwald, Wolfgang / Heiduk, Franz, *Joseph von Eichendorff. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt am Main: Insel 1988
- Gerstmeier, August, *Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider 1982 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 34)
- Gockel, Heinz, *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt am Main: Klostermann 1981
- Gräff, Thomas, *Lyrik von der Romantik bis zur Jahrhundertwende*, München: Oldenburg 2000 (Oldenburg Interpretationen 96)
- Henscheid, Eckhard, *Aus der Heimat hinter den Blitzen rot. Gedichte von Joseph von*

- Eichendorff. Ein Lesebuch von Eckhard Henscheid*, München u.a.: Hanser 1999
- Jung, Hermann, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern, München: Francke 1980
- Kienzle, Ulrike, „Eichendorff, Joseph Karl Benedikt Freiherr von“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 6, Kassel u.a.: Bärenreiter / Metzler, Sp. 144-151
- Klein, Johannes, *Geschichte der deutschen Lyrik. Von Luther bis zum Ausgang des Zweiten Weltkrieges*, Wiesbaden: F. Steiner 1960
- Knaus, Herwig, *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns "Liederkreis". Mit Faksimile des Autographs*, München: Katzbichler 1974 (Schriften zur Musik 27)
- Krabiell, Klaus-Dieter, *Tradition und Bewegung. Zum sprachlichen Verfahren Eichendorffs*, Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1973 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 28)
- Kremer, Detlef (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin u.a.: de Gruyter 2010
- Leno, Frédérique Hélène, *Über Musik und Lyrik in der Romantik – unter besonderer Berücksichtigung des Liedschaffens in Wien von Beethoven bis Mahler*, Dissertation Universität Wien 2009
- Lippert, Thomas, *Die Klavierlieder Heinrich Marschners*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989 (Neue Musikgeschichtliche Forschungen 15)
- Litzmann, Berthold, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. Bd. 2*, Hildesheim, New York: G. Olms 1971
- Marx-Weber, Magda, "Die Lieder Eduard Lassens", in: Floros, Constantin / Marx, Hans Joachim / Petersen, Peter (Hrsg.), *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 2. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Hamburg: Wagner 1977, S. 147-187
- Mies, Paul, *Meisterlieder der Romantik*, Kevelaer: Butzon & Bercker 1949 (Berckers kleine Volksbibliothek 5)
- Mosley, David L., *Gesture, Sign, and Song. An Interdisciplinary Approach to Schumann's Liederkreis Opus 39*, New York: P. Lang 1990 (New Connections. Studies in Interdisciplinarity 3)
- Piasta, Ewa Anna, *Das Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Lied der Romantik*, Dresden: Neisse / Wrocław: Atut 2009
- Scheitler, Irmgard, „'...Aber den lieben Eichendorff haben wir gesungen.' Beobachtung zur musikalischen Rezeption von Eichendorffs Lyrik“, in: *Aurora* 44 (1984), S. 100-123

- Schwab, Heinrich W., *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Regensburg: Bosse 1965
- Thym, Jürgen, "Discovering 'Musical Impressionism' by Way of Eichendorff and Schumann: Wolf and Pfitzner at the Treshold", in: Ders., *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*, Rochester, New York: University of Rochester Press 2010
- Wiora, Walter, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel, Zürich: Möseler 1971

10.2. Notenmaterial

Robert Schumann

00033482

10

Mondnacht.

Nº 5.

Zart, heimlich.

p Es

ritard.

cresc.

war, als hätt' der Him - mel die Er - de still ge - küsst,

dass sie im Blü - thenschim - mer von ihm nur träu - men

müsst.

ritard. *p*

ritard.

p Die Luft ging durch die Fel - der, die Aeh - ren wog - ten

R.S.127.

sacht, es rausch - ten leis' die Wäl - der, so

stern - klar war die Nacht. *ritard.* Und mei - ne See - le

spann - te weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die

stil - len Lan - de als flö - ge sie nach Haus.

p *pp*

R.S. 127.

