

„Ein Katzenfrühling der Poesie“

Heine-Vertonungen im Romantikerstreit

Master-Arbeit
im Kernfach Musik

vorgelegt beim Prüfungsausschuss der
Fakultät Kunst- und Sportwissenschaften (Fakultät 16)
der Technischen Universität Dortmund

Erstgutachter: Univ.-Prof. Dr. phil. Michael Stegemann

Eingereicht von:

Andreas Lüning

Matrikelnummer: 143499

BML 2005, Gy/Ge

Kernfach Musik, Komplementfach Anglistik/Amerikanistik

am

22.06.2015

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 3
2. Positionen des Romantikerstreits	S. 8
2.1 Schumann – „eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten“	S. 10
2.2 Brahms – Neue Bahnen und falscher Kurs	S. 16
2.3 Liszt – „das Schöne außerhalb der Regeln der Schule“	S. 22
2.4 Wagner – „Federn der programmistischen Sturmvoegel“	S. 26
2.5 Zwischenfazit – Analyseparameter	S. 30
3. Analyse der Vertonungen	S. 32
3.1 <i>Die Grenadiere</i> (Romanzen, Nr. 6)	S. 33
Schumann: <i>Die beiden Grenadiere</i> op. 49, Nr. 1	S. 35
Wagner: <i>Les deux grenadiers</i> WWV 60	S. 42
3.2 <i>Ich weiß nicht, was soll es bedeuten</i> (<i>Die Heimkehr</i> , Nr. 2)	S. 50
Liszt: <i>Die Loreley</i> S 273/2	S. 52
3.2 <i>Der Tod, das ist die kühle Nacht</i> (<i>Die Heimkehr</i> , Nr. 87)	S. 58
Brahms: <i>Der Tod, das ist die kühle Nacht</i> op, 96, Nr. 1	S. 60
3.3 Fazit	S. 65
4. Ausblick	S. 66
Abbildungsverzeichnis	S. 70
Abkürzungsverzeichnis	S. 72
Bezeichnungen von harmonischen Funktionen	S. 72
Anhang	S. 73
Literaturverzeichnis	S. 80

1. Einleitung

„Der philharmonische Katerverein
War auf dem Dache versammelt
Heut Nacht - doch nicht aus Sinnenbrunst;
Da ward nicht gebuhlt und gerammelt.

Es passt kein Sommernachthochzeitstraum,
Es passen nicht Lieder der Minne
Zur Winterjahrzeit, zu Frost und Schnee;
Gefroren war jede Rinne. [...]

Die alte frivole Generation
Verröchelt; ein neues Bestreben,
Ein Katzenfrühling der Poesie
Regt sich in Kunst und Leben.“¹

So beginnt Heinrich Heines 19 Strophen langer Kommentar zu einer Aufführung Neudeutscher Werke aus dem Jahr 1854. Noch bevor Brendel fünf Jahre später den Begriff der Neudeutschen Schule in seinem Vortrag *Zur Anbahnung einer Verständigung* prägen würde, bezieht sich Heine schon in dem Titel „Jung-Katerverein für Poesie-Musik“ auf eine Partei als Einheit, die sich von unmittelbarer und entfernter Vergangenheit abwendet und sich stattdessen auf den Fortschritt und die Poetisierung von Kunst und Leben beruft. Als führende Kräfte dieser Bewegung führt Heine die Trias Berlioz – Liszt – Wagner an. Wird Ersterer namentlich erwähnt und Liszt im letzten Vers auf der lyrischen Mediationsebene sogar als fiktiver Adressat als „himmlischer Kater“ direkt angesprochen, spielt das Gedicht indirekt auf Wagner durch Zitate aus dessen Schriften an. Doch nicht nur die Fortschrittspartei, sondern auch deren Opposition findet durch den Verweis auf Felix Mendelssohn Bartholdys *Sommernachtstraum* in dem Gedicht Erwähnung. Zwar hatte Heine laut eigener Aussage keine praktischen Kenntnisse über Musik und verstand angeblich „keine Note“², doch seine Rezensionen, Lyrik und Prosa geben mit charakteristisch ironischem Ton kritischen Aufschluss über die kulturellen Strömungen seiner Zeit. So zeichnet die bittere Kälte dieses Gedichts nichts Ge-

¹ Heine [1854] 2008, S. 192 f.; vollständiges Gedicht im Anhang.

² Heine-Säkularausgabe Bd. 23: Eisner 1979, S. 487.

ringeres als die hitzige ästhetische Diskussion ab, die die Musikkomposition und -kritik des 19. Jahrhunderts maßgeblich bestimmte.

Im Parteienstreit standen sich Zukunftsmusiker und Konservative in den Fragen der Beethovennachfolge und der eigentlichen Natur der Musik gegenüber. Während die Klassizistische³ Richtung die Eigenständigkeit der Tonkunst verteidigte, sah die Fortschrittspartei Musik als Sprache der Gefühle und deren Zukunft in der Verbindung mit außermusikalischen Inhalten. Aus diesen Haltungen resultierten divergierende musikalische Gestaltungsprinzipien: Während die Konservativen für Formung nach rein musikalischer Logik anhand von Korrespondenzmelodik und thematischer Verarbeitung eintraten, lehnten die Neudeutschen die überkommenen Formen als einengend ab und begründeten ihre Prosamelodik⁴ mit Verweis auf außermusikalische Programme und den Charakter von Musik als Sprache der Gefühle. Diese ästhetische Diskussion wurde vornehmlich anhand der großen Gattungen geführt. Franz Liszt suchte nach dem Vorbild von Ludwig van Beethovens Ouvertüren eine neue programmatische Gattung zu schaffen, nämlich die Symphonische Dichtung. Richard Wagner hingegen glaubte, dass Beethoven mit seiner neunten Symphonie das letzte Werk dieser Gattung komponiert habe⁵ und forderte deshalb die Abschaffung absoluter Instrumentalmusik zugunsten der Wiederherstellung der Einheit von Musik, Sprache und Tanz im Gesamtkunstwerk Musikdrama. Obschon sich Poesie und Musik im Kunstlied für Sologesang und Klavierbegleitung direkt verbinden, sahen es beide Hauptvertreter der Fortschrittspartei lediglich als eine periphere Gattung an. Die Frage, „ob man auch im Hinblick auf die Gattung Lied von einer Neudeutschen Schule sprechen kann“⁶, wirft Magda Marx-Weber schon 1977 auf, vertagt jedoch dessen Beantwortung in einer Fußnote auf eine Abhandlung, die

³ Die Kapitalisierung kennzeichnet hier und im Folgenden den Unterschied zwischen einer allgemeinen Einstellung und der spezifischen Partei im Romantikerstreit; ebenso bei Konservativ und Neudeutsch.

⁴ Die Termini Prosa- und Korrespondenzmelodik wurden nicht in dem Parteienstreit selbst angebracht, sondern erst im 20. Jahrhundert zur musikwissenschaftlichen Beschreibung von Kompositionsverfahren geprägt. Ohne eine dualistische Komplementarität suggerieren zu wollen, werden das Begriffspaar im Folgenden aus pragmatischen Gründen verwendet werden.

⁵ Vgl. Winkler 2006, S. 42.

⁶ Marx-Weber 1977b, S. 176.

bis heute nicht publiziert worden zu sein scheint. Deshalb gilt es im Folgenden zu klären, ob und inwiefern sich Merkmale der Neudeutschen Ästhetik in deren Liedanschauungen und Kompositionen widerspiegeln, gleichwohl diese nicht im Zentrum ihrer eigentlichen Überlegungen stehen.

Um diese Fragestellung schlüssig zu beantworten, bedarf es zwei sich gegenseitig ergänzender Zugänge, nämlich erstens der Gegenüberstellung der jeweiligen ästhetischen Positionen der Komponisten und zweitens der Analyse und Interpretation ihrer Lieder hinsichtlich deren Konservativen oder Neudeutschen Gehalts. Diese komplementäre Erschließung ist aus zwei Gründen vonnöten. Zum einen wurde der Romantikerstreit zumeist anhand von instrumentalmusikalischen Großformen ausgetragen, weshalb die ästhetischen Standpunkten bezüglich der exemplarisch besprochenen Musikformen nicht direkt auf den Kompositionsstil in der Liedgattung übertragen werden können; zum anderen ist vor der Analyse der Lieder grundsätzlich festzustellen, worin sich die Parteistandpunkt musikalisch manifestieren. Denn so heftig Kritiker in ihren Schriften polemisierten, so unbestimmt waren sie häufig in der Begründung ihres Urteils. Als das Lied in der Mitte des 19. Jahrhundert in den Diskurs des Musikstreits geriet, pflegten Rezensenten, Kompositionen in Abhängigkeit von der Parteizugehörigkeit des Komponisten zu loben oder zu verreißen, ohne die eigentliche Musik zu beleuchten. So druckte etwa die *Deutsche Musik-Zeitung* 1860 folgenden Artikel:

„Wir gelangen schließlich zu einigen Producten⁷ der ‚neudeutschen Schule‘, denn als solche werden wir wohl die Lieder von Lassen und Damrosch anzusehen haben. Wir erklären beide für würdig, in den neuen Orden aufgenommen und von Kühn in Weimar verlegt zu werden. Hochfliegende Intentionen, schwindsüchtige Sentimentalität, hinter welcher sich nur Unvermögen und grasse Unnatur verbergen, barbarische Behandlung der Singstimme und Vorliebe für widersinnige Harmonien sind die Vorzüge, welche beide Autoren gemeinsam besitzen.“⁸

Zusätzlich zu der Intransparenz der Beurteilungsmaßstäbe gewann die Diskussion durch formelhafte Vorwürfe zunehmend an Abstraktheit. Während

⁷ Alle direkten Zitate im Folgenden in Sprache der jeweiligen Originalquellen, evtl. mit von heutigen Konventionen abweichender Orthographie und Interpunktion; aus Gründen der Übersichtlichkeit wurde auf Übersetzungen der englischen und französischen Zitate verzichtet.

⁸ *Deutsche Musik-Zeitung* 1 (1860), S. 52. Zit. nach Marx-Weber 1997b, S. 176.

sich die Neudeutschen von dem ‚überwunden Standpunkt‘ und der ‚Erfüllung überkommener Formen‘ distanzieren, verleumdete die Konservativen die Kompositionen der Fortschrittspartei mit den Begriffen ‚Unklarheit‘, ‚Unverständlichkeit‘ und ‚expressive Überschwänglichkeit‘. Dieser vage Floskelstil führte mitunter dazu, dass Brahms zu Beginn der 1860er Jahre wegen der Unklarheit seiner Werke als Neudeutscher klassifiziert wurde.⁹ Daher sind vor der Betrachtung der Lieder rein musikalische Analyseparameter aus den ästhetischen Standpunkten zu entwickeln, um Neudeutsche oder Klassizistische Ausprägungen in Kompositionen objektiv identifizieren zu können.

Damit die Auswahl der zu analysierenden Lieder nicht arbiträr getroffen wird, werden Vertonungen von Gedichten nach Heine in den Fokus gerückt. Diesen Dichter als vereinenden Tenor zu setzen, erscheint in mehrfacher Hinsicht sinnvoll. Jeder der für den Romantikerstreit entscheidenden Komponisten hat sich sowohl persönlich als auch kompositorisch mit Heine auseinandergesetzt, zumal dieser nach Goethe der meistvertonte Dichter in deutschen Liedern ist¹⁰. Darüber hinaus ist die Anzahl von Parallelvertonungen, die einen besseren Vergleich des Kompositionsstils ermöglichen, bei Liedern nach Heine überdurchschnittlich hoch¹¹. Zwar ergäbe sich auch bei Vertonungen nach Goethe eine große Zahl von Parallelkompositionen; doch da Schumann den Fortschritt in der Liedkomposition maßgeblich von dem Stand zeitgenössischer Dichtung abhängig macht¹², laufen Vertonungen nach Goethe Gefahr, bewusst in untypischer Stilistik verfasst zu werden, weil dessen Gedichte in der vorausgegangenen Literaturepoche verfasst worden sind. Außerdem ergibt sich durch die formale, sprachliche und inhaltliche Pluralität Heine'scher Gedichte der Vorteil, dass auch die Wahl der Textvorlage Rückschlüsse auf die ästhetischen Ansichten ermöglicht. So bietet Heines Lyrik ein breites Spektrum von Sentiment oder Ironie, lyrischem Ton oder szenischer Bildsprache sowie Gedichte mit regelmäßigem Versbau wie etwa im *Buch der Lieder* oder für den damaligen Stand der Lyrik fast prosaische Texte

⁹ Vgl. Grimm 1983, S. 270.

¹⁰ Vgl. Gut 2000, S. 25.

¹¹ Zu den Spitzenreitern zählen *Du bist wie eine Blume* (über 415 Vertonungen), *Ein Fichtenbaum steht einsam* (209 Vertonungen), *Leise zieht durch mein Gemüt* (181 Vertonungen) und *Ich hab im Traum geweinet* (149 Vertonungen); Vgl. Jost 2000, S. 40.

¹² Vgl. Schumann 1843, S. 35.

mit variierender Metrik.

Für die Untersuchung sind die ästhetischen Standpunkte und Kompositionen der Hauptvertreter des Romantikerstreits zu beleuchten, also Schumann und Brahms auf Seiten der Konservativen sowie Liszt und Wagner als Repräsentanten der Neudeutsche Schule. Da deren jeweilige Positionen nicht nur im Gegenüber der Parteien, sondern auch innerhalb ihrer Koalitionen maßgeblich von einander divergieren, stellte es eine unzulässige Verkürzung des Sachverhalts dar, einen der Genannten nicht in die Überlegungen einzu beziehen. Da diese Hauptvertreter die stilbestimmenden Akteure im Romantikerstreit sind, können ihre Anhänger hingegen – auch im Hinblick auf die formalen Beschränkungen dieser Arbeit – exkludiert werden. Obgleich sich Hugo Wolf als Nachfolger Wagners sah¹³, muss er aus dieser Betrachtung ausgeschlossen werden, weil seine Vertonungen nach Heine¹⁴ weit nach der Hochphase des Romantikerstreits verfasst wurden. Felix Mendelssohn Bartholdy wiederum wird zwar ebenfalls häufig zum Lager der Konservativen gezählt, doch diese Rolle wurde ihm mehr durch seine Rezeption zuteil, als dass er sie selbst aktiv ergriffen hätte. Zwar ist es maßgeblich sein Verdienst, dass der Klassizismus während seiner Jahre als Kapellmeister in Leipzig aufblühte und zahlreiche Verteidiger fand, die sich später aus dieser traditionsbewussten Haltung heraus gegen die Neudeutschen aussprechen würden; doch da Mendelssohn stets die Politisierung von Kunst zu vermeiden pfleg-

¹³ Moser 1957, S. 9.

¹⁴ *Lieder aus der Jugendzeit* o.O (1877/78):

Wo bin ich, mich rings umdunkelt (Nr. 7); *Es war ein alter König* (Nr. 8);

Ernst ist der Frühling (Nr. 9)

Liederstrauß o.O. (1878):

Sie haben heut Abend Gesellschaft (Nr. 1); *Ich stand in dunkeln Träumen* (Nr. 2);

Das ist ein Brausen und Heulen (Nr. 3); *Aus meinen großen Schmerzen* (Nr. 4);

Mir träumte von einem Königskind (Nr. 5);

Mein Liebchen, wir saßen beisammen (Nr. 6); *Es blasen die blauen Husaren* (Nr. 7)

4 Gedichte nach Heine, Shakespeare und Lord Byron o.O. (1888-96):

Wo wird einst (Nr. 1)

Nachgelassene Lieder (1876-90):

Mädchen mit dem roten Mündchen; Du bist wie eine Blume;

Wenn ich in deine Augen seh; Spätherbstnebel, kalte Träume;

Mit schwarzen Segeln; Sterne mit den goldnen Füßchen;

Wie des Mondes Abbild zittert

Fragmente:

Manch Bild vergessener Zeiten; Das gelbe Laub erzittert

te¹⁵, hatte er sich bis zu seinem Tod 1847, also etwa ein Jahr vor dem Beginn der Hochphase des Romantikerstreits, nicht in der ästhetischen Diskussion positioniert. So kann etwa der Historiker August Wilhelm Ambros 1860, als der Parteienstreit volle Fahrt aufgenommen hatte, nur mutmaßen, welchen Einfluss Mendelssohn auf die ästhetische Diskussion ausgeübt hätte, so er nicht verstorben wäre:

„Wie sich wohl der Zustand unserer Musik gestaltet haben würde, ob die Richtung Wagner-Liszt zu der Bedeutung gelangt wäre, und so viel Terrain gewonnen hätte, als sie thatsächlich gewonnen hat, wenn nicht Mendelssohn in der Blüte seiner Kraft und seines Wirkens der Welt durch einen plötzlichen Tod entrissen worden wäre. Mendelssohns Wirken, Streben und Schaffen läßt annehmen, daß er als ganz entschiedener Gegner aufgetreten wäre, und das außerordentliche Ansehen, in dem er in ganz Deutschland und weit über Deutschlands Grenzen hinaus stand, der Umstand, daß sich das musikalische Leben Deutschlands in Leipzig concentrirte, und ein anderes Centrum (Weimar) sich schwerlich ohne harten Kampf an die Stelle jenes früheren zu setzen vermocht hätte; die Fülle bedeutender Tonwerke, welche der Meister sonder Zweifel der Welt noch geschenkt hätte, die Phalanx respektabler Talente, die sich um ihn scharte, das Alles hätte gewiß eine völlig andere Wendung und einen andern Ausgang gegeben. Berlioz' *Benvenuto Cellini*, Wagners fliegender Holländer und Tannhäuser waren schon damals längst veröffentlicht, ohne daß man sonderlich von ihnen Notiz nahm.“¹⁶

2. Positionen des Romantikerstreits

Entgegen der Etikettierung, die einige Musikwissenschaftler bei der Betrachtung des Romantikerstreits vornehmen, handelt es sich bei den Neudeutschen und Konservativen nicht um „entgegengesetzte Pole“¹⁷. Vielmehr zeigen sich sowohl in den Ansichten als auch Kompositionen der beiden Parteien gewisse Schnittpunkte¹⁸. Tatsächlich gesteht Brendel 1859 in seinem Vortrag *Zur Anbahnung einer Verständigung* selbst ein, dass viele „Verhandlungen um des Kaisers Bart waren“¹⁹. Von den alles andere als klar abzugren-

¹⁵ Vgl. Gesse-Harm 2006, S. 161.

¹⁶ Ambros 1860, S. 129 f.

¹⁷ Wörner 1975, S. 246.

¹⁸ Vgl. Dahlhaus 1980, S. 135 f.

¹⁹ Brendel 1859, S. 268.

zenden Positionen zwischen den beiden Gruppierungen zeigen sich zudem Differenzen innerhalb der jeweiligen Lager, sodass kaum von wirklichen Parteien, als vielmehr Koalitionen die Rede sein müsste. Darüber hinaus verschieben sich die Fronten der beiden Lager im Laufe der Diskussion. So stehen sich zuerst Schumann und die Gruppe um Liszt gegenüber, während Brahms erst später involviert wird, nämlich nach Schumanns Ableben 1856 und Liszts Weggang aus Weimar 1861, welcher den Zusammenbruch des Altenburger Kreises zur Folge hatte²⁰. Die zweite Phase des Romantikerstreits verlagerte sich zu dem Gegenüber von Wagnerianern und Brahminen²¹ – obschon Brahms mit der *Erklärung* 1860 allein Liszt zu kritisieren beabsichtigte, während er trotz einiger Vorbehalte Wagner bis zu seinem Lebensende handwerkliches Können einräumte und ihn mitunter sogar gegen ungerechtfertigte Kritik verteidigte²². Die getrennte Betrachtung der jeweiligen Standpunkte ist ebenfalls vonnöten, da sich zwar die Neudeutsche Schule mit einem eigenen Begriff und somit als eigenständige Entität im musikwissenschaftlichen Diskurs etablieren konnte, doch das Konservative Lager häufig nicht durch sich selbst, sondern lediglich in Opposition zu der Fortschrittspartei definiert wird. Eine dualistische Einteilung der Positionen vorzunehmen, käme also einer unzulänglichen Verkürzung gleich. Daher sind im Folgenden die jeweiligen ästhetischen Ansichten der Komponisten auf ihre Bewandnis für die Gattung des Liedes im Spannungsfeld des Romantikerstreits separat zu befragen. Die Ausführungen zielen dabei also nicht auf eine ausführliche Darstellung der allgemeinen Historie ab, sondern beziehen sich aus Gründen der Prägnanz ausschließlich auf für die Fragestellung relevante Aspekte.

Aus diesen Standpunkten gilt es dann Analyseparameter abzuleiten, die in einem zweiten Schritt als Prüfsteine für die Betrachtung und den Vergleich der Lieder fungieren können. Dadurch können objektive Urteile anhand rein musikalischer Eigenschaften abseits der vorgefertigten Urteile nach Parteistandpunkt getroffen werden. Zugleich ermöglicht die Zergliede-

²⁰ Vgl. Riedel 1986, S. 18.

²¹ Vgl. Edler 2006, S. 183.

²² Vgl. Lederer 1977, S. 60 f.

rung der beiden Positionen in einzelne Parameter differenzierte Aussagen. Anstatt eine Komposition bloß einem Lager zuweisen zu können, lassen sich die einzelnen Prüfsteine zu je zwei Polen, etwa Korrespondenzmelodik oder Prosamelodik, aufstellen, zwischen denen sich die Kompositionen in einem stufenlosen Kontinuum bewegen können. Das Verhältnis zwischen den Parametern erzielt dann ein multidimensionales Urteil und trägt so der Individualität von Werk und Position Rechnung.

Wenn sich auch Liszt, Berlioz und Wagner kaum unter einen Begriff subsumieren lassen und sie sich auch selbst in unterschiedlichen Ausmaßen von Brendels Bezeichnung distanziert haben, sei im Folgenden als Neudeutsch zu bezeichnen, wer sich der ästhetischen Diskussion anschließt, das heißt sowohl die Trias der drei Hauptvertreter als auch deren Anhänger und Schüler sowie die nicht kompositorisch, sondern publizistisch usw. tätigen Verfechter. Diese Arbeitsdefinition ist nicht zuletzt zu setzen, weil der scheinbar klare Terminus verschiedentlich ausgelegt wird; so bezieht er sich zum Teil nur auf die Trias Berlioz – Liszt – Wagner oder zusätzlich auch auf deren Anhängerkreis, teils allein im Sinne der Schule und mitunter auch in erweiterter Form unter Einbezug von Anton Bruckner und Richard Strauss²³. Mit der Bezeichnung sollen nicht die zum Teil gravierenden Unterschiede zwischen den verschiedenen Ansichten der Neudeutschen nivelliert, sondern die Betrachtung der konkreten Werke und Schriften sowie deren Vergleich untereinander überhaupt ermöglicht werden, anstatt eine Verwandtschaft von vorneherein zu negieren. Gleiches gilt für das entgegengesetzte Lager. Während die Begriffe der Leipziger, Schumannianer und Brahminen auf die Anhänger der jeweiligen Hauptrepräsentanten verweisen, bezeichnen Klassizisten und Konservative die gesamte Partei ohne eine Pauschalisierung oder stilistische Etikettierung implizieren zu wollen.

2.1 Schumann – „eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten“

Nachdem Liszt 1847 die Entscheidung getroffen hatte, die Reisen als Virtuose

²³ Vgl. Altenburg 1997, S. 68.

zu beenden, trat er 1848 das Amt des Hofkapellmeisters in Weimar an, um sich der Komposition und Orchesterarbeit zu widmen. Seine Erklärung des Ziels, das Erbe Goethes und Schillers anzutreten und die Kunst zu neuer Blüte zu führen, indem die Musik aus dem Geiste der Poesie erneuert würde – ein Gedanke, der dem Ideal Schumanns erstaunlich nahe scheint – wird konsensfähig als der Beginn des Musikstreits angeführt.²⁴ Doch während sich am Ende der 1840er Jahre die Kluft zwischen den Parteien durch die Ausrufung der *école de Weimar*²⁵, wie Liszt seinen Kreis in einem Brief an Joseph Joachim nannte, aufatet, umreißt Schumann bereits 1834 einen Stand der Musikgeschichte, der von Parteibildung geprägt ist:

„Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisirt. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunctler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milleu [...] sind die meisten Erzeugnisse des Tags begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.“²⁶

Schumann sieht sich selbst als Anhänger des linken, progressiven Flügels. In der ersten Ausgabe der *Neuen Zeitschrift für Musik*²⁷ des Jahrganges 1835 schreibt Schumann sich und seinem Organ den Fortschritt der Kunst und der Kritik auf die Fahnen:

„die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quell neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen eigenen Ersatz gewährt habe – endlich eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen“²⁸

Die Lager, die Schumann in den dreißiger Jahren beschreibt, formierten sich in den vierziger Jahren um. Aus der ehemaligen Avantgarde mit Hector Berlioz, Liszt, Frédéric Chopin, Schumann und Mendelssohn, die sich vornehmlich aus den nationalen Differenzen deutscher und französischer Romantik speiste, bildete sich nun das Gegenüber der Liszt-Wagner-Partei und der Konser-

²⁴ Vgl. Tadday 2009, S. 116.

²⁵ Joachim 1911, S. 78.

²⁶ Schumann 1854, S. 240.

²⁷ Im folgenden *NZfM*.

