



Caspar David Friedrich (1774-1840): *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*

## MONDNACHT

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

*Die Luft ging durch die Felder,  
Die 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.*

Joseph von Eichendorff (1788-1857)

Hans Meierhofer

1983/84

DAS WESEN DER ROMANTIK  
DARGESTELLT AN  
SCHUMANN'S "MONDNACHT"

Für Rektor Voser  
und die Klasse 6b

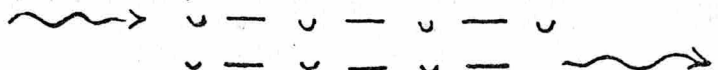
mit Dank an  
Brigitte Schnyder  
die mir im Gespräch  
viele Anregungen gab

# EICHENDORFFS GEDICHT

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.

Wer solche Zeilen schreibt, beweist zum vornherein seine Hinneigung zur Musik. Wem die ganze Welt zum Sphärenklang wird, dem werden auch die Verse zur Musik. Als Annäherung an Eichendorffs "Mondnacht" bietet sich daher wie von selbst eine Versenkung in den KLANG der Worte an: Man beachte die Bevorzugung heller Vokale wie "Himmel", "still", die sich vor den dunkeln Lauten ("wogten", "Nacht") kontrastreich abheben. Die herrliche Wort(neu)schöpfung "Blütenschimmer" zeigt, wie der Klang durch Umlautung ("geküsst", "müsst") ein geradezu mystisches Strahlen bekommt, welches das Dunkle erhellt ("hätt", "Aehren"). Diese Metamorphose der Klänge wird beim "Fliegen" deutlich: "Flügel" - "flöge" - "flog". Gesteigert wird der Vorgang noch durch Beugelaute in "träumen" oder "rauschten", "Haus". Der Sinn der Worte lebt in ihrem Klang: Die "Weite" der "Erde" und der "Felder", aber auch der "Seele". Dabei verbindet sich die Symbolik der Vokale mit derjenigen der Konsonanten, wie beim weichen Eintritt der "weiten" "Wogen": Das "Luftige" ist im Wortlaut hörbar und wird in zarten Zischlauten zum "Rauschen": "Schimmer", "geküsst", "müsst". Beruhigend wirken die Liquida, die einen weiten Bogen über den "Himmel" "spannen": "Schimmer", "träumen" (mit den Konsonanten "m"/"n"), oder (mit "l") "still", "Blüten", "Luft", "Felder", "leis", "Wälder", "Seele", "Flügel", "stillen", "Lande", "flöge"... Wird hier nicht schon die Sprache zur Musik?

Die ruhige Grundstimmung des Gedichtes schlägt sich im einfachen VERSAUFBAU und im schlicht wechselnden Rhythmus von Hebung und Senkung nieder, wobei der unbetonte Beginn der Verszeilen dem Ganzen eine ebenso schwebende Leichtigkeit gibt, wie die beschliessende Hebung beruhigend in den offenen Klangraum hineinragt:



Nicht alle Gedichte beziehen den Titel so integrierend ins Ganze ein, wie dies hier der Fall ist. Der MOND (auch dieses Wort lebt in seinem runden Klang!) kommt im Gedicht selbst gar nicht vor, und erst am Ende der 2.(letzten) Strophe wird die "Sternennacht" erwähnt. Bis dort könnte man sich auch eine - geradezu üppige - Tagesstimmung vorstellen. Der Titel "Mondnacht" aber impft dem Leser eine ganz bestimmte Grundhaltung ein, auf die er nun alle Aeusserungen bezieht. Man ist an die in der Romantik so beliebte Programmusik erinnert, wo ja auch erst der Titel einen bestimmten "Inhalt" suggeriert.

Die im Klang bereits festgestellte POLARITAET von Hell und Dunkel ist bereits in diesem Titel exponiert: Die an und für sich dunkle NACHT wird vom Mondlicht erhellt (ähnlich, ja geradezu paradox, verfährt Schumann in einem anderen Lied des "Liederkreises" ("Schöne Fremde"), wo die "Phantastische Nacht" nicht hell, sondern sogar laut ist! Helligkeit wie auch Lautstärke sind hier wie dort als innere psychische Qualitäten aufzufassen).

Es ist nun beinahe ein Gemeinplatz, dass die Beschäftigung mit Naturstimmungen in der Romantik ein zentrales Thema ist. Von Bedeutung ist nun aber, in welcher Weise dies geschieht: Die NATUR wird in unserem Gedicht als eine von Grund auf positive Gewalt erlebt (wenigstens, wie sich zeigen wird, oberflächlich gesehen). Nicht mehr ist sie wie im Mittelalter Sitz finsterner Mächte (eine Art Gegenwelt zum Reich Gottes), und noch nicht ist die Mondromantik in den sentimental dekadenten Gefühlsüberschwang des fin de siecle abgesunken, wie er uns in Arnold Schoenbergs "Pierrot lunaire" entgegentritt, und wo wir die Eichen-dorffschen Inhalte krankhaft verändert wiederfinden:

## 7. DER KRANKE MOND

Du nächtig todeskranker Mond  
 Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.  
 Dein Blick, so fiebernd übergross.  
 Bannt mich wie fremde Melodie.  
 An unstillbarem Liebesleid  
 Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt.  
 Du nächtig todeskranker Mond  
 Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.  
 Den Liebsten, der im Sinnenrausch  
 Gedankenlos zur Liebsten schleicht.  
 Belustigt deiner Strahlen Spiel —  
 Dein bleiches, qualgebornes Blut.  
 Du nächtig todeskranker Mond.

