

Kolmas Klage: Schuberts Auseinandersetzung mit Reichardts Liedästhetik

von Walther Dürr
(Tübingen)

Wolfgang Rehm zum 80. Geburtstag

Während seines Aufenthaltes im Wiener Stadtkonvikt hatte Schubert – damit ist die Forschung inzwischen gut vertraut¹ – Zumsteegs Lieder und Balladen kennen gelernt und war von ihnen „auf das tiefste“ ergriffen,² so sehr, dass wir ihnen „wohl auch die Richtung, die Schubert genommen“, verdanken.³ Und es kann kein Zweifel daran sein, dass Zumsteegs Kompositionen ihm nicht nur in seinen frühen Jahren als Modell dienten, sondern dass er auch später immer wieder darauf zurückgriff. Es war auf der einen Seite die genaue Deklamation des Textes, die er nachzuahmen suchte, auf der anderen das Zumsteegsche „Kantatenlied“, die Möglichkeit, bei längeren, erzählenden Gesängen durch freie Verbindung von Rezitativ, Arioso und Binnenlied die Monotonie zahlloser Strophenwiederholungen zu vermeiden. So schrieb er bis zum Frühjahr 1814 nur ein einziges reines Strophenlied (*Klaglied*, D 23, von 1812). In der Folgezeit änderte sich das – anfangs allmählich, dann aber so deutlich, dass es fast wie ein Bruch mit der vorangegangenen Praxis erscheint. Bis zum November 1814 dominierte das variierte Strophenlied;⁴ darauf, vom November 1814 an, folgen mehrere reine Strophenlieder aufeinander, im März 1815 wird das Strophenlied zur Regel.

Eine kleine Statistik möge das deutlich machen (in den Zahlen nicht enthalten sind italienische Arien; auch keine Chorlieder und mehrstimmige Gesänge; bei den „Liedern mit eingebauten Strophenliedern“ handelt es sich 1814 z. T. um Strophenlieder, in die rezitativische Einschübe vorgenommen sind – etwa *Der Abend*, D 108 –, z. T. um einfache variierte Strophenlieder – etwa *Lied aus der Ferne*, D 107, dessen erste Fassung ein variiertes Strophenlied ist, während die zweite Fassung von 1816 als reines Strophenlied überliefert ist.

	Lieder insgesamt	reine Strophenlieder	Lieder mit eingebauten Strophenliedern
1811–1813	16	3 (18,75%)	0
1814	24	5 (20,8%)	4
1815	148	91 (61,5%)	3
1816	109	72 (66,1%)	1
1817	59	23 (39%)	0

Deutlich wird hier, dass die Zahl der „reinen Strophenlieder“ in den Jahren 1815–1816 stark ansteigt, dann aber bereits 1817 – und danach noch deutlicher – wieder abfällt. Interessant dabei ist vor allem die Gruppe „Lieder mit eingebauten Strophenliedern“: 1814 noch waren das Lieder auf lyrische Texte von Johann Friedrich Matthisson, die Schubert zwar als Strophenlieder konzipiert hatte, die er dann aber mit rezitativischen Partien kombinierte, um eine Text-

passage herauszuheben.⁵ 1815 und 1816 aber sind das längere Balladen, in die Schubert (nach dem Vorbild Zumsteegs) bei umfangreichen lyrischen Textpassagen Strophenlieder einbaute, die sich vom Kontext abheben und als Lieder fast auch für sich stehen könnten.⁶ Selbst bei umfangreichen erzählenden Gesängen scheint Schubert sich nun am Strophenlied zu orientieren – und damit an einem Liedtypus, wie er vor allem in Norddeutschland verbreitet war, und den man mit der sogenannten „Berliner Liederschule“ verbindet, insbesondere mit Johann Friedrich Reichardt. Bezeichnend ist da wohl, dass Schubert in diesen Jahren mehrfach bereits als durchkomponierte oder variierte Strophenlieder vertonte Texte neu setzt (oder neu fasst), nun eben als reine Strophenlieder.⁷

