

Erschließung eines romantischen Gedichts und die Möglichkeiten der Bedeutungssteigerung durch die musikalische Umsetzung

Mondnacht (J. v. Eichendorff)

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

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

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

Gliederung:

- 1 Literaturhistorischer Überblick und Basissatz
- 2 Analyse des Gedichts
 - 2.1 Inhalt
 - 2.2 Formale Gegebenheiten und ihre inhaltliche Bedeutung
- 3 Deutung
 - 3.1 Anklang an die christliche Vorstellung des Paradieses
 - 3.2 Erläuterung des Wechselspiels zwischen Himmel und Erde
 - 3.3 Entstehen von Todessehnsucht durch Beobachtung der Natur
- 4 Kreislauf in der Bewegungsrichtung des Gedichts
- 5 Aspekte aus der Sekundärliteratur (Assoziation zum griechischen Mythos)
- 6 Erfüllung der Forderungen in Schlegels Athenäumsfragment
- 7 Analyse des Kunstliedes von Schumann
 - 7.1 Literaturhistorische Hinführung
 - 7.2 Analyse des Liedes mit besonderer Beachtung der Textausdeutung durch die Musik
 - 7.2.1 Aufbau des Liedes
 - 7.2.2 Formale Aspekte wie Tonart, Takt, Tempo Dynamik, Spielanweisung, Ambitus der Gesangstimme, Rhythmus und ihre Bedeutung
 - 7.2.3 Symbolhafte Vertiefung des Gedichtinhalts im Vorspiel
 - 7.2.4 Umsetzung von Form und Inhalt des Gedichts in der ersten Strophe
 - 7.2.5 Zwischenspiel und zweite Strophe als Wiederholung von Vorspiel und erster Strophe
 - 7.2.6 Vertiefung von Inhalt und Deutung durch die Vertonung in der dritten Strophe
 - 7.2.7 Abrundende Wirkung und ausdeutende Funktion des Nachspiels
- 8 Anhang
 - 8.1 („Mondnacht“ von Eichendorff)
 - 8.2 („Mondnacht“ von Schumann)
 - 8.3 Literaturverzeichnis

Erschließung des Gedichts „Mondnacht“

Literaturhistorischer Überblick

Joseph von Eichendorff veröffentlichte das Gedicht „Mondnacht“ 1837 in seiner ersten Gedichtsammlung. Diese gliedert sich in die Zyklen „Wanderlieder“, „Sängerleben“, „Zeitlieder“, „Frühling und Liebe“, „Totenopfer“, „Geistliche Gedichte“, „Romanzen“ und „Aus dem Spanischen“.

Das Gedicht „Mondnacht“ wurde in die „Geistlichen Gedichte“ eingeordnet. Es handelt von einer Nacht, die das lyrische Ich in der Natur erlebt, und durch die es zu einer religiösen Erfahrung kommt. Die Atmosphäre, die dabei vermittelt wird, ist geheimnisvoll und friedlich.

Analyse des Gedichtes

Inhalt

Die erste Strophe zeigt die Stimmung der Nacht auf. Dabei werden Himmel und Erde in einer Personifikation als Liebende gezeigt, die sich geküsst haben. Durch diesen Kuss wird bei der Erde eine schwärmerische, traumhafte Verklärung bewirkt, die sich in schimmernden Blüten, also einem Naturbild, äußert.

Die Verbindung von Himmel und Erde wird in der zweiten Strophe näher erläutert. Es folgen weitere Berührungen von Himmel und Erde durch den Wind, der durch Felder und durch einen Wald weht. Das lyrische Ich geht hier vor allem auf seine sinnlichen Wahrnehmungen ein.

In der letzten Strophe wird beschrieben, wie das lyrische Ich durch diese natürlichen Wahrnehmungen in der Hoffnung aufgeht, eine Vereinigung seiner Seele mit Gott zu erleben.

Formale Gegebenheiten und ihre inhaltliche Bedeutung

Die formalen Gegebenheiten spiegeln die inhaltliche Thematik wieder.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen zu jeweils vier Versen, wobei jede Strophe einen eigenen Sinnabschnitt bildet. Die erste bezieht sich auf die Atmosphäre der Nacht, die zweite auf die sinnlichen Wahrnehmungen des lyrischen Ichs und die letzte auf seine geistig-seelische Erfahrung.

Das Versmaß des Gedichts ist der Jambus, das heißt auf eine unbetonte Silbe folgt jeweils eine betonte, wodurch gleichmäßige und fließende Wirkung erzeugt wird. Die Endungen der Verse sind abwechselnd weiblich und männlich, oder auch klingend und stumpf. Pro Vers ergeben sich drei Hebungen. Die Zahl drei, wie man sie in Anzahl der Strophen und Anzahl der Hebungen pro Vers wiederfindet, hat vermutlich einen religiösen Hintergrund. Sie wird in der Kunst als Symbol für die Dreifaltigkeit, also für die „göttliche Vollendung“, benutzt, womit ein Bezug zur christlichen Religion hergestellt wird.

In dem Gedicht findet man den Kreuzreim vor. Pro Strophe ergeben sich Paare aus erstem-drittem und zweitem-viertem Vers, die sich jeweils reimen. Es wird also ein Zusammenhang zwischen Versen hergestellt, die durch einen anderen voneinander getrennt sind. Auch hier ergibt sich eine Analogie zur Thematik. Im Gedicht wird durch den Kuss in der ersten und die Berührungen in der zweiten Strophe eine Verbindung von Himmel und Erde, also ebenfalls von normalerweise getrennten Bereichen, geschaffen.