Mondnacht

Eichendorff

Johannes Brahms
(Veröffentlicht 1854)

Andante
Träumerisch

Singstimme

Pianoforte

1. Es

1. war, als hätt der Him - mel die Er - de still ge - küßt, daß
2. Luft ging durch die Fel - der, die Äh - ren wog - ten sacht, es

sie_ im Blü - ten - schim - mer von ihm nur träu - - - men
rausch - ten leis die Wäl - der, so stern - - klar war - - - die

p legato il basso

pp *poco rit.* *a tempo* *a tempo*

müßt, nur träu - - - men müßt. 1. 2. Die Und
Nacht, so stern - - - klar. 2. Die Und

pp *poco rit.*

J. B. 169

cresc. e con anima

mei - ne See - le spann - te weit,

cresc. e con anima

f spann - te weit ih - re Flü - gel aus, *dimin. e rit.*

f *sf sostenuto*

p a tempo flog durch die stil - len Räu - me, *sostenuto e cresc.* als flö - ge sie

p *sostenuto e cresc.* *legato*

string. *a tempo* *dim. e rit.* *poco a poco sin al Fine*

nach Haus, nach Haus, als

string. *f* *dim. e rit. poco a poco sin al Fine*

flö - ge sie nach Haus.

p *rit.*

Mondnacht.
(Eichendorff.)

Langsam, geheimnissvoll.

Singstimme.

Piano.

mit Dämpfer
pp
Ped.

Es war, als hül't der Him - mel die

Er - de still ge - küsst, dass sie im Blü - then - Schim - mer

von ihm nur träu - men misst. Die Luft ging durch die

ppp
Ped.

[illegible]

ih - re Flü - - - - - gel

aus, zog durch die stil - len Lan - de

als flü - ge sie nach Haus

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

mit Dämpfer

5. Mondnacht.

(Eichendorff.)

In ruhiger Bewegung. *p*

Singstimme. Es war als hätt' der —

Pianoforte. *pp sempre legato*

Him - mel die Er - de still ge - küsst, dass

sie im Blü - then - schim - mer, von ihm nun träu - men

müsst'. Die Luft ging durch die Fel - der, die

ten. *pp* *dim.* *dim.* *ten.* *pp* *dim.* *simile*

Aeh - ren wog - ten sacht, es rausch - ten leis' die

Wäl - der so stern - klar war die Nacht. Und

mei - ne See - le spann - te weit ih - re Flü - gel

aus, flog durch die stil - len Lan - de, als flö - ge sie nach

Haus.

dim.

cresc.

ten.

sf

pp

pp

MONDNACHT.

Von Eichenhoff.

Emil Kauffmann, Op. 3, N° 3.

Ziemlich langsam. *dolce*

Es war als hätte der Him-mel die Er-de still ge-küsst, dass sie im Blüthen-schmuck von ihm nun träu-men misst. Die Luft ging durch die Fel-der, die Aehren wog-ten

sucht, es rauschten leis die Wäl-der, so sternklar war die Nacht. Und meine See-le spann-te weit ihre Flügel aus, flog durch die stillen Lan-de, als flüge sie nach Haus, flog durch die stillen Lan-de, als flüge sie nach Haus.

pp *mf* *pp*

And. *And.* *And.*

Mondnacht
in F-dur von Franz Schubert
comp. v. H. Maybaum.

Suppl. MUS.
M9541

Andante.

Sopran

Piano

f = so still ge-
stirbt sie im Schlaf - fer-
ner mehr nicht
für mich keckend ruht.
sie liegt ganz tief die
Fahnen der
Auf - erweckung - hat
es verflucht die schändliche
so grausam,
dann - das war die Nacht -
es verflucht die schändliche
so grausam,

2/

Handwritten musical score on aged paper, featuring four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *more*. The lyrics are written in German and are integrated with the musical notation.