Vergleicht man nun diese Schubertschen Strophenlieder mit denen des „Typus“ Reichardt (von dem zahlreiche seiner Lieder – vor allem die späteren – bekanntlich deutlich abweichen) dann zeigen sich sowohl Übereinstimmungen als auch bezeichnende Unterschiede. Gemeinsam sind beiden Komponisten besonders grundsätzliche formale Eigenheiten. Anders etwa als Lieder des Wiener Kreises (insbesondere Mozarts und Haydns),⁸ aber auch als manche „schwäbische Lieder“ aus dem Umfeld Schuberts und Zumsteegs,⁹ vermeiden Schuberts Lieder ausgedehnte Vor- und Zwischen-, nicht selten auch Nachspiele, zielen überhaupt auf knappe, konzentrierte Strukturen (ein großer Teil von Schuberts Strophenliedern umfasst weniger als 20 Takte; das *Heidenröslein* ist da mit 16 Takten schon einer der umfangreicheren Gesänge). Dazu gehört vor allem auch, dass sich ein Gedicht so in Musik umsetzt, dass sich seine metrische Struktur aus der Vertonung unmittelbar ableiten lässt. Wie bei Reichardt schließt endlich die knappe Form die Wahl vergleichsweise entlegener Tonarten (As-Dur, E-Dur) nicht aus¹⁰ – ja Schubert geht in Einzelfällen noch darüber hinaus: *An Mignon* (D 161: gis-Moll); *Luisens Antwort* (D 319: b-Moll); *Nähe des Geliebten* (D 162: Ges-Dur); *Der Morgenstern* (D 172: Ges-Dur); *Wandrer's Nachtlid* (D 224: Ges-Dur); *Hoffnung* (D 251: Ges-Dur); *Der Abend* (D 221: H-Dur); *Die Mondnacht* (D 238: Fis-Dur). Es scheint, dass Schubert versucht, sein Vorbild in der Wahl kompositorischer Mittel zu überbieten – ähnlich wie er es bereits bei Zumsteeg getan hat.¹¹

Das gilt vor allem für manches musikalische Detail. Um dies zu belegen, greifen wir zu zwei kleineren Liedern auf Texte von Ludwig Theobul Kosegarten, beide vom 7. Juli 1815: *Idens Nachtgesang* (D 227, 15 Takte, B-Dur, $2/4$ -Takt, 6 Strophen) und *Von Ida* (D 228, 11 Takte, f-Moll, alla breve, 5 Strophen). Der beschriebenen Ausweitung des Tonartenbereichs korrespondiert im ersten der beiden Lieder („Vernimm es Nacht, was Ida dir vertrauet“) eine deutliche Neigung zu chromatischen Fortschreitungen (T. 7, 8, 10, 14) und – bei prinzipiellem Festhalten an der Grundtonart – zu kleinen Modulationen auf engem Raum, die Farbe geben. Hinzu kommt eine erstaunlich variable Begleitung: T. 1–3 ein 3–4-stimmiger akkordischer Satz, in Gegenbewegung zur Singstimme; T. 4–6 harfenähnliche Figuren; T. 8 die erwähnte chromatische Linie mit nachschlagenden Akkorden; T. 9–11 Zweiunddreißigstel-Arpeggien, an die sich die Singstimme stützende Sechzehntelfiguren anschließen, beide über einer in Skalen absteigenden Basslinie; T. 12–13 eine breite Schlusskadenz (IV–VI⁶–I^{4/6}–V⁷–I), Sechzehntelakkorde im Diskant, die aus den vorangehenden Sechzehntelfiguren abgeleitet sind; darauf folgt ein Nachspiel (T. 13–14), in dem die Sech-

zehntelfiguren ausklingen. Der Gesamteindruck hat etwas Irritierendes: Ida singt in die Nacht, im Licht der Sterne; nirgends verfestigen sich Formen. Die Silhouetten tanzen.

So ist das Lied auch dynamisch überbezeichnet: Ausgangs- und Grunddynamik ist *p*; in T. 5 führt ein „*cresc.*“ zu *f* in T. 6, gefolgt von zwei kleinen *Decresc.*-Winkeln (zu jedem Harfenakkord und *fz*-Schlägen im Bass) und einem neuen *f* in T. 7 mit *Decresc.*-Winkel und *p*; dann *pp* in Takt 8, „*cresc.*“ in der zweiten Takthälfte, schließlich *fp* in T. 9–11 zu jeder Zweiunddreißigstel-Figur. Das Nachspiel ist mit „*dimin.*“ gleichsam überschrieben, das wohl über das *pp* noch hinausführt und gleichzeitig „*ritardando*“ bedeutet.

Ganz anders *Von Ida* („Der Morgen blüht, der Osten glüht“). Da ist nichts Irisierendes mehr. Das ganze Lied ist in streng dreistimmigem Satz gehalten (Sopran = Singstimme, Alt = Klavier, rechte Hand, Tenor = Klavier, linke Hand);¹² die Stimmen bewegen sich fast durchweg in ruhigen Vierteln. Auch hier finden wir chromatische Fortschreitungen, die aber kaum je zu Modulationen führen, eher den Charakter von Durchgängen haben. Es gibt nur zwei Vorschriften zur Dynamik: „*sempre pp*“ zu Beginn und wieder ein „*dimin.*“ am Schluss. Idas Gesang ist zwar eine Klage (die Sonne lächelt „matt und krank hervor“) – aber die morgendlichen Konturen sind klar. Es scheint: Schubert lässt sich seit jeher vom individuellen Text inspirieren und wählt danach seine musikalischen Mittel.