Das Gedicht weist insgesamt einen regelmäßigen Aufbau auf. Dadurch wird zum einen die Einprägsamkeit für den Leser erhöht, zum anderen eine stimmungserzeugende Musikalität geschaffen, die eine zusätzliche Komponente der Ruhe in die Atmosphäre des Gedichts einbringt.

Deutung

Märchenstimmung durch den Mondschein

Die Überschrift „*Mondnacht*“ ruft beim Leser Emotionen hervor, die das ganze Gedicht bestimmen. Das Wort „*Mond-*“ steht nur in der Überschrift, wodurch es eine besondere Gewichtung erhält. Man denkt unwillkürlich an einen Vollmond, der groß am Himmel steht.

Die Nacht ist für den Menschen im Allgemeinen die Zeit der Ruhe. Die Betriebsamkeit des Tages ist vorbei, und durch die Stille und Dunkelheit ist der Mensch von der Realität abgeschirmt. Dadurch ist er in der Lage, seine Gefühle intensiver wahrzunehmen. Die Nacht, die durch die Dunkelheit beängstigend wirkt, wird durch den Mond erleuchtet. Durch das Licht weicht die nächtliche Bedrohung zurück, und es entsteht eine geheimnisvolle märchenhafte Stimmung.

Anklang an die christliche Vorstellung des Paradieses

Am Anfang des Gedichts wird ein Vergleich verwendet, um die Atmosphäre während dieser Nacht aufzuzeigen. Himmel und Erde werden durch eine Personifikation als zwei Liebende gezeigt, wobei, durch die Artikel bestimmt, die Erde die Rolle des weiblichen, der Himmel die des männlichen Geschlechts einnimmt. Der Kuss symbolisiert eine einstige Verbindung von Himmel und Erde, wodurch Assoziationen zur christlichen Vorstellung des Paradieses geweckt werden. Bei der Erde bewirkt eine Verklärung, die die letzten beiden Verse schildern. Durch den Neologismus „*Blütenschimmer*“ wird die Verbindung zwischen Himmel und Erde verdeutlicht. Er besteht aus den Worten „*Blüten-*“ und „*-schimmer*“. Die Blüten sind ein Teil der Natur und damit der Erde. Der „*Schimmer*“ ist ein Licht, das an den Blüten reflektiert wird, wobei das Licht zum Himmel gehört. In „*Blütenschimmer*“ sind also Elemente des Himmels und der Erde vereint. Die irdische Verklärung zeigt sich außerdem darin, dass die Erde vom Himmel „*träumt*“, sich also wie eine Verliebte nach ihm sehnt.

Erläuterung des Wechselspiels zwischen Himmel und Erde

In der zweiten Strophe kommt es zu weiteren Berührungen von Himmel und Erde durch die „*Luft*“, die neben dem Licht ein weiteres Element des Himmels ist. Man bekommt den Eindruck, dass der Himmel die Erde behutsam streichelt, indem die Luft durch die Felder und den Wald streicht. Verstärkt wird dieses Bild durch die Adverbien. Der Wind fährt „*sacht*“ durch die Ähren, das heißt er knickt sie nicht um, sondern er bewegt sie vorsichtig. Das Rauschen der Wälder erfolgt „*leis*“, also ebenfalls zurückhaltend. Es wirkt wie eine akustische Antwort der Erde auf die Berührungen des Himmels. Hier verbinden sich visuelle und auditive Eindrücke in Form der Synästhesie.

Der letzte Vers handelt nicht mehr von dem Wechselspiel zwischen Himmel und Erde und fällt damit aus dem Schema heraus. Er bildet eine Exclamatio, die allerdings mit einem Punkt statt einem Ausrufezeichen endet: „*So sternklar war die Nacht*“. Das lyrische Ich äußert darin seine Verwunderung über die Klarheit der Nacht, in der die Sterne deutlich zu erkennen sind. Diese Klarheit gibt dem lyrischen Ich die Sicherheit, dass sich in der Nacht nichts Bedrohliches verbirgt. Es wird eine Art der Geborgenheit in der Natur geschaffen, die die folgende geistig-seelische Erfahrung erst ermöglicht.

Todesehnsucht des lyrischen Ichs durch die Naturbeobachtungen

Zu Beginn der letzten Strophe meldet sich das lyrische Ich erstmals zu Wort, das durch die Konjunktion „*und*“ in das Bild eingebunden wird. Es wird eine Metapher