## 1. MONDESTRUNKEN

Den Wein, den man mit Augen trinkt,  
 Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder,  
 Und eine Springflut überschwemmt  
 Den stillen Horizont.  
 Gelüste, schauerlich und süß,  
 Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!  
 Den Wein, den man mit Augen trinkt,  
 Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.  
 Der Dichter, den die Andacht treibt,  
 Berauscht sich an dem heiligen Tranke,  
 Gen Himmel wendet er verzückt  
 Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er  
 Den Wein, den man mit Augen trinkt.

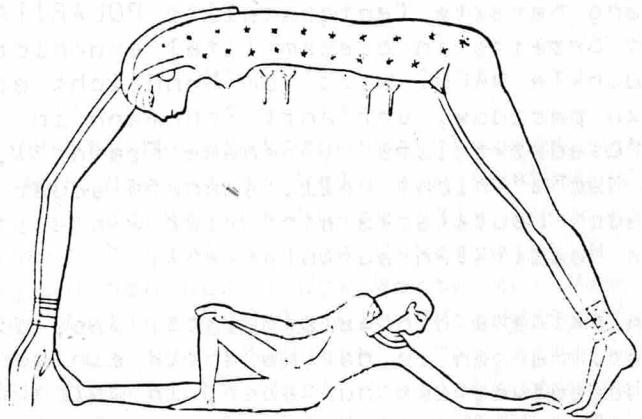
## 8. NACHT

Finstre, schwarze Riesenfalter  
 Toteten der Sonne Glanz  
 Ein geschlossnes Zauberbuch,  
 Ruht der Horizont — verschwiegen  
 Aus dem Qualm verlornen Tiefen  
 Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!  
 Finstre, schwarze Riesenfalter  
 Toteten der Sonne Glanz  
 Und vom Himmel erdenwärts  
 Senken sich mit schweren Schwingen  
 Unsichtbar die Ungetume  
 Auf die Menschenherzen nieder.  
 Finstre, schwarze Riesenfalter.

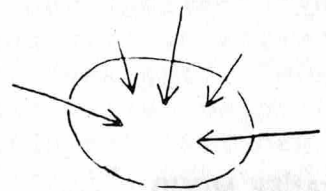


Die Nacht der Romantiker ist nun aber weit mehr als blosse Stimmungsmalerei. Ihre Sinnbilder (etwa die "blaue Blume" bei Novalis) loten in archetypische Quellen menschlicher Geistesgeschichte zurück: Das uralte mythische Bild von Himmel und Erde - durch die Schöpfung getrennt, in Liebe aber vereinigt - findet sich schon im alten Aegypten:

Himmel(Nut)  
und  
Erde(Geb)

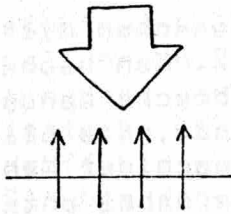


In dieser Vorstellung wird der (kosmische) RAUM von aussen her zentripetal eingegrenzt:

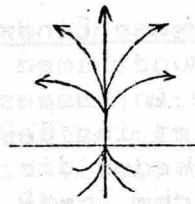


Der senkrechten Bewegung der ersten Strophe (von oben nach unten: Der Himmel küsst die Erde) entspricht - und dadurch wird unser Raumgefühl noch erweitert - die Waaagrechte der zweiten Strophe, wo auf der weiten Horizontalen der "Felder" die Kräfte der Fruchtbarkeit in den "Aehren" Gestalt gewinnen (der erotische "Kuss" und die geschlechtliche "Blüte" führen zu Geburt und neuem Leben). Die Pflanzen (die Lebens?-Bäume der "Wälder") antworten den kosmischen Kräften, indem sie, in der Tiefe des Erdreichs wurzelnd, ihnen entgegenwachsen und den Raum erfüllen:

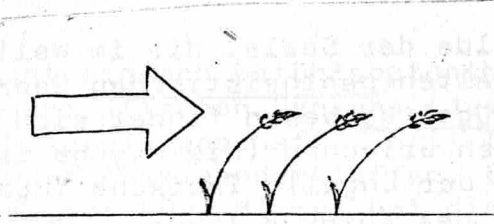
Aehren:



Bäume:

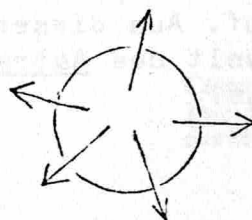


Als horizontale Bewegung streicht ein leiser Lufthauch belebend über Korn und Wipfel: Waagrecht und Senkrecht treten in eine gegenseitige Beziehung:



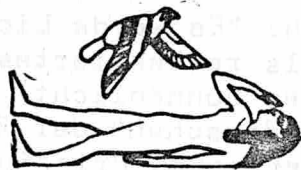
Man ist an das Einhauchen des LEBENS in Genesis 2,7 erinnert (gr.  $\psi\upsilon\chi\eta$  und lat. anima heissen ursprünglich Luft-hauch, auch "Geist" Gottes (heb. ruach elohim) heisst ursprünglich "Wind").