²⁸ Schumann 1835, S. 3.

vativen um Mendelssohn und Schumann. Trat Schumann in den 1830er und 1840er Jahren noch vehement für den musikalischen Fortschritt ein, indem er die Poetisierung von Kunst und Leben forderte und sich gegen das Salon- und Virtuosenwesen sowie das Lied als bürgerliche Massenware aussprach, trug er kaum öffentliche Publikationen zum Parteienstreit bei, wodurch ihn die Neudeutschen leicht als konservativ und reaktionär abtun konnten.²⁹ Als Romantiker diffamiert, galt er in den Kreisen der Fortschrittspartei als Verantwortlicher für kulturellen Verfall und die Verhinderung gesellschaftlichen Fortschritts³⁰. Schumann fuhr auch in seinem Spätwerk ab 1849 weiterhin fort, die durch den Wagner-Kreis verschriene absolute Musik zu kultivieren³¹. So kommentiert Theodor Uhlig 1851, Schumann schreibe keinen Stil mehr, sondern eine Manier³². Felix Draeseke sieht Schumanns Fortführung seiner Ansichten als Zeichen dafür, dass er sich „vom Genie zum Talent heruntergearbeitet“³³ habe.

Da sich Schumann kaum öffentlich an dem Musikstreit beteiligte, fällt es umso mehr auf, mit welcher Deutlichkeit er sich Richard Pohl gegenüber stellt. Dieser hatte Schumann in seinem mehrteiligen Bericht über *Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853* unter seinem Pseudonym Hoplit (altgriechisch für Kriegsgerät oder schwerbewaffnete Truppen) als Vertreter des vielzitierten überwundenen Standpunktes deklariert. Dass diese Artikel in der *NZfM* erschienen, die Schumann selbst gegründet hatte und nun zu dem offiziellen Sprachrohr der Fortschrittspartei geworden war, muss dessen ehemaligem Herausgeber besonders aufgestoßen sein. Nachdem Pohl Schumann den Bericht zugesandt hatte, antwortete Letzterer in einem Brief vom 6. Februar 1854:

„Dass Sie der Hoplit waren, das wusst' ich gar nicht. Denn ich harmonire nicht sonderlich mit seinem und seiner Partei Liszt-Wagner'schen Enthusiasmus. Was Sie für Zukunftsmusiker halten, das halt' ich für Gegenwartsmusiker; und was Sie für Vergangenheitsmusiker (Bach, Händel, Beethoven), das scheinen mir die besten Zukunftsmusiker. Geistige Schönheit in schönster Form kann ich nie für einen 'über-

²⁹ Vgl. Mahlert 1983, S. 64.

³⁰ Vgl. Tadday 2009, S. 116.

³¹ Vgl. Mahlert 1983, S. 64.

³² Vgl. Marx-Weber 1977a, S. 214.

³³ Röder 1930, S. 61.

wundenen Standpunkt' halten. Hat diese etwa R. Wagner? Und wo sind denn die genialen Leistungen Liszts – wo stecken sie! Vielleicht in seinem Pulte? will er vielleicht die Zukunft abwarten, weil er fürchtet, man versteh' ihn jetzt nicht?“³⁴

Doch Schumann ließ es nicht bei diesem persönlichen Brief an Pohl bewenden. Zwischen dessen begeisterte Berichte vom Karlsruher Musikfest veröffentlichte Schumann seinen ersten Artikel seit einer langen Phase des Schweigens, der zugleich auch sein letzter in der *NZfM* bleiben würde. 1853 erhebt Schumann in *Neue Bahnen* Johannes Brahms in den musikalischen Olymp und preist ihn als das wahre Genie der Zukunft. Indem Schumann anzeigt, wo der musikalische Fortschritt liegt und wo eben nicht, erteilt er den Neudeutschen nicht nur eine Absage, sondern sogar eine Kampfansage, die Brahms als Hoffnungsträger einsetzt. Schumann beschließt seinen Artikel mit den Worten:

„Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.“³⁵

In einer Fußnote zählt Schumann seine Anhänger, seine Schumannianer, auf, die anstelle seiner den selbsternannten Zukunftsmusikern entgegentreten: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, C. F. Wilsing, Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Keller³⁶. Positioniert Schumann sich sonst kaum öffentlich im Musikstreit, so offenbart sich in seinen Liedern das ‚Bündnis verwandter Geister‘ umso deutlicher. Seine ästhetischen Ansichten zeigen nämlich einerseits deutliche Parallelen zu Brahms und sind andererseits zum großen Teil unvereinbar mit den Ansichten der Neudeutschen.

Während Schumann in einem Brief an Hermann Hirschbach vom 30. Juni 1839 schreibt, dass er die Gesangskompositionen so lange er lebe „unter die Instrumentalmusik gesetzt habe, und nie für große Kunst gehalten“³⁷ habe, läutet er sein Liederjahr 1840 ein, indem er Clara am 22. Februar schreibt, dass die Liedkomposition eine lang für ihn entbehrte Seligkeit sei³⁸. Die Kritik

³⁴ Synofzik et al. 2014, S. 410

³⁵ Schumann 1853, S. 186.

³⁶ ebd.

³⁷ Küster 1998, S. 2

³⁸ Vgl. Gesse-Harm 2006, S. 270

des Liedes konkretisiert Schumann später anhand der „schlotternden Begleitungsformeln der älteren Behandlungsart, wo das Gedicht nur so nebenher lief“³⁹. Damit distanziert sich Schumann von konventionellen Begleitfiguren und Figurationen der Berliner Liederschule, der sich unter anderen auch Mendelssohn verschrieben hatte. Diese Praxen seien mit der Veräußerlichung und Übertönung des „zarten Lebens des Gedichtes“⁴⁰ behaftet. Zugleich bemängelt Schumann, dass Gedicht und Begleitung bei ‚der älteren Behandlungsart‘ nicht miteinander verbunden seien, sondern lediglich als isolierte Entitäten bestünden. So hebt sich Schumann deutlich von dem durch Einfachheit geprägten Berliner Liedideal ab, laut dem der Gesang ohne die Begleitung bestehen können solle. In Schumanns Liedern hingegen verschmelzen Klavierpart und Singstimme in der expressiven Gefühlswiedergabe. Laut Schumann müsse der Komponist vielmehr anstreben, „das Gedicht mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachzuwirken“⁴¹. Um diese Verbindung zu erreichen, sei die Tonmalerei jedoch eher hinderlich als zielführend. Schumann betont ausdrücklich, dass Schubert und Carl Loewe zum Teil „zu materiell auftragen“⁴².

Schuman fordert für die Liedkomposition mit Blick auf Vertonungen Heinrich Essers das Zusammenspiel mehrerer satztechnischer Komponenten: „Harmonie: rein und gewählt, - Melodie: klar, nicht ohne Eigentümlichkeit, leicht sangbar, - Begleitung: natürlich, hebend, - Wahl der Texte: sinnig, ernst“⁴³. Indem er sein Liedideal auf Klarheit und Natürlichkeit gründet, spricht sich Schumann für Prinzipien aus, die Konservative Kritiker im Parteienstreit nicht nur im Kontext des Naiven Liedes⁴⁴, sondern als allgemein für Musik gültig propagierten⁴⁵. Die Wichtigkeit der kantablen Singstimme hebt Schumann ebenfalls hervor, indem er in *Neue Bahnen* die „tiefe Gesangsmelodie“⁴⁶ in Brahms‘ Liedern lobt.

In der Rezension der *Zwölf Sololieder* op. 1 von Robert Franz legt

³⁹ Zit. nach Hering 1978, S. 96

⁴⁰ Zit. nach Edler 2008, S. 233.

⁴¹ Schumann 1840, S. 118.

⁴² Schumann 1836, S. 143.

⁴³ Zit. nach Kalisch 2002, S. 168.

⁴⁴ Vgl. Marx-Weber 1997b, S. 174.

⁴⁵ Vgl. Grimm 1983, S. 272.

⁴⁶ Schumann 1853, S. 186.

Schumann 1843 dar, dass sich der musikalische Stil seit 1830 verändert habe:

„Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethoven'scher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bach'schen Geistes sich kund gab. Die Entwicklung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine componirt. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik widerspiegelte. [...] Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen.“⁴⁷

Für Schumann ist die Entwicklung des Liedes stark mit dem Fortschritt in der Dichtung verbunden. Darin zeigt sich seine Forderung nach der Poetisierung der Musik, die sich auch in Tagebucheintragungen, Briefen und der musikschriftstellerischen Tätigkeit manifestiert. Das bedeutet – im Gegensatz zu dem programmmusikalischen Ansatz der Neudeutschen – bei seinen Liedern die Umsetzung der Gesamtstimmung bei gleichberechtigter Wiedergabe subtiler Feinheiten der Gedichte⁴⁸. Die Poetisierung der Musik tritt auch bei Schumanns Kompositionen zu Tage, wenn er etwa literarische Zitate in die *Davidsbündlertänze* op. 6 und das *Album für die Jugend* op. 68 einbringt, der *Phantasie* op. 17 Verse von Friedrich Schlegel als Motto voranstellt oder bildliche Titel für seine Kompositionen wählt. Für Schumann selbst stellt diese Praxis dem Stück jedoch kein Programm zur Seite, wie er in einer Rezension der *Charakteristischen Studien* op. 95 von Ignaz Moscheles darlegt:

„Man hat diese Überschriften über Musikstücke, die sich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt und gesagt, eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiss nicht: aber sie büsst dadurch ebensowenig etwas von ihrem Wert ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor.“⁴⁹

Indem Schumann betont, dass solche außermusikalischen Bezüge lediglich den allgemeinen Klang des Stückes beschreiben, widerspricht er der Neudeutschen Ansicht, laut derer Musik konkrete Aussagen innewohnten. Schumann konkretisiert diesen Gedanken in einer Anekdote. Als er einen Marsch von Schubert vierhändig musiziert habe, kam ihm das Bild von Dons und

⁴⁷ Schumann 1843, S. 35.

⁴⁸ Vgl. Jost 1996, Sp. 1294.

⁴⁹ Schumann 1854, S. 361

Donnas, die in Sevilla auf und ab stolzierten. Als er diese Assoziation mit seinem Klavierpartner besprach, stellte er zu seiner Verwunderung fest, dass dieser sich das gleiche vorgestellt hatte.⁵⁰ Zwar versucht Schumann in seiner Kritik und seinen Werktiteln, Musik bildlich und poetisch zu beschreiben, um den Klangeindruck wiederzugeben, glaubt jedoch nicht, dass Musik eine bestimmte Sache darstelle. Zwar verbindet Schumann bildliche Assoziationen mit Klangeindrücken, diese sollen jedoch stets subjektiv bleiben und nicht mittels Programm festgeschrieben werden, um den Hörer in seinem ästhetischen Erleben nicht zu limitieren, zumal das absolute Klangspiel stets nur einen abstrakten Ausdruck habe.

2.2 Brahms – Neue Bahnen und falscher Kurs

Johannes Brahms wird häufig als derjenige Komponist dargestellt, der die absolute Musik gegen die Neudeutschen verteidigte. Für Wörner etwa ist Brahms „der größte romantische Klassizist“⁵¹ und „der Willensvollstrecker des späten Schumann“⁵². Diese einseitige Darstellung definiert Brahms jedoch nicht aus sich selbst heraus, sondern drückt ihm einen fremden Stempel auf. Eine solch verzerrte Rezeption ist aus mehreren Gründen unangemessen. Erstens wird das Gewicht der Erklärung und Brahms' Status, den er zu der Zeit innehatte, rückwirkend überhöht.

„Hatte doch die Erklärung – abgesehen von der Glosse der *NZfM* – unmittelbar so gut wie keine Wirkung. In den biographischen Abhandlungen, die in den folgenden Jahrzehnten über Brahms erschienen, blieb sie unerwähnt, bis sie – vermutlich im Zusammenhang der Veröffentlichung der Briefe Bülow's ab Mitte der 1890er Jahre – wieder ins Blickfeld rückte. Erst damit setzte eine Interpretation ein, die spätere Stadien des Parteienstreits, in denen Brahms als Repräsentant der deutschen Musik unbestritten war, auf den Beginn der 1860er Jahre rückprojizierte. Zu dieser Zeit galt Brahms aber lediglich als ein allenfalls vielversprechender Komponist der Schumann-Nachfolge, der sich nach einer langen Phase des Schweigens anschickte, mit neuen Werken überhaupt wieder an die Öffentlichkeit zu treten.“⁵³

Tatsächlich beteiligte sich Brahms lange Zeit nicht an der öffentlichen Pole-

⁵⁰ Vgl. Lippman 1964, S. 335.

⁵¹ Wörner 1975, S. 363.

⁵² ebd.

⁵³ Meurs 1996, S. 82.

mik, sondern äußerte seine Kritik an der Fortschrittspartei im Privaten. Der Briefwechsel mit Joachim belegt, dass Brahms' Bewusstsein seiner Verantwortung als Komponist erst in den späten 1850er Jahren reifte, als sich die Neudeutsche Schule zunehmend etablierte. Wird häufig die Tonkünstlerversammlung in Leipzig anlässlich des 25jährigen Bestehens der *NZfM* im Juni 1859 als auslösendes Moment der *Erklärung* gegen Liszt genannt, so schreibt Brahms noch am 7. August an Joachim:

„Die Weimaraner machen ihren Lärm fort. Weitzmann beweist jetzt, daß vom ersten Jahrhundert nach Christus an alle Genies verkannt wären, vergißt aber, daß von Hucbald bis Bach und weiter alle Herrn Reformatoren als gute und die bestens Musiker und Komponisten anerkannt wurden und man nur ihre 'Absonderlichkeiten' oder was sonst angriff. Da man nun Liszt nie den Titel eines ziemlich guten Komponisten gegeben hat so, müßte wieder einiges Weitere erklärt werden. Die Kompositionen werden immer schrecklicher, z. B. Dante! Ich möchte, es stände nicht Einiges entschieden im Wege, um mit den Leuten umgehen zu können, aber geht doch nicht, oder bin ich wirklich ein Philister? Mich juckt's oft in den Fingern, Streit anzufangen, Anti-Liszts zu schreiben“⁵⁴.

Die Tonkünstlerversammlung scheint zwar Brahms' Abneigung gegen die erstarkende Partei weiter geschürt zu haben, doch das Manifest gegen Liszt veröffentlichte er erst etwa ein Jahr später. Der Briefwechsel zwischen Joachim und Brahms weist darauf hin, dass die *Erklärung* durch Berlioz' Kritik an Wagner in *Concerts de Richard Wagner. La musique de bavenir* im Februar 1860 beflügelt wurde⁵⁵. Brahms nennt in obigem Brief allein Liszt und die Weimaraner als Vertreter der Fortschrittspartei, obschon Brendel selbst Wagner und Berlioz zu der von ihm proklamierten Neudeutschen Schule zählt⁵⁶. Eben diese will Brahms jedoch mit seiner Kritik nicht treffen. Am 9. Mai 1860 schreibt Brahms an Joachim: „Ich wünschte hauptsächlich, wir könnten den Namen Liszt anbringen, damit man uns nicht Verstocktheit gegen Wagner usw. vorwerfen kann.“⁵⁷ Diese Vorsicht begründet sich zum einen darin, dass Brahms bis an sein Lebensende Wagner trotz aller Vorbehalte tonsetzerisches Können einräumte (wenn diese Anerkennung auch nicht re-

⁵⁴ *Brahms Briefwechsel* V, S. 248-249. Zit. nach Fellingner 1984, S. 163.

⁵⁵ Vgl. Tadday 2009, S. 122.

⁵⁶ Vgl. Brendel 1859, S. 271.

⁵⁷ *Brahms Briefwechsel* V, S. 279. Zit. nach Fellingner 1984, S. 169.

ziproker Natur war⁵⁸), zum anderen aber vermochte kein Vertreter des Konservativen Lagers, dem Musikdramatiker mit einem bedeutenden Opernwerk gegenüberzutreten.

In den 1870er Jahren, als der Weimarer Kreis nach Liszts Weggang bereits zusammengebrochen war, wurde Brahms dennoch wider seinen Willen zum Antipoden Wagners erklärt⁵⁹. Carl Dahlhaus bringt diese paradoxe Wendung mit dem Ableben Mendelssohns in Verbindung. Dessen Tod sei als ein Verlust wahrgenommen worden, der eine unentbehrliche Stellung in der gesamt-deutschen Musikkultur hinterlassen habe. Zur Füllung dieses Vakuums sei Brahms im Streit mit den Wagnerianern in den 1860er Jahre als Nachfolger Mendelssohns zum Hauptrepräsentanten der konservativen Partei ernannt worden:: „So widersinnig es wäre, von ihm zu behaupten, daß er stilistisch die Erbschaft Mendelssohns angetreten habe [...] – so ähnlich oder gleichartig sind die Positionen, die von beiden in der Musikkultur eingenommen wurden“⁶⁰.

Zwar wird Brahms mit Schumann häufig in ein Lager der Konservativen subsumiert – und Schumanns Artikel *Neue Bahnen* legt diesen Gedankengang auch nahe –, Brahms selbst beruft sich jedoch in der für den Musikstreit zentralen Frage der Beethovennachfolge auf Schubert:

„Der wahre Nachfolger Beethovens ist nicht Mendelssohn, der ja eine unvergleichliche Kunstbildung hatte, auch nicht Schumann, sondern Schubert. Es ist unglaublich, was für Musik in dessen Liedern steckt. Kein Komponist versteht wie er richtig zu deklamieren. Bei ihm kommt aber immer das Beste so selbstverständlich heraus, als könnte es nicht anders sein.“⁶¹

Brahms benennt also das Unmittelbare als sein ästhetisches Ideal. Interessant ist nicht nur, dass sich Brahms in gewisser Weise von Mendelssohn und Schumann distanziert oder dass er die Neudeutschen, die in gleicher Weise die Beethovennachfolge für sich beanspruchen, nicht als nennenswert erachtet; es erstaunt vielmehr, dass Brahms die Nachfolge Beethovens durch Schubert in seinen Liedern legitimiert sieht, nicht in seinen Symphonien. Insofern zeichnet Brahms mit seiner Aussage die Fragestellung dieser Arbeit vor, näm-

⁵⁸ Vgl. Kabisch 2002, S. 868

⁵⁹ Vgl. Grimm 1983, S. 274.

⁶⁰ Dahlhaus 2002, S. 887 f.

⁶¹ Kalbeck 1904, S. 219.

lich dass sich der Parteienstreit sehr wohl in der Kleingattung des Sololiedes widerspiegeln könne.

"Denn das Lied segelt jetzt so falschen Kurs, daß man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied."⁶² Hinsichtlich Brahms' Liedästhetik ist dieses Zitat aus einem Brief an Clara Schumann verschiedentlich interpretiert worden. Zumeist dreht sich der wissenschaftliche Diskurs um das Verhältnis des Ideals volksliedhafter Einfachheit auf der einen und Brahms' komplex konstruierte Kompositionen auf der anderen Seite⁶³. Diese Spannung löst sich durch die Symbiose von Kunstliedelementen und Volksliedaspekten in einer Neigung zu unregelmäßiger Periodik, Taktwechseln, Erweiterung und Verschleierung der Tonalität durch Elemente der Kirchentönenarten, leittonlose Kadenzten und Ausharmonisierung von Nebenstufen⁶⁴. Während diese Erklärungsansätze jedoch direkt auf Brahms' Kompositionen verweisen, kann die Aussage als Dokument seiner Zeit gedeutet werden. Am 27. Januar 1860 verfasst fällt dieser Brief nämlich zwischen Brendels Vortrag *Zur Anbahnung einer Verständigung* und das Konservative Manifest gegen Liszt. Dementsprechend vermutet Ira Braus zu Recht, dass Brahms mit dem Volkslied die Aspiration verband, dauerhafte Werke, auch in Abgrenzung zu der Neudeutschen Zukunftsmusik, zu schaffen⁶⁵. Peter Jost findet einen ähnlichen Ansatz:

„Mit ‚falschem Kurs‘ könnte Brahms damals aktuelle Lieder von Liszt selbst oder aus seinem Zirkel meinen, jedoch auch auf die Abwertung der Kleinform ‚Lied‘ gegenüber den damals neuen und von ihren Verfechtern propagierten Gattungen des Musikdramas und der Sinfonischen Dichtungen anspielen. Es liegt auf der Hand, dass das Volkslied zunächst einmal auf eine leicht fassliche, sangbare Melodik abzielt, die bereits für sich bestehen kann und damit in eklatantem Gegensatz zu den Vorstellungen der Neudeutschen steht.“⁶⁶

Die Bemühung um Abgrenzung von den Neudeutschen zeigt sich nicht nur in der musikalischen Faktur, sondern auch in der Betitelung. Brahms wählt verschiedene Bezeichnungen für seine Kompositionen für Klavier und Singstimme, mit denen er kategorische Einordnungen vornimmt. Der Begriff der

⁶² *Schumann-Brahms Briefwechsel I*, S. 294. Zit. nach Fellinger 1965, S. 113.

⁶³ Vgl. Rumenhöller 1992, S. 40.

⁶⁴ Vgl. Finscher 1983, S. 140.

⁶⁵ Vgl. Braus 1986, S. 147.

⁶⁶ Jost 2009, S. 215.

Ballade etwa bezieht sich dabei auf den epischen Charakter, während Romanze auf deren tradierte Liebesthematik verweist. Jost stellt fest, dass Brahms mit der terminologischen Differenzierung zwischen Liedern und Gesängen zwar nicht völlig konsequent, aber dennoch tendenziell auf die jeweilige Form der Komposition verweist. Während die Lieder zumeist in (variierten) Strophenform gehalten sind, weist ein großer Teil der Gesänge freiere Formen auf.⁶⁷ Ab etwa 1860 zeichnet sich in den Publikationen eine Bevorzugung für die Bezeichnung des Liedes ab.

„Auf eine Reaktion auf die [...] liedästhetische Diskussion unter der zusammenfassenden Leitlinie ‚Lied versus Gesang‘ deutet die Titelgebung nicht unmittelbar hin, jedoch erscheint – sieht man vom Sonderfall der *Vier ernsten Gesänge* einmal ab – die Tendenz der Spätzeit zur Bezeichnung ‚Lied‘ – möglicherweise in Abgrenzung zu von Wagner beeinflussten ‚Gesängen‘ (etwa von Adolf Jensen, Felix Draeseke oder Alexander Ritter) – durchaus nicht willkürlich.“⁶⁸

Just in der Zeit um 1860 experimentierte Brahms auf formaler Ebene mit der Gattung des Liedes bis zur Durchkomposition in op. 32 nach Gedichten von August von Platen und Georg Friedrich Daumer⁶⁹. Dies verwundert insofern, als dass sich Brahms zu einem Zeitpunkt der größten Spannung im Parteienstreit einem ästhetischen Ideal der Neudeutschen zuwendet. Im sonstigen Liedwerk hingegen findet sich die durchkomponierte Form selbst bei einstrophigen Liedern kaum⁷⁰. Vielmehr bevorzugt Brahms zu etwa gleichen Teilen entweder die Liedform ABA oder die Strophenform in simpler oder variativer Ausprägung⁷¹. Die musikalische Form wählt Brahms in Anlehnung zu der des Textes⁷². Indem sich Brahms gegen die Durchkomposition entscheidet, legt er den Fokus der Vertonung mehr auf das Gedicht als Ganzes als auf seine einzelnen Wörter:

„Nicht der Fortgang des Gedichtes wird musikalisch begleitet, sondern einzelne Gedanken werden ihm entnommen, um auf unterschiedlichen Ebenen zu musikalischen Gestalten und Elementen transformiert zu werden; und diese sind in einem vorab musikalisch determinierten Beziehungszusammenhang organisiert, der sehr wohl mit dem zeitlichen Ablauf des Gedichts kollidieren kann. Indem aber die Gedanken-

⁶⁷ Vgl. a. a. O., S. 211.

⁶⁸ ebd.

⁶⁹ Vgl. Jost 1996, Sp. 1296.

⁷⁰ Vgl. Jost 2009, S. 227.

⁷¹ Vgl. Schmidt 1983, S. 145.

⁷² Vgl. Platt 1992, S. 33.

reihung des Textes von einem heterogenen und potentiell gegenläufigen Netzwerk musikalischer Gedanken überlagert wird, entsteht eine Form, in der die Beziehungsstränge zwischen den unterschiedlichen Ebenen und damit ihr Sinn nur in einer Gleichsam der Zeit enthobenen Gesamtschau erfaßt werden können.“⁷³

Anstelle also den Text musikalisch nachzuzeichnen, formt die musikalische Logik das jeweilige Lied. Am Vorbild der Instrumentalformen der Klassik orientiert wendet Brahms das Verfahren der motivisch-thematischen Integration auf das Lied an, wobei die verschiedenen Elemente der Komposition durch ein Netz motivischer Beziehungen verbunden werden.⁷⁴ Im Großen erfüllt die Textvorlage für Brahms dennoch eine formbestimmende Funktion. Entgegen Wagners Ansicht der Urverwandtschaft von Wort und Ton sieht Brahms die Dichtung als autonome Kunst an. Die Verbindung von Text und Musik stellt Brahms daher durch strukturelle und assoziative Analogien her.⁷⁵ Brahms' Schüler Jenner berichtet, dass Brahms die musikalischen Kadenzen, die den Aufbau und die Proportionen der einzelnen Liedteile bestimmten, als Pendant zu der Interpunktion der Textvorlage ansah. So strebe er an, mit dem Wechselspiel zwischen den musikalischen Parametern Rhythmus, Melodie und Harmonie durch Kadenzen den formalen Aufbau des Gedichtes umzusetzen.⁷⁶ Ebenso bestimmt das Metrum der Textvorlage die musikalische Phrasierung:

„Eine Kritik an Liedern Richard Heubergers gipfelte schließlich darin, daß Brahms den Text nach Deklamationsaspekten in leere Takte eintrug, um zu dokumentieren, wie Sprachrhythmus zusammenfallen sollten. [...] Auch in seinen eigenen Skizzen kennzeichnete Brahms bisweilen die geplante Länge von Perioden durch höher gezogene Taktstriche.“⁷⁷

In seinem Essay *Brahms the Progressive* legt Arnold Schoenberg anhand von *Meerfahrt* op. 96, Nr. 4 dar, dass Brahms seine Phrasenstruktur nach dem Versmaß ausrichtete: „Accordingly, if there were three, four, or five metrical feet, the melody should consist of the same number of measures or half-measures.“⁷⁸ Dementsprechend verwende Brahms asymmetrische Phrasen

⁷³ Schmidt 1983, S. 154.