verwendet, die die Seele wie einen Vogel mit weit ausgebreiteten Flügeln kurz vor dem Abflug zeigt. Durch die Inversion steht das Adverb „weit“ zu Beginn des zweiten Verses, wo es eine besondere Betonung erhält. Die Metapher bedeutet, dass sich das lyrische Ich öffnet, um diese nächtliche Stimmung ganz in sich aufzunehmen und in ihr aufzugehen. Der Flug durch die „stillen Lande“ stellt einen Bezug zur vorherigen Strophe her. Hier steht, durch die Ellipse bedingt, das Verb „Flog“ am Anfang des Verses, wodurch es akzentuiert wird. Mit „Flügel“, „Flog“ und „flöge“ sind in dieser Strophe drei Wörter des gleichen Wortstammes vorhanden. Durch diese Wiederholung wird der schwerelose Zustand, in dem sich das lyrische Ich befindet, besonders hervorgehoben und somit seine Distanz zu allem Irdischen betont. Schließlich bekommt es ein Gefühl, als ob seine Seele in Gott aufginge. Das „nach Haus“ steht als Metapher für das Jenseits. „Nach Haus“ und „Himmel“, wie in der ersten Strophe genannt, sind hier bedeutungsgleiche Worte, das heißt, sie weisen auf den gleichen Ort hin. Dies wird dadurch unterstrichen, dass beiden Worte mit dem gleichen Konsonanten beginnen, wie bei einer Alliteration, ohne dass die Begriffe aber direkt aufeinander folgen. Die Seele stellt den geistigen Teil des Menschen dar, der zu Gott, und in die geistige Welt, den Himmel, gehört. Hier verlässt sie den Körper, um mit Gott eine Einheit zu bilden. Durch den Konjunktiv „als flöge“ kommt aber eine Ungewissheit in diese Suche hinein. Das lyrische Ich weiß, dass eine Einheit mit Gott im Leben nicht zu erreichen ist und bis zum Tod eine ungestillte Sehnsucht bleiben wird.

Die Worte „nach Haus“ betonen das Ende des Gedichts. Das „zu Hause“ steht für das Angekommensein und das Einkehren von Ruhe, wodurch eine Schlusswirkung erreicht wird. Diese wird allerdings durch den Konjunktiv gestört. Das Ankommen der Seele bleibt im Ungewissen, wodurch auch der Schluss des Gedichtes offen bleibt.

Kreislauf in der Bewegungsrichtung des Gedichts

Insgesamt ist in der Bewegungsrichtung des Gedichts ein Kreislauf zu erkennen. Zunächst, in der ersten Strophe, neigt sich der Himmel beim Kuss zur Erde hinab, das heißt die Bewegung erfolgt abwärts. Während der zweiten Strophe verweilt der Blick auf der Erde. Mit dem Flug der Seele zum Himmel, der eine Aufwärtsbewegung symbolisiert, schließt sich der Kreis und der Anfangspunkt ist wieder erreicht. Die Bedeutungsgleichheit zwischen „Himmel“ und „nach Haus“ festigt die Verbindung zwischen Anfang und Ende und rundet den Schluss ab.

Aspekte aus der Sekundärliteratur

Das Gedicht *Mondnacht* gehört zu Eichendorffs bekanntesten Gedichten, weswegen sich in der wissenschaftlichen Literatur viele Analysen dazu finden lassen. Eine interessante Interpretation liefern Erika und Ernst von Borries. Erika von Borries arbeitet als freie Schriftstellerin in München; Ernst von Borries ist Direktor eines Privatgymnasiums in München¹. Zusammen gaben sie den fünften Band der Reihe „Deutsche Literaturgeschichte“ heraus, in dem sie sich ebenfalls mit Eichendorffs „Mondnacht“² befassen.

Assoziation zum griechischen Mythos

Den Kuss zwischen Himmel und Erde assoziieren sie mit der Vermählung von Uranos, dem Himmel, und Gaia, der Erde, im griechischen Schöpfungsmythos. Dieses Bild wird ihrer Meinung nach, mit der „romantischen Vorstellung von der Alleinheit des Kosmos, in die der Mensch wieder zurückkehren könnte“, und, da in der dritten Stro-

¹ Deutsche Literaturgeschichte, Band 5: Romantik, Seite 2

² Deutsch Literaturgeschichte, Band 5: Romantik, Seite 334 ff

phie „von der Heimkehr der Seele zu Gott“ die Rede ist, in ein „christliches Bild übertragen“.

Die Assoziation zum antiken Mythos ist gedanklich nachvollziehbar, da sowohl im Gedicht, als auch im Mythos die Personifikation ein wichtiges Stilmittel darstellt. Im Gedicht werden die menschlichen Züge des Himmels und der Erde durch den Kuss angedeutet. Auch im Mythos werden sie als menschenähnliche Wesen dargestellt, die sich durch Eros, die überall wirkende Liebe, verbinden und die Kyklopen und zwölf Titanen hervorbringen³.

Der wesentliche Unterschied zwischen der christlichen und der antiken Schöpfungsvorstellung besteht in der christlichen Idee eines Schöpfers. Nach christlicher Auffassung schuf Gott Himmel und Erde. Im antiken Mythos entstanden Gaia, die Erde, der Tartaros und Eros einfach aus der Leere, das heißt, sie schufen sich selbst.

Gegen Ende des Eichendorff-Gedichts erfährt das lyrische Ich ein Gefühl, als ob seine Seele in Gott, dem Schöpfer der im Gedicht beschriebenen Natur, aufginge, es wird also eine Verbindung zur christlichen Gottesvorstellung hergestellt. Auch die christliche Auffassung von der überall wirkenden Liebe Gottes kann als Synonym des von Eros durchdrungenen Weltalls der Antike gedeutet werden. So gesehen wird also tatsächlich griechische mit christlicher Schöpfungsvorstellung vermischt.

Auch der Neologismus „Blütenschimmer“ wird in diesem Sinn gedeutet, nicht, wie oben genannt, als Verdeutlichung der Verbindung zwischen Himmel und Erde, sondern als das „Bräutliche“ der Erde. Die Blüten stehen für die Farbe weiß, die bei Hochzeiten für Brautkleider üblich ist.