In Genesis 1,3 heisst es auch: "Es werde Licht": Nun, das kosmische LICHT (Mondlicht als reflektiertes - ins Geistige potenziertes, lebensspendendes Sonnenlicht) steigert sich als belebende Schwingung im "Rauschen" der 2. Strophe zum Klang (einem weiteren schöpferischen Prinzip: "Und Gott sprach"). Diese vorerst feinstofflichen Schwingungen steigern sich als "Wogen" der "Aehren" in eine immer grössere Amplitude, um in der 3. Strophe mit einer alles umfassenden Bewegung gegen oben zu antworten: Die SEELE des Menschen reagiert auf die von aussen auf sie einwirkenden Kräfte, indem sie den Raum nun zentrifugal durchdringt und der anfänglichen Begrenzung eine Entgrenzung entgegenhält:



Dieses mystische Einswerden des Menschen mit der Welt ist eines der Grundthemen der Romantik. Man beobachte etwa die Menschen in Caspar David Friedrichs Landschaftsbildern: Fast immer ist ihr Gesicht abgewandt, sie blicken in die Landschaft. Weder die Landschaft noch der Mensch sind hier das eigentliche Thema, sondern die dabei entstehende unbestimmte SEHNSUCHT, die Spannung zwischen Mensch und Natur: So könnte man den Romantiker scherzhaft als denjenigen definieren, der immer das will, was er (noch) nicht hat. Eine Erfüllung seines Wunsches aber muss ausbleiben, wenn dieses Sehnen nicht in sich zusammenbrechen soll.

Wir haben es im Bilde der Seele, die im Weltganzen aufgeht, mit einem uralten pantheistischen Gedanken zu tun. Die Seele als geflügeltes Wesen findet sich schon im alten Aegypten und bei den Griechen (die Psyche ist das ikonographische Vorbild der Engel). Indische Yogapraktiken üben das Verlassen des Körpers (Sawasana), und Rudolf Steiner spricht davon, dass der Astralleib nachts während des Traumes (vgl. unseren Text!) den Körper verlässt, um in der Sternennwelt neue Kräfte zu gewinnen (daher der Begriff Astralleib: gr. ἀστὴρ = STERNE). Der Astralleib ist nun aber Sitz des geistigen Ichs, und es ist kein Zufall, dass dieses ICH nun in der 3. Strophe erscheint: "Und meine Seele spannte".



Der Seelenvogel Ba

Es ist auffallend, wie die drei Strophen des Eichen-dorffschen Gedichtes mit den drei Stufen des anthroposophischen Menschen- und Weltbildes (beide bedingen sich gegenseitig!) zusammenfallen: Auf dem Substrat der toten physischen Weltmaterie (1. Strophe: Himmel, Erde) baut sich in der 2. Strophe der Aetherleib (Sitz des Lebens: Pflanzen) auf. Aus dieser wiederum geht in der 3. Strophe die Gefühlswelt des Astralleibes hervor (die Seele als Sitz des Ichs).

Aus diesem Gesichtswinkel erhellt sich nun auch die religiöse Grundhaltung in Eichendorffs Gedicht. RELIGION heisst ja Verbindung, und zwar des Menschen mit Gott. Ob die pantheistische Gleichsetzung Gottes mit der Welt im für Eichendorff als wegweisende Richtlinie gültigen katholischen Glauben dogmatisch noch Platz hat, muss füglich bezweifelt werden. Seine kirchlich gefärbte Frömmigkeit entsprang wohl eher der Sehnsucht(!) nach Geborgenheit die wohl erst bei einem Menschen aufkommt, der instinktiv fühlt, dass seine Seinsgrundlage in ihren tiefsten Festen erschüttert ist. Der zerspaltene Romantiker ist ja derjenige, der sein "Zentrum", das "klassische Einheitsgefühl" nicht mehr zur Verfügung hat (die Sehnsucht danach aber geradezu genießt).

Romantik ist nicht einfach Gefühlsbetontheit. Das Aufkommen modern rationalistischen Denkens (das letztenendes in die heutige Naturwissenschaft führt) lässt Gefühl und Verstand immer mehr auseinanderklaffen. Eichendorff wagt nicht mehr, zu sagen: "Der Himmel hat die Erde geküsst", er endet nicht: "Die Seele flog nach Haus". Nein, das Gedicht ist am Anfang und am Schluss von relativierenden Aussagen eingerahmt: "Es war, als hätt", und "als flöge sie". Gerade durch dieses Herausnehmen des Inhaltes aus der verbindlichen Aussage erhält das Gedicht seinen besonderen, grazilen Stimmungsgehalt, eben jenes TRAEUMEN, von dem es in der ersten Strophe spricht.

Die (beabsichtigte?) Unbestimmtheit in der Aussage zeigt sich nun auch im Schlussbild "flöge sie nach Haus". Aeusserlich gesehen ist es das trostreiche Bild der Heimat (die katholische Kirche?), bei genauerem Hineinhorchen aber der TOD. Allerdings ist dieser auch nach alter gnostischer Tradition die Gewalt, die uns in die (durch die Schöpfung verlorengegangene) Ureinheit zurückführt. Diese hat die Menschheit zu allen Zeiten im Kosmos gesucht, in immer wechselnder Form. Sogar heute noch, wo diese Himmelssehnsucht in der Weltraumfahrt eine merkwürdige, materialistisch verhärtete Renaissance erlebt.

# SCHUMANNS LIEDKOMPOSITION

Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?