⁷⁴ Vgl. Finscher 1983, S. 140.

⁷⁵ Vgl. Braus 1986, S. 146.

⁷⁶ Vgl. Jost 2009, S. 227.

⁷⁷ Krones 1988, S. 316.

⁷⁸ Schoenberg 1947, S. 418.

für unregelmäßige Versmaße. Laut Heather Platt sei diese Konsequenz in *Meerfahrt* jedoch eher die Ausnahme. Platt führt diverse Gegenbeispiele von Gedichtvertonungen mit dreihebigen Versen in viertaktigen Phrasen aus zwei zweitaktigen Segmenten an. Die viertaktige Form erreiche Brahms, indem er die Deklamation gegen Ende der Phrase verlangsamt oder die ersten drei Takte mit dem dreihebigen Vers und den letzten Takt mit dem Klavier solo fülle.⁷⁹

So leitet Brahms aus der formalen Anlage des Gedichtes einen groben formalen Aufbau des Liedes ab, das im Einzelnen dann jedoch durch innermusikalische Logik ausgearbeitet wird. Gerade der Aspekt der formalen Gestaltung ist für den Romantikerstreit entscheidend. Entgegen der Neudeutschen Prosamelodik und Gefühlsästhetik loben die Brahminen, wie Hanslick sie zu nennen pflegte, bei Brahms vorwiegend strukturelle Kriterien, nämlich

„die 'formale Klarheit' (Hanslick, 1862), das 'Grundgesetz der musikalischen Logik' (Schubring, 1868), die 'strenge Logik der Gedanken' (Hanslick, 1879), der 'einheitliche Strom der Erfindung' (Hermann Deiters, 1867), die 'einheitlich gehobene Stimmung', von der 'alles durchströmt ist' (Hanslick, 1881.), die 'organisch-plastische Bildung' (Philipp Spitta, 1892), das 'maßvolle' des Ausdrucks beziehungsweise die Übereinstimmung des Ausdrucks 'mit den Gesetzen des Ebenmaßes' (Deiters, 1880).“⁸⁰

2.3 Liszt – „das Schöne außerhalb der Regeln der Schule“

Nichts Geringeres als die Erneuerung von Kunst und Leben durch die Verbindung mit der Poesie war es, das Liszt in Weimar zu verwirklichen suchte. Dieses musikpoetische Ideal, seine *grande idée*, rekapitulierend beschloss Liszt 1860 seine Zeit in Weimar: „celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie; un développement plus libre, et pour ainsi dire, plus adéquate à l'esprit de ce temps“⁸¹. Sein Ideal der Verbindung von Poesie und Musik, das jedoch nicht an die Überlegungen Schumanns, sondern an Berlioz anknüpfen⁸², suchte Liszt in seinen Symphonischen Dich-

⁷⁹ Vgl. Platt 1992, S. 124.

⁸⁰ Grimm 1983, S. 272.

⁸¹ Zit. nach Gesse-Harm 2006, S. 399.

⁸² Vgl. a. a. O., S. 398.

tungen zu verwirklichen. Sich auf der einen Seite auf die Ouvertüren Beethovens berufend, auf der anderen Seite jedoch jegliche klassische Formkonzeption abstreifend waren es daher auch diese Großkompositionen, die den Parteienstreit sowohl aufseiten der Gegner als auch der Verfechter der Tonpoesie antrieb. Doch auch die kleine Gattung des Liedes blieb in der ästhetischen Diskussion nicht außen vor. Anlässlich der geplanten Herausgabe seiner gesammelten Lieder schreibt Liszt in einem Brief an Brendel vom 6. Dezember 1859:

„Die Lieder in ihrer jetzigen Gestaltung können sich behaupten (ohngeachtet der unausbleibenden Kritik unserer verbissenen und sich die Zähne abbeissenden Gegnerschaft!), und wenn sich einige Sänger nicht *roher* und *oberflächlicher* Art finden liessen, welche getrosten Muthes es wagten, Lieder von dem berühmigten *Nicht-Componisten* Franz Liszt vorzutragen, so würden sie auch wahrscheinlich ihr Publikum finden.“⁸³

Liszt räumte dem Lied beim täglichen Musizieren auf der Altenburg einen breiten Raum ein. So gehörten Liszts Transkriptionen von Liedern von Beethoven, Schubert (darunter auch die sechs Heine-Vertonungen aus dem *Schwanengesang*) und Schumann ebenso wie Kompositionen aus dem Weimarer Kreis von Cornelius, Draeseke, Ritter, Darmrosch und Lassen zum etablierten Programm. Allerdings hat Liszt weder eine geschlossene Systematik seiner Liedästhetik entworfen, noch kann sein Oeuvre selbst eine Vorbildfunktion für seine Schüler einnehmen, da die Lieder voneinander stark divergieren.⁸⁴ Seine Ansichten werden lediglich in vereinzelt Äußerungen über das Verhältnis von Wort und Ton in Rezensionen älterer oder zeitgenössischer Lieder ersichtlich⁸⁵. Die Publikationen eint neben der Ablehnung von Hanslicks Formalismus die Perspektive von Musik als Ausdrucks- und Gefühlskunst.

Im Sinne der Poetisierung der Kunst verbinden sich im Lied Wort und Ton als Träger verschiedener Funktionen – Inhaltsträger auf der einen und Ausdrucks- oder Gefühlsträger auf der anderen Seite – auf einer höheren Ebene im vollkommenen Kunstwerk⁸⁶. Indem Liszt in einer Rezension lobend

⁸³ La Mara 1893, S. 343 f.

⁸⁴ Vgl. Marx-Weber 1977b, S. 176 f.

⁸⁵ Vgl. Konold 1970, S. 187 f.

⁸⁶ Vgl. a. a. O., S. 194.

hervorhebt, wie unvergleichlich Robert Franz in seinen Liedern die Gefühle und Atmosphäre der jeweiligen Textvorlage musikalisch umsetzt⁸⁷, widerspricht er der Ansicht Hanslicks. In *Vom Musikalisch-Schönen* leugnet Hanslick der Musik die Fähigkeit ab, bestimmte Gefühle ausdrücken zu können; der Inhalt der musikalischen Idee sei lediglich bloße Dynamik und tönend bewegte Form⁸⁸. Laut Liszt tragen Volkslieder ihren Namen, „weil sie von ungelehrten, ungeübten Leuten gedichtet werden, die dabei einzig der Inspiration ihres Gefühls folgen“⁸⁹. Indem Liszt also das Gefühl als formbestimmende Instanz benennt, untergräbt er das konservative Ideal des Naiven Liedes und Brahms' persönliche Leitidee, die er in obigem Brief an Clara Schumann benennt. Für das Kunstlied zieht Liszt weitere Konsequenzen aus diesem Gedankengang. Durchdringe nämlich die Reflexion des wissenden Künstlers das Gefühl, ergebe sich „eine andere, höhere Naivität als die der Naturmenschen [...], die [...] um so rührender und ergreifender auf uns einwirkt“⁹⁰. In seiner Schrift *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“* zieht Liszt 1855 die Konsequenz aus der Durchdringung von Reflexion und Gefühl:

„Der Künstler kann das Schöne außerhalb der Regeln der Schule verfolgen, ohne befürchten zu müssen, es dadurch zu verfehlen.“⁹¹

In diesem Gedanken liegt Liszts Begründung für die Abkehr der überkommenen Korrespondenzmelodik, also das Regelhaft-Geordnete, das sich musikalisch in symmetrischen Phrasen und repetitiven Prinzipien manifestiert. Demgegenüber steht, in Anlehnung an die altlateinische Bezeichnung für ungebundene Rede, die Prosamelodik, die durch den Strom stets neuer Elemente charakterisiert ist.⁹² In seinem offenen Brief *über Franz Liszt's symphonische Dichtungen* beschreibt Richard Wagner das Verhältnis von Form und Inhalt von Musik, indem er darlegt, Liszt habe mit der Symphonischen Dichtungen einen Weg gefunden, musikalisches Material aus dem Gehalt anderer Künste abzuleiten. Alan Walker stellt fest, dass Wagners Feststellungen derart präzise seien, dass er mit Liszt dessen Konzept programmatischer Musik be-

⁸⁷ Vgl. a. a. O., S. 191.

⁸⁸ Vgl. Hanslick 1854, S. 31 ff.

⁸⁹ Ramann 1882a, S. 213.

⁹⁰ a. a. O., S. 213 f.

⁹¹ a. a. O., S. 4.

⁹² Vgl. Danuser 1995, S. 268.

sprochen haben muss⁹³. Liszt selbst definiert ein Programm als

„Irgend ein der rein-instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werk vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken.“⁹⁴

Damit hebt sich das Programm von Schumanns oben beschriebenen Verständnis der Funktion von Musiktiteln ab, der Überschriften als Hinweis auf den allgemeinen Charakter eines Stückes sieht. Aus dem Programm bei Liszt hingegen begründet sich die Kausalität, dass sich eine musikalische Entität, die mit einem außermusikalischen Bedeutungsgehalt verbunden ist, gegen formbestimmende klassische Prinzipien sperrt.

„Wenn man aber nun [...] einer Melodie persönliche Bedeutung beilegt, wenn ihr Rhythmus, ihre Bewegung, ihre Modulationen und Modifikationen, ihr Zergliedern und Entwickeln nach allen Richtungen hin dem entsprechen soll, was beispielsweise die Malerei durch Stellung, Gebärde, Blick und Physiognomie der Personen ausdrückt, so wird diese Melodie [...] notwendig eine dramatische, ausdrucksvolle, empfundene sein müssen, welche sich in Folge dessen wenig oder gar nicht zur Kombination mit Melodien, wie sie von der Polyphonie bedingt sind, eignet.“⁹⁵

Diese freie Form der Komposition traf bei Hanslick auf scharfe Kritik. Über Liszts Symphonische Dichtung *Les Préludes* schreibt er: „noch weniger entdecken wir in diesem poetischen Vagabundieren der Phantasie jene musikalische Gedankenentwicklung, die wir als ‚thematische Arbeit‘ in jeder größeren Composition finden und finden wollen“⁹⁶. Diese Kritik entspringt einem ungerechtfertigten Dualismus, der zwischen in sich selbst begründeter Musik und außermusikalisch begründeten Kompositionen unterscheidet. Dadurch wird die komplementäre Logik nahelegt, dass es Letzteren an innermusikalischer Logik fehlen müsse; dass Liszt sich in seinen Symphonischen Dichtungen ähnlicher Formungsprinzipien wie auch die Konservativen bedient⁹⁷, bleibt dabei jedenfalls unberücksichtigt. Die einheitliche Form wird nach Ansicht der Konservativen durch die fehlende motivisch-thematische Verarbeitung nicht gewährleistet, zum anderen aber auch durch starke Kontraste un-

⁹³ Vgl. Walker 2013, S. 358 ff.

⁹⁴ Ramann 1882a, S. 21.

⁹⁵ Ramann 1882b, S. 169 f.

⁹⁶ Hanslick 1870, S. 120.

⁹⁷ Vgl. Schoenberg 1984, S. 421.

terbunden. 1886, nachdem der Romantikerstreit bereits ausgekühlt war, beurteilt Hanslick Liszts Lieder als bemerkenswerte, höchst individuelle Äußerungen, die sich allerdings den meisten Gedichten gegenüber sehr souverän benähmen. „Die einfachsten lyrischen Gedichte zwingt Liszt gern in eine ungeahnte hochdramatische Auffassung, welcher keine Modulation zu kühn, kein rhythmischer Wechsel zu schroff, kein harmonisches Gewürz zu stark ist.“⁹⁸

2.4 Wagner – „Federn der programmistischen Sturmvögel“

In der Kritik der Lieder Schumanns legt Brendel dar, worin sich die Neudeutsche Liedästhetik maßgeblich von der konservativen Kompositionsweise abhebe. In der Behandlung des Textes über das vorschubertsche Lied zwar hinaus, sei Schumann jedoch „in der Behandlung der Singstimme nie ganz mit sich in's Reine gekommen. Und wir sehen daher ein unsicheres Schwanken. Bald ist die Singstimme bei ihm überwiegend declamatorisch, bald melodisch, bald weder das eine noch das Andere.“⁹⁹ Diese Setzweise trete „aus der Sphäre absolut-musikalischer Auffassung heraus, ohne die neue Ausdrucksweise [...] ganz zu erreichen“¹⁰⁰. Mit der neuen Ausdrucksweise zielt Brendel auf das Deklamationsprinzip im Sinne Wagners ab, das sich von der klassischen Melodiebildung maßgeblich unterscheidet: „die Melodie der Sprache ist die Aufgabe der Gegenwart und Zukunft, die bisherige Gesangsmelodie aber hatte damit äußert wenig, meist gar nichts zu schaffen“¹⁰¹. Wagner selbst hat sich über seine Liedästhetik kaum geäußert, lediglich einige Liedrezensionen lassen auf seine Auffassungen schließen. 1852 schreibt Wagner in einer Rezension von Lieder Wilhelm Baumgartners:

„Es handelt sich bei musikalischen Liederkompositionen unserem lieder spielenden und singenden Publikum zunächst nur darum, ob eben die Musik, d. h. die Melodie an sich gefällig und unterhaltend sei; der 'Text' ist dann nur insofern von Wichtigkeit, als man zu den verschiedenen Versen dieselbe Melodie wiederholt singen oder spielen kann.

⁹⁸ Hanslick 1886, S. 244.

⁹⁹ Brendel 1856, S. 19.

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ a. a. O., S. 21.

[...] wen als Musiker es verlangt, die Empfindung, die ein Gedicht in ihm hervorrief, durch die Mittel seiner Kunst so auszudrücken, dass er sie auch Anderen mittheilen könne, der ist für sein Verfahren allerdings zu einer bei weitem innigeren Beziehung zu dem Gedichte genöthigt.“¹⁰²

Wagner distanziert sich also von der allein an der Melodie der Singstimme und strophischer Vertonung orientierten Ästhetik, benennt jedoch nicht konkret, wie die innigere Beziehung zwischen Musik und Text im Kunstlied zustande kommen kann. In seinen Schriften über das Musikdrama hingegen hat Wagner diese Frage umfassend behandelt.

Ira Braus stellt aus dem im gleichen Jahr wie obige Rezension erschienenen *Oper und Drama* zwei für das Kunstlied relevante Punkte heraus. Erstens sei laut Wagner die Stimme nicht wie ein Orchesterinstrument zu behandeln, sondern der Sinn und Pathos des Textes mit der Musik zu vereinen. So steht Wagner etwa der *Missa Solemnis* kritisch gegenüber, die er als „rein symphonisches Werk“¹⁰³ bezeichnet. Die Periodik der klassischen Instrumentalmusik sei daher zugunsten der Artikulation einer musikalischen Sprache aufzugeben. Zweitens sei dem deutschen Stabreim gegenüber dem lateinischen Endreim Vorzug zu geben, da Letzterer periodisches Denken repräsentiere, während Ersterer Kontinuität und Verständlichkeit durch die Urverwandtschaft der Sprachwurzeln gewährleiste. Dieses Verhältnis sei musikalisch durch die Vers- bzw. Wort-Ton-Melodie und die Urverwandtschaft der zwölf Tonarten umzusetzen.¹⁰⁴

Diese „treue Wiedergabe des natürlichen Sprachausdruckes“¹⁰⁵ fordert einen Liedtypus, bei dem die musikalische Deklamation dem gehobenen, ausdrucksvollen Rezitieren des Gedichtes nachempfunden wird. Innermusikalische Prinzipien wie die Periodenstruktur oder Formschemata spielen allenfalls eine untergeordnete Rolle, da sich die formale Gestaltung des Liedes primär aus dem Vortrag des Gedichtes ableitete. Somit sei die engere Verbindung von Lyrik und Musik in der Wort-Ton-Melodie nur mithilfe fortschrittlicher musikalischer Mittel, wie einer erweiterten Harmonik und prosamelodi-

¹⁰² Wagner 1912, S. 285.

¹⁰³ Wagner *Gesammelte Schriften* Bd. 7, S. 186. Zit. nach Ackermann 1986, S. 24.

¹⁰⁴ Vgl. Braus 1986, S. 136.

¹⁰⁵ Wagner 1852, S. 113.

schen Formung, zu verwirklichen.¹⁰⁶ Harmonische Schemata und metrisch-syntaktische Regelmäßigkeit als konservative Prinzipien der Korrespondenzmelodik hingegen verhöhnt Wagner als „Regeln der Quadratur“¹⁰⁷. Laut Carl Dahlhaus hebt die Neudeutsche Deklamation die wesentlichen Merkmale der traditionellen Melodie auf und unterscheidet sich somit vom Rezitativ „durch den geschichtlichen Anspruch, gleichsam nach- und nicht etwa vormelodisch zu sein“¹⁰⁸. Aus den neuartigen Ausdrucksweisen, die der bis dahin für die Liedgattung gültigen Norm der Einfachheit diametral entgegengesetzt scheinen, resultiere laut Wagner jedoch keine Erschwerung des Verständnisses, sondern im Gegenteil eine Versinnlichung des dichterischen Gehalts von unmittelbarer Verständlichkeit. „Wir haben, wenn wir in einer verständlichen Beziehung zum Leben bleiben wollen, *aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache* den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, in welchem die dichterische Absicht allvermögend an das Gefühl sich kundgeben soll.“¹⁰⁹

Diese Intention setze jedoch voraus, dass das Artifizielle des Gedichtes, also Reim und Metrik, aufzugeben seien. Noch bevor jedoch musikalische Faktoren bei der Ausgestaltung eines deklamatorischen Liedes im Neudeutschen Sinne zum Tragen kommen, stellt die an der Sprachmelodie ausgerichtete Ästhetik Ansprüche an die Textvorlage. Entgegen dem Postulat der romantischen Dichterschule, dass ein Gedicht sangbar, also formal gleichmäßig, sein solle, urteilte Brendel, dass lyrische Dichtung nur „wenig Declamirbares“¹¹⁰ böte. Zwar flammten ein der Neudeutschen Ästhetik affines Wort-Ton-Ideal des rhetorisch-pathetischen, dramatischen und bühnenmäßigen in politischer Dichtung des Vormärz vor allem bei Georg Herwegh und Ferdinand Freiligrath auf, doch diese verloren nach dem Scheitern der Revolution zugunsten der Spätromantischen Dichter wie Emanuel Geibel, Ludwig Uhland und Friedrich Rückert rasch ihr Publikum. Auch die Dichtungen der bedeutendsten Vertreter des Realismus wie Friedrich Hebbel und Theodor Storm sperrten sich gegen einen pathetischen Sprachduktus. Somit mussten sich

¹⁰⁶ Vgl. Mahlert 1983, S. 40 f.

¹⁰⁷ Wagner 1911, S. 174.

¹⁰⁸ Dahlhaus 1977, S. 17.

¹⁰⁹ Wagner 1852, S. 190.

¹¹⁰ Brendel 1852, S. 481.

Neudeutsche Komponisten entweder mit zweitklassigen Dichtern begnügen oder auf Balladen und Rollengedichte etablierter Lyriker zurückgreifen, um das rhetorische und dramatische Potential der deklamatorischen Vertonungsweise zu entfalten.¹¹¹

Als entscheidenden Punkt Neudeutscher Innovation sieht Wagner die Erweiterung der Harmonik. Die harmonischen Neuerungen, die herkömmliche Kadenz bei weitem übersteigen und die gefestigte Tonalität zum Teil sogar infrage stellen, begründet Wagner jedoch nicht als Progression des Materialstandes aus der musikimmanenten Logik; stattdessen nutzt Wagner einen außermusikalischen Erklärungszusammenhang, indem er unkonventionelle Harmonik programmatisch oder dramatisch begründet¹¹². Als Konsequenz dessen spricht Wagner der Instrumentalmusik ihre Innovationskraft ab. In *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* spricht sich Wagner ausdrücklich gegen dramatische Mittel im symphonischen Stil aus. Während sich abrupte Modulationen und die Chromatisierung von Akkorden im Musikdrama von dem Text und der szenische Situation ableiteten, entbehrten sie in der Instrumentalmusik als rein musikalische Vorgänge ihrer Nachvollziehbarkeit. Auf dieser Argumentationsbasis wirft Wagner den Symphonien Brahms' vor, sie hätten programmatisch oder dramatisch begründete Neuerungen in absolutmusikalischen Kontexten zweckentfremdet:

„Als wir endlich wieder den Mund symphonisch uns aufzumachen getrauten, um zu zeigen, was wir denn doch noch zustande zu bringen vermöchten, verfielen wir, sobald wir merkten, daß wir gar zu langweilig und schwülstig wurden, auf gar nichts anderes als uns mit ausgefallenen Federn der programmistischen Sturmvoegel auszuput-

¹¹¹ Vgl. Mahler 1983, S. 58 f.

¹¹² In der Besprechung von Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* beschreibt Brendel hingegen den harmonischen Fortschritt im Sinne der Hegelschen Geschichtsphilosophie als Negation des alten Standpunkts, dem es um die positive Erfüllung von Naturgesetzen ginge:

„Ich wähle als Beispiel die Modulation. Das Reich der Accorde ist zwar kein unmittelbar und fertig in der Natur Vorgefundenes, eben so wenig aber auch ein willkürlich Gemachtes; es ist Resultat der Erkenntniß gewisser Naturgesetzte. Die Ineinsbildung des Geistigen und Stofflichen geschieht nun in einer Weise, daß der Geist zunächst mit dem Natürlichen Hand in Hand geht, in unmittelbarer Einheit mit demselben sich befindet. Dies sind die einfachsten modulatorischen Gestaltungen nach den Gesetzen der Naturverwandtschaft der Accorde, Ausweichungen in die nächsten verwandten Tonarten. Eine solche unmittelbare Einheit aber kann nur für kurze Zeit genügen. Der Geist schreitet weiter, indem er die nächsten, natürlichen Beziehungen der Accorde negirt und aus diesen fortgesetzten Negationen sein reicher gestaltetes Gebäude aufbaut.“ Brendel 1855, S. 99.

zen.“¹¹³

2.5 Zwischenfazit – Analyseparameter

Aus den besprochenen Anschauungen lassen sich die zentralen ästhetischen Divergenzen zwischen den Parteien erkennen, die als Prüfsteine in der folgenden Betrachtung ausgewählter Lieder dienen sollen, sodass die Frage, ob und inwiefern sich der Romantikerstreit in der Gattung des Sololiedes widerspiegelt, schlüssig beantwortet werden kann. Demnach stellt die musikalische Form eines Liedes das entscheidende Kriterium zur Unterscheidung von Neudeutscher oder Klassizistischer Ästhetik dar. Auf der einen Seite betonen Liszt und Wagner, dass das Gefühl oder das Programm die musikalische Faktur zu bestimmen habe und nicht durch überkommene Formen gezwungen werden solle. Demgegenüber stehen die Konservativen, die souverän-musikalische Formen auf verschiedene Weise verteidigen. Während sich für Schumann Lyrik und Musik gleichberechtigt in der Form durchdringen, bindet Brahms sein Volksliedideal an musikalische Klarheit. Diese unterschiedlichen Sichtweisen resultieren in komplementären Gestaltungsprinzipien. Wo die Konservativen korrespondenzmelodische Formen auf musikalische Logik gründen, äußert sich bei den Neudeutschen die Musik als Sprache der Gefühle oder durch Erklärung mithilfe eines Programmes in prosamelodischen Faktoren. Die Klassizistische Kompositionsweise fußt damit auf Formschemata, regelmäßige Periodik, klare Rhythmik sowie harmonische Bestimmtheit und gewinnt ihr Material aus motivisch-thematischer Arbeit. Der Neudeutsche Tenor hingegen zielt vorwiegend auf die Abschaffung der tradierten Formen ab, schließt dabei aber nicht zwangsläufig motivische Verarbeitungsprozesse aus.

Mit dem jeweiligen Liedideal divergieren die Ansprüche an die Textvorlage. Da für Schumann der sangbare Aspekt von Dichtung im Vordergrund steht, setzt er vornehmlich Gedichte mit regelmäßigen Versbau und Reimschema in Musik. Brahms hingegen macht die Komponierbarkeit weniger von

¹¹³ Wagner 1911, S. 182.

der formalen Gestaltung als vielmehr von dem emotionalen Gehalt einer Textvorlage abhängig. Wagner wiederum spricht sich klar gegen lyrische Stimmungsdichtung aus, weil sich diese nicht für einen deklamatorischen Vertonungsstil eigne. Liszt legt sich zwar in Bezug auf die Auswahl der Textvorlage weniger fest, insgesamt lässt sich jedoch eine Bevorzugung von bildlicher Sprache, die sich zur tonmalerischen Umsetzung eignet, feststellen.

In seinem Vortrag *Zur Anbahnung einer Verständigung* stellt Franz Brendel die Konservative Seite als sinnlichen Naturalismus, der sich bloß an der formalen Schönheit orientiert, dar und setzt dieser die Neudeutsche Schule als geistigem Rationalismus gegenüber¹¹⁴.