Aufheben der örtlichen und zeitlichen Dimension

Für die Autoren die Blüten im Gegensatz zu den „sommerlich wogenden Ährenfeldern“, da sie Symbole für unterschiedliche Jahreszeiten sind; die Blüten für Frühling und die Ähren für Sommer. Es wird also nicht nur die Grenze zwischen Himmel und Erde, der örtlichen Dimension, sondern auch die zwischen den Zeiten aufgehoben.

„Mondnacht“ als ideales romantisches Gedicht nach Schlegels Athenäumsfragment 116

Die Theorie der romantischen Poesie ist im 116. „Athenäum“-Fragment (1798) von Friedrich Schlegel⁴ erläutert. Eichendorffs „Mondnacht“ erfüllt in fast idealer Weise die darin enthaltenen Forderungen.

Die generelle These bei Schlegel meint, die romantische Poesie sei eine progressive Universalpoesie. Sie ist Literatur der Literatur, das heißt sie behandelt den Stoff aus vorangehenden Werken neu. Bei Eichendorffs Gedicht geschieht dies mit der oben genannten Verknüpfung zum griechischen Mythos. Die antike Vorstellung der Vereinigung von Uranos und Gaia wird erneut aufgegriffen und letztendlich mit der christlichen Schöpfungsidee verbunden.

Nach Schlegel soll die Poesie alles Getrennte wieder vereinigen, und zwar durch „Verlebendigung, Poetisierung und Beseelung“⁴. Dies geschieht in dem Gedicht Mondnacht auf verschiedenen Ebenen. Zum einen wird die Vorstellung einer Einheit von Himmel und Erde ausgedrückt, von Bereichen, die normalerweise getrennt sind. Dies geschieht durch eine Personifikation, also durch eine „Beseelung“. Zum anderen erfährt das lyrische Ich eine Einheit seiner Seele mit Gott. Auch hier wird also Getrenntes wieder vereint, indem die Seele als Abstraktum durch den Vergleich mit einem Vogel poetisiert wird.

³ Carstensen: Griechische Sagen, Seite 5

⁴ Quelle: Vortragsskript, Deutsch-digital 12, Zugang zu literaturhistorischen Texten, Athenäumsfragment und Gliederung nach Prof. Segebrecht, Bamberg

Auch die Forderung nach einem möglichst großen Gegenstandsbereich der romantischen Poesie ist erfüllt. Im Gedicht werden mehrere Themenbereiche angesprochen. Zunächst wird das Bild einer Vereinigung von Himmel und Erde vorgestellt. Aber auch schlichte Naturbilder, wie die der wogenden Ähren, oder die geistig-seelische Erfahrung des lyrischen Ichs, werden eingebracht. Das Gedicht verbindet also die größtmögliche mit kleiner, alltäglicher Dimension.

Nach Schlegel gibt es keine Kunstform, die so sehr dazu geeignet wäre, den Geist des Autors auszudrücken, wie die romantische Poesie. Zwischen Darstellendem und Dargestelltem herrscht ein ständiges Wechselspiel. So geschieht es auch bei Eichendorffs Gedicht. Am Anfang stehen Beschreibungen der nächtlichen Stimmung und mehrere Naturbilder. Darüber, über das Dargestellte, findet das lyrische Ich zu sich selbst, dem Darstellenden.

Musikalische Erschließung von Schumanns „Mondnacht“

Literaturhistorische Einleitung

Robert Schumann verfasste im Jahr 1840 eine Vertonung des Gedichts als Kunstlied. Das Jahr 1840 wird in Hinblick auf Schumanns damals geschriebene Kompositionen auch als „Liederjahr“ bezeichnet. Es entstanden darin 138 Lieder, darunter die Zyklen „Liederkreise“, wobei unter op. 24 Heine-, unter op. 39 Eichendorff-Gedichte vertont wurden, „Myrthen“, „Frauenliebe und –leben“ mit Chamisso-Gedichten, und „Dichterliebe“, wiederum mit Heine-Gedichten. Das Lied „Mondnacht“ steht im Eichendorff-Liederkreis an fünfter Stelle.⁵

Im folgenden wird das Kunstlied „Mondnacht“ op.39 Nr. 5 analysiert und die Ausdeutung des Textes durch die Musik aufgezeigt.

Analyse des Liedes mit besonderer Beachtung der Textausdeutung durch die Musik

Aufbau des Liedes

Das Lied weist eine strikt strophische Vertonung auf, das heißt es gibt, wie im Gedicht, auch im Lied drei Strophen zu jeweils 16 Takten. Insgesamt wird der Aufbau des Liedes durch vier unterschiedliche Abschnitte bestimmt. Zu Beginn steht ein Klaviervorspiel (A) von sechs Takten. Daran schließt sich die erste Strophe (B) an. Zwischen erster und zweiter Strophe (B'), die mit der ersten nahezu identisch ist, steht ein Zwischenspiel, das eine Wiederholung des Vorspiels (A) darstellt, bei dem der Anfangston H zu h' verändert ist. Auf die zweite Strophe folgt ohne Zwischenspiel direkt die dritte (C), die sich von den anderen beiden Strophen stark unterscheidet. Daran ist das Nachspiel (D) zu acht Takten angehängt.