Welch schöne Nacht!

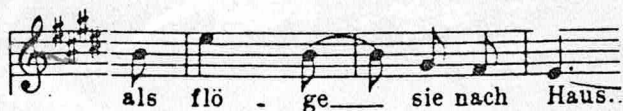
Leise, leise, fromme Weise,

schwing dich auf zum Sternenkreise!

( C.M.v.Weber: Freischütz)

Diese bekannte Arie Agathes steht nicht umsonst in E-Dur. Ob Tonarten einen bestimmten Charakter haben, mag zwar bezweifelt werden, solange man sich auf der abstrakt-prinzipiellen Ebene bewegt. Bei den romantischen Tondichtern jedoch besteht kein Zweifel, dass sie E-Dur als warme NACHTTONART empfunden haben, wie Mendelssohns "Sommernachts-traum" zeigt. Auch die Paralleltonart cis-Moll ( sie hat dieselben Vorzeichen wie E-Dur) strahlt nächtliche Stimmung aus: Jedenfalls hat derjenige, der Beethovens Mondschein-sonate den Namen gegeben hat, ein recht gutes Einfühlungsvermögen bewiesen. Der Ton cis wird in folgender Analyse eine Schlüsselrolle spielen; dass im Adagio von Bruckners 7.Sinfonie, welches durch die Todesnachricht Wagners inspiriert ist, das "nach Hause Gehen" seine grösste Apotheose erhält, mag vorweggenommen werden.

Wie Schumann die genau richtige Tonart für Eichendorffs Nachtgedicht gewählt hat, so hat er mit gutem Instinkt den 3/8-Takt (nicht den schwereren 3/4!) verwendet. Jegliche Statik ist durch das ungerade METRUM vermieden, welches - um nicht zu aufdringlich zu wirken - durch Synkopen überspielt und dadurch verschleiert wird ( sog. Hemiole, ein bei Brahms beliebter Trick):





Die Wortnähe des literarisch hochgebildeten Komponisten zeigt sich - übrigens nicht nur im vorliegenden Lied - darin, dass er sich kaum vom natürlichen Sprachrhythmus entfernt. So finden sich nur wenige MELISMEN (mehrere Noten über einer Silbe, wodurch der Sprachrhythmus zugunsten eines musikalischen Effektes verfälscht wird). Wo sich solche finden, dienen sie der Wortausdeutung: So empfinden wir wirklich das Zarte des "Blütenschimmers", das Wehen der "Lüfte", das Entschweben in den "Himmel" bei



und das "Wogen" in der sanften Verzierung bei



Unter dem Deckmantel naiver Einfachheit (sie war ein romantisches Ideal und zeigt sich auch in den simpel parataktischen Reihungen Eichendorffscher Sätze) verbirgt sich unerwartetes Raffinement: So kann es passieren, dass einem trotz vielfachem Anhören nicht auffällt, wie Schumann die gleichen zwei Melodiebögen dauernd wiederholt, nämlich im ganzen 5 mal:

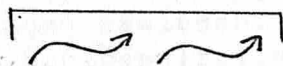


Aehnlich meisterhafte Verwendung vielfacher WIEDERHOLUNG finden wir z.B. auch in Beethovens Pastorale, wo sie in uns - wie in diesem Lied - den Eindruck von Naturstimmungen hervorruft: Repetition ist ja auch eine Gesetzmässigkeit, derer sich die Natur überall bedient:

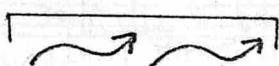


Die Gefahr der Langeweile liegt aber trotz allem auf der Hand. Nun ist es aber so, dass gerade dieser vermeindliche Nachteil seinen ganz besonderen Sinn erfüllt: So lässt etwa Chopin in seinem A-Dur-Prélude die Harmonien möglichst lange zwischen den einfachen Hauptstufen der Dominante und der Tonika hin- und herpendeln, um dann beim endlich eintretenden WECHSEL des harmonischen Geschehens (eine extravagante Zwischendominante an betonter Stelle!) einen umso grösseren Effekt zu erzielen (Notentext siehe Anhang). Genau dasselbe geschieht in Schumanns Lied an der entscheidensten Stelle ( wo das ICH sich aus der Anonymität des Weltganzen erhebt) und die Melodie deswegen eine andere Wendung nimmt:

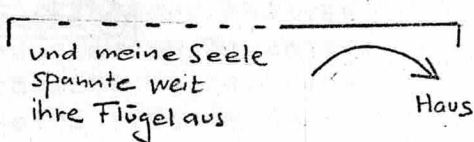
1. Strophe



2. Strophe

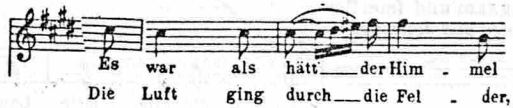


3. Strophe



Es ist äusserst aufschlussreich, sich die architektonischen PROPORTIONEN des Liedes zu vergegenwärtigen. Die Aenderung der Melodie (das grosse Ereignis des Liedes) ist nicht in der Mitte, sondern asymmetrisch gegen das Ende des Ganzen gerückt. Ausgehend von der textlichen Grundlage scheint es, wie wenn mehr Zeit verwendet werden müsste, um eine angespannte Stimmung zu exponieren, als für deren Entladung nötig ist. Die gegen das Ende verschobene Peripetie findet sich in vielen Kunstliedern, z.B. in Schuberts "Lindenbaum" oder "Forelle", wo die dramaturgisch begründete Abwendung von der Grundmelodie im letzten Drittel erfolgt - bevor (wie in unserem Liede auch) als beruhigende Abrundung die ursprüngliche Melodie noch einmal kurz aufgenommen wird. Auch H. Wolfs "Gesang Weylas" ("Du bist Orplid, mein Land"), das in vielem Schumanns Komposition ähnelt, findet sich dieses asymmetrische Abtrennen des dritten (Schluss-)Teils (vgl. hierzu die detaillierte Untersuchung des gleichen Verfassers).