„Aber der geschichtliche Fortgang in der Kunstentwicklung besteht trotzdem specieller darin, daß die bewußte Seite sich immer mehr herausringt, so daß frühere Schöpfungen, von einer späteren Stufe aus betrachtet, immer als naiv erscheinen. Dies zeigt sich – um einige Beispiele anzuführen, - in der viel correcteren Behandlung der Singstimme bei der Gesangsmusik, ein Umstand von außerordentlicher Wichtigkeit, bei der reinen Instrumentalmusik in der Beseitigung der Schablone, in der Abhängigmachung der Form von dem Inhalt. Was das Harmonische betrifft, so kam es in alter Zeit zunächst darauf an, roher Natürlichkeit gegenüber, die Gesetzte des musikalischen Wohlklangs aufzufinden.“¹¹⁵

Interessanterweise fordert Brendel die Überwindung der überkommenen Formen nur bei der Instrumentalmusik und klammert die Vokalmusik von diesem Anspruch aus; der Fortschritt habe dort laut Brendel von der Singstimme auszugehen. Somit ist neben der Form als Ganzes und der Materialgewinnung die Gestaltung der Singstimme auf eher kantable oder deklamatorische Züge zu befragen. Ob die Harmonik eines Stückes einer kadenziellen Regelmäßigkeit folgt oder durch entfernte Tonarten streift ist für die Fragestellung dieser Arbeit von zweifacher Relevanz. Zum einen bedeuten die harmonischen Neuerungen Liszts und Wagners in sich eine maßgebliche Abkehr von klassischen Akkordfolgen. Zum anderen stellt die Harmonik jedoch auch eine Facette im Unterschied von Prosa- und Korrespondenzmelodik dar, weil sich Phrasen und Formteile unter anderem über Kadenz und Tonartverwandtschaften abrunden und aufeinander beziehen.

¹¹⁴ Vgl. Brendel 1859, S. 270.

¹¹⁵ ebd.

3. Vertonungen

Im Folgenden soll je eine Vertonung von den vier Hauptvertretern des Parteienstreits mithilfe der oben gewonnen Erkenntnisse auf ihre Anteile konservativer oder Neudeutscher Kompositionsästhetik befragt werden. Bei Wagner und Schumann ergibt sich der direkte Vergleich durch deren Kompositionen nach Heines *Die Grenadiere*. Dass die beiden Vertonungen um 1840 und damit vor der Hochphase des Romantikerstreits komponiert wurden ist insofern kaum von Nachteil, als dass die grundlegenden ästhetischen Ansichten der beiden auch zu diesen Zeitpunkt schon gesetzt waren – zumal sich der Konflikt bereits „[s]ofort nach Beethovens, Webers und Schuberts Tod“¹¹⁶ andeutete. Auch Liszt vertonte Heines *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten* vor der Ausrufung der *école de Weymar*, doch laut Serge Gut tragen die Kompositionen der ersten Liederphase von 1839 bis 1849 bereits „das Siegel des reifen Liszt“¹¹⁷; die zweite Fassung der *Loreley* fällt mit ihrer Veröffentlichung im Jahr 1856 in die Zeit der größten Auseinandersetzung. Bei Brahms scheint sich das Problem zu ergeben, dass er seine Heine-Vertonungen, die in der Zeit des Musikstreits entstanden waren, eigenhändig vernichtet hat¹¹⁸ und erst 1877 sein erstes Lied nach Heine veröffentlichte¹¹⁹. Zwar differenziert Ludwig Finscher in drei Phasen im Brahmschen Liedschaffen, allerdings ist diese Einteilung weniger der Entwicklung der Brahmschen Liedästhetik, sondern vielmehr der Übersichtlichkeit und chronologischen Einteilung geschuldet. So betont Finscher, dass sich Brahms' Liedstil, mit Ausnahme der *Vier ernsten Gesänge* op. 121, in seinen späteren Jahren „nicht mehr grundsätzlich gewandelt“¹²⁰ habe. Daher scheint es trotz des zeitlichen Abstands zum eigentlichen Musikstreit dennoch sinnvoll, die Vertonung *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (op. 96, Nr. 1) hinsichtlich ihrer grundlegenden Ästhetik in den Vergleich einzubringen.

Abgesehen von der zeitlichen Einordnung sind die Lieder so gewählt,

¹¹⁶ Wörner 1975, S. 362.

¹¹⁷ Gut 2011, S. 584.

¹¹⁸ Vgl. Gesse-Harm 2002, Sp. 1170.

¹¹⁹ *Es liebt sich so lieblich im Lenze!* (op. 71, Nr. 1; „Die Wellen blinken und fließen dahin“).

¹²⁰ Finscher 1983, S. 143.

dass sie jeweils in Parallelvertongen bei anderen Komponisten vorliegen. So können auf Basis der folgenden Erkenntnisse weitere Quervergleiche angestellt werden, die an dieser Stelle aus Gründen des vorgegebenen Umfangs ausbleiben müssen. Zu diesem Zweck ist im Anhang eine Übersicht über die Parallelvertongen mit evtl. abweichendem Titel in Reihenfolge der Gedichte in Heines Zyklen beigefügt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass ausschließlich die Gattung des klavierbegleiteten Sololiedes aufgeführt wird; Duette, Chöre und sonstige Vokalkompositionen sind aufgrund ihrer gattungsspezifischen Unterschiede ausgeschlossen. Um eine konzise Darstellung zu ermöglichen, werden die Werke Liszts nicht mit den drei verschiedenen Werkverzeichnissen, sondern nur dem wohl gebräuchlichsten nach Humphrey Searle identifiziert. Die den Vertongen zugrundeliegenden Gedichte finden sich ebenfalls in Reihenfolge ihrer Besprechung im Anhang.

Aus Gründen der leichteren Nachvollziehbarkeit werden Verweise auf Notentexte nicht als Fußnoten mit Seitenzahl, sondern direkt im Fließtext mit Taktangaben belegt. Somit können die Anmerkungen unabhängig von der vorliegenden Notenausgabe verfolgt werden. Gleiches gilt für Verweise auf Gedichtverse.

3.1 *Die Grenadiere (Romanzen, Nr. 6)*

Auf der Rückkehr von dem gescheiterten Russlandfeldzug erfahren zwei napoleonische Soldaten, dass ihr Kaiser gefangen genommen worden sei. Während der eine sich als Realist um das Wohl seiner Familie sorgt, schwört sein idealistischer Kamerad stattdessen dem Kaiser über den Tod hinaus während der Treue. In der Beschreibung, wie er mit Gewehr und Orden beerdigt werden möchte, steigert er sich in Bilder militaristischer Heroik, die schließlich mit seiner eigenen Wiederauferstehung in der neuen Herrschaft des Kaisers kulminiert.

Heines Gedicht gehört zu den Anfängen einer Bewegung, die Napoleon in ganz Europa zu einer mythischen Figur stilisierte. Angetrieben wurde der Kult einerseits durch die Unzufriedenheit mit der bestehenden Regierung im Gegensatz zu der liberalen Gesetzgebung Napoleons. Vor allem im Rheinland

gedachte die Bevölkerung angesichts der repressiven Monarchie der Preußischen Regierung des liberalen *Code Napoleon*, der 1815 abgeschafft worden war. Zum anderen verlieh die Sympathie mit dem Feldherren als Opfer der Briten und Gefangenem auf der entlegenen Insel St. Helena dem Kult zunehmenden Auftrieb.¹²¹ Zu den Ereignissen, die am häufigsten Einzug in Lyrik fanden, gehören die ägyptischen und russischen Feldzüge, die Rückkehr von Elba, die Schlacht von Waterloo, das Exil auf St. Helena sowie Tod und Beisetzung des Kaisers. Der legendäre Charakter Napoleons wird häufig durch einen Veteranen, der sich an die glorreiche Vergangenheit erinnert und von einer Rückkehr Napoleons träumt, zum Ausdruck gebracht.¹²² Zwar reißen sich *Die Grenadiere* ebenfalls in diese narrativen Situationen ein, doch entgegen der einseitigen Rezeption Napoleons in diesem Kult birgt Heines Gedicht neben der augenscheinlichen Glorifizierung noch eine weitere Bedeutungsschicht. Durch die hyperbolische Sprache des idealistischen Soldaten in den letzten Strophen wird seine Glaubwürdigkeit fraglich. Heine erkennt zwar die Größe Napoleons an, doch er warnt zugleich vor übersteigertem Nationalismus. Dass der zweite Grenadier kein Ideal verkörpert, wird ebenfalls deutlich, als er seiner Familie mit einer intertextuellen Referenz entsagt:

„Was schert mich Weib, was schert mich Kind?
Ich trage weit bess'eres Verlangen;
Lass sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind“

Diese Verse spielen auf Johann Gottfried Herders Ballade *Edward* an. Darin antwortet Edward seiner Mutter, was mit seiner Familie geschehen solle, wenn er fortginge:

„Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,
Ich seh sie nimmermehr!“¹²³

Während Heines Soldat ein patriotisches Opfer zu erbringen glaubt, verrät die Parallele zu Edwards Patrizid die Gefahr seines Fanatismus. Auch der historische Hintergrund belegt diese Interpretation. Susan Youens argumentiert, dass *Die Grenadiere* nach Napoleons Kapitulation am 18. Juli 1814 und vor

¹²¹ Vgl. Roshwald 2011, S. 32.

¹²² Vgl. Cohn 1940, S. 549.

¹²³ Herder 1988, S. 59.

dem Beginn seiner Herrschaft der Hundert Tage 1815 einzuordnen seien¹²⁴. Als das Gedicht 1822 erschien, wussten Heines Zeitgenossen also bereits um das Scheitern von Napoleons erneuter Machtübernahme. Darüber hinaus schließt Heines kosmopolitische Einstellung, die er in einem Brief vom 16. März 1822 ausdrückt, genuine nationalistische Tendenzen aus:

"Ich liebe Deutschland und die Deutschen; aber ich liebe nicht minder die Bewohner des übrigen Theils der Erde, deren Zahl vierzig mahl größer ist, als die der Deutschen. Die Liebe giebt dem Menschen seinen Werth. Gott lob! ich bin also vierzig mahl mehr wert als Jene, die sich nicht aus dem Sumpfe der Nationalselftsucht hervorwinden können, und die nur Deutschland und Deutsche lieben."¹²⁵

Schumann: *Die beiden Grenadiere* op. 49, Nr. 1

Schumann vertont die Ballade in einer Form, in der sich strophische Anlage und Durchkomposition durchdringen. Die Musik wechselt zunächst zwischen Marsch und variierendem Rezitativ, bevor eine ausgedehnte Steigerung das Erklingen der *Marseillaise* im Gesang vorbereitet. Zwar folgen die Verse mit Ausnahme des zweitaktigen Zwischenspiels nach der zweiten Strophe (T. 19-20) unmittelbar aufeinander, doch die strophische Gliederung des Gedichtes wird dennoch durch die kontrastierenden Formteile umgesetzt. So werden die erste, dritte und fünfte Strophe im Marschcharakter und die zweite, vierte, sechste und siebte Strophen rezitativisch vorgetragen, während die *Marseillaise* die letzten beiden Strophen prägt. Bei dieser konsequent blockhaften Einteilung stellt die dritte Strophe eine Ausnahme dar. Anstatt dass sie vollständig von dem Marschmotiv geprägt würde, setzt das Rezitativ schon im dritten Vers an (T. 24). Diese Abweichung erklärt sich jedoch durch die zwei konträren Funktionen in Heines Strophe. Während die erste Hälfte die äußere Handlung beschreibt, schildert das zweite Verspaar die wörtliche Rede des ersten Soldaten. Schumann überträgt also die formale Gestaltung des Gedichtes in Musik. Dies zeigt sich auch bei der Behandlung der einzelnen Verse. Einerseits spiegelt sich die gleichmäßige Zahl der Hebungen ausnahmslos durch deren Vertonung in je zwei Takten wider und andererseits fallen alle

¹²⁴ Vgl. Youens 2005, S. 13.

¹²⁵ Heine [1822] 2008, S. 84.

betonten Silben auf Hauptzählzeiten des $\frac{4}{4}$ -Taktes. Dass sich jeweils der zweite und vierte Vers einer Strophe reimen, reflektiert Schumann musikalisch, indem er den entsprechenden Takten den gleichen Rhythmus in der Singstimme zugrunde legt.

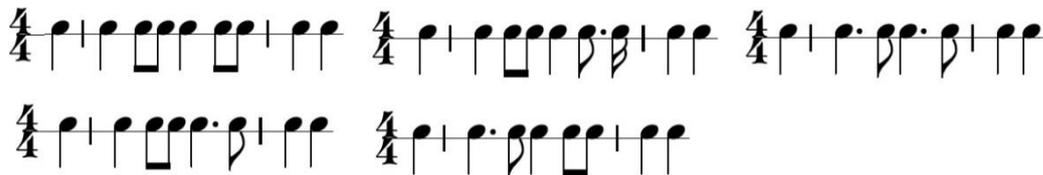


Abbildung 1: Rhythmus der korrespondierenden Reimpaare und dessen Varianten

Dass sich die Musik primär an der formalen Gestaltung der Textvorlage orientiert, zeigt sich auch darin, dass Verse mit Enjambements nicht verbunden, sondern wie zwei separate Entitäten behandelt werden. Die Verse 9 und 10, „Da weinten zusammen die Grenadier‘, / wohl ob der kläglichen Kunde“, sind sogar durch das Trommelwirbelmotiv voneinander abgesetzt (T. 21-24). Daran zeigt sich deutlich, dass Schumann bei der Konzeption seiner Vertonung primär in Form und Versen, nicht in Inhalt und Handlung denkt. Zwar finden sich das Trommelwirbelmotiv (z.B. T. 2), das Fanfarenmotiv (z.B. T. 37) sowie der Marsch und der Rezitativgestus als tonmalerische Aspekte in dem Lied, allerdings sind diese nicht als Konstituenten einer plastischen Szene, sondern vielmehr als Darstellung der jeweiligen psychologischen Disposition des Sprechers zu verstehen. Mithilfe dieser Elemente gelingt es Schumann, die emotionale Intensität des Ausdrucks zu intensivieren, ohne die für ihn entscheidende Intimität zwischen Gedicht und Musik zu gefährden.

Über Johann Sebastian Bach äußerte Schumann anerkennend, er habe „auf wenige Takte, oft Noten, ganz wundersam gefügte Stücke gegründet, durch die sich jene Anfangslinien in unzähligen Verschlingungen hindurchziehen“¹²⁶. Dieses Verfahren der motivischen Arbeit legt Schumann auch in den *Grenadieren* an den Tag. So leitet sich das musikalische Material des Liedes fast vollständig vom zweitaktigen Klaviervorspiel (T. 1-2) ab.

¹²⁶ Zit. nach Edler 2008, S. 234.

Mässig.

Abbildung 2: Vorspiel, T. 1-2

Der erste Vers (T. 3-4) greift dessen Quartauftakt, das Trommelwirbelmotiv und den Rhythmus der Begleitung bis hin zur Achtelpause auf 1+, durch die der Taktbeginn markant abgesetzt wird, auf. Auch die Bewegung der Singstimme vom Grundton zur Tonikaterz und über die zweite Stufe zurück zum *g* wird durch die Oberstimme im Vorspiel bereits vorgezeichnet. Darüber hinaus liegen sowohl dem Vorspiel als auch dem ersten Vers das gleiche harmo-

7
6-5
nische Schema T – D⁴–3–T zugrunde. Der erste und der zweite Vers verstehen sich musikalisch als Vorder- und Nachsatz (T. 3-6), welche im dritten und vierten Vers mit geringfügigen Änderungen wiederholt werden (T. 7-10). Dieser Formteil A leitet seine achttaktige Periode im Marschcharakter somit ausschließlich aus dem Vorspiel ab und dient im Weiteren als Vorlage für den nächsten Formteil. Egon Voss beschreibt die Periode als „diatonisch bestimmt, harmonisch deutlich-eindeutig gefaßt, rhythmisch einfach-prägnant“¹²⁷. Ohne darauf abzuzielen beschreibt er damit das höchste Klassizistische Ideal, das der Neudeutschen Kompositionsweise entgegengesetzt

Abbildung 3: Formteil A, T. 3-6

¹²⁷ Voss 2006, S. 322.

wurde, nämlich die „formale Klarheit“¹²⁸.

Der Nachsatz der ersten Periode (T. 5-6) bildet mit seinem Rhythmus der Singstimme, der Bassführung in Skalen und dem Wechselspiel von Doppeldominanter und Dominanter die Vorlage für den rezitativischen Formteil B (T. 11-18). Dieses ist mit Akkorden in halben Noten durch ein ruhigeres Begleitmotiv geprägt. Auch dieser Formteil teilt die beiden Verspaare der zweiten Strophe in einen Vorder- und einen Nachsatz auf, die zusammen eine achttaktige Periode ergeben.



The image shows a musical score for Formteil B, measures 11-14. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano right hand (treble clef), and a piano left hand (bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'p' (piano). The lyrics are: 'Da hör-ten sie Bei-de die trau-ri-ge Mähr! dass Frankreich ver-lo-ren ge-gan-gen,'. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Abbildung 4: Formteil B, T. 11-14

Nach der zweiten Strophe wird das Vorspiel als Zwischenspiel exakt wiederholt (T. 19-20), bevor im ersten Verspaar der dritten Strophe der Marsch A vom Liedbeginn wiederkehrt (T. 21-24). Die erste Hälfte der dritten Strophe gleicht dem ersten Verspaar der ersten Strophen, von einer Punktierung in der Singstimme abgesehen, bis hin zur Dynamik (Vgl. T. 3-6 u. 21-24). Mit dieser musikalischen Entsprechung reflektiert Schumann die sprachliche Analogie der Verse 1-2 und 9-10; die beiden Verse verbindet sowohl ihre gleich angelegte Syntax als auch die ähnliche sukzessive Anordnung harten und weichen Konsonanten sowie dunklen und hellen Vokalen.

Da das zweite Verspaar der dritten Strophe die wörtliche Rede des ersten Grenadiers anführt, geht der Marsch in das Rezitativmodell B über. Diese zweite Hälfte der dritten Strophe und die erste Hälfte der vierten Strophen werden sprachlich durch den Parallelismus „Der Eine sprach“ (V. 11) und „Der Andere sprach“ (V. 13) verbunden. Dem folgend übergeht die Musik die sonst blockhafte Einteilung der Strophen und verbindet die beiden Verspaare über den Strophenbruch hinweg, indem die Takte 29 bis 32 den Takten 25

¹²⁸ Grimm 1983, S. 272.

bis 28 als Sequenz antworten. Der Dialog verliert sich in den Bekundungen von psychosomatischem Schmerz und Resignation zunehmend in ferne Tonarten und steht damit in Kontrast zu den sonst vorherrschenden Tonika-Dominant-Wechseln. Weicht die Harmonik bei „wie weh wird mir“ zuerst nur in die sP aus (T. 26), so schwindet der Musik durch eine mehrtaktige Dominantkette ihr tonaler Grund (T. 27-29). Somit scheinen die Rückkehr zur Tonika und im übertragenen Sinne die physische Rückkehr der Grenadiere sowie deren psychische Festigung infrage gestellt. Durch die periodische Phrasenstruktur und die Sequenzierung des vorhergehenden Verses vermag sich das Gehör jedoch trotzdem zu orientieren. Das Ende der Aneinanderreihung von Dominantseptakkorden mündet in den tG, der mit einer Vollkadenz bestätigt wird (T. 30-32). Diesem kurzfristigen Lichtblick in Dur bei dem Todeswunsch des Soldaten wird durch den Gedanken an „Weib und Kind zu Haus“ Einhalt geboten, sodass das Wechselspiel von Doppeldominanter und Dominanter an das Rezitativ in Formteil B gemahnt und schließlich zurück zur Tonika g-Moll führt (T. 33-36). Die harmonische Entfernung tritt insgesamt als eine konsequente Fortschreitung auf, die musikalisch stets durch Quintverwandtschaften gerechtfertigt wird. Trotz der harmonischen Abweichung verbleiben jedoch Gesangstimme und Begleitung rhythmisch und hinsichtlich ihrer Stimmführung im gleichen Duktus wie der Rest des Liedes, sodass die formale Einheit der Komposition gewahrt bleibt.

Der Marschteil A kehrt in der fünften Strophe, in der der idealistische Grenadier seiner Familie entsagt und stattdessen auf seine militärische Pflicht und Ehre pocht, zurück. Durch die Rückbesinnung auf seine Identität als Soldat verwundert es nicht, dass sich diese Strophe musikalisch nach dem Beginn des Liedes richtet (Vgl. T. 37-44 mit T. 3-10). In einer Variation des Rezitativteils B schildert der Grenadier „[n]ach und nach bewegter“ (T. 45) seinem Kameraden, wie er bestattet werden möchte. Auch diese Strophe wird durch ihr Begleitmuster und die achttaktige Periodenstruktur mit Vorder- und Nachsatz formal abgesetzt. Von seiner Todesphantasie angestachelt steigert sich der Grenadier in der achten Strophe in verzweifelten Wahn, begleitet durch einen diminuierten Begleitrhythmus mit aufstrebenden Bässen und hastig nachschlagender Oberstimme (T. 53.60). Die ausgedehnte Dominante

wiederholt sich vier Mal - ein Hinweis auf das obsessive Beharren des Fanatiklers auf seinem Gedankenkonstrukt -, bevor sie schließlich in der *Marseillaise* mündet (T. 61 ff.).

Dieses Zitat steht zwar mit seinem diatonischen Bombast im scharfen Kontrast zu den chromatischen Folgen der Niederlage in Russland¹²⁹, doch die letzten beiden Strophen gliedern sich dennoch musikalisch logisch in das Gesamte ein. Erstens erfolgt der Stimmungswechsel nicht plötzlich, sondern wird durch die vorhergehende Strophe konsequent vorbereitet. Zum anderen aber zeigt sich rückwirkend, dass sich zwar das Lied bisher aus dem Vorspiel ableitete, die *Marseillaise* aber wiederum die zwei Einleitungstakte bestimmt. Im Vorspiel tritt die Hymne in Moll und „intervallisch zusammengedrängt“¹³⁰ in Erscheinung. Zwischen dem Formteil A und der *Marseillaise* zeigen sich darüber hinaus auch Ähnlichkeiten hinsichtlich ihrer klaren Harmonik und Periodik mitsamt aufsteigender Linie im Vordersatz und absteigender Linie im Nachsatz. Auch der Ambitus der *Marseillaise* von *d* bis *d'* prägt entscheidend den Tonumfang der Singstimme, die nur zwei Mal über diese Grenzen hinaus bis zum *B* hinabsinkt (T. 14 u. 48). Darüber hinaus integriert Schumann die *Marseillaise* in die Gesamtkomposition, indem er sie nicht eigenständig als ganzes Lied anbringt, sondern nur zehn von insgesamt 28 Takten verarbeitet. Die ersten vier werden dabei unmittelbar wiederholt und nach den Takten 5-10 erneut angefügt, sodass die letzten beiden Strophen die Liedform AABA' ergeben, welche in ihrem Formtypus dem vorhergegangenen Lied nachempfunden ist.

In einem kurzen Nachspiel fällt die Fantasie des Grenadiers in sich zusammen. Dabei scheint es unwahrscheinlich, dass der idealistische Soldat selbst die Klarheit über seine unwirkliche Vision gewinnt. Vielmehr scheint der Rückgriff auf das Begleitmuster in halben Noten im chromatischen Modus auf die Redeanteile seines Kameraden zu verweisen. Somit erklärt sich der Kommentar im Klavier nicht nur durch den leidvollen Klang, sondern auch mit diesem innermusikalischen Verweis. Barry Millington bezeichnet das

¹²⁹ Vgl. Youens 2005, S. 45.

¹³⁰ Schneider 1970, S. 97.

Nachspiel als ironisch¹³¹, versäumt jedoch zu differenzieren, welche Art von Ironie damit gemeint sei. So findet sich in dem resignierenden Nachspiel zweifelsohne eine romantische Ironie, das Gefühl der Zerrissenheit zwischen der Wunschvorstellung einer besseren Zukunft auf der einen Seite und dem Wissen um deren Unerfüllbarkeit auf der anderen. Es wäre jedoch verfehlt, den Kommentar im Klavier als eine Warnung vor übersteigertem Patriotismus wie sie in Heines Gedicht mitschwingt zu deuten, zumal Schumann als einem „so dediziert deutschen Komponisten“¹³² ein ausgereifter Nationalismus nicht abzusprechen ist. Darüber hinaus verehrte Schumann Napoleon für dessen Errungenschaften in Europa. In einem Brief an Clara schreibt er am 9. Juni 1828:

„Der größte Mann aller Jahrhunderte, der herrliche Napoleon [...]. Und so wird auch einst Napoleon dastehen, von Allen bewundert, von Allen vergöttert, wenn er es jetzt nicht schon von allen ist – und dies sey auch uns ein schöner Trost – einstens aber, wie Heine in s. Reisebildern schön prophezeit¹³³, werden die Völker zu seinem Grab wallfahrten u. über dem öden Felsen werden Altäre u. Blumenparadiese entstehen.“¹³⁴

Diese idealisierende Haltung, die Schumann lebenslang aufrechterhielt, teilte er mit Heine. Die beiden trafen sich am 6. Mai 1828 persönlich in Wien und bekundeten bei der Besichtigung von Relikten Napoleons in der Galerie Leuchtenberg ihre Verehrung für den Franzosen¹³⁵.

Schumann hatte die Absicht, seine Vertonung in französischer Sprache bei einem Verleger in Paris zu veröffentlichen. Am 9. Dezember 1840 antwortet ihm sein Korrespondent Constantin Tischendorff:

„Franck [...] theilte mir mit, daß das Lied, ins Französische übersetzt, bereits componirt u. von Schlesinger verlegt worden sei, obschon es nicht eben bekannt geworden. Merkwürdiger Weise hat der Componist aber denselben Gebrauch von der Marseillaise in seinem Liede gemacht [sic] der sich in dem Ihrigen findet.“¹³⁶

Laut eigenhändigem Vermerk komponierte Schumann seine Vertonung am

¹³¹ Vgl. Millington 1984, S. 285.

¹³² Stegemann 2011, S. 242.

¹³³ Schumann bezieht sich auf Heines *Ideen. Das Buch Le Grand* [1827].
Vgl. Heine 2005, S. 183.

¹³⁴ Zit. nach Kruse 1991, S. 185-186

¹³⁵ Vgl. Schnapp 1925, S. 607.

¹³⁶ Synofzik 2010, S. 139.