Durch diese Gliederung ergibt sich das Schema A B A' C D.

Das Lied zeigt also den Aufbau eines variierten Strophenliedes. Das bedeutet, dass sich Melodie und Begleitung in bestimmten Strophen ändern. Hier sind erste und zweite Strophe nahezu gleich, die dritte unterscheidet sich aber größtenteils, mit Ausnahme bestimmter Parallelen in der Melodie, von ihnen. Damit erhält die dritte Strophe im Lied eine besondere Gewichtung, die im Text begründet ist, da damit die geistig-seelische Erfahrung des lyrischen Ichs in der dritten Strophe hervorgehoben wird.

Formale Aspekte und ihre Bedeutung

Das Lied wurde in der Tonart E-Dur und im 3/8-Takt komponiert. Das angegebene Tempo beträgt 60 pro Achtel, das heißt, die Achtel folgen im Sekundenabstand auf-

⁵ dtv-Atlas der Musik, Band 2, S. 465

einander. Dies stellt ein eher langsames Tempo dar, das in das Lied eine beruhigende Komponente einfließen lässt. Die Spielanweisung „*Zart, heimlich*“ fordert ebenfalls einen in sich ruhenden, aber auch feinfühligem, grazilen und geheimnisvollen Vortrag. Die Dynamik des Stückes zeigt Nuancen von Pianissimo, also sehr leise, bis zum Mezzoforte, das heißt halblaut. Meist bleibt das Stück aber im Piano, was gewöhnlich mit „sachte, leise“ übersetzt wird⁶. Die Dynamik des Stückes bleibt also verhalten im leisen bis halblauten Bereich, wodurch auf den Text Bezug genommen wird. Auch im Gedicht werden die auditiven Wahrnehmungen durch die Adverbien „*still*“, und „*leis*“ beschrieben, wie in den Versen „*Die Erde still geküsst*“ oder „*Es rauschten leis die Wälder*“.

Das Lied wurde für „hohe Stimme“ geschrieben: Der Tonhöhenumfang, der auch als Ambitus bezeichnet wird, erstreckt sich von e' bis fis". Für eine Sopran- oder Tenorstimme stellt dies allerdings einen gemäßigten Umfang dar. Das Stück weist also keine übermäßig hohen oder tiefen Töne auf, wodurch ebenfalls eine beruhigende Wirkung erzielt werden kann.

Auffällig in dem Lied ist die ständige Sechzehntel-Bewegung. Die Sechzehntel durchströmen es wie ein gleichmäßiger Puls. Dieser Rhythmus wird im ganzen Lied nicht einmal unterbrochen und fällt erst in den beiden Schlusstakten weg. Dadurch wird in dem Stück eine gewisse Leichtigkeit erzeugt, die vor allem in der Klavierstimme während der Strophen zum Tragen kommt. Es wird bewirkt, dass ein Akkord im Piano über mehrere Zählzeiten gleichmäßig leise klingen kann. Ein nur einmal angeschlagener Akkord würde schnell verklingen oder müsste lauter angeschlagen werden, um entsprechend lang hörbar zu bleiben. Die immer wieder im Piano repetierten Akkorde wirken wie ein leichtes Flirren und nicht so fundamental und massiv wie ein lang ausgehaltener Akkord.

Insgesamt wird mit Hilfe des Tempos, der Spielanweisung, der Dynamik, des Ambitus der Gesangstimme und des Rhythmus die geheimnisvolle, märchenhafte und schwebende Atmosphäre, die von dem Gedicht ausgeht, wiedergegeben.

Symbolhafte Vertiefung des Gedichtinhalts im Vorspiel (Vgl. Takte 1-6)

Schon das Vorspiel des Liedes zeigt Parallelen zum Inhalt des Gedichts. In den Takten eins und zwei kann das H' in der Bassstimme als Symbol für die Erde angesehen werden, das cis''' als Symbol für den Himmel. Vom cis''' ab streben die Oberstimme und die beiden Mittelstimmen abwärts, während das H' durch das Pedal gehalten wird. Dies kann man als das Herabneigen des Himmels zur Erde vor dem Kuss auffassen. Auf Schlag eins des dritten Taktes treffen sich sämtliche Stimmen in einem H-Dur-Akkord in weiter Lage mit einem H als Basston. Die Erde hat sich in diesem Oktavsprung also in Richtung Himmel bewegt, die weite Lage symbolisiert aber, dass es noch nicht zu einer Vereinigung gekommen ist, obwohl der Dur-Akkord eine harmonische Stimmung andeutet. Anschließend werden die ersten beiden Takte wiederholt, wobei die Oberstimmen eine Oktave tiefer liegen und der Basston, wie eben genannt, eine Oktave höher. Der Abstand zwischen Himmel und Erde verringert sich so immer weiter. Auf Schlag eins in Takt fünf folgt die Terz h/dis', also die reduzierteste und engste Form des H-Dur-Akkordes. Darin kann man das Aufeinandertreffen und den Kuss von Himmel und Erde sehen, womit das Kernstück des Vorspiels abgeschlossen wird.