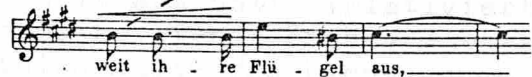
An der besagten Stelle ist es nun interessant, zu beobachten, dass dieses "Sich-Abheben" von der Grundmelodie zuerst nur in der Tonhöhe geschieht: Der Rhythmus bleibt vorerst derselbe. Erst bei "spannte ihre Flügel aus" wird die Melodie buchstäblich auch aus dem rhythmischen Grundmuster "ausgespannt":



Rhythmus bleibt



alles ändert



- kein Auftakt!

Wie erwähnt, kehrt die Melodie aber ganz am Schluss wieder zum Anfangsmuster zurück, eben "nach Haus". Dieser Vorgang wird nun aber noch dadurch unterstrichen, dass die Melodie das letzte Mal im Grundton E landet.



Vorher nämlich blieb sie immer am Dominantton H hängen; zumindest am SCHLUSS der 1. und der 2. Strophe hätte ein "normaler" Komponist nach den Regeln der Kunst nicht einen Halb-, sondern einen sogenannten Ganz-schluss gebracht. Schumann verzichtet darauf, um ein Weiterdrängen von Strophe zu Strophe zu provozieren: Ein musikalischer Ausdruck des Sehnsens.

Nicht weniger bemerkenswert ist es auch, auf welcher Note die Melodie beginnt. Nicht auf der Tonika E, auch nicht auf deren Dominante, wie dies z.B. in H.Wolfs "Du bist Orplid, mein Land" geschieht, um ein sich Abheben vom Irdischen zu symbolisieren,

Langsam und feierlich  
(Slowly and solemnly)

Quinte

Du bist Or-plid, mein Land!  
Hail sa - cred isle! dear land!

sondern auf einer um eine Sexte bzw. Sekunde über diesen Stützpfeilern der Tonart erhobene Position, dem bereits als Schlüsselton erwähnten CIS. Bezeichnenderweise kehrt sich die stereotyp wiederkehrende Bewegung cis---h im dramaturgischen Höhepunkt um (h---cis), wodurch die im Gedicht zu beobachtende Umkehr der Bewegung nach oben deutlich markiert wird:

cis —————> h

Und mei - ne See - le spann - te

h —————> cis

weit ih - re Flü - gel aus,

Überhaupt hat es diese letzte ZIELNOTE CIS "in sich", wie sich auch später noch zeigen wird. Erst hier ( bei "Flügel aus" ) wird sie tonal eindeutig deutbar in einen A-Dur-Akkord eingebettet, der wie eine Antwort auf die fragende Sekunde beim ersten Eintritt der Singstimme wirkt: Die eigentliche Bestimmung des cis stellt sich erst hier her-"aus", und zwar mit hilfe der Begleitung:

Flü - gel aus,

A-Dur

Hiermit zeigt sich, wie innig bei Schumann Gesangsstimme und Begleitung verbunden sind - sie bedingen sich gegenseitig. Es ist ja auch kein Wunder, dass der Pianist Schumann ( er wurde durch eine Fingerlähmung an einer Konzertkarriere gehindert ) auf die begleitenden HARMONIEN ein ebensogrosses Gewicht legt.

Schon der eröffnende harmonische Vorgang ist ein Ereignis - eine grosse Inspiration. Das Stück beginnt auf der DOMINANTE H, nicht etwa auf der von der Tradition dafür vorgesehenen Tonika E. Damit verfährt Schumann genau wie Eichendorff, der den Beginn des Gedichtes ja mit seinem "es war, als hätt" relativiert. Wie flau und schwächlich, ohne anrufende Emphase, wäre ein Anfang, der die Schlusstakte des Liedes auch als Einleitung benützen würde:

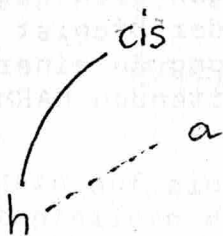
Es war als hätt der Him mel

pp

Das Gefühl, dass das Ganze von weit weg, wie aus ferner Vergangenheit auf uns zukommt, könnte nicht aufkommen. Schumann weist aber auch dadurch, dass er das ganze Lied hindurch im Wesentlichen (d.h. auf betonter Stelle) auf dieser Dominante verharret, ebensoweit in die Gegenrichtung der Zukunft, auf das Ziel der TONIKA E, welches erst am Schluss ausgesprochen wird.