12. Mai 1840¹³⁷. Der Komponist, der ihm ein halbes Jahr zuvorgekommen war, war Richard Wagner.

Wagner: *Les deux grenadiers* WWV 60

Wagner hatte Heines Gedicht bereits zwischen Dezember 1839 und Anfang 1840 in Paris komponiert¹³⁸. Zu dieser Zeit versucht er, mit einer Reihe kleiner Gesangskompositionen¹³⁹ in Paris zu reüssieren. Da das Lied sich in Pariser Salons großer Beliebtheit erfreute, hoffte Wagner, mit seinen Kompositionen auf sich aufmerksam zu machen. Um die Publikumswirksamkeit seiner Vertonungen zu steigern, wählte er vorwiegend Texte von beliebten zeitgenössischen französischen Schriftstellern wie Victor Hugo, Jean Reboul und Pierre Jean de Béranger. Dabei war das Lied lediglich Mittel zum Zweck, da Wagner insgeheim die Aufführung seines *Rienzi* an der Pariser Oper¹⁴⁰ und einen Auftrag der Académie royale für die Komposition einer weiteren Oper anstrebte¹⁴¹. *Les deux grenadiers* muss im Gegensatz zu anderen Gesangskompositionen der Pariser Zeit jedoch aus genuinem Interesse an der Materie entstanden sein. Erstens konnte Wagner mit einem Gedicht Heines nämlich nicht auf einen großen Absatzmarkt hoffen, weil Heine in Frankreich vornehmlich für seine Prosa bekannt war, während die Lyrik bis in die 1850er Jahre keinen nennenswerten Ruhm erlangte¹⁴². Zweitens sind die anderen Lieder der Pariser Zeit in populärer Strophenform gehalten¹⁴³, von der sich *Les deux grenadiers* deutlich abhebt. Drittens gab Wagner in Zeiten finanzieller Not selbst eine Übersetzung des Gedichtes in Auftrag, obwohl bereits eine Übersetzung von Xavier Marmier seit 1835 vorlag¹⁴⁴. Grund für das Interesse an dem Stoff ist wahrscheinlich neben Wagners politischen Tendenzen, die ihn später ins Schweizer Exil zwingen würden, das durch Heinrich Laube ermöglichte Treffen Wagners und Heines im Winter 1839/40. Zwar fühlten sich

¹³⁷ Vgl. Voss 2006, S. 315.

¹³⁸ Vgl. Seedorf 2012, S. 279.

¹³⁹ WWV 53-58 u. WWV. 60-61.

¹⁴⁰ Vgl. Clout 2012, S. 403.

¹⁴¹ Vgl. Voss 2006, S. 316.

¹⁴² ebd

¹⁴³ Vgl. Clout 2012, S. 402.

¹⁴⁴ Vgl. Voss 2006, S. 316 f.

die beiden durch ihre politische und moralische Opposition gegen die reaktionären Zustände in Deutschland verbunden, doch nach Wagners Rückkehr nach Deutschland führten sie ihre lockere Freundschaft nicht fort.¹⁴⁵ Der vierte und für diese Betrachtung entscheidendste Grund dafür, dass Wagner *Die Grenadiere* als einziges Gedicht nach Heine in Musik setzte, liegt wohl in dessen sprachlichen Beschaffenheit. Wie oben erwähnt lehnte Wagner lyrische Dichtung ab, weil in Stimmungsgedichten das Ideal eines deklamatorischen Gestus nicht zu erreichen sei. Insofern scheint es kein Zufall zu sein, dass *Die Grenadiere* zu über zwei Dritteln aus wörtlicher Rede (V. 11-36) und im Übrigen aus Szenen- und Handlungsbeschreibungen (V. 1-11) bestehen.

Als Wagner erfuhr, dass Schumann ebenfalls *Die Grenadiere* vertont habe, schrieb er ihm am 29. Dezember 1840:

„Ich höre, daß Sie die Heineschen Grenadiere componiert haben, u. daß zum Schluß die Marseillaise darin vorkommt. Vorigen Winter habe ich sie auch componirt, u. zum Schluß auch die Marseillaise angebracht. Das hat etwas zu bedeuten! Meine Grenadiere habe ich sogleich auf eine französische Uebersetzung componirt, die ich mir hier machen ließ u. mit der Heine zufrieden war. Sie wurden hie u. da gesungen, u. haben mir den Orden der Ehrenlegion u. 20.000 fr. jährliche Pension eingebracht, die ich direkt aus Louis Philippe's Privat-Casse beziehe. - Diese Ehren machen mich nicht stolz, u. ich dedicire Ihnen hiermit ganz privatim meine Composition noch einmal, trotzdem sie schon Heine gewidmet ist. Sie werden diese Auszeichnung anzuerkennen wissen, u. davon die gehörige Anzeige machen. In Gleichem erkläre ich Ihnen, daß ich die Privat-Dedication Ihrer Grenadiere herzlich gern annehme, u. das Widmungs-Exemplar erwarte.“¹⁴⁶

Der vermeintliche Erfolg, den Wagner hier seiner Komposition zuschreibt, relativiert sich jedoch zum einen durch die widersprüchliche Aussage von Schumanns Korrespondent und zum anderen durch den Umstand, dass Wagner das Lied auf eigene Kosten drucken ließ¹⁴⁷. Somit scheint dieser Hinweis, ebenso wie jener auf die vermeintliche Geistesverwandtschaft, durch die Absicht Wagners motiviert worden zu sein, von Schumanns journalistischem Einfluss zu profitieren¹⁴⁸. Zu mehr als einer kleinen Randbemerkung in der *NZfM* vermochte diese Bemühung jedoch nicht zu führen¹⁴⁹. Zu diesem Zeit-

¹⁴⁵ Vgl. Borchmeyer 2012, S. 303 f.

¹⁴⁶ Synofzik et al. 2014, S. 54.

¹⁴⁷ Vgl. Seedorf 2012, S. 277.

¹⁴⁸ Vgl. Gesse-Harm 2006, S. 376.

¹⁴⁹ Vgl. Seedorf 2012, S. 277.

punkt hatte sich Wagner noch nicht als Komponist etablieren können und die ästhetischen Differenzen zwischen Schumann und Wagner waren noch nicht an den Tag getreten.

Von dem Zitat der *Marseillaise* abgesehen bestehen kaum Parallelen zwischen den beiden Vertonungen. Im Gegenteil steht Schumanns gleichmäßig proportionierter Periodenbau und die musikalische Entwicklung aus einer motivischen Keimzelle der Kompositionsweise Wagners konträr gegenüber. *Les deux grenadiers* orientiert sich im Gegensatz zu Schumanns Vertonung nicht an der formalen Gestaltung des Gedichtes, sondern entfaltet auf Basis der Textvorlage eine musikalisch-dramatische Erzählung. So scheint die strophische Gliederung des Gedichtes zwar durch, doch die musikalischen Formteile vollziehen eher den narrativen Inhalt als die formale Gliederung der Textvorlage nach. Der erste Teil umfasst mit den ersten beiden Strophen die Situationsbeschreibung der heimkehrenden Grenadiere, die in Deutschland von der militärischen Niederlage erfahren (T. 1-21). Das folgende Zwischenspiel, das weniger als formale Entität im Sinne Schumanns interludiert, sondern vielmehr einen gleichsam narratologischen Schwenk, nämlich von der entfernten Beobachterposition zur persönlichen Beziehungsebene, zum nächsten Teil darstellt (T. 22-30), leitet zu der Unterredung der Grenadiere in den Strophen drei bis fünf (T. 31-60). Nach einer Generalpause hebt der idealistische Soldat dann zu der Schilderung seiner Begräbniswünsche an, wobei sich vereinzelt musikalische Bezugspunkte zu den ersten beiden Großteilen ergeben (T. 61-92). Die letzten beiden Strophen lassen schließlich die Utopie des wiedererstarkten Reiches mitsamt *Marseillaise* vor seinen Augen Gestalt annehmen (T. 93-120). Diese größeren Sinneinheiten werden kaum motivisch verbunden, sondern durch eigene musikalische Gedanken, ja sogar Gedankengänge, voneinander abgehoben.

Dass sich Wagner die Komposition an dem Textinhalt ausrichtet anstatt die Sprachform in musikalische Form umzusetzen, zeigt sich neben der Gliederung im Großen ebenfalls auf Ebene der Verse. Wo Schumann die Verse und deren formale Bezüge untereinander in Periodik, Melodik, Harmonik und Rhythmik wiedergibt, lassen sich die Versumbrüche bei Wagner anhand der musikalischen Faktur kaum ausmachen. Zwar wird ein Teil der Verse durch

kurze Pausen voneinander getrennt, jedoch reihen sich ebenso viele Verse ohne abzusetzen aneinander (z. B. T. 18), während die Deklamation an anderer Stelle sogar inmitten eines Verses pausiert (z. B. T. 63 f.). Die Unterteilung und Gliederung der Deklamation leitet Wagner nicht aus der Versform des Gedichtes, sondern den Sprachpausen eines prosaischen Vortrages des Textes ab. Auch die Textvorlage selbst zeugt weniger von einem Form- als einem Inhaltsdenken. Wagner vertont nämlich nicht Heines Gedicht, sondern eine – wie er in dem Brief an Schumann selbst eingesteht – freie Übersetzung dessen. Wagner hatte die Übersetzung selbst in Auftrag gegeben, obwohl bereits eine französische Fassung von Xavier Marmier bekannt war, die sich nah an Heines Gedicht orientierte¹⁵⁰. Neben der Erhöhung der Silbenzahl von 313 auf insgesamt 431 Silben weist Wagners Textvorlage im Gegensatz zu Heines *Grenadieren* und Marmiers Fassung einen deutlichen freieren Versbau und eine unregelmäßige Metrik auf. Dass Wagner trotz seiner eingeschränkten finanziellen Mittel eine weitere Übersetzung auf eigene Kosten anfertigen ließ, verdeutlicht erneut seine Ausrichtung an dem inhaltlich-erzählerischen Gehalt einer Textvorlage.

Die Vertonung ist in weiten Teilen durch eine syllabische Deklamation mit Tonrepetitionen oder kleinen Intervallschritten geprägt, die einen sprechenden Gestus nachempfendet. Größere Tonsprünge hingegen zeigen sich selten als sangbare Elemente, sondern vielmehr als Akzentuierung einzelner Wörter, wie etwa die aufwärtsgerichtete große Sexte bei „vain-cu“ (T. 20 f.). Absteigende Linien der Singstimme hingegen spiegeln meist die natürliche Sprachmelodie am Ende eines Satzes wider (z. B. T. 34 f.). Weit von einer stereotypischen oder zumindest konsequenten Rhythmisierung entfernt erhält die Singstimme für jeden Vers andere Notenwerte, die auf die jeweiligen Wortrhythmen abgestimmt sind. Da insgesamt kürzere Notenwerte überwiegen, kommt ein mehr pathetisch sprechender als singender Eindruck zustande. Dadurch dass die Singstimme weite Teile des Liedes im Sprachduktus deklamiert, ergeben sich nahezu keine Korrespondenzen zwischen den einzelnen Versen. Entgegen der gleichmäßigen Periodik Schumanns fügt Wagner

¹⁵⁰ Vgl. Voss 2006, S. 317.

Phrasen verschiedener Länge aneinander, die sich auch in weiteren Zusammenhängen nicht zu einem Ganzen fügen, sondern sich formlos addieren. Mit diesem Verfahren nähert sich Wagner bereits dem Prinzip, das er 1861 in *Zukunftsmusik* als „unendliche Melodie“¹⁵¹ beschreibt. Während ein Vers im Beginn noch je zwei Takte in Anspruch nimmt (T. 5-10), dehnt sich schon der letzte Vers der ersten Strophe auf drei Takte (T. 11-13). Dass sich auch im Folgenden unregelmäßige Phrasen reihen, findet seine Ursache darin, dass Wagner im Gegensatz zu Schumann die Länge der jeweiligen Phrasen nicht an der Metrik der Verse ausrichtet. Der siebte Vers etwa nimmt weniger als einen Takt ein, der fünfzehnte hingegen exakt einen Takt und Vers 23 wiederum über zwei Takte, obwohl diese Verse jeweils gleich viele Hebungen aufweisen. Durch die verschiedenen Längen der Phrasen fallen Versbeginne häufig nicht mit einem Taktbeginn zusammen, sondern können mitunter sogar auf unbetonten Zählzeiten einsetzen (z. B. T. 88). Zwar ist Wagners Textvorlage wie auch Heines Gedicht in gleichmäßigem Kreuzreim verfasst, doch diese formalen Entsprechungen finden in der Vertonung keine musikalische Analogie. Somit komponiert Wagner entsprechend seiner oben genannten Forderung in *Musik und Drama*, dass der Endreim aufzugeben sei, weil er Periodizität suggeriere.

Neben der sprechenden Singstimme und der unregelmäßigen Phrasierung wendet sich auch die Harmonik von einer formal abgerundeten Gestaltung ab. Mit für die Zeit der Komposition in der Gattung des Liedes ungewöhnlicher Kühnheit sprengen die chromatisierten Akkorde und unkonventionellen Verbindungen den formalen Rahmen, den eine klare Kadenzierung entstehen ließe. Die Harmonik orientiert sich nicht an der innermusikalischen Logik, sondern unterstützt die anderen Gestaltungsparameter bei der Ausdeutung des Textinhaltes. So setzt sie etwa am Ende der zweiten Strophe expressive Akzente, als die beiden Soldaten erfahren, dass der Kaiser gefangen genommen worden sei. Vorbereitet durch den zweifachen Quintfall von der Doppeldominanten über die Dominante erreicht Takt 19 trugschlüssig die Tonikaparallele C-Dur, was durch den dominantischen Quartauftakt *h – e*

¹⁵¹ Wagner 1861, S. 43

in der Singstimme umso überraschender wirkt. Von der Begleitung expressiv harmonisiert wird „l'Empereur est captif et vaincu“ leidvoll in absteigender Chromatik *e – es – d* deklamiert. Dabei werden C-Dur und E-Dur mit tiefalterierter Quinte im Bass durch As-Dur verbunden. Zwar legitimiert sich die Medianten durch deren benachbarte Akkorde, allerdings erklärt sie sich kaum im größeren harmonischen Kontext. So könnte sie entweder von der Tonika a-Moll aus betrachtet als enharmonisch verwechselte DP (As-Dur ~ Gis-Dur), als tiefalterierte Tonika in Varianttonart oder alternativ – wenn die trugschlüssig erreichte Tonikaparallele C-Dur als kurzfristiges tonales Zentrum erklärt würde – als Parallele der Mollvariante tP gedeutet werden. Da diese Erwägungen dem raschen Aufeinanderfolgen der Akkorde nicht angemessen scheinen, liegt es näher, die Akkordverbindung nicht funktional, sondern als durch die Textausdeutung gerechtfertigten Klangreiz zu erklären. Die harmonische Ambiguität wird durch den darauffolgenden Akkord fortgeführt. So sind *d* und *f* entweder als Vorhalte zur Tonika a-Moll zu verstehen oder der Akkord könnte einen dominantischen Quartsextakkord zur Subdominante darstellen. Erst der Folgeakkord E-Dur zeigt, indem keine der beiden Möglichkeiten fortgeführt werden, also weder die Vorhalte aufgelöst werden noch die Dominante ihren Zielakkord findet, dass die Subdominante d-Moll vorübergehend auf ihrer Quinte *a* stand.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics: "é - pé - e. l'Em - pe - reur, l'Em - pe - reur est cap - tif et vain - cu!". The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs). The score is marked "molto ritard." and "a tempo maestoso". Dynamics include "ff" (fortissimo).

Abbildung 5: T. 18-21

Dass Thomas Seedorf *Les deux grenadiers* „im Grenzgebiet zur opernhaften Szene“¹⁵² ansiedelt, ist maßgeblich auf die Behandlung der Begleitung und deren Verhältnis zu Text und Singstimme zurückzuführen. Die Begleitung

¹⁵² Seedorf 2012, S. 275.

greift mehrfach auf Tremoli zurück (z. B. T. 11 ff. o. 85 ff.), ein Mittel, das Wagner aus der Oper auf das Lied überträgt. Generell mutet die Verwendung des Klaviers mit ihren Oktavierungen und ausdifferenzierten Stimmen wie eine Orchestrierung an. Ähnlich wie in seinen Opern misst Wagner der Begleitung einen maßgeblichen Anteil an der Textausdeutung bei. Anstatt die Singstimme lediglich zu unterstützen, bezieht sich das Klavier direkt auf Textdetails. So geht das Begleitmuster inmitten der ersten Gesangsphrase in einen Marschrhythmus über (T. 7), um das Auftreten der Soldaten geradezu szenisch zu verdeutlichen. Zwar greift Schumann ebenfalls auf einen Marsch zurück, doch in seinem Lied dient der militärische Charakter der Musik der Verdeutlichung von psychologischen Dispositionen; in Kombination mit dem Text erzeugt der Marsch bei Schumann eine dialektische Spannung, die die Romantische Zerrissenheit der Soldaten ausdrückt. Wagner hingegen formt mit tonmalerischen Elementen eine gleichsam plastische Szene, wenn er beispielweise eine genuine Locke¹⁵³ mitsamt Akzenten, Wirbeln und Vorschlägen einbringt.



Abbildung 6: Locke, T. 26-29

Wo Schumann eine instrumentalmusikalische Verzierung als Imitation eines Trommelwirbels anbringt, bedient sich Wagner einer doppelten Programmatik. Zum einen stellt das Motiv an sich einen außermusikalischen Bezug her; zum anderen wird der formale Aspekt des Zwischenspiels selbst semantisiert, da Locken in der Militärmusik gemeinhin als Übergang zwischen zwei Stücken zum Aufrechterhalten des Gleichschritts verwendet werden.

¹⁵³ Bei einer Locke marschieren Soldaten im Feldschritt nur zum Spiel der kleinen Trommel.

Da das Gros der Singstimme im *parlando* gehalten ist, tritt der Abschnitt zwischen Takt 64 und 76 besonders hervor. So setzt der Gesang – inmitten des 21. Verses – zu einem kantablen Charakter mit durchsichtiger Harmonik in B-Dur an. Im Gegensatz zu den sonst unregelmäßigen Phrasen gliedert sich hier der Gesang in drei viertaktige Einheiten in einer Barform nachempfundenen Schema AA'B. Die musikalisch klare Form läuft jedoch der Gliederung

The image shows a musical score for Wagner's opera 'Die Grenadiere'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 64-76 and includes the lyrics: 'Aux ri-vesque j'ai-mais, rends du moins mon ca-da-vre, et du fer de ta lan-ce, au sol-dat de la Fran-ce creuse un fu-nè-bre lit sous le so-leil fran-çais!'. The score is in B major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'p dolce' and 'pp'. The score is divided into three systems: V. 21 cont., V. 22, and V. 23.

Abbildung 7: T. 64-76

der Verse zuwider, sodass der sangbare Charakter eher im Sinne eines Meta-Kommentars an ein Lied erinnert, als dass die Passage tatsächlich liedhaft wäre. So mutet die Bitte des Grenadiers, er möge in französischer Erde beigesetzt werden, weniger wie der noch kurz zuvor vorherrschende Sprachtonfall an. Stattdessen wird sein patriotischer Wunsch durch den Charakter eines Volks- oder Soldatenliedes zum objektivierten Ideal erhoben.

Indem Wagner die formale Gestaltung der Textvorlage zugunsten der ausdrucksvollen Deklamation im Sprachduktus vernachlässigt, ergibt die musikalische Faktur ein prosamelodisches, also ungebunden sprechendes, Gebilde im wörtlichen Sinne. Somit scheint Wagners Komposition der Vertonung Schumanns in allen musikalischen Aspekten diametral entgegenzuwirken. Selbst die Verbindung über die *Marseillaise* scheint fraglich, zumal sie bei Schumann im Gesang, also als Ausdruck des Grenadiers und bei Wagner im Klavier als Kommentar auftritt. Wo Schumann ein resignierendes Nach-

spiel an das Lied fügt, endet Wagners Stück affirmativ im Triumph der Vision. Obgleich der musikalischen Differenzen zwischen den beiden Kompositionen ist die Verwendung der *Marseillaise* für die Fragestellung dieser Arbeit bezüglich Konservativer und Neudeutsche Merkmale in den Liedern nichtsdestominder von entscheidender Wichtigkeit. Peter Petersen definiert Programmmusik als Bezüge zu außermusikalischen Inhalten, die nicht zeitgleich mit der Musik selbst rezipiert werden¹⁵⁴. Indem sowohl Wagner als auch Schumann die *Marseillaise* als Emblem der Ideale der Französischen Revolution in ihren Liedern anführen, ohne jedoch direkt auf deren Text oder Konnotation zu verweisen, konstruieren sie mustergültige Beispiele von Programmmusik. Auch gemäß Liszts Definition ist die *Marseillaise* in den Kompositionen als programmatisch anzusehen, weil ihre Bedeutung wie ein Programm „ein unablösbarer Theil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich“¹⁵⁵ ist. Schumann erfüllt damit eine Klassifikation, der die Konservativen ablehnend gegenüberstanden. Darüber hinaus schafft Schumann eine Verbindung von Kunst und Politik, der sich eigentlich die Neudeutschen mit ihrer Hinwendung zum Realismus verschrieben hatten¹⁵⁶. Das Gegenlager auf der anderen Seite bezweifelte, dass es „eine republikanische oder monarchische Harmonie, Melodie usw.“¹⁵⁷ gebe. Insofern lässt das beidseitige Zitat der *Marseillaise* die Grenzen zwischen den Parteien in den Liedern Schumanns und Wagners zwar verschwimmen, die jeweiligen Kompositionsweisen hingegen zeugen von grundsätzlich unterschiedlichem musikalischem Denken.

3.2 Ich weiß nicht, was soll es bedeuten (Die Heimkehr, Nr. 2)

Zwar stellt das Gedicht seinen Inhalt als „Märchen aus alten Zeiten“ (V. 3) vor, doch der Loreleystoff war um 1823, als Heine die Ballade verfasste, bereits hinlänglich bekannt. 1802 hatte Clemens Brentano mit dem Lied *Zu Bacharach am Rheine* in seinem Roman *Godwi* den Grundstein der Geschichte um

¹⁵⁴ Petersen 1983, S. 86.

¹⁵⁵ Ramann 1882a, S. 27.

¹⁵⁶ Brendel 1859, S. 270.

¹⁵⁷ Krüger 1848, Sp. 401.

die verführerisch schöne Frau mit dem goldenen Haar gelegt¹⁵⁸. Binnen weniger Jahre avancierte die Sage zu einem modernen Kunstmythos, wie diverse Reisebeschreibungen und Dichtungen verdeutlichen, darunter etwa das Gedicht *Waldgespräch* (1815) von Joseph von Eichendorff sowie *Der Lureleyfels* (1821) von Otto Heinrich von Loebens.¹⁵⁹ Wenngleich sich Heines Gedicht bei oberflächlicher Betrachtung in die Reihe romantischer Balladen einzugliedern scheint, treiben Form und Inhalt ein janusköpfiges Spiel, das sich einer klaren Bedeutungszuweisung entzieht. So greift Heine zwar typische Elemente der romantischen Schule auf, die in ihrer Anhäufung allzu stereotypisch wirken, ohne im Einzelnen wiederum ihre Wirkung einzubüßen. Das Märchen aus uralten Zeiten, der Rhein, die schöne Jungfrau, das blonde Haar und der Tod des Schiffers kombinieren sich zu einer poetischen Stimmung, die charakteristisch für die deutsche romantische Lyrik ist. Wie der Schiffer im Kahn von dem Singen der Loreley verzaubert wird, lässt sich jedoch auch der Leser von der romantischen Bildsprache über die eigentliche Komplexität der Dichtung hinwegtäuschen. In ihrer hyperbolischen Summe scheinen die Bilder nämlich weniger ihren eigentlichen Ausdrucksgehalt als vielmehr den Inbegriff von stereotypischer Bedeutung zu vermitteln. Am Beginn des 19. Jahrhunderts war der Rhein ein beliebtes Thema für die Dichtung und Liedkomposition, die den majestätischen Fluss in naiver Naturbeschaulichkeit zum Spiegel der deutschen Seele erhoben¹⁶⁰. Heines Gedicht verschafft sich durch die Imitation des volkstümlichen Sagentons Geltung in der romantischen Tradition, enttarnt jedoch zugleich die sagenumwobene Rheinromantik durch die Anhäufung überspitzter, redundanter und archaischer Elemente.

Der Sprecher leitet das Gedicht mit der ich-Perspektive in der Gegenwart ein und verbleibt bei der Schilderung der Geschichte um die Loreley im Präsens. Damit knüpft Heine an ein „erzählerisches Floskelwesen an, das spätestens seit Erscheinen der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1806/08) hinlänglich bekannt gewesen sein dürfte“¹⁶¹. Die Naturbeschreibung der zweiten Strophe stilisiert ein romantisches Stimmungsbild, das die

¹⁵⁸ Vgl. Riethmüller 1991, S. 176.

¹⁵⁹ Vgl. Gesse-Harm 2006, S. 420.

¹⁶⁰ Vgl. Massenkeil 1977, S. 161.

¹⁶¹ Gesse-Harm 2006, S. 421.

Sage auf der zweiten Erzählebene einleitet. Während die ersten beiden Strophen durch ihren ostentativen Purismus auffallen, ist die Beschreibung der Loreley in den nächsten beiden Strophen von einem hyperbolischen Charakter geprägt. So drängen sich der Superlativ „schönste Jungfrau“ (V. 9) und ein plump hinterhergeschobenes „wunderbar“ (V. 10) mit der dreifachen Wiederholung von „goldnem“ (V. 11, 12 u. 13) auf engstem Raum. Zugleich lassen die Archaismen „Geschmeide blitzet“ (V. 11) den Stoff geradezu phrasenhaft und abgenutzt wirken. Wird die Lorelei selbst noch als Wesen erhabener Schönheit beschrieben, so verweist ihre „gewaltige Melodei“ (V. 16) bereits auf die Peripetie in der sechsten Strophe. Vor der Katastrophe schaltet sich jedoch der Sprecher mit einem epistemischen Einschub zu früh ein: „Ich glaube, die Wellen verschlingen / am Ende Schiffer und Kahn“ (V. 21-22). In dem die zwei narrativen Ebenen durchbrochen werden und der Sprecher seine Zuverlässigkeit infrage stellt, wird die Dramatik des Schiffbruches relativiert. Während die letzten beiden Verse auffallend floskelhaft die Moral von der Geschichte liefern, bleibt die eigentliche Grundfrage vom Beginn, nämlich warum der Sprecher, die einzige reale Figur des Gedichtes, traurig ist, offen.