Die letzten beiden Takte des Vorspiels heben sich durch ihre Struktur, also vor allem durch die Statik der Akkorde, vom restlichen Vorspiel ab. Außerdem sind sie durch das Ritardando in Takt vier von den übrigen Takten abgetrennt. Sie dienen bereits als Überleitung zur ersten Strophe, da sie die repetierten Sechzehntel in der rechten und die lange liegenden Töne der linken Hand, wie sie in den Strophen vorkom-

⁶ dtv-Atlas der Musik, Band 1, Seite 75/76

men, zeigen. Das Crescendo und die dissonante Sekunde in der Oberstimme in Takt sechs, die nach einer Auflösung drängt, verstärken diesen Überleitungscharakter.

Die Aufteilung des Vorspiels in vier und zwei Takte verhindert eine Periodenbildung. Eine Periode ist ein Abschnitt eines Stückes aus vier oder acht Takten, der eine in sich abgeschlossene Einheit bildet. Normalerweise lässt sich ein Musikstück in mehrere solche Perioden untergliedern. Der nicht-periodische Aufbau des Vorspiels bewirkt, dass Vorspiel und erste Strophe aneinander gebunden sind. Dies kann man ebenfalls als Textausdeutung verstehen, da dadurch, wie im Gedicht mit der Vereinigung von Himmel und Erde, voneinander Getrenntes vereinigt wird.

Umsetzung von Form und Inhalt des Gedichts in der ersten Strophe (vgl. Takte 7-22)

Die erste Strophe dauert von Takt sieben mit Auftakt bis Takt 22. Die formalen Gegebenheiten des Gedichts wurden zum großen Teil übernommen.

Pro Vers ergeben sich im Lied vier Takte mit auftaktigem Beginn. Die Betonungen in einem Dreiertakt sind auf Schlag eins und leicht auf Schlag drei. Die im Gedicht betonten Silben sind deswegen meist auf Schlag eins gelegt, wo sie eine besondere Betonung erhalten. Dazu steht einer betonten Silbe im Gedicht eine Viertelnote, einer unbetonten eine Achtelnote gegenüber, was die Betonung im Lied verstärkt. Pro Takt werden damit zwei Silben, eine betonte und eine unbetonte - als Viertel und Achtelnote- vertont. Da sich im Gedicht drei Hebungen pro Vers ergeben, würden sich im Lied damit pro Vers auch drei Takte wiederfinden. Es steht aber nach jedem Vers noch ein textloser Takt, der zum jeweiligen Vers hinzuzurechnen ist. Die darin enthaltenen Pausen ermöglichen, dass der folgende Vers wieder auftaktig beginnen kann und der Sänger eine Gelegenheit zum Atmen hat. Damit stehen pro Vers vier und pro Strophe 16 Takte, wodurch eine Periodenbildung und starke Geschlossenheit erreicht wird.

Die ersten acht Takte der ersten Strophe sowie die letzten acht Takte sind praktisch identisch, es wurden nur leichte Veränderungen vorgenommen, zum Beispiel wurde die Sechzehnteltriole auf „still“ in der Gesangsstimme bei „träumen“ als Steigerung durch einen Triller ersetzt. Takt 15 unterscheidet sich von Takt sieben im Rhythmus. Der Takt 15 beginnt nicht auftaktig, wie es dem Schema entspräche. Damit wird die Betonung, die das Wort „sie“ auf Schlag eins erhielte, umgangen. So wird in diesem Vers nur das Wort „Blütenschimmer“ betont, und zwar zunächst die Silbe „Blü-“ leicht in Takt 16 und noch einmal besonders „-schim-“ durch die Viertelnote in Takt 17. Für Schumann scheint das Schimmern der Blüten in diesem Vers also besonders bedeutsam gewesen zu sein.

Insgesamt lässt sich obiges Schema bezüglich des Liedaufbaus noch etwas verfeinern:

A B (= $b_1 + b_2$) A B' (= $b'_1 + b'_2$) C D

Die erste Strophe endet in Takt 21/22 mit einem H-Dur Akkord, das heißt auf der Dominante. Durch das Erklingen der Dominante wird die vom Hörer erwartete Schlusswirkung der Tonika verhindert. Die Strophe bildet keine in sich abgeschlossene Einheit, sondern bleibt zum Ende hin offen. Dieser offene Schluss drängt nach einer Auflösung und damit weiter zum Zwischenspiel, der H-Dur-Akkord bildet also eine Art Überleitung. Das in den letzten beiden Takten repetierte h' lässt sich als das um zwei Oktaven nach oben versetzte H' auffassen, dass am Beginn des Vorspiels steht. Dies unterstützt zusammen mit dem Ritardando und dem H-Dur-Akkord die Überleitung zum Zwischenspiel. Hier lässt sich das gleiche Prinzip erkennen wie beim Übergang vom Vorspiel zur Strophe. Es wird das Bemühen deutlich, einzelne Teile nicht voneinander abzugrenzen, sondern Getrenntes zu verbinden, was als Textausdeutung gesehen werden kann.

Die beiden kleinen Decrescendi auf „*hätt' der*“ (Takt 8) und „*Blüten-*“ (Takt 16) dienen ebenfalls zur Textausdeutung. Normalerweise würde eine aufstrebende Linie durch ein Crescendo begleitet werden. Das Zurückgehen in der Dynamik an dieser Stelle vermittelt einen entrückten, schwerelosen Eindruck. Damit wird wiederum der sanfte grazile Charakter des Gedichts unterstützt.