Bereits die ersten zwei Töne der Begleitung sind eine Meisterleistung; wir erkennen die uns vom Gedicht bekannte Polarität von Hell und Dunkel: Ueber der Tiefe der Erde (H) erhebt sich der Himmel ( die vierfach oktavierte None cis). In diesen zwei Tönen ist bereits das grosse Sehnen enthalten, das den kosmischen Raum durchspannt. Die früher erwähnte Entgrenzung findet ihren Ausdruck darin, dass die None den ( hier als "Potenzierung" vervierfachen) Oktavraum überspringt. Indem in der linken Hand in der Mitte noch die Septime a dazutritt, wird dieser Raum vom Sehnen des in der Spätromantik (etwa bei C.Franck) so beliebten NONAKKORDES erfüllt:



Nach Rudolf Steiner ist die Oktave das Intervall, in welchem wir das ICH empfinden: Die Ichbehauptungskraft des Vokales "I" findet sich im musikalischen Phänomen der Oktave wieder, wo man auf höherer Ebene sich selbst wieder findet. Die die Oktave übersteigende None ( das Bild eines träumerischen Ueber-Ichs, das noch nicht zu sich selbst gefunden hat: "Nur träumen müsst" ) bezeichnet er als das Intervall des "lemurischen Mondzeitalters", in welchem sich ( wie in Schumanns Lied! ) das Licht zum Klang, und das Gasförmige ("die Luft ging durch die Felder") zum Wässerigen ("Wogen") verdichteten ( das Bild der Wasserwellen findet sich deutlicher in H.Wolfs "Gesang Weylas", auch in Mendelssohns "Auf den Flügeln des Gesanges", vgl. Anhang).

Auch einem unbefangenen Laien leuchtet die ABWAERTSBEWEGUNG der ersten zwei Takte ein Sie erinnert an Agathes Arie in C.M.v.Webers Freischütz:

Ob Mond auf sei-nem Pfad wohl lacht?

Welch' schö . . . ne Nacht!

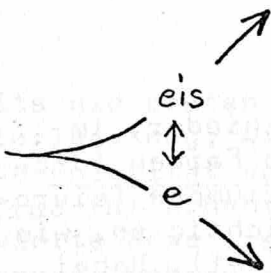
Das Mondlicht senkt sich auf die Fluren nieder, im zweiten Takt in chromatisch schillernden Farben (dieses in Wagners Tristanvorspiel später Triumphe feiernde Stilmittel wendet Schumann sehr vorsichtig an, wie er Extreme in der Regel überhaupt vermeidet). Dabei entsteht in den 16-teln eine feine VIBRATION, zuerst äusserlich als Lichtweben, dann als Rauschen und endlich innerlich als Seelenschwingung deutbar. Von Strophe zu Strophe werden immer mehr Stimmen davon erfasst:



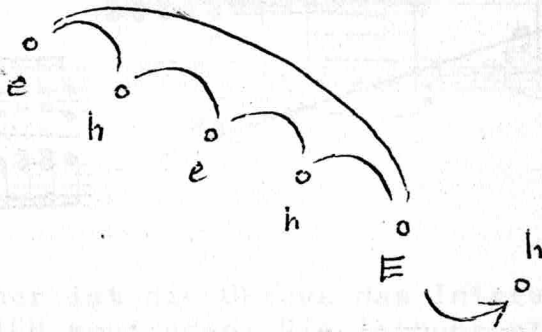
Die nach einem Takt hinzutretende Sekunde cis steht zunächst als dissonant fragende Spannung sozusagen "atonal" als reine Intervallfarbe im Raum. Erst das einen Takt später hinzutretende eis deutet das Geschehen tonal, und zwar als sog. Wechseldominante zur Nebenstufe fis-moll ( in der Fachsprache als (V) II bezeichnet).



Ueberhaupt ist das Lied ein schönes Pardestück für die Verwendung der DISSONANZ in der Musik. Dissonanzen sind keineswegs erst in der modernen Musik, etwa ab Schönberg, aufgekommen. Nur deren Verwendung ist eine andere, indem die traditionelle Musik sie tonal "deutet" (hier durch dieses hinzutretende eis). Aus dem Zusammenhang gerissen können gewisse Klänge jedoch geradezu modern anmuten:



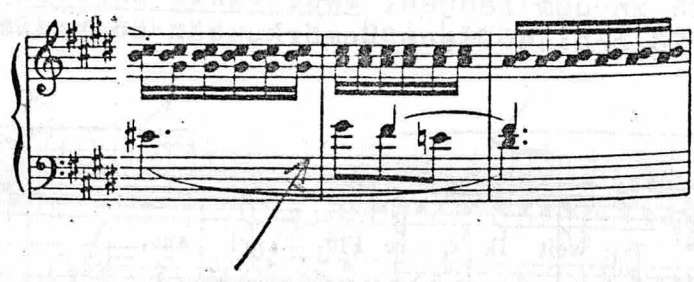
Im Zusammenhang jedoch erklären sich die verschieden chromatisierten Töne e und eis durch die Auf- und Abwärtsbewegung, die wir ja schon vom Text her kennen. Die Abwärtsbewegung der ersten Takte dringt bei "Erde" als kosmische Strahlung ins Erdinnere, sozusagen Wurzeln schlagend: In ruhiger Bewegung setzen sich die "Naturtöne" der QUINTENreihe in weitem Bogen nach unten fort.