Liszt: *Die Loreley* S 273/2

Liszt komponierte seine erste Vertonung 1841 auf der unweit des Loreleifelsens gelegenen Rheininsel Nonnenwerth, wo er mit Gräfin Marie d'Agoult die Sommermonate verbrachte. In einem Streben nach größerer Einfachheit bearbeitete Liszt die *Loreley* 1854, wie auch etwa ein Drittel seiner restlichen Lieder¹⁶². Liszt transkribierte beide der Liedfassungen für Klavier solo und arrangierte die zweite Version 1860 als Orchesterlied, wobei jede der Bearbeitungen maßgebliche Unterschiede zu den Vorlagen aufweist.¹⁶³ Da die zweite Liedfassung der *Loreley* in der Hochphase des Romantikerstreits entworfen wurde, soll diese im Folgenden betrachtet werden. Zudem tendieren ausführlichere Analysen vornehmlich zur Erwägung der ersten Fassung¹⁶⁴,

¹⁶² Vgl. Kirsch 1978, S. 97.

¹⁶³ Vgl. Riethmüller 1991, S. 186.

¹⁶⁴ z. B. Riethmüller 1991 u. Gesse-Harm 2006.

sodass die Betrachtung der späteren Bearbeitung neben der Beantwortung der eigentlichen Fragestellung dieser Arbeit auch der wissenschaftlichen Rezeption des Liedes im Allgemeinen dient.

Der Beginn des Liedes ist durch harmonische Unklarheit gekennzeichnet. Erst wenn der verkürzte, halbverminderte Dominantseptnonakkord im sechsten Takt *es* enharmonisch zu *dis* umdeutet, erklärt sich der verminderte Septakkord vom Beginn im Nachhinein als Doppeldominante. Dementsprechend soll Liszt beim Vorspielen seiner Transkription der zweiten Fassung für Klavier solo gesagt haben: „Anfang gar nicht traurig, sondern ‚ich weiß nicht was‘, zweifelhaft“¹⁶⁵. Die erste Textzeile setzt „*gesprochen*“ (T. 9) in einem Rezitativton an, wobei Liszt mit der Elision „was soll’s bedeuten“ (T. 9 f.) den Sprachduktus zulasten der ursprünglich gleichmäßigen Metrik bekräftigt. Liszt bedient sich hier der überkommenen Technik des *secco* Rezitativs, ist also in diesem Bemühen um Sprachimitation nicht mit Wagners Ideal der Urverbindung von Wort und Musik in der Sprachmelodie gleichzusetzen. Beim zweiten Vers schwingt sich die Singstimme mit einer Sexte sanglich, also konträr zu dem vorigen Rezitativstil, auf. Entgegen seines obigen Hinweises bricht Liszt schon inmitten des zweiten Verses mit der Taktart, um das einzelne Wort „traurig“ mit einem Seufzermotiv in der Singstimme und einem chromatisch absteigenden Lamentobass emphatisch zu augmentieren (T. 11 ff.). Für das zweite Verspaar der ersten Strophe wählt Liszt wiederum den von Pausen durchsetzten *parlando*-Ton im $\frac{4}{4}$ – Takt, im Gegensatz zum ersten Vers nun jedoch mit anderer Begleitung, Harmonisierung und Melodie in der Singstimme. Schon in der ersten Strophe zeigt sich also, dass diese ostentativen Brüche mit allen verfügbaren musikalischen Parametern den größtmöglichen Kontrast zu der von Schumann und Brahms idealisierten Einheitlichkeit des Ausdruckes bilden.

Das achttaktige Zwischenspiel erhebt durch seine figurative, rhythmische und harmonische Simplizität weniger den Anspruch einer Überleitung als vielmehr einer zweiten Einleitung, nämlich zu der Erzählebene der Sage (T. 23-30). In der Tonikavariante E-Dur stellen nun – nicht zuletzt im Gegen-

¹⁶⁵ Zit. nach Gut 2000, S. 29.

satz zum zuvor stockenden Vortrag – gleichmäßig auf- und abwogende Akkordbrechungen das Naturidyll des Rheines dar. Völlig konträr zum bisherigen Duktus tritt die Singstimme nun mit kantablen Bögen hervor, die Belcanto-typisch in der Oberstimme der Begleitung gedoppelt werden. Dass Liszt diese Passage in der ersten Vertonung mit der Vortrags- bzw. Regieanweisung¹⁶⁶ „*Etwas zurückhaltend mit Begeisterung*“ versteht, verdeutlicht umso mehr seine Ausrichtung des Liedes an der Bühne – im Gegensatz zu den Konservativen, die das Lied der intimen Sphäre zuordnen. Zwar ergibt sich auch in dieser Strophe keine einheitliche Phrasierung, die sich aus der Metrik des Gedichtes ableiten würde, doch dem zweiten Verspaar liegt eine variierte Wiederholung der ersten beiden Verse zugrunde, sodass sich eine periodenhafte Gliederung der zweiten Strophe erkennen lässt (Vgl. T. 31-39 u. 40-49). Zudem beginnen die einzelnen Verse jeweils mit demselben Motiv, das auch die Begleitung durchdringt, sodass der Eindruck formaler Geschlossenheit suggeriert wird.



Abbildung 8: T. 39-40

Binnen weniger Takte moduliert Liszt am Ende des letzten Verses der zweiten Strophe in zwei Schritten zu B-Dur, der von der Tonika E-Dur am weitesten entfernten Tonart. Zuerst wird Cis-Dur mit einer Zwischendominanten als vorübergehendes tonales Zentrum gesetzt: T – (D⁶⁻⁵₄₋₃) – TP; durch die enharmonische Verwechslung von *cis* und *des* etabliert sich dann b-Moll, das nach der kadenziellen Bestätigung DD – D als B-Dur hervortritt (T. 45-49).

Die Musik in der dritten Strophe unterlegt die Beschreibung der Loreley nun mit auffällig simplen Mitteln. Das für Liszt ungewöhnlich blockhafte Begleitmuster mit der lehrbuchhaften Harmonisierung T – D⁷ – T⁷⁻⁸ – S⁶ – D⁷ – T hebt sich von dem bisher Erklungenen stark ab. Erst- und einmalig in dem gesamten Lied sind die formal klar gegliederten Phrasen mit je exakt zwei Takten pro Vers, die sich in Verspaaren nach dem Prinzip von Vorder- und Nachsatz in eine achttaktige Periode zusammenfügen. Wie in der voraus-

¹⁶⁶ Vgl. Gorrel 1995, S. 249.

gegangen Strophe legt Liszt den Verspaaren ähnliche Musik zugrunde, ohne sich jedoch entgehen zu lassen, die Wörter „blitzen“ (T. 59) und „gold’nes“ (T. 60) gesondert hervorzuheben. Da sich diese Strophe nicht bloß von dem Lied als Ganzem unterscheidet, wie die anderen Sinneinheiten es tun, sondern sich in seiner klar gegliederten Faktur grundsätzlich von der restlichen Kompositionsweise abhebt, liegt es nahe, die Formästhetik der Strophe als musikalische Interpretation der äußeren Schönheit der Loreley zu deuten.

Das zweite Gesicht der Figur offenbart die Musik in der nächsten Strophe. Die Einfachheit der dritten Strophe wird bei der Beschreibung der Tätigkeiten der Loreley, Kämmen und Singen, in der vierten Strophe stark kontrastiert. In Des-Dur schildern chromatisch eingefärbte Akkordbrechungen und Verzierungen die zauberhafte, geheimnisvolle Seite der Loreley (T. 62-73). In Analogie zu deren Kämbewegung gleitet die Singstimme geradezu illustrativ abwärts durch weite Intervallräume. Einzig zur Ausdeutung des vierzehnten Verses „und singt Lied dabei“ bricht Liszt mit dem vorherrschenden Ton der vierten Strophe und setzt den Vers mit kantabler Einfachheit in den Belcanto-Stil der zweiten Strophe (T. 64). Liszt gelingt es so, die janusköpfige Natur von Heines Dichtung in Musik zu setzen. Zum einen folgen die dritte und vierte Strophe in sich jeweils der Aussage des Textes; zugleich ironisiert das Verhältnis der beiden Strophen zueinander, also die Divergenz zwischen der ostentativen Simplizität der dritten Strophe und die hyperbolisch manierierte Chromatik der Verzierungen in der vierten Strophe, ihren jeweiligen Gehalt.

In dem letzten Vers der vierten Strophe deuten *crescendi* (T. 68 u. 72), der Akzent (T. 71), die rasche Modulation von Des-Dur nach g-Moll (T. 67) und das Klaviertremolo während der Wortwiederholung unmissverständlich das einzelne Wort „gewaltsam“ aus; während das Klavier seit dem Ende der ersten Strophe (T. 23) *una corda* begleitete, erhält „gewaltsam“ durch Loslassen des linken Pedals (T. 70) einen körperlich plastischen Sinn. Durch diesen Effekt spiegelt Liszt mit musikalischen Mitteln die Vorausdeutung auf den Schiffsbruch, die Heine mit seiner Wortwahl impliziert. Durch die Orientierung an dem dramatischen Handlungsablauf anstatt der formalen Versordnung nutzt Liszt den Spannungshöhepunkt bei „gewaltsam“, um einen Bogen

zum drohenden Unglück zu schlagen.

Wo der Rhein zuvor noch mit Akkordbrechungen in gleichmäßigen ternären Rhythmen sanft wogte, deuten die repetierenden Triolen nun den Fluss in eine bedrohliche Naturgewalt um (T. 74 ff.). Sowohl Singstimme als auch Begleitung greifen auf das von Pausen durchsetzte Modell vom Ende der ersten Strophe zurück (Vgl. T. 16-19 und 75-81), ohne jedoch als Parallelstellen Anspruch auf strophische Ähnlichkeit zu erheben.

Abbildung 9: T. 15-17.

Abbildung 10: T. 74-78

Indem das zuvor stockende Sprechen nun zum atemlosen Bericht des Geschehens umgedeutet wird, beantwortet Liszt mit musikalischen Mitteln die Frage, warum der Sprecher der äußeren Handlungsebene traurig ist. Der Grund, warum das Märchen dem lyrischen Ich in Liszts Vertonung nicht aus dem Sinn kommt, liegt nicht in der Figur der Loreley, sondern dem Unglück des Schiffers. In dieser musikalischer Semantisierung zeigt sich erneut, dass sich Liszt an dem Inhalt von Lyrik anstatt deren Form orientiert. Gleiches zeigt sich ebenfalls darin, dass die Singstimme bei „hinauf“ schrittweise bis zum Spitzton des Liedes *b'* steigt (T. 81-83).

Den Schiffsuntergang in der sechsten Strophe beschreibt die Vertonung tonmalerisch mit dem chromatisch herabtaumelnden Bass und der inkrementell eine Oktave absteigenden Singstimme, wobei die orchestralen Tremoli die Dramatik der Szene noch zusätzlich steigern (T. 84-93). Dass sich der Sprecher auf der Erzählebene bei „Ich glaube“ (V. 21) vor Eintritt der Ka-

tastrophe auf der Handlungsebene zu früh einschaltet, übergeht die spannungsgeladene Dramatik dieser Passage jedoch. Nachdem noch zwei Wellen über das untergegangene Schiff geschlagen sind, trennt eine Fermate das erste vom zweiten Verspaar der sechsten Strophe.

Mit dem Sprecher kehrt nun auch der Sprachgestus vom Beginn der ersten Strophe zurück. Allein über der mehrfachen Textwiederholung des letzten Verspaars folgt nun die Musik der ersten beiden Strophen mitsamt Rezitativ (Vgl. T. 9-10 u. 99-100), Augmentation (Vgl. T. 11-13 u. 101-103), chromatischem Überleitungsmotiv (Vgl. T. 14-15 u. 104-105) und Belcanto-Gesang (Vgl. T. 31-45 u. T. 106-128). Durch diesen Parallelbau der ersten beiden Strophen zum letzten Verspaar ergibt sich – trotz der individuellen Statistiken der einzelnen Strophen und vielen Ausdeutungen einzelner Textdetails – im Ganzen eine dreiteilige Liedform ABA':

Formteil A:	Verse 1-8	Takte 1-49	Erzählebene
Formteil B:	Verse 9-22	Takte 50-93	Handlungsebene
Formteil A':	Verse 23-24	Takte 94-131	Erzählebene

Neben der etwa gleichen Länge der drei Großteile wird die Liedform durch deren tonartliches Verhältnis gestützt. So stehen die äußeren Teile A und A' beide in e-Moll, während sich der kontrastierende Mittelteil der weit entfernten Tonarten B-Dur, Des-Dur und g-Moll bedient. Wie die Aufteilung der Verse verdeutlicht, ergibt sich diese Dreiteiligkeit nicht aus der formalen Struktur des Gedichtes, sondern wird aus dem inhaltlichen Geschehen und der zugrundeliegenden Narratologie abgeleitet. Die dreiteilige Liedform, die neben dem Strophenmodell als Ideal der Konservativen gilt, ist damit aus anderen Gründen als bei Schumann oder Brahms motiviert; dass Liszt mit der ABA'-Form keine formale Geschlossenheit nach innermusikalischer Logik anstrebt, zeigt sich ebenfalls darin, dass er freigibt, ob die elf Takte zwischen den Takten 109 und 121 vorgetragen werden sollen oder nicht.

In seiner Vertonung orientiert sich Liszt also an dem erzählerischen Moment des Gedichtes, wobei die sprachliche Form kaum eine Rolle spielt. Zwar spiegeln die musikalischen Formteile die strophische Gliederung deutlich wider, doch die einzelnen Verse sind eher wie Prosa in Musik gesetzt. So ergibt sich mit Ausnahme der dritten Strophe kein klares Muster, nach dem

eine gewisse Anzahl von Silben oder Hebungen in einem Vers in eine bestimmte Zahl von Takten umgesetzt würde. Auch das regelmäßige Reimschema der Textvorlage findet keine Umsetzung in korrespondierenden Wendungen; im Gegenteil werden sprachliche Entsprechungen häufig durch große zeitliche Distanz, wechselnde Begleitmuster (z.B. V. 1 u. 3 in T. 10 u. 18) oder im Falle der letzten Strophe sogar ein volles Zwischenspiel voneinander getrennt.

Zusammenfassend zeigt sich also der Romantikerstreit in der formalen Gestaltung dieses Liedes, das sich der klaren Form und kantablen Einfachheit der Konservativen konträr entgegenstellt. Auch die häufige Ausdeutung diverser Textdetails unter Zuhilfenahme von Tonmalereien wie Liszt sie in der *Loreley* an den Tag legt, wäre für das Klassizistische Gegenlager undenkbar; Schumann hätte dieser Komposition zweifelsohne die Übertönung der zarten Poesie der Lyrik attestiert. Allerdings bleibt es fraglich, ob diese Faktur im Umkehrschluss die pauschalisierende Bezeichnung als Neudeutsch zulässt, da sich die Kompositionsweise maßgeblich von Wagners Stilprinzipien abhebt. Nicht nur, dass der Belcanto-Ton des Mittelteils dem Gesangsideal Wagners widerspricht und dass sich der sprechende Ton bei Liszt im Rezitativ und eben nicht in der Sprachmelodie Wagners zeigt; auch der stilistische Pluralismus selbst ist mit den durch Brendel propagierten Neudeutschen Prinzipien unvereinbar. So setzt Brendel Wagners Deklamationsästhetik als die Neudeutsche Norm, indem er darlegt, dass „unsere Partei jetzt das sprachmelodische Princip entschieden vertritt“¹⁶⁷. Anderen Stilarten der Vokalmusik räumt er jedoch ebenfalls ihre Berechtigung ein. Ihm komme es vorrangig darauf an, dass Komponisten verschiedene Melodiestilistiken nicht in einem Werk vermengten¹⁶⁸, was Liszts Lied jedoch zweifelsohne kennzeichnet.

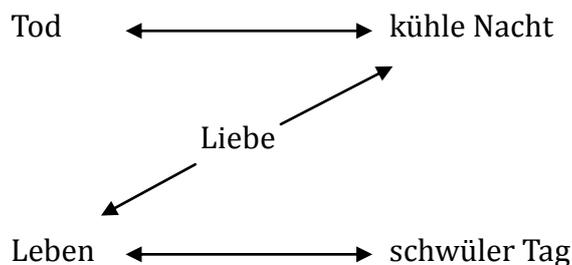
3.3 Der Tod, das ist die kühle Nacht (*Die Heimkehr*, Nr. 87)

In ihren letzten sechs Gedichten vollzieht die *Heimkehr* einen Tageszyklus, von Sonnenaufgang (*Hk* 83) über den Tag (*Hk* 84) und Abend (*Hk* 85) bis zur

¹⁶⁷ Brendel 1856, S. 27.

¹⁶⁸ Vgl. Mahlert 1983, S. 55.

Nacht (Hk 86)¹⁶⁹. *Der Tod, das ist die kühle Nacht* stellt die sinnbildliche Verbindung zwischen dem Ablauf eines Tages und dem eines Lebens in dem Parallelismus der Metaphern dar, der durch die phonologischen Ähnlichkeiten zwischen „Tod“ (V1.) und „Tag“ (V2.) sowie „kühle“ (V. 1) und „schwüle“ (V.2) bekräftigt wird.



Die antithetische Gegenüberstellung löst sich in dem dritten Vers in der unwirklichen Sphäre der Müdigkeit auf der Schwelle zum Einschlafen. Es liegt nahe, Schlaf bzw. Traum und Bett als euphemistische Darstellungen von Tod und Grab zu interpretieren, zumal der in der Folge der letzten Gedichte dargestellte Tageszyklus in *Der Tod, das ist die kühle Nacht* zum Ende kommt und das folgende *Sag, wo ist dein schönes Liebchen* den Zyklus mit dem Motiv der Urne beschließt. In der zweiten Strophe erweitert *Der Tod, das ist die kühle Nacht* die Gegenüberstellung von Tod, Leben, Nacht und Tag durch den Topos der „Liebe“ (V. 7), ebenfalls durch deren klangliche Assoziation mit „Leben“; das Motivnetz verdichtet sich darüber hinaus, indem die „Nachtigall“ (V. 6) wiederum auf die Nacht verweist und zugleich als Symbol der Liebe selbige in das Zentrum der Motivbeziehungen rückt. Durch die Häufung heller Vokale („Drin singt die junge Nachtigall; / sie singt von lauter Liebe“) heben sich der sechste und siebte Vers von den sonst dunklen Lauten a, o und u ab.

Während das Gros der Gedichte im *Buch der Lieder* gemäß einer dichterischen Sangbarkeit von ebenmäßiger Metrik und konsequenten Kreuzreimen geprägt sind, ist der Versbau von *Der Tod, das ist die kühle Nacht* auffallend frei gehalten. So ergeben sich zwar umarmende Reime in beiden Strophen, doch die vier Mittelverse verbleiben als Waisen. Auch die sonstige Kontinuität vierhebiger Jamben gerät in der Mitte des Gedichtes ins Stocken.

¹⁶⁹ Die Gedichte *Dämmernd liegt der Sommerabend* (Hk 85) und *Nacht liegt auf den fremden Wegen* (Hk86) hat Brahms in op. 85 in Musik gesetzt.

Bleibt im dritten Vers die letzte betonte Silbe aus, ergibt sich in der Mitte des vierten Verses der Spondeus „mich müd“, wobei die Alliteration sogar noch den Fokus des Lesers auf diese Eigenheit lenkt. Entgegen der jambischen Metrik der ersten Strophe hebt die zweite Strophe in Daktylen an, um schon im fünften Vers wieder zu dem jambischen Duktus zurückzukehren.

Brahms: *Der Tod, das ist die kühle Nacht* op. 96, Nr. 1

Analog zur träumerisch-unwirklichen Stimmung des Gedichtes ist das Lied von einer harmonischen Fluktuation geprägt. Steht der Beginn noch in deutlichem C-Dur, setzt die harmonische Trübung bereits im zweiten Takt durch den verminderten Doppeldominantseptakkord an, der den Weg zur Tonika nicht per Quintfall über die Dominante, sondern quasi elliptisch durch Um-

deutung zum Vorhalt $T_{3v-3}^{6-5, 4\ddot{u}-5}$ findet (T. 2-3). Die chromatisierte Harmonik, die das Lied auch im Folgenden prägt, veranlasst in der Forschungsliteratur diverse Verweise auf Wagners *Tristan und Isolde*¹⁷⁰. Allerdings zeigen sich bei genauerer Betrachtung deutliche Unterschiede bei der Verwendung der erweiterten Harmonisierung, sodass der Vergleich zu Wagner einer genaueren Betrachtung nicht standzuhalten vermag. Während sich Wagners Harmonik im Sinne eines Fortströmens gegen eine kadenzielle Quadratur richtet, bereichern die chromatischen Zwischendominanten bei Brahms lediglich den abgerundeten musikalischen Gedanken. Zwischenzeitlich werden mit Es-Dur (T. 7) und g-Moll bzw. G-Dur (T. 11-17) tonale Zentren etabliert, die sich direkt auf die Tonika beziehen lassen, sodass die Vertonung zu keinem Zeitpunkt, wie etwa bei Wagner, ihren harmonische Klarheit verliert. Auch der parlando-Gestus im dritten Vers (T. 7-10) kann schwerlich auf einen Einfluss Wagners zurückzuführen sein; vielmehr erinnern die melismatischen Tonrepetitionen, die von Pausen durchsetzt auf durch Zwischendominanten tonal schwankendem Grund stehen, vielmehr an die rezitativischen Höhepunkte, die Franz Schubert in seinen Liedern anzubringen pflegt.

Während sich Brahms' sonstiges Liedwerk zu etwa gleichen Teilen in

¹⁷⁰ Harrison 1972, S. 56; Finscher 1983, S. 143; Horne 1992, S. 107; Jost 2009, S. 229.

Strophenformen und dreiteilige Liedformen ABA gliedern lässt¹⁷¹, reihen sich in *Der Tod, das ist die kühle Nacht* Variationen des ersten Verspaars (T. 1-6) aneinander, sodass sich das Schema aa'a'a ergibt. Die Strophenform bleibt dadurch erhalten, dass die Singstimme in der zweiten Strophe in höherer Lage singt als in der ersten Strophe; zugleich unterliegt beiden Strophen je ein eigenes Begleitmuster. Das ineinander verschränkte Zusammenspiel aller verfügbaren Gestaltungsparameter setzt dabei die formale Struktur des Gedichtes in Musik – quasi exakt konträr zu Liszt, der in der *Loreley* abrupte Umbrüche mit Rhythmik, Metrik, Melodik, Harmonik und Klaviersatz zugleich konstruiert. Mündet bei Brahms die oben beschriebene Wendung schon am Ende des ersten Verses wieder in der Tonika, kadenziiert die Begleitung im

zweiten Vers mit dem konventionellen Schema T – $\overset{7}{D^{4-3}}$ – T (Motiv II), sodass sich im ersten Verspaar eine geschlossene Periode mit Vorder- und Nachsatz bildet. Am Ende des Nachsatzes schreitet die Singstimme von der Dominantseptim zum Tonikagrundton herab (Motiv III) und bekräftigt somit die Kadenzierung. Dieses Zusammenspiel von Melodieführung, Rhythmus, Periodik und Harmonisierung setzt den Punkt am Schluss des Satzes im zweiten Vers musikalisch um (T. 5-6). Die Synthese von Interpunktion des Gedichtes und musikalischer Phrasenbildung findet sich auch in den beiden folgenden Satzenden, die mit der gleichen Phrase in Singstimme und Klavier, wenn gleich auch in anderen Tonarten, schließen (T. 12-13 u. 26-27). Die Verknüpfung von sprachlicher und musikalischer Form bestätigt sich ebenfalls darin, dass das sowohl Unterteilung als auch Kontinuität signalisierende Semikolon nach dem sechsten Vers mit der gleichen melodischen Wendungen in der Singstimme (Motiv III) in einem dominantischen Halbschluss mündet (T. 17).

Obschon das Lied mit einer geschlossenen Phrase beginnt, ist diese Viertaktigkeit jedoch nicht ausschließliches Prinzip der Vertonung. Die variierte Metrik in Heines Gedicht wird musikalisch durch unregelmäßige Periodik umgesetzt. So nimmt der dritte Vers etwa drei Takte ein, weil nach dem Komma eine eintaktige Phrase im Klavier den Perspektivwechsel von der Meta- zur Innensicht vorbereitet (Vgl. T. 8-10). Dies widerspricht jedoch nicht

¹⁷¹ Vgl. Schmidt 1983, S. 145.

Brahms' Leitbild der Sanglichkeit und Popularität. Im Gegenteil versinnbildlicht die changierende Silbenzahl der Verse „eine scheinbar improvisierte Volkstümlichkeit“¹⁷². Insofern liegt es nahe, dass Ludwig Finscher unregelmäßige Periodik im Allgemeinen als eine der musikalischen Mittel benennt, mit denen Brahms seine artifizialen Kompositionen dem Volkslied annähert¹⁷³. Gemäß diesem Ideal ist die Melodie zum größten Teil aus einer Keimzelle, nämlich dem auftaktigen Barkarolenrhythmus (I), geformt.

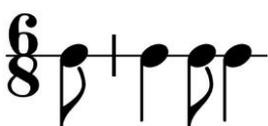


Abbildung 11: Motiv I

Außerdem durchdringen drei weitere Motive das gesamte Lied, nämlich die von den Hauptzählzeiten abfedernde Variation des Barkarolenrhythmus (I'), das kadenzierende Begleitmotiv (II), sowie die abschreitende Tonfolge, bei der die ersten beiden Noten mit einem Bogen abphrasiert werden (III).