Der Text des Liedes zeigt in der ersten Strophe einen Unterschied zum Originaltext des Gedichts auf. Statt „*Von ihm nun träumen müßt.*“ heißt es im Lied „*Von ihm nur träumen müßt*“ (Takt 19). Damit betont Schumann die Sehnsucht der personifizierten Erde nach dem Himmel. Die Einzigartigkeit, die der Himmel für sie hat, wird hervorgehoben.

Zwischenspiel und zweite Strophe als Wiederholung von Vorspiel und erster Strophe (vgl. Takte 29-43)

Das Zwischenspiel stellt eine Wiederholung des Vorspiels dar, mit dem einzigen Unterschied, dass die erste Note des Vorspiels, das H' als Repetition des h in Takt 21/22 um zwei Oktaven nach oben versetzt wurde.

Die zweite und erste Strophe sind ebenfalls nahezu identisch. Der größte Unterschied besteht darin, dass die Akkorde in der rechten Hand der Klavierstimme bei gleicher Harmonik etwas umfangreicher und voller sind. Dies stellt eine Spannungssteigerung zur ersten Strophe dar, da die volleren Akkorde eine intensivierende Wirkung mit sich bringen. Diese Steigerung wird später in der dritten Strophe weiter verstärkt. Inhaltlich könnte man dies als Symbol für das Aufgehen des lyrischen Ichs in seinen Betrachtungen deuten, das von Strophe zu Strophe stärker wird, bis schließlich in der dritten Strophe seine Seele seinen Körper verlässt. (Vergleiche dazu zum Beispiel die Takte 7, 29, 45).

Als Überleitung von der zweiten zur dritten Strophe dienen das Ritardando in der Klavierstimme in Takt 43, das die zweite Strophe abschließt, und das Crescendo, durch das auf Takt 45, den Beginn der dritten Strophe, gespielt wird. An dieser Stelle wird auf ein Zwischenspiel verzichtet, wodurch sich die dritte Strophe direkt an die zweite anschließt. Dies lässt sich als musikalische Umsetzung der Konjunktion „*Und*“ im Text deuten. Dafür tauchen aber in Takt 47 und 48 Motive des Vorspiels auf.

Vertiefung von Inhalt und Deutung durch die Vertonung in der dritten Strophe (vgl. Takte 44-60)

Die dritte Strophe hat mit der Melodie und Begleitung der ersten und zweiten Strophe kaum noch etwas gemeinsam. Sie wurde ganz neu komponiert, wobei aber gegen Ende der Strophe sowohl hinsichtlich der Bass- und Melodielinie, als auch der Harmonik, Parallelen zu den anderen Strophen vorhanden sind.

In der Melodie ist die Verzierung auf dem Wort Seele in der Gesangsstimme in Takt 46 bedeutsam. In Art eines Doppelschlages wird der Ton Fis von einem Vorschlag aus zwei Sechzehnteln und dem chromatischen Nebenton „eis“ verziert. Auf der Silbe „See(le)“ werden also mehrere Töne gesungen: ein Melisma. Bereits in den geistlichen, gregorianischen Gesängen pflegte man besonders wichtige Worte mit einem derartigen Melisma zu unterstreichen. Durch die Verzierung wird also die Bedeutung des Wortes „Seele“ besonders betont.

Die Dynamik in der Gesangsstimme sowie der Klavierstimme ist bis zum Takt 52 ausschließlich von Crescendi bestimmt. Die Gesangsstimme erreicht in Takt 53 ein Mezzoforte, was von der Dynamik her die lauteste Stelle im ganzen Stück darstellt. Die Steigerung der Dynamik bis zu dieser Stelle zeigt, wie sich die Gefühle des lyrischen Ichs immer weiter aufstauen, bis seine Seele schließlich seinen Körper ver-

lässt. Das darauf folgende erleichternde, ekstatische Gefühl wird durch das Decrescendo bei dem Vers „*Flog durch die stillen Lande*“ symbolisiert.

Dieser Textstelle wird außerdem ein Melodieausschnitt aus den vorherigen Strophen, der Teil b_1 , unterlegt. Damit wird der textliche Bezug zur zweiten Strophe verdeutlicht. Die Worte „*die stillen Lande*“ beziehen sich auf die Beschreibung der nächtlichen Landschaft in Strophe zwei. Diese Relation wird musikalisch dadurch ausgedrückt, dass der Text auf die Melodie der vorherigen Strophen gelegt wird. Zudem wirkt das Aufgreifen der vorherigen Melodie abrundend und gibt der Strophe einen abschließenden Charakter.