Wir haben mit den beiden am selben Tag geschriebenen Liedern zwei extrem unterschiedliche Ausprägungen des Typus „Strophenlied“ vor uns – jede unverwechselbar, aber wie vom Text vorgegeben. Wichtig ist dem Komponisten die spezifische Interpretation – Johann Georg Nägeli nennt das „Wahrheit des Wortausdrucks“, der „das Gedicht bis auf seine einzelnen Bestandtheile (Redetheile) in einer erhöhten Bedeutung lebendig wiedergiebt.“¹³ Das geht freilich nur solange gut, wie der Text von einem einzigen Affekt beherrscht ist. Wenn dieser sich aber von Strophe zu Strophe modifiziert, wenn das Gedicht eher einen Prozess darstellt, als einen Zustand, dann muss der Komponist nach den Vorstellungen der „Berliner“ seine Vertonung möglichst neutral gestalten – es gerade vermeiden, auf die „einzelnen Bestandtheile“ des Gedichtes einzugehen.¹⁴ Schubert jedoch lässt sich oft nur von einer Strophe anregen – und verzichtet dann auch gelegentlich auf solche Strophen, die seiner Vertonung widersprechen. In seinem *Minnelied* (D 429) nach einem Gedicht von Hölty vertonte er nur die ersten beiden Strophen (= eine musikalische Doppelstrophe), ließ die beiden folgenden aber aus. Er hatte ein heiteres Liebeslied schreiben wollen – die Strophen, in denen der Dichter den Tod der Geliebten beklagt, passten nicht mehr dazu.¹⁵ Oder er lässt sich von einem Detail einer einzigen Strophe anregen, wie in *Täuschung* (D 230), wieder auf ein Gedicht von Ludwig Theobul Kosegarten. Dort heißt es in der zweiten Strophe, das Bildnis der Geliebten „säuselt in der Abendluft“ und „flötet in der Wachtel Schlag“. Schubert, den solche musikalischen Bilder sehr ansprechen, lässt sich von Flöte und Vogel- (nicht unbedingt Wachtel-)Schlag inspirieren, entwirft für den Diskant des Klaviers eine völlig selbständige „Flöten“-Stimme, die mehrfach Vogelrufe imitiert und von der ersten Strophe an das ganze Lied beherrscht, obwohl es in dem Gedicht doch gar nicht um Musik geht, sondern um ein Bildnis, das den Liebenden „umlächelt“ (Strophe 1), umsäuselt (Strophe 2), einlullt (Strophe 3) und endlich als „Bote einer beßren Welt“ als „Luftgebild“ entfliegt (Strophen 4–6).

Wenn Schuberts Strophenlieder von 1815–1816 somit im Ganzen genommen sich an Reichardts Liedern orientieren, ihre Konzeption aber übersteigernd modifizieren, bleibt doch für das erzählende Lied das Zumsteegsche Modell noch länger bestimmend: Schubert griff nicht nur auch 1816 noch mehrfach direkt darauf zurück (am deutlichsten in der Ballade *Ritter Toggenburg*, D 397,¹⁶ aber auch in *Die Erwartung*, D 159),¹⁷ sondern ließ zumindest zu, dass selbst 1825 in der Ankündigung der Erstausgabe seiner Ballade *Der Liedler* (D 209 vom Januar 1815) ausdrücklich auf das Vorbild Zumsteeg hingewiesen wurde.¹⁸ Gleichwohl begegnen uns seit Mitte 1815 mehrere Balladen, die als Strophenlieder behandelt sind – nicht nur kleinere „Romanzen“, wie *Der Fischer* (D 225, 5. Juli 1815) oder *Der Rattenfänger* (D 255, 19. August 1815), sondern auch vielstrophige Gesänge wie *Der Gott und die Bajadere* (D 254, 18. August 1815) und *Kolmas Klage* (D 217, 22. Juni 1815). Es mag da kein Zufall sein, dass etwa Schuberts Sängerfreund Johann Michael Vogl das nur 18-taktige Lied *Der Fischer* in allen vier Strophen niederschrieb, mit „Veränderungen“ in den Folgestrophen, die auf den Fortgang des Textes Rücksicht nehmen,¹⁹ und dass Schubert selbst in der (inzwischen verschollenen) ersten Niederschrift von *Der Gott und die Bajadere* durch ein „Nota bene“ ausdrücklich forderte, beim Vortrag des Liedes auf den unterschiedlichen Affekt der Strophen zu achten.²⁰ Schubert, so lässt sich dem entnehmen, rechnete auch dann, wenn er selbst nur eine Strophe notierte, mit einem „variierten Strophenlied“, allerdings nicht unbedingt in der Art, wie er sie 1814 geschrieben hatte.