Abbildung 12: Motiv I', T. 1



Abbildung 13: Motiv II, T. 4-5



Abbildung 14: Motiv III, T. 20

Hebt sich etwa die zweite Strophe mit einem bewegteren Begleitmuster von der ersten Strophe ab, sind die beiden doch durch das gemeinsame Motiv I' in der Oberstimme des Klavier verbunden. Selbiges sinkt gegen Ende des Liedes in den Klavierbass, während darüber das Motiv II zurück in die Ausgangstonart C-Dur kadenziert.

¹⁷² Giebeler 1959, S. 85.

¹⁷³ Vgl. Finscher 1983, S. 140.

Neben der oben erläuterten Unterstützung der Versgliederung mittels Umsetzung der Interpunktion wird der Verbindung der Motive II und III noch eine weitere Funktion in der Wiedergabe der formalen Gestaltung des Gedichtes zuteil. Indem das Motiv II sowohl dem zweiten Vers „das Leben ist der schwüle Tag“ als auch dem vierten Vers „der Tag hat mich müd gemacht“ in der Begleitung zugrunde liegt, werden diese semantisch aufeinander bezogen. Brahms transformiert das sprachliche Motiv gleichsam in ein musikalisches Motiv. Auf diese Weise verklanglicht sich die Analogie ebenso wie die assoziative Beziehung von Tag und Nacht. Steht das Begleitmotiv II im zweiten Vers noch in neutralem Dur, tritt es bei Erwähnung des Tages im vierten Vers in ermatteter Variante in g-Moll auf (Vgl. T. 4-6 u. 11-13). Heines Motivnetz entsprechend kehren die ersten drei Takte in Variation im siebten Vers wieder (Vgl. T. 1-3 u. 18-21), wodurch „Liebe“ mit dem Parallelismus vom Beginn verknüpft wird; diese Beziehung wird durch den Einwurf des Motivs III in der Oberstimme der Begleitung vor der Textwiederholung bestärkt (T. 21). Durch das gemeinsame Auftreten von Motiv II und III im achten Vers wird das sprachliche Element „Traum“ in gleicher Weise in das Beziehungsgeflecht eingewoben. Die vers- und strophenübergreifenden Relationen werden so in der Vertonung trotz der linearen Variationsstruktur aus zwei mal zwei Verspaaren umgesetzt. Brahms setzt also die enge Verbindung der Motive in Heines Gedicht durch motivische Arbeit in Musik; zugleich fungieren die Motive als Bausteine in einem Tonsatz nach musikalisch autonomen Regeln der Verarbeitung und Variation, anstatt als formal freie Klangreize eingesetzt zu werden.

Dass Brahms die aus der Struktur der Textvorlage abgeleiteten Motive nach innermusikalischer Logik verarbeitet, hat zwei Konsequenzen. Zum einen erscheint der musikalische Satz über weite Strecken auch ohne den Text sinnvoll¹⁷⁴. Zum anderen folgt die Musik nicht dem Text in seinen einzelnen Details, sondern orientiert sich an der lyrischen Gesamtstimmung. So werden einzelne Wörter nur so weit hervorgehoben, wie es den Zusammenhang des Liedes als Ganzes nicht gefährdet. Wo Liszt die (Lebens-)Müdigkeit im vier-

¹⁷⁴ Vgl. Giebeler 1959, S. 86.

ten Vers sicherlich mit einer expressiven Modulation und einer verlangsamten Metrik hervorgehoben hätte, unterlegt Brahms das zuvor erklangene Motiv II in Mollvariante (Vgl. 11-12). In ähnlicher Weise wird auch der Höhepunkt des Liedes bei „lauter Liebe“ (T. 19) in den größeren Kontext eingebunden, indem die Singstimme schon im vorigen Vers den Spitzenton *a*“ durch eine insgesamt höhere Lage als in der ersten Strophe – auch in Analogie zu Heines Klangaufhellung durch Häufung des Vokales *i* – vorbereitet; darüber hinaus fügt das kontinuierliche Begleitmuster und der konsequent auftaktige Rhythmus in der Singstimme den Höhepunkt selbst in den größeren Kontext.

Neben der musikalischen Ausarbeitung gibt auch die Auswahl der Textvorlage Hinweise auf die zugrundeliegende Ästhetik des Liedes. Brahms wählt mit *Der Tod, das ist die kühle Nacht* – wie auch mit seinen anderen Liedern nach Heine¹⁷⁵ – emotionale, introvertierte Lyrik, die sich bildlicher Darstellung, wie etwa in vorliegendem Gedicht der Nachtigall, nur als semantisches Symbol bedient. Zusammenfassend orientiert sich die Vertonung nicht an dem szenischen oder malerischen Gehalt der Textvorlage, noch dessen erzählerischer Struktur. Stattdessen nimmt Brahms die sprachliche Form des Gedichts in zweifachem Sinn als Ausgangspunkt für sein Material, nämlich zum einem hinsichtlich des Versbaus – und als Unterstützung dessen der Interpunktion – und zum anderen der stilistischen Mittel bzw. der motivischen Beziehungen. Die konsequente Verarbeitung der Motive nach souverän-musikalischen Maßstäben und die Orientierung an der Einheitlichkeit des Ausdruckes (oder ex negativo: der Vermeidung allzu starker Kontraste) ergibt so einen in sich geschlossenen Tonsatz, der auch ohne die außermusikalische Textierung zu bestehen vermag.

¹⁷⁵ *Dämmernd liegt der Sommerabend* als *Sommerabend* op. 85, Nr. 1
Nacht liegt auf den fremden Wegen als *Mondenschein* op. 85, Nr. 2
Mein Liebchen, wir saßen beisammen als *Meerfahrt* op. 96, Nr. 4

3.4 Fazit

Dem Lied wurde im Romantikerstreit keine große Bedeutung beigemessen. Die entscheidenden Schriften, sowohl der Hauptvertreter als auch deren Anhänger, diskutieren die divergierenden Kunstauffassungen anhand der großen Formen oder im Allgemeinen. Dabei treten jedoch die ästhetischen Differenzen zwischen den beiden Parteien in der kleinen Gattung des Liedes klar zu Tage – womöglich sogar klarer, als es die abstrakten, formelhaften und pauschalisierenden Rezensionen großer Werke aus dem Musikstreit selbst herauszustellen vermögen. Der Unterschied zwischen Schumanns Ballade, die sich fast vollständig aus dem Kopf der *Marseillaise* ableitet, und der freiformalen Vertonung Wagners könnte kaum frappanter sein. Die für die ästhetische Diskussion zentrale Frage nach der Form von Musik und ihr Verhältnis zu außermusikalischen Inhalten manifestiert sich im Lied in dem Verhältnis von Wort und Ton. Während Brahms und Schumann vornehmlich die formale Gestaltung des Gedichtes als Ausgangspunkt für die musikalische Gliederung nehmen, orientieren sich Wagner und Liszt an dem erzählerischen Aufbau der Textvorlage. Ebenfalls gegenüberstellen lässt sich die Tendenz der Konservativen, die Einheit des Gedichtes durch innermusikalische Verarbeitungslogik wie Variation und Sequenzierung zu gewährleisten, während die Neudeutschen den Verlauf der Dichtung durch Hervorhebung ihrer semantischen Differenzen im Einzelnen mithilfe ostentativer Kontraste nachzeichnen.

Während sich die Verfahren der Materialgewinnung und -verarbeitung zwischen den beiden Parteien klar kontrastieren lassen, verwischen die Grenzen jedoch bei der Behandlung der Singstimme. Wagners Ideal der Sprachmelodie findet zwar bei den Konservativen, aber auch bei Liszt keine Parallele; wo Wagner die Deklamation dem Duktus eines emphatischen Prosa-vortrags entnimmt, bedienen sich sowohl Schumann als auch Liszt des traditionellen Rezitativs, um einen sprechenden Eindruck umzusetzen. Hinsichtlich dieser fundamentalen Differenz kann im strengen Sinne nicht von einer einheitlichen Neudeutschen Liedästhetik die Rede sein. Auch Streitpunkte der Tonmalerei und Programmmusik lassen keine dualistische Einteilung zu. So finden sich sowohl in Schumanns als auch in Liszts und Wagners Ver-

nungen tonmalerische Klangsymbole, wenn auch bei Letzteren beiden in anderem Ausmaß und mit anderen Intentionen. Mit der *Marseillaise* nimmt Schumann einen weiteren Grundstein der Neudeutschen Ästhetik in seine Vertonung auf, bedient sich dabei jedoch nur des semantischen Inhaltes, ohne wie Liszt Implikationen für die formale Kompositionstechnik zu folgern; dennoch steht dieser Einbezug eines außermusikalischen Zusammenhanges in scharfem Kontrast zu der Konservativen Kunstanschauung.

4. Ausblick

Nachdem diese Arbeit die ästhetischen Positionen des Romantikerstreits in den vier Kompositionen nachweisen konnte, sich allerdings auch Schnittpunkte zwischen den jeweiligen Vertonungen ergeben haben, sollte die wissenschaftliche Betrachtung in verschiedene Richtungen ausgeweitet werden. Zum ersten erscheint es im nächsten Schritt sinnig, weitere Vertonungen von Schumann, Brahms, Wagner und Liszt zu vergleichen.

Zweitens sind aber nicht nur die Hauptvertreter, sondern auch deren Anhänger in Relation zueinander zu setzen. Besonders der Einbezug des Neudeutschen Peter Cornelius könnte den Diskurs bereichern. Von der persönlichen und künstlerischen Nähe zu Liszt und Wagner¹⁷⁶ beeinflusst, verwirklichte er zwar in seinen Bühnen-, Kirchen- und Chorwerken „die Prinzipien der Neudeutschen Schule wohl am konsequentesten“¹⁷⁷; in der Gattung des Liedes hingegen folgte er anderen Idealen als in seinem restlichen Oeuvre¹⁷⁸. In einem Brief an Liszt beklagt Cornelius den Umstand, dass Lieder nach dem Parteistandpunkt des Komponisten und des Rezensenten verfasst würden, ohne dass die musikalische Faktur selbst betrachtet würde:

„Im Grund meinen doch die Leute alle, wir machen lauter ungenießbares wirres Zeug! [...] Und den schönen überschwänglichen Zug melodösester Lieder, den wir unserm Meister abgelauscht haben und der besonders in Damrosch und Lassen so schön vorwaltet, daß ich mich an ihren Liedern nicht sattsingen kann – für den will man die langen

¹⁷⁶ Vgl. Bauer 1977, S. 93.

¹⁷⁷ Mahling 1977, S. 110.

¹⁷⁸ Vgl. Niemöller 1977, S. 81.

Ohren nicht auf tun.“¹⁷⁹

Damit benennt Cornelius das gleiche Problem, das Liszt bei seinen eigenen Liedern gegenüber Brendel konstatiert¹⁸⁰. Allerdings offenbart sich neben dieser Gemeinsamkeit eine fundamentale Divergenz zu den Neudeutschen, nämlich dass Cornelius die Kantabilität eines Liedes als dessen primäres Qualitätsmerkmal hervorhebt. Diese Ansicht scheint gerade jene zu sein, die Wagner in der obigen Rezension der Lieder von Wilhelm Baumgartner entschieden ablehnt¹⁸¹. Doch nicht nur im Verhältnis zu den Neudeutschen, auch zu den Konservativen zeigt sich bei Cornelius ein differenziertes Bild als bei den hier behandelten Hauptvertretern. Während sich die Fortschrittspartei zunehmend von Schumann und Brahms distanzierte¹⁸², pflegte Cornelius zu beiden ein freundschaftliches Verhältnis und verteidigte mitunter deren Werke gegen allzu polemische Kritik¹⁸³.

Im Kontext von Heine-Vertonungen sind auch Robert Franz und Johann Vesque von Püttlingen anzuführen, da beide Komponisten ihr Liedwerk auf die Lyrik Heines spezialisiert haben. Die Betrachtung der Lieder vor dem Hintergrund des ästhetischen Spannungsfeldes im 19. Jahrhundert ist jedoch von besonderem Interesse, da sowohl Franz als auch Vesque Kontakt zu Vertretern beider Parteien pflegten, ohne sich in dem Romantikerstreit selbst zu positionieren. Aus dem Konservativen Lager erhält Franz von Schumann diverse positive Kritiken in der *NZfM*¹⁸⁴ und wird in *Neue Bahnen* neben Anderen als Schumannianer aufgeführt¹⁸⁵; zugleich stand er jedoch in den Liedrezensionen der Neudeutschen ebenfalls in hohem Ansehen¹⁸⁶ und erhielt publizistische Unterstützung von Liszt¹⁸⁷. Als Joseph Joachim ihn also am 21. März 1860 auffordert, die *Erklärung* gegen die Neudeutschen zu unterschreiben, antwortet Franz zwei Tage später, dass er die Erklärung zwar durch die Verhältnisse gerechtfertigt und in ihm eigentlich nur einen Akt der Notwehr

¹⁷⁹ Zit. nach Marx-Weber 1977b, S. 176

¹⁸⁰ s. Anm. 81.

¹⁸¹ s. Anm. 100.

¹⁸² Vgl. Lederer 1977, S. 58 f.

¹⁸³ Vgl. Boetticher 1977, S. 49.

¹⁸⁴ Vgl. Gesse-Harm 2006, S. 269.

¹⁸⁵ Vgl. Schumann 1853, S. 185.

¹⁸⁶ Vgl. Konold 1970, S. 191.

¹⁸⁷ Vgl. Jost 1992, S. 30.

sehe, er allerdings aus persönlichen Gründen nicht unterzeichnen wolle. Ferner sei er nicht davon überzeugt, dass der Kunst auf Dauer langfristige Gefahr durch die Neudeutschen drohe. Schließlich beteuert er, dass es offenkundig sei, dass sein ganzes Leben „ein fortgesetzter Protest gegen Jung-Weimar“¹⁸⁸ war und deshalb seine Unterschrift nicht vonnöten sei. Weil also sowohl die Neudeutschen als auch die Konservativen Franz im Parteienstreit auf ihrer Seite sehen, verlangt die augenscheinliche Diskrepanz nach der musikwissenschaftlichen Klärung der Frage, ob er zu einer der beiden Richtungen zuzuordnen sei.

Vesque, der mit der *Heimkehr* nach Heine wohl den umfangreichsten Liedzyklus des 19. Jahrhunderts komponiert hat, unterhielt ebenfalls Beziehungen zu beiden Parteien. In seiner Doppelfunktion als Sektionsleiter des Außenministeriums und Präses der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien vermittelte Vesque Hanslick an die *Wiener Zeitung*. Dieser verfasste einen äußerst lobenden Artikel über *Die Heimkehr*¹⁸⁹, wobei jedoch der Vorwurf, dass Hanslick sich aus taktischen Gründen wohlwollend über Vesque geäußert haben könnte, angesichts der durchaus auch negativen Kritik zurückgewiesen werden muss. So schreibt Hanslick unter anderem in der eigentlich wohlwollenden Rezension über Vesques opp. 45 und 47:

„In allgemeinerer Ausdrucksweise ergehen sich „die blauen Augen“, wie denn überhaupt der langsame Neunachtel-Takt nicht *Hovens* starke Seite ist. Das erste Lied, „Frühlingsblüthen“, ist etwas zerbröckelt und gezwungen.“¹⁹⁰

Auch Schumann beriet sich mit dem Diplomaten, als er 1838 erwog mit der *Neuen Zeitschrift für Musik* nach Wien überzusiedeln, was allerdings von der Zensurbehörde unterbunden wurde und erneut 1847, als die Stelle des Direktoriums am Wiener Konservatorium vakant wurde¹⁹¹. 1843 lernte Vesque Mendelssohn, Ferdinand David und Ferdinand Hiller in Leipzig kennen und gastierte zum wiederholten Mal bei den Schumanns. Bei Soireen mit der konservativen Elite in Leipzig fanden die Lieder Vesques großen Anklang, wie etwa Mendelssohns Brief vom 15. Juni 1847 belegt, in dem er Vesque als

¹⁸⁸ Joachim 1912, S. 82.

¹⁸⁹ Hanslick 1851a.

¹⁹⁰ Hanslick 1851b, S. 274

¹⁹¹ Vgl. Gesse-Harm 2006, S. 466 f.

„Künstler und Kunstbruder“¹⁹² bezeichnet. Während die Konservativen – von Hanslick abgesehen – Vesques Kompositionen nur im Privaten befürworteten, unterstützte Liszt dessen Schaffen aktiv. So führte dieser zwei Opern von Vesque, nämlich 1850 *Ein Abenteuer Carls des Zweiten* und 1852 *Der lustige Rat*¹⁹³, in Weimar auf. In seiner Korrespondenz mit Vesque äußerte Liszt sich außerdem anerkennend über dessen Stücke und beriet ihn bei kompositorischen Prozessen. Aufgrund der in beiden Lagern vorherrschenden Sympathie für Vesques Werke scheint die Verortung seiner Lieder in dem Spannungsfeld des Romantikerstreits anhand von objektiven Kriterien vonnöten zu sein. Zur weitergehenden Betrachtung ist daher im Anhang eine Übersicht über die Parallelvertonungen der Genannten nach Gedichten von Heine angefügt.

¹⁹² Ibl 1949, S. 107.

¹⁹³ Vgl. Stegemann 2011, S. 216.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Rhythmus der korrespondierenden Reimpaare und dessen Varianten*. Eigene Darstellung nach: Schumann, Robert: *Romanzen und Balladen, Op. 49. Die beiden Grenadiere, Nr. 1*. In: Schumann, Clara (Hg.): *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. S. 2-5.

Abbildung 15: *Vorspiel, T. 1-2*. Entnommen aus: Schumann, Robert: *Romanzen und Balladen, Op. 49. Die beiden Grenadiere, Nr. 1*. In: Schumann, Clara (Hg.): *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. S. 2.

Abbildung 3: *Formteil A, T. 3-6*. Entnommen aus: Schumann, Robert: *Romanzen und Balladen, Op. 49. Die beiden Grenadiere, Nr. 1*. In: Schumann, Clara (Hg.): *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. S. 2.

Abbildung 16: *Formteil B, T. 11-14*. Entnommen aus: Schumann, Robert: *Romanzen und Balladen, Op. 49. Die beiden Grenadiere, Nr. 1*. In: Schumann, Clara (Hg.): *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. S. 2.

Abbildung 17: *T. 18-21*. Entnommen aus: Wagner, Richard: *Les deux grenadiers*. Mainz: Schott, 1890. S. 2.

Abbildung 18: *Locke, T. 26-29*. Entnommen aus: Wagner, Richard: *Les deux grenadiers*. Mainz: Schott, 1890. S. 2.

Abbildung 7: *T. 64-76*. Entnommen aus: Wagner, Richard: *Les deux grenadiers*. Mainz: Schott, 1890. S. 3.

Abbildung 19: *T. 39-40*. Entnommen aus: Liszt, Franz: *Die Loreley*. Zweite Fassung. In: Raabe, Peter (Hg.): *Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie VII, Band 2*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921. S. 18.

Abbildung 9: *T. 15-17*. Entnommen aus: Liszt, Franz: *Die Loreley*. Zweite Fassung. In: Raabe, Peter (Hg.): *Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie VII, Band 2*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921. S. 17.

Abbildung 10: *T. 74-78*. Entnommen aus: Liszt, Franz: *Die Loreley*. Zweite Fassung. In: Raabe, Peter (Hg.): *Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie VII, Band 2*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921. S. 20.

Abbildung 20: *Motiv I*. Eigene Darstellung nach: Brahms, Johannes: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 96. Der Tod, das ist die kühle Nacht, Nr. 1*. In: Mandyczewski, Eusebius (Hg.): *Brahms, Johannes: Sämtliche Werke. Band 25*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927. S. 180.

Abbildung 12: *Motiv I, T. 1*. Entnommen aus: Brahms, Johannes: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 96. Der Tod, das ist die kühle Nacht, Nr. 1*. In: Mandyczewski, Eusebius (Hg.): *Brahms, Johannes: Sämtliche Werke. Band 25*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927. S. 180.

Abbildung 21: *Motiv II, T. 4-5*. Entnommen aus: Brahms, Johannes: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 96. Der Tod, das ist die kühle Nacht, Nr. 1*. In: Mandyczewski, Eusebius (Hg.): *Brahms, Johannes: Sämtliche Werke. Band 25*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927. S. 180.

Abbildung 22: *Motiv III, T. 20*. Entnommen aus: Brahms, Johannes: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 96. Der Tod, das ist die kühle Nacht, Nr. 1*. In: Mandyczewski, Eusebius (Hg.): *Brahms, Johannes: Sämtliche Werke. Band 25*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927. S. 180.

Abkürzungsverzeichnis

a. a. O	am angeführten Ort
ebd.	ebenda
etc.	et cetera
f.	und folgende
ff.	und die folgenden
Nr.	Nummer
Op.	Opus
S.	Seite
T.	Takt
u.	und
u. a.	unter anderem
vgl.	vergleiche
z. B.	zum Beispiel

Bezeichnungen von harmonischen Funktionen

T	Tonika
D	Dominante
S	Subdominante
G	Gegenklang
P	Parallele
D_{4-3}^{6-5}	Vorhalt
T_3	Abweichender Basston
D^v	Verkürzter Dominantseptakkord
DD	Doppeldominante
(D)	Zwischendominante
$D^{[S]}$	Ellipse

Großbuchstaben stehen für Durakkorde, Kleinbuchstaben für Mollklänge

Anhang

Jung-Katerverein für Poesie-Musik

Der philharmonische Katerverein
War auf dem Dache versammelt
Heut nacht - doch nicht aus Sinnenbrunst;
Da ward nicht gebuhlt und gerammelt.

Es paßt kein Sommernachthochzeitstraum,
Es passen nicht Lieder der Minne
Zur Winterjahrzeit, zu Frost und Schnee;
Gefroren war jede Rinne.

Auch hat überhaupt ein neuer Geist
Der Katzenschaft sich bemeistert;
Die Jugend zumal, der Jung-Kater ist
Für höheren Ernst begeistert.

Die alte frivole Generation
Verröchelt; ein neues Bestreben,
Ein Katzenfrühling der Poesie
Regt sich in Kunst und Leben.

Der philharmonische Katerverein,
Er kehrt zur primitiven
Kunstlosen Tonkunst jetzt zurück,
Zum schnauzenwüchsig Naiven.

Er will die Poesiemusik,
Rouladen ohne Triller,
Die Instrumental- und Vokalpoesie,
Die keine Musik ist, will er.

Er will die Herrschaft des Genies,
Das freilich manchmal stümpert,
Doch in der Kunst oft unbewußt
Die höchste Staffel erklimpert.

Er huldigt dem Genie, das sich
Nicht von der Natur entfernt hat,
Sich nicht mit Gelehrsamkeit brüsten will
Und wirklich auch nichts gelernt hat.

Dies ist das Programm des Katervereins,
Und voll von diesem Streben
Hat er sein erstes Winterkonzert
Heut nacht auf dem Dache gegeben.

Doch schrecklich war die Exekution
Der großen Idee, der pompösen -
Häng dich, mein teurer Berlioz,
Daß du nicht dabei gewesen!

Das war ein Charivari, als ob
Einen Kuhschwanzhopsaschleifer
Plötzlich aufspielten, branntweinberauscht,
Drei Dutzend Dudelsackpfeifer.

Das war ein Tauhu-Wauhu, als ob
In der Arche Noä anfangen
Sämtliche Tiere unisono
Die Sündflut zu besingen.

O, welch ein Krächzen und Heulen und Knurren,
Welch ein Miaun und Gegröhle!
Die alten Schornsteine stimmten ein
Und schnauften Kirchenchoräle.

Zumeist vernehmbar war eine Stimm,
Die kreischend zugleich und matte
Wie einst die Stimme der Sonntag war,
Als sie keine Stimme mehr hatte.

Das tolle Konzert! Ich glaube, es ward
Ein großes Tedeum gesungen,
Zur Feier des Siegs, den über Vernunft
Der frechste Wahnsinn errungen.

Vielleicht auch ward vom Katerverein
Die große Oper probieret,
Die Ungarns größter Pianist
Für Charenton komponieret.

Es hat bei Tagesanbruch erst
Der Sabbat ein Ende genommen;
Eine schwangere Köchin ist dadurch
Zu früh in die Wochen gekommen.

Die sinnebetörte Wöchnerin
Hat ganz das Gedächtnis verloren;
Sie weiß nicht mehr, wer der Vater ist
Des Kindes, das sie geboren.

War es der Peter? War es der Paul?
Sag, Lise, wer ist der Vater?
Die Lise lächelt verklärt und spricht:
O Liszt! du himmlischer Kater!

Die Grenadiere

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier',
Die waren in Rußland gefangen.
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,
Sie ließen die Köpfe hängen.

Da hörten sie beide die traurige Mär:
Daß Frankreich verloren gegangen,
Besiegt und zerschlagen das tapfere Heer, –
Und der Kaiser, der Kaiser gefangen.

Da weinten zusammen die Grenadier'
Wohl ob der kläglichen Kunde.
Der eine sprach: Wie weh wird mir,
Wie brennt meine alte Wunde!

Der Andre sprach: das Lied ist aus,
Auch ich möcht mit dir sterben,
Doch hab' ich Weib und Kind zu Haus,
Die ohne mich verderben.

Was scheert mich Weib, was scheert mich Kind,
Ich trage weit bess'eres Verlangen;
Laß sie betteln gehn wenn sie hungrig sind, –
Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!

Gewähr' mir Bruder eine Bitt':
Wenn ich jetzt sterben werde,
So nimm meine Leiche nach Frankreich mit,
Begrab' mich in Frankreichs Erde.