In den letzten vier Takten der Strophe (Takte 57-60), beim Vers „*als flöge sie nach Haus*“, wird in der Gesangsstimme auf verschiedene Arten eine Schlusswirkung angestrebt. Die letzten drei Töne der Melodie sind g , f und e . In zwei Sekundschritten führt die Melodie also hinab zum Schlusston. Die Dynamik besteht in diesem Vers aus einem langen Crescendo, erst auf dem Schlusston geht die Lautstärke zurück. Vom Rhythmus her ist die Synkope in Takt 57/58 bedeutsam, die wohl hemiolische Wirkung haben soll. Durch die Überbindung des Tons h' wird er Eindruck erweckt, dass statt zwei $3/8$ -Takten drei $2/8$ -Takte vorliegen. Dadurch wird die Betonung der einzelnen Silben des Textes verändert, was sich vor allem bei dem Wort „*flöge*“ auswirkt. Auch die Silbe „*-ge*“ wird aufgrund der Überbindung entgegen dem normalen Sprechrhythmus betont, wodurch eine weiterdrängende Wirkung erzeugt wird, die das suchende Weiterfliegen der Seele, die die Ankunft bei Gott erst im Tod erfahren kann, symbolisiert. Die abwärtsführenden Sekundschritte und das Crescendo drängen sehr stark auf das e als Schlusston hin. Eine Schlusswirkung wird aber durch den quasi hemiolischen Rhythmus und vor allem die Harmonik in der Klavierstimme verhindert. Zunächst drängen das Crescendo und der Dominantseptakkord in Form eines Sekundakkordes in Takt 58, auf einen E-Dur Akkord hin. An dessen Stelle steht in Takt 59 aber ein Quintsextakkord auf E, also ein spannungserzeugender Akkord, der dadurch entsteht, dass das d' aus dem vorherigen Akkord als Vorhalt zum folgenden liegen bleibt. Dieser Septakkord löst sich in Takt 60 nach A-Dur auf, und erst von da aus in die Tonika E-Dur. Diese erst stark angedeutete und dann aufgehobene Schlusswirkung lässt sich durch den Text erklären. Wie schon in der Gedichtinterpretation aufgezeigt wurde, wird an dieser Stelle eine Schlusswirkung erreicht, da die Worte „*nach Haus*“ für das Angekommensein und das Einkehren von Ruhe stehen. Der Konjunktiv bildet aber zu dieser Symbolik einen Widerspruch, da durch ihn das Ankommen der Seele bei Gott im Ungewissen bleibt. Dieser Widerspruch ist musikalisch umgesetzt worden. Die Gesangsstimme kommt mit den Worten „*nach Haus*“ tatsächlich auf dem Grundton an, die Harmonik in der Klavierstimme stellt dagegen die Umsetzung des Konjunktivs dar.

Der eigentliche Schlussakkord steht erst am Beginn des Nachspiels. Der Basston dieses E-Dur-Akkords stellt zugleich den tiefsten Ton im ganzen Stück dar, wodurch das Angekommensein in der Grundtonart bestätigt wird.

Abrundende Wirkung und ausdeutende Funktion des Nachspiels (vgl. Takte 61-68)

Im Nachspiel wird mit dem mehrmals vorkommenden abwärts gebrochenen Akkord ein zentrales Motiv aus dem Vorspiel wieder aufgegriffen. Dieser Rückgriff auf das Vorspiel hat eine abrundende und abschließende Wirkung.

Im vorletzten Takt wird schließlich der Sechzehntel-Puls des Liedes unterbrochen, was den Schluss des Liedes vorbereitet. Das Lied endet im Pianissimo mit einem E-Dur-Akkord in weiter Lage, so dass auch der Schlussklang einen schwerelosen luftigen Charakter aufweist. In dem Nachspiel wird also die am Ende der dritten Strophe

noch verhinderte Schlusswirkung schließlich doch erzeugt. So wird womöglich angedeutet, dass der Einklang der Seele mit Gott letztendlich, im Tod, doch erreichbar ist.

Möglichkeiten der Bedeutungssteigerung eines Gedichtes durch die Musik generell

Vor allem beim Anhören des Kunstliedes wird deutlich, wie sehr die Musik dazu geeignet ist, die Stimmung eines Gedichts wiederzugeben und auch seinen Inhalt zu vertiefen. Bei einem Gedicht liegen die wesentlichen Erkenntnisse zwischen den Zeilen. Durch Rhythmus, Metrum, Reim und Wortwahl, wird jedoch beim Leser unterbewusst eine bestimmte Stimmung erzeugt. Diese kann die Musik jedoch ohne Worte wiedergeben. Sie vermag es, direkt die Emotionen des Hörers zu lenken, so dass die durch das Gedicht entstehende Atmosphäre unbewusst noch weiter intensiviert wird. Während der Text der Musik also einen Gehalt gibt, gibt die Musik dem Gedicht emotionale Tiefe.

Literaturverzeichnis:

- Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik, Band 1: Systematischer Teil-Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance; Bärenreiter Verlag und Deutscher Taschenbuch Verlag; 18. Auflage Oktober 1998
- Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik, Band 2: Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart; Bärenreiter Verlag und Deutscher Taschenbuch Verlag; 11. Auflage, Mai 1999
- Erika und Ernst von Borries: Deutsche Literaturgeschichte, Band 5, Romantik; Deutscher Taschenbuch Verlag; 2. Auflage März 1999
- Vortragsskript aus dem Leistungskurs Deutsch-digital 12: Zugang zu literaturhistorischen Texten, Seite 2-5, Athenäumsfragment und Gliederung nach Professor Segebrecht, Bamberg
- Robert Schumann: Mondnacht, op. 39 Nr.5; in Paul Lohmann: Das Lied im Unterricht, Hohe Stimme; Seite 63-65; Schott 1942
- Joseph von Eichendorff: Mondnacht; in: Klassische Werke der deutschen Literatur, Digitale Schüler Bibliothek; DIRECTMEDIA Publishing GmbH, Berlin 1998
- Richard Carstensen: Griechische Sagen, „Die schönsten Sagen des klassischen Altertums“ bearbeitet und ergänzt von Richard Carstensen; Deutscher Taschenbuch Verlag; 15. Auflage April 1991