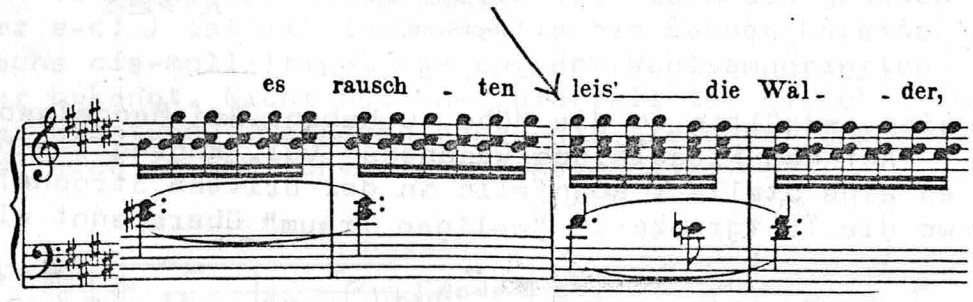
Wir kennen sie aus Bruckners 7. Sinfonie ( sie ist auch in E-Dur!), wo sie in allerdings aufsteigender Bewegung aus der noch feineren Vibration (Tremoli) des sog. "Urnebels" emportaucht, zu welchem sich das Schumannsche Mondlicht verdichtet hat:

Bei diesem Hinuntersinken wird nun aber nicht im Grundton E haltgemacht ( die Tonika des E-Dur-Dreiklangs erscheint nur in der rechten Hand ), sondern die tonale Basis wird gleichsam "unterhöhlt", und zwar synkopisch, wodurch der schweren Zählzeit ihr Gewicht genommen wird, und ein weicher, kaum bemerkbarer UEBERGANG zur zweiten Strophe entsteht.

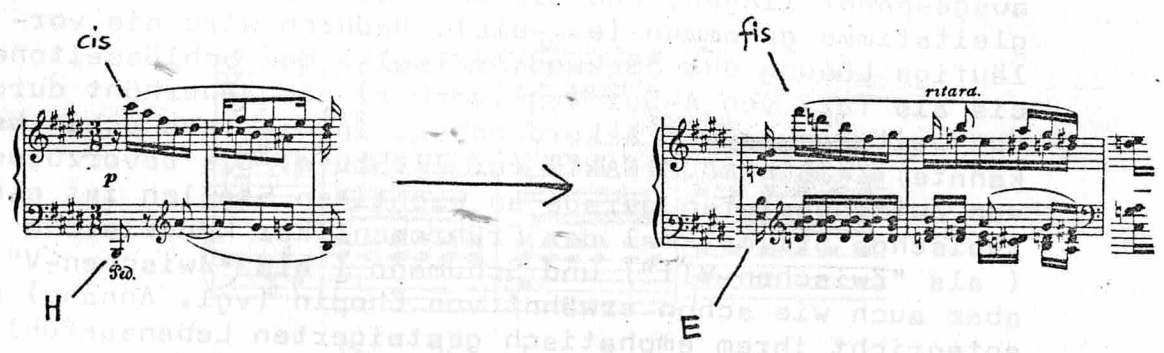
In dieser wird nun alles beinahe Ton für Ton wiederholt: Das Vorspiel dient als Zwischenspiel, die Melodie ist, wie gesagt, genau gleich und die Begleitung fast. Kleine Varianten tragen zu einer Steigerung bei ( oder nicht? Nie kann nämlich eine wiederholte Aussage dasselbe ausdrücken, denn sie hat "das erste Mal" als Bedingung!). Jedenfalls sind entsprechend der Verdichtung des Lichts zum Klang, wie bereits erwähnt, einige Akkorde dichter gesetzt, und kleine VORHALTE bringen mit ihrer zarten Reibung "Leben" (das Thema der zweiten Strophe) in den Klang, zuerst in der Unterstimme am Boden der "Felder":



Dann in der Oberstimme ( den hohen Wipfeln der "Wälder" ):



Die Spannung dieser Vorhalte zielt nun mit Macht hin auf die dritte Strophe, wo nun das ICH erwacht. Dementsprechend sind die Eingangstakte ( dort ruhte das cis über dem Dominantton H ) umtransponiert ( jetzt strahlt das fis über dem Grundton E ). Die "Mitte", das TONALE ZENTRUM, das für das ICH steht, ist gefunden:



An dieser Stelle erreicht die Seelenvibration ihren Höhepunkt: Die Bewegung erfasst alle Begleitstimmen. Ein letztes Mal spannt die Seele in einem Vorhalt ihre Flügel aus,



um sich in dem langen, zwei Takte überspannenden CIS. (vgl. die bisherigen Bemerkungen über diesen Ton!)

A piano accompaniment score for the vocal line 'weit ih - re Flü - gel aus,'. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. A large arrow above the piano part points to the right, indicating the direction of the music. A bracket on the right side of the piano part is labeled '(V) II' with a '4' above it and a '3' below it. Below the piano part, the text 'übermüssiger Dreiklang' and 'e → eis' is written.

sich endgültig in die Höhe zu heben. Bei Mendelssohn ( "Auf den Flügeln des Gesanges" vgl. Anhang ) gibt es eine Stelle ( ebenfalls in der dritten Strophe! ), wo die Taktgrenze im "seligen Traum" überspannt wird:

A single staff of music in G major showing a vocal line. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics 'se-li-gen Traum, und träu - men' are written below the notes. A large arrow above the notes points to the right, labeled 'Chromatik'. The word 'dim.' is written above the final notes.