System 1:
Lyrics: *Herren - Kne, Herrlicher nur die Knecht, der unser Heil*
System 2:
Lyrics: *und ist, der uns erlöst, der uns erlöst, der uns erlöst*
System 3:
Lyrics: *der uns erlöst, der uns erlöst, der uns erlöst*
System 4:
Lyrics: *der uns erlöst, der uns erlöst, der uns erlöst*

3

„MONDNACHT“

— Eichendorf —

Getragen.

♩ = 116.

C. Mikuli, Op. 16, N^o 1.

Singstimme.

Pianoforte.

p

Es war, als hätt' der Him = =

mel die Er = de still ge = küsst, dass sie im

sehr zurückhaltend. *a tempo.*

Blü = then = schim = mer von ihm nur träu = men müsst

pp

nachgebend.

Druck von A. Eche' in Wien. C. S. 18, 865.

3

sehr ruhig.

—! Die Luft ging durch die Fel = = der die Äh = ren

wog = ten sacht —! Es rausch = ten leis die Wäl =

der, so stern = klar war die Nacht —.

pp

ped. poco ritard.

C.S. 18,865.

5

stärker und breit.

cresc. molto. *mit viel Ton.* Und meine See = le

a tempo.

legatissimo. *dimi =*

un ein wenig langsamer.

spann = te weit ih = re Flü = gel aus flog durch die

stil = len Lan = de als flü = ge sie nach Haus

p *pp* *mf*

legato. *marcando* *ppp*

C. S. 18, 865.

5

№ 2. Mondnacht.

3

Ruhig. Brukenthal, Op. 15. № 2.

Es war, als hätt' der Him-mel die Er-de still ge-küsst,
dass sie im Blüthen-schimmer von ihm nur träu-men müsst! Die Luft ging durch die
Fel-der, die Ach-ren wog-ten sacht, es rausch-ten leis die
Wälder, so sternklar war die Nacht! Und mei-ne See-le spann-te
weit ih-re Flü-gel aus, flog durch die stil-len Lan-de, als flü-ge sie nach Haus.

3298



3

10.3. Abstract

Das Gedicht „Mondnacht“ von Joseph Eichendorff zählt zu einem der herausragendsten Gedichte, die in der Epoche der literarischen Romantik entstanden sind. Dass sich die ihm heutzutage anhaftende hohe Wertschätzung nicht unmittelbar nach Publizierung des Gedichts einstellte, sondern die musikalisch, kompositorische Rezeption, die mit Robert Schumanns Liedvertonung einsetzte, maßgeblich an der Verbreitung und der damit einhergehenden Etablierung beteiligt war, ist indes nicht allgemein bekannt.

Wird im ersten Teil der vorliegenden Arbeit der ästhetische, unter Schriftstellern verschiedener Fachbereiche geführte Diskurs über die Gattung des Liedes im 19. Jahrhundert anhand von einschlägigen Primärquellen zur Anschauung gebracht, so werden im zweiten Teil zehn ausgewählte, zumeist gänzlich unbekannte Liedkompositionen, welche Zeuge der kompositorischen Rezeption des Gedichts sind, aus ihrer Vergessenheit geborgen. Die Vertonungen werden in Einzelanalysen auf ihre formale Anlage und ihr hermeneutisches Potential hin eingehend untersucht. Als konstanter Bezugspunkt dient hierbei eine vorab geleistete Gedichtanalyse. Neben der allgemeinen Forschungsfrage, welche die Basis einer jeden Analyse darstellt, nämlich, welche Rückschlüsse sich durch die individuellen Liedvertonungen auf die Gedichtinterpretation ihrer Komponisten ziehen lassen, wird ferner auf der Fragestellung, wie die jeweiligen Komponisten mit jenen Versen umgehen, die im Konjunktiv geschrieben stehen, ein besonderer Fokus liegen.

Abschließend werden die beiden Hauptteile mittels der Fragestellung zusammengeführt, ob und inwiefern eine Beeinflussung des theoretisch geführten Gattungsdiskurses auf das praktisch kompositorische Schaffen im untersuchten Zeitraum stattgefunden hat.