Unter den Gesängen von Zumsteeg, die Schubert 1811 mit Begeisterung studiert hatte, war auch ein Ossian-Gesang: „Hören Sie“, habe er gesagt – nach Spauns Bericht²¹ – „das Lied, das ich hier habe“, und dann sang er „mit schon halb brechender Stimme *Kolma*“. Es handelte sich dabei um *Colma. Ein Gesang Ossians*, erschienen 1793 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.²² Zumsteeg hatte für seine sehr umfangreiche Komposition Goethes Übersetzung der *Lieder von Selma* benutzt, wie sie in den *Leiden des jungen Werther* zu finden ist. In seinem letzten Brief an den Freund Wilhelm²³ berichtet Werther von einer Lesung „seiner“ Prosaübersetzung der drei Lieder. Bei dem *Colma* überschriebenen ersten handelt es sich – nach der Inhaltsangabe einer 1769 erschienenen Übersetzung von Michael Denis – um eine „Trauer-geschichte von Salgar und Colma, zweyen Verliebten, derer Geschlechter untereinander Feindschaft pflegen“.²⁴ Zumsteeg vertonte davon nicht nur Colmas eigentliches Lied, sondern auch die einleitende Passage „Stern der dämmernden Nacht“, in der die Sänger der drei Lieder vorgestellt werden, und zwar – er hat eine Menge Text zu bewältigen – so, dass „das Rezitativ im Vordergrund steht und sich mit Ariosem eng vermischt“.²⁵

Obwohl nun Spaun diese Komposition als ersten der Gesänge genannt hat, die Schuberts Begeisterung weckten, orientierte sich dieser, als er im Juni 1815 selbst *Kolmas Klage* vertonen wollte, keineswegs an Zumsteegs Monodie – er vertonte auch nicht Goethes Übersetzung, sondern eine in Strophen gegliederte, lyrische Paraphrase wohl des Goetheschen Prosatextes, die er in Johann Friedrich Reichardts *Liedern der Liebe und der Einsamkeit* gefunden hat.²⁶ Die Haroldsche Prosaübersetzung der Gesänge Ossians, die Schubert vom September 1815 an benutzte, war ihm damals vermutlich noch nicht bekannt.²⁷ Bei Reichardt handelt es sich eigentlich um drei jeweils dreistrophige Strophenlieder, die im Inhaltsverzeichnis des Bandes – unter dem Sammeltitle *Lieder nach Ossian* – jeweils für sich als

Kolma's Klage. Rund um mich Nacht

->- ->- Doch sieh der Mond erscheint

->- ->- Geister meiner Todten

aufgeführt sind. Das erste dieser Lieder trägt zu Beginn den Kopftitel *Kolma's Klage I*. Bei den folgenden Liedern fehlen dann aber dort die entsprechenden Angaben „II.“ und „III.“. Reichardt weist gleichwohl darauf hin, dass sie eng zusammengehören: Am Ende des ersten wie des zweiten setzt er einen Hinweis „gleich weiter“: Niemand möge glauben, es handele sich um selbständige Strophenlieder, die man auch einzeln singen kann.

Schubert hat folglich die drei Lieder zu einem einzigen zusammengefasst, seine Vertonung aber wie Reichardt mit *Kolma's Klage I* überschrieben und ebenfalls am Ende jedes Teils „gleich weiter“ notiert, obwohl dies bei seiner Schreibweise ohnehin selbstverständlich gewesen wäre – beides deutliche Belege dafür, dass er den Text tatsächlich aus Reichardts Druck übernommen hat. Er hat Reichardts zweite Sammlung der *Lieder der Liebe und der Einsamkeit* übrigens noch für ein anderes Lied als „Textvorlage“ benutzt – für *Die Liebe* (D 210), Klärchens Lied aus Goethes *Egmont* („Freudvoll und leidvoll“). Bei Reichardt (und nur dort) heißt Goethes – im Drama titelloses – Lied einfach *Liebe*, Schubert hat den Artikel „die“ ergänzt, im Übrigen aber an Reichardts Titel festgehalten. In der 1838 postum bei Diabelli & Co. erschienenen Erstausgabe von Schuberts Lied heißt es dann jedoch *Clärchens Lied aus Egmont von Göthe* – entsprechend den meisten der zahlreichen Vertonungen.²⁸ Im selben Jahr 1815 fertigte Schubert übrigens auch eine Abschrift von Reichardts letztem