In diesem in der Grundstimmung sehr ähnlichen Lied wechselt der sehnde Ton chromatisch die Tonhöhe. Bei Schumann bleibt der Ton an analoger Stelle weit ausgespannt liegen, und die Chromatik ist in die Begleitstimme genommen (e---eis). Dadurch wird die vorläufige Lösung des "Sekundenrätsels" des Schlüsseltones cis als Terz von A-Dur (vgl. vorher) noch überhöht durch den weitertragenden Akkordwechsel in die (nun schon bekannte) ZWISCHENDOMINANTE zur II. Stufe. Die Bevorzugung von Zwischenstufen gerade an wichtigen Stellen ist ein typisches Stilmerkmal der Frühromantiker Mendelssohn ( als "Zwischen-VII" ) und Schumann ( als "Zwischen-V" ), aber auch wie schon erwähnt von Chopin (vgl. Anhang) und entspricht ihrem emphatisch gesteigerten Lebensgefühl.



Wie wichtig dieses cis ist, zeigt sich auch in der Art, wie es eingeführt wird: Wie trivial würde diese Stelle ohne die Alteration des Binnenleittones his, welcher das Ziel schräg von oben anpeilt (gefühlsmässig, in Wirklichkeit ist ja das his unter dem cis):



Der dabei entstehende UEBERMAESSIGE DREIKLANG ist mit seinen mehrdeutigen Auflösungsmöglichkeiten ein in der Romantik beliebter Akkord, z.B. bei Liszt ("Il Penseroso"):



Die an dieser Stelle entstehende VERMINDERTE QUARTE e-his (nicht zu verwechseln mit der in sich ruhenden grossen Durterz e-c!) ist mit ihrem mystischen Sehnen bereits aus Bachs cis-moll-Tripelfuge aus dem Wohltemperierten Klavier bekannt. Nicht nur das Intervall ist gleich (in anderer Richtung), sondern genau die gleichen Töne äussern sich in ähnlicher Tonartensymbolik:



Einletztes Mal erklingt das nun bekannte cis in einem fis-moll-Akkord, der durch seine nach unten weisende kleine Mollterz Beruhigung anstrebt, unterstützt durch das fallende e des Basses im nächsten Takt:



Was ist geschehen? Anstatt dass die Begleitung wie die Singstimme in der Tonika landet, weicht sie noch einmal in eine Zwischenstufe ( wie bei Mozart eine "Zwischen-V" ) aus - nicht etwa in die VI.Stufe eines "einfachen" Trugschlusses. Dies wäre bei einem "mittleren" Komponisten schon eine intuitive Leistung gewesen.

Diese Zwischenstufe ( mit der trostreichen Terz im Bass enthält sie als 5/6-Akkord den nach oben drängenden Leitton *gis!* ) wird nun stufenweise aufgelöst ( ein Quartvorhalt mit der von früher bekannten Sekundreibung verzögert die Auflösung ) in die Subdominante A-Dur. Erst diese ( nicht die Dominante H-Dur, die wir nun schon zu genüge gehört haben ) sinkt endlich in die Tonika E zurück. Dieser sogenannte **PLAGALSCHLUSS IV-I** hat etwas viel Milderes als der sonst übliche authentische Schluss V-I und wird zurecht als Kirchen- oder Amenschluss bezeichnet, weil er in geistlichen Werken beliebt ist. So ist auch die im Gedicht festgestellte religiöse Komponente direkt in den Tonsatz eingeflossen.

Vorhalt      plagal

(V<sup>5</sup>)      IV<sup>4</sup> 3      I

Mit dem endgültigen Erreichen des Basisakkordes E-Dur sollte eigentlich das bereits überreiche Geschehen zu Ende sein. Aber Schumann muss die Wogen des Gemüts noch in einem **NACHSPIEL** verebben lassen. Es enthält noch einmal die Abwärtsbewegung des Vorspiels, diesmal aber zurecht in der Tonika, welche als letztes Aufleuchten nur kurz noch einmal durch die schon bekannte Zwischendominante ( mit Leitton *ais* ) unterbrochen ist.

(V)      dg

Nach zweimaligem Erklängen steht die Harmonie still, und nach nochmalig wiederholter, auf einen Takt gekürzter Wellenbewegung ( mit dem Durchgangston *a* ) tritt mit zwei ruhigen Schlussakkorden endgültig Ruhe ein.

## ETWAS ZUR IN DIESER ARBEIT VERWENDETEN METHODE

Wer von dieser Analyse Wissenschaftlichkeit (im landläufigen Sinne) erwartet, wird nicht allen Beobachtungen folgen wollen. Nicht nur analytisches, sondern - man möchte sagen - auch "assoziatives" Denken wird hier verwendet. Dieses kommt nun aber den musikalischen Empfindungen des Musikhörers, aber auch den inspirativen Vorgängen des Komponierens viel näher - übrigens auch des dichterischen Schaffens vor allem in der Lyrik, die ja eigentlich als sprachliche Musik bezeichnet werden darf. Viel zuwenig wird von der heutigen "materialistischen", nicht auf das Geistige gerichteten Wissenschaft beachtet, dass Gleiches (z.B. Gefühlsmässiges) nur mit Gleichem (eben Gefühlsmässigem) erfasst werden kann im Sinne Goethes:

*Wär' nicht das Auge sonnenhaft,  
Wie könnten wir das Licht erblicken?  
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,  
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?*