Das Ehrenkreuz am rothen Band
Sollst du aufs Herz mir legen;
Die Flinte gieb mir in die Hand,
Und gürt' mir um den Degen.

So will ich liegen und horchen still,
Wie eine Schildwacht, im Grabe,
Bis einst ich höre Kanonengebrüll,
Und wiehernder Rosse Getrabe.

Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab,
Viel Schwerter klirren und blitzen;
Dann steig' ich gewaffnet hervor aus dem Grab –
Den Kaiser, den Kaiser zu schützen.

Les deux grenadiers

Longtemps captifs chez le Russe lointain,
Deux grenadiers retournaient vers la France;
Déjà leurs pieds touchent le sol german;
Mais on leur dit: Pour vous plus d'espérance;

L'Europe a triomphé, vos braves ont vécu!
C'en est fait de la France, et de la grande armée!
Et rendant son épée,
L'Empereur est captif et vaincu!

Ils ont frémi; chacun d'eux sent tomber
des pleurs brûlants sur sa mâle figure.
"Je suis bien mal" ... dit l'un, "je vois couler
des flots de sang de ma vieille blessure!"

"Tout est fini," dit l'autre, "ô, je voudrais mourir!
Mais au pays mes fils m'attendent, et leur mère,
qui mourrait de misère!
J'entends leur voix plaintive; il faut vivre et souffrir!"

"Femmes, enfants, que m'importe!
Mon cœur par un seul vœu tient encore à la terre.
Ils mendieront s'ils ont faim,
L'Empereur, il est captif, mon Empereur! ...

Ô frère, écoute-moi, ... je meurs! Aux rives que
j'aimais,
rends du moins mon cadavre, et du fer de ta lance,
au soldat de la France
creuse un funèbre lit sous le soleil français!

Fixe à mon sein glacé par le trépas
la croix d'honneur que mon sang a gagnée;
dans le cercueil couche-moi l'arme au bras,
mets sous ma main la garde d'une épée;

de là je prêterai l'oreille au moindre bruit,
jusqu'au jour, où, tonnant sur la terre ébranlée,
l'écho de la mêlée
m'appellera du fond de l'éternelle nuit!

Peut-être bien qu'en ce choc meurtrier,
sous la mitraille et les feux de la bombe,
mon Empereur poussera son coursier
vers le gazon qui couvrira ma tombe.

Alors je sortirai du cercueil, tout armé;
et sous les plis sacrés du drapeau tricolore,
j'irai défendre encore
la France et l'Empereur, l'Empereur bien aimé."

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar;
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley getan.

Der Tod, das ist die kühle Nacht

Der Tod das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör es sogar im Traum.

	Schumann	Mendelssohn	Brahms	Liszt	Wagner	Cornelius	Vesque	Franz
Buch der Lieder (1827)								
Junge Leiden (1817-1821)								
<u>Lieder</u>								
1 Morgens steh ich auf und frage	Op. 24, Nr. 1 1840			S. 290/1 1843 S. 290/2 1849-1859				<i>Kommt feins Liebchen heut'?</i> Op. 25, Nr.4 1870
2 Es treibt mich hin, es treibt mich her	Op. 24, Nr. 2 1840							Op. 34, Nr. 4
4 Lieb Lieblichen, leg's Händchen aufs Herze mein	Op. 24, Nr. 4							Op. 17, Nr. 3 1853
8 Anfangs wollt' ich fast verzagen	Op. 24, Nr. 8 1840			S 311/1 1849 S 311/2 1860				
<u>Romanzen</u>								
6 Die Grenadiere	Op. 49, Nr. 1 1840				WWV 60 1839-1840			
19 Wasserfahrt Ich stand gelehnet an den Mast		Duett <i>Wasserfahrt</i> WoO 11, Nr. 3 MWV J 3						<i>Wasserfahrt</i> Op. 48, Nr.3
Lyrishes Intermezzo (1822-1823)								
1 Im wunderschönen Monat Mai	Op.48, Nr.1 1840							Op.25, Nr.5 1870
3 Die Rose, die Lilie	Op.48, Nr.3 1840							Op. 34, Nr. 5
4 Wenn ich in Deine Augen seh	Op.48, Nr.4 1840							Op. 44, Nr. 5

7 Ich will meine Seele tauchen	Op.48, Nr.5 1840							Op. 43, Nr. 4 1867
10 Die Lotusblume ängstigt	op.25, Nr.7 1840 Männerchor: op. 33, Nr.2 1840							Op.25, Nr.1 1870
11 Im Rhein, im schönen Strome	Op.48, Nr.6 1840			S 272/1 1840 S 272/1 1855				Op. 18, Nr. 2 1853
22 Und wüssten's die Blumen	Op.48, Nr.8 1840							
23 Warum sind denn die Rosen so blass		Fragment MWV K 83 1834				o.O. 1862		
38 Ein Fichtenbaum steht einsam				S 309 1845 S 309bis 1860				<i>Der Fichtenbaum</i> Op. 16, Nr.3 1856
40 Hör' ich das Liedchen klingen	Op.48, Nr.10 1840							Op.5, Nr. 11 1846
42 Mein Liebchen, wir saßen beisammen		Manuskript <i>Im Kahn / Auf dem Wasser / Wasserfahrt</i> MWV K 91 1837	<i>Meerfahrt</i> Op. 96, Nr. 4 1884					<i>Meerfahrt</i> Op.18, Nr.4 1853
45 Am leuchtenden Sommermorgen	Op.48, Nr.12 1840							Op. 11, Nr. 2 1865
61 Vergiftet sind meine Lieder				S 289/1 1843 S 289/2 1859				

65 Ich hab im Traum geweinet	Op.48, Nr.13 1840							Op. 25, Nr. 3 1870
66 Allnächtlich im Träume	Op.48, Nr.14 1840	op. 86, Nr.3 MWV SD 47 1835-1845						Op.9, Nr. 4 1848
69 Es fällt ein Stern herunter							o. O.	Op.44, Nr.4
Die Heimkehr (1823-1827)								
2 Ich weiß nicht, was soll es bedeuten				<i>Die Loreley</i> S 273/1 1841 S 273/2 1854-1856			Hk2	
7 Wir saßen am Fischerhause	<i>Abends am Strand</i> Op. 45, Nr. 3 1840						Hk7	
8 Du schönes Fischermädchen							Hk8	
16 Am fernen Horizonte		Männerchor <i>Wasserfahrt</i> op. 50, Nr.4 MWV G 19 /17					Hk16	<i>Die Stadt</i> Op. 37, Nr.3 1866
23 Ich stand in dunklen Träumen							Hk23	
27 Was will die einsame Träne?	op. 25, Nr.21 1840	Manuskript <i>Erinnerung</i> MWV K 94 1834-1837				<i>Die Heimkehr</i> 1848	Hk27	Op. 34, Nr. 1
31 Deine weißen Lilienfinger							Hk31	Op. 34, Nr. 2
47 Du bist wie eine Blume	op.25, Nr. 24 1840		(vernichtet)	S 287/1 1843 S 287/2 1849			Hk47	

49 Wenn ich auf dem Lager liege		Duett <i>Abendlied</i> WoO 11, Nr.2 MWV J 2					Hk49	Op. 37, Nr. 6 1866
50 Mädchen mit dem roten Mündchen							Hk50	Op.5, Nr.5 1846
61 Gaben mir Rath und gute Lehren		Männerchor <i>Das Lied vom braven Mann</i> Op. 76, Nr. 1					Hk61	
66 Ich wollt, meine Schmerzen ergössen sich		Duett <i>Des Abends</i> „Ich wollt, meine Liebe ergösse sich“ op. 63, Nr. 1					Hk66	
83 Über die Berge steigt schon die Sonne		<i>Morgengruß</i> op.47, Nr.2 1832					Hk83	
85 Dämmernd liegt der Sommerabend			<i>Sommerabend</i> op. 85, Nr. 1 1878				Hk85	
86 Nacht liegt auf fremden Wegen			<i>Mondenschein</i> op. 85, Nr. 2 1878				Hk86	
87 Der Tod, das ist die kühle Nacht			op. 96, Nr. 1 1884			Chor Op.11, Nr.1	Hk87	

Literaturverzeichnis

1. Musikalien:

Brahms, Johannes: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 96. Der Tod, das ist die kühle Nacht, Nr. 1.* In: Mandyczewski, Eusebius (Hg.): *Brahms, Johannes: Sämtliche Werke. Band 25.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927. S. 180-181.

Liszt, Franz: *Die Loreley.* Zweite Fassung. In: Raabe, Peter (Hg.): *Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie VII, Band 2.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921. S. 16-22.

Schumann, Robert: *Romanzen und Balladen, Op. 49. Die beiden Grenadiere, Nr. 1.* In: Schumann, Clara (Hg.): *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. S. 2-5.

Wagner, Richard: *Les deux grenadiers.* Mainz: Schott, 1890.

2. Schrifttum

2.1 Primärquellen:

Ambros, August Wilhelm: *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart.* Leipzig: Matthes, 1860.

Brendel, Franz: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart.* Leipzig: Matthes, 1852.

Brendel, Franz: *Bücher, Zeitschriften. Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), S. 97-100.

Brendel, Franz: *Die Melodie der Sprache*. In: Brendel, Franz (Hg.): *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft*, Bd. 1. Leipzig: Merseburger, 1856. S. 10-28.

Brendel, Franz: *Zur Anbahnung einer Verständigung. Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 50 (1859), S. 265-273.

Eisner, Fritz (Hg.): *Heine, Heinrich. Säkularausgabe. Band 23: Briefe 1850-1856*. Berlin: Akademie Verlag [u.a.], 1979.

Hanslick, Eduard: *Aesthetische Reflexionen zu Hoven's Komposition der Heine'schen ‚Heimkehr‘*. [1851a] In: Strauß, Dietmar (Hg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe, Band I/2: Aufsätze und Rezensionen 1849-1854*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1994. S. 160-171.

Hanslick, Eduard: *Musik. Beilage zum Morgenblatt der Wiener Zeitung vom 18.10.1851*. [1851b] In: Strauß, Dietmar (Hg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe, Band I/2: Aufsätze und Rezensionen 1849-1854*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1994. S. 183-184

Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854.

Hanslick, Eduard: *‘Les préludes’: Symphonische Dichtung für grosses Orchester von Franz Liszt (aufgeführt von der Gesellschaft der Musikfreunde am 8. März 1857)*. In: Hanslick, Eduard: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1870. S. 117-121.

Hanslick, Eduard: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870-1885*. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1886.

Heine, Heinrich: *Buch der Lieder*. [EA: Hamburg: Hoffmann und Campe, 1827] In: Windfuhr, Manfred (Hg.): *Heine, Heinrich. Säkularausgabe. Band 1: Gedichte 1812 – 1827*. Berlin: Akademie Verlag [u.a.], 1979.

Heine, Heinrich: *Reisebilder*. [EA: Hamburg: Hoffmann und Campe, 1830] Frankfurt am Main: Insel, 2005.

Heine, Heinrich: *Jung-Katerverein für Poesie-Musik*. [EA in: *Revue des deux mondes*, 1854] In: Windfuhr, Manfred (Hg.): *Heine, Heinrich. Werke. Säkularausgabe. Band 3: Gedichte 1845 – 1856*. Berlin: Akademie Verlag [u.a.], 2008. S. 192-194.

Herder, Johann Gottfried: *Edward*. In: Grimm, Gunter (Hg.): *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Stuttgart: Reclam, 1988, S. 57-68.

Joachim, Johannes und Moser, Andreas: *Briefe an und von Joseph Joachim. Die Jahre 1842-1857*. Berlin: Bard, 1911.

Joachim, Johannes und Moser, Andreas: *Briefe an und von Joseph Joachim. Die Jahre 1858-1868*. Berlin: Bard, 1912.

Krüger, Eduard: *Beziehungen zwischen Kunst und Politik*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 50 (1848), Sp. 401-405.

La Mara [i.e. Lipsius, Marie] (Hg.): *Franz Liszt's Briefe*. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893.

Ramann, Lina (Hg.): *Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Vierter Band. Aus den Annalen des Fortschritts – Konzert- und kammermusikalische Essays*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882a.

Ramann, Lina (Hg.): *Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Fünfter Band. Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882b.

Schumann, Robert: *Zur Eröffnung des Jahrganges*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835), S. 2-4.

Schumann, Robert: *Lied und Gesang*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1836), S. 143-144.

Schumann, Robert: *Drei gute Liederhefte*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 12 (1840), S. 118-120.

Schumann, Robert (Hg.): *Vermischtes*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 14 (1841), S. 30.

Schumann, Robert: *Robert Franz, 12 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. 2 Hefte*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 18 (1843), S. 33-35.

Schumann, Robert: *Neue Bahnen*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 39 (1853), S. 185-186.

Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Band I*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854.

Synofzik, Thomas et al: *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Briefwechsel mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner*. Köln: Dohr, 2014.

Victor, Walther (Hg.): *Heinrich Heine: Briefe aus Berlin*. Berlin: Eulenspiegel, 1983.

Wagner, Richard: *Oper und Drama*. Leipzig: Weber, 1852.

Wagner, Richard: *Zukunftsmusik*. Leipzig: Weber, 1861.

Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 10. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911.

Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 12. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1912.

2.2 Sekundärquellen:

Ackermann, Peter: *Absolute Musik und Programmusik: Zur Theorie der Instrumentalmusik bei Liszt und Wagner*. In: Gut, Serge (Hg.): *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983*. München [u.a.]: Katzbichler, 1986. S. 21-27.

Altenburg, Detlef: *Neudeutsche Schule*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Band 7. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.], zweite neubearbeitete Auflage, 1997. Sp. 66-75.

Altenburg, Detlef: *Liszt, Franz*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 11. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.], zweite neubearbeitete Auflage, 2004. Sp. 203-311.

Altenburg, Detlef: *Die Neudeutsche Schule – eine Fiktion der Musikgeschichtsschreibung?* In: Altenburg, Detlef: *Liszt und die Neudeutsche Schule*. Laaber: Laaber, 2006. S. 9-22.

Bauer, Hans-Joachim: *Cornelius und Richard Wagner*. In: Federhofer, Hellmut (Hg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge*,

Referate und Diskussionen. Regensburg: Bosse, 1977. S. 93-104.

Boetticher, Wolfgang: *Cornelius und Robert Schumann.* In: Federhofer, Hellmut (Hg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge, Referate und Diskussionen.* Regensburg: Bosse, 1977. S. 49-56.

Borchmeyer, Dieter: *Heine, Heinrich.* In: Brandenburg, Daniel [u.a.] (Hg.): *Das Wagner-Lexikon.* Laaber: Laaber, 2012). S. 303-304.

Braus, Ira: *Brahm's Liebe und Frühling II, Op. 3, No. 3: A New Path to the Artwork of the Future?* In: *19th-Century Music*, Vol. 10 (1986), Nr. 2. S. 135-156.

Cloot, Julia: *Lieder.* In: Brandenburg, Daniel [u.a.] (Hg.): *Das Wagner-Lexikon.* Laaber: Laaber, 2012). S. 402-403.

Cohn, Fritz: *The Worship of Napoleon in German Poetry.* In: *Modern Language Quarterly* (1940), Nr. 1. S. 539-549.

Dahlhaus, Carl: *Ein Dilemma der Verskomposition.* In: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1977), Heft 1, S. 15-22.

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 6. Wiesbaden: Athenaion, 1980.

Dahlhaus, Carl: *„Wagnerianer“ und „Brahminen“.* In: Ehrmann-Herfort, Sabine (Hg.): *Europäische Musikgeschichte II.* Kassel: Bärenreiter [u.a.], 2002. S. 881-901.

Danuser, Hermann: *Musikalische Prosa.* In: Eggebrecht, Hans Heinrich: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert.* Stuttgart: Steiner, 1995.

Edler, Arnfried: *Schumann und die Neudeutschen.* In: Altenburg, Detlef: *Liszt und die Neudeutsche Schule.* Laaber: Laaber, 2006. S. 171-186.

Edler, Arnfried: *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 2008.

Edler, Arnfried: *Schumann, Robert*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 15. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.], zweite neubearbeitete Auflage, 2006. Sp. 257-321.

Fellinger, Imogen: *Grundzüge Brahms'scher Musikauffassung*. In: Salmen, Walter (Hg.): *Beiträge der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse, 1965. S. 113-126.

Fellinger, Imogen: *Brahms und die Neudeutsche Schule*. In: Floros, Constantin (Hg.): *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983*. Laaber: Laaber, 1984. S. 159-169.

Finscher, Ludwig: *Lieder für eine Singstimme und Klavier*. In: Jacobson, Christine: *Johannes Brahms. Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1983. S. 139-144.

Gesse-Harm, Sonja: *Heine, Heinrich*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 8. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.], zweite neubearbeitete Auflage, 2002. Sp. 1167-1176.

Gesse-Harm, Sonja: *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.

Giebeler, Konrad: *Die Lieder von Johannes Brahms*. Münster: Kramer, 1959.

Gorrell, Lorraine: *The nineteenth-century German Lied*. Oregon: Amadeus, 1995.

Grimm, Hartmut: *Brahms in der ästhetischen Diskussion des 19. Jahrhunderts*. In: *Musik und Gesellschaft* 33 (1983), Heft 5, S. 270-276.

Gut, Serge: *Die „Heine-Lieder“ von Franz Liszt*. In: Tomaszewskiego, Mieczysława (Hg.): *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem / The European song between Romanticism and Modernism*. Krakau: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000. S. 25-33.

Gut, Serge: *Franz Liszt*. Sinzig: Studio Verlag, 2011.

Harrison, Max: *The Lieder of Brahms*. London: Cassel, 1972.

Hering, Hans: *Der Klavierpart im Lied des 19. Jahrhunderts*. In: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1978), Heft 2, S. 95-101.

Horne, William: *Brahms' Heine Lieder*. In: Jost, Peter (Hg.): *Brahms als Liedkomponist: Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*. Stuttgart: Steiner, 1992. S. 93-115.

Ibl, Hertha: *Studien zu Johann Vesque von Püttlingen's Leben und Operschaffen*. Wien: Univ. Diss, 1949.

Jost, Peter: *Brahms und das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts*. In: Jost, Peter (Hg.): *Brahms als Liedkomponist: Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*. Stuttgart: Steiner, 1992. S. 9-37.

Jost, Peter: *Lied*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Band 5. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.], zweite neubearbeitete Auflage, 1996. Sp. 1259-1328.

Jost, Peter: *Lieder und Gesänge*. In: Sandberger, Wolfgang (Hg.): *Brahms-Handbuch*. Stuttgart [u.a.]: Metzler [u.a.], 2009. S. 208-267.

Kabisch, Thomas: *Konservativ gegen Neudeutsch, oder: Was heißt „außermusikalisch“?* In: Ehrmann-Herfort, Sabine (Hg.): *Europäische*

Musikgeschichte II. Kassel: Bärenreiter [u.a.], 2002a. S. 830-879.

Kalbeck, Max: *Johannes Brahms. 1833-1856*. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1904.

Kalisch, Volker: *Heines Geist aus Schumanns Händen. Eine Interpretation der Ballade Die beiden Grenadiere op. 49/1 (mit Blick auf Richard Wagners Les deux grenadiers)*. In: Appel, Bernhard (Hg.): „*Neue Bahnen*“: *Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen: Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposium am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, Düsseldorf. Mainz [u.a.]: Schott, 2002. S. 164-181.*

Kirsch, Winfried: *Franz Liszt als Bearbeiter seiner eigenen Werke*. In: Gut, Serge (Hg.): *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*. München [u.a.]: Katzbichler, 1981. S. 97-113.

Konold, Wulf: *Peter Cornelius und die Liedästhetik der Neudeutschen Schule*. In: *International Review of Music Aesthetics and Sociology*, Vol. 1 (1970), Nr. 2. S. 187-194.

Krones, Hartmut: *Der Einfluss Franz Schuberts auf das Liedschaffen von Johannes Brahms*. In: Antonicek, Susanne (Hg.): *Brahms-Kongress Wien 1983: Kongressbericht*. Tutzing: Schneider, 1988. S. 309-324.

Kruse, Joseph: *Robert Schumann und die Dichter*. Düsseldorf: Droste, 1991.

Küster, Konrad: *Schumanns neuer Zugang zum Kunstlied: Das „Liederjahr“ 1840 in kompositorischer Hinsicht*. In: *Die Musikforschung*, 51. Jahrgang (1998). S. 1-14.

Lederer, Josef-Horst: *Cornelius und Johannes Brahms*. In: Federhofer, Hellmut (Hg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge, Referate und Diskussionen*. Regensburg: Bosse, 1977. S. 57-64.

Lippman, Edward: *Theory and Practice in Schumann's Aesthetics*. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 17 (1864), Nr. 3, S. 310-345.

Mahlert, Ulrich: *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*. München [u.a.]: Katzbichler, 1983.

Mahling, Christoph-Hellmut: „... in Dichtung und Komposition auf eigenem Boden gewachsen“. *Cornelius und sein Verhältnis zur „Neudeutschen Schule“*. In: Federhofer, Hellmut (Hg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge, Referate und Diskussionen*. Regensburg: Bosse, 1977. S. 105-114.

Marx-Weber, Magda: *Cornelius, Peter*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 4. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.], zweite neubearbeitete Auflage, 2006. Sp. 1618-1627.

Marx-Weber, Magda: *Cornelius – ein Außenseiter unter den Musikschriftstellern der Neudeutschen Schule*. In: Federhofer, Hellmut (Hg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge, Referate und Diskussionen*. Regensburg: Bosse, 1977a. S. 201-217.

Marx-Weber, Magda: *Cornelius' Kritik des Liedes*. In: Federhofer, Hellmut (Hg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge, Referate und Diskussionen*. Regensburg: Bosse, 1977b. S. 169-178.

Massenkeil, Günther: *Cornelius als Liederkomponist*. In: Federhofer, Hellmut (Hg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge, Referate und Diskussionen*. Regensburg: Bosse, 1977. S. 159-168.

Meurs, Norbert: *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853-1868*. Köln: Studiopunkt, 1996.

Millington, Barry: *Wagner*. London [u.a.]: Dent, 1984.

Moser, Hans Joachim: *Geschichtliche Einführung*. In: Moser, Hans Joachim: *Das Musikwerk. Das deutsche Sololied und die Ballade*. Köln, Arno Volk, 1957.

Niemöller, Klaus: *Cornelius und Franz Liszt*. In: Federhofer, Hellmut (Hg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge, Referate und Diskussionen*. Regensburg: Bosse, 1977. S. 81-92.

Platt, Heather Anne: *Text-Music Relationships in the Lieder of Johannes Brahms*. Ann Arbor: UMI, 1992.

Raabe, Peter: *Franz Liszt. Liszts Schaffen*. Zweite Auflage. Tutzing: Schneider, 1968.

Riedel, Friedrich: *Die Neudeutsche Schule – ein Phänomen der deutschen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. In: Gut, Serge (Hg.): *Franz Liszt und Richard Wagner: musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983*. München [u.a.]: Katzbichler, 1986, S. 13-18.

Riethmüller, Albrecht: *Heines „Lorelei“ in den Vertonungen von Silcher und Liszt*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 48. Jhg. (1991), Nr. 3. S. 169-198.

Röder, Erich: *Felix Draeseke: der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters; umfassende Darstellung seines Entwicklungsganges unter Berücksichtigung der Familiengeschichte, des Schaffens und des zeitgenössischen Musiklebens*. Bd. 1. Dresden: Limpert, 1930.

Roshwald, Mordecai: *Heinrich Heine: The Predicament of a Cultural Pluralist*. In: *Modern Age*, Vol. 53 (2011), Nr. 1. S. 29-40.

Schmidt, Christian Martin: *Johannes Brahms und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 1983.

Schnapp, Friedrich: *Robert Schumann and Heinrich Heine*. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 11 (1925). Nr. 4, S. 599-616.

Schneider, Anneliese: *Robert Schumann und Heinrich Heine. Eine historisch-ästhetische Untersuchung anhand der Vertonungen mit Berücksichtigung einiger Probleme der Liedanalyse*. Berlin: Dissertation Humboldt-Universität Berlin, 1970.

Schoenberg, Arnold: *Brahms the Progressive*. [1947] In: Stein, Leonard: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1984. S. 398-441.

Seedorf, Thomas: *Lieder*. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner-Handbuch*. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2012. S. 275-279.

Stegemann, Michael: *Franz Liszt: Genie im Abseits*. München [u.a.]: Piper, 2011.

Synofzik, Thomas: *Heinrich Heine – Robert Schumann: Musik und Ironie*. 2., erw. und überarb. Aufl. Köln: Dohr, 2010.

Tadday, Ulrich: *Tendenzen der Brahms-Kritik im 19. Jahrhundert*. In: Sandberger, Wolfgang (Hg.): *Brahms-Handbuch*. Stuttgart [u.a.]: Metzler [u.a.], 2009. S. 112-127.

Voss, Egon: *„Das hat etwas zu beudeuten!“ Les deux grenadiers und Die beiden Grenadiere*. In: Bermbach, Udo / Vaget, Hans Rudolf (Hgg.): *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 315-324.

Walker, Alan: *Franz Liszt, Volume 2: The Weimar Years, 1848–1861*. New York: Knopf, 2013.

Winkler, Gerhard: *Der ‚bestimmte Ausdruck‘. Zur Musikästhetik der Neudeutschen Schule*. In: Altenburg, Detlef (Hg.): *Liszt und die Neudeutsche Schule*. Laaber: Laaber, 2006. S. 39-54.

Wörner, Karl Heinrich: *Geschichte der Musik*. 6. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

Youens, Susan: *Maskenfreiheit and Schumann's Napoleon-Ballad*. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 22 (2005). Nr. 1, S. 5-46.

Youens, Susan: *'Pure' Song: 'Du bist wie eine Blume' and the Heine Juggernaut*. In: *19th-Century Music Review*, Vol. 3 (2006). Nr. 2, S. 3-32.

Youens, Susan: *Heinrich Heine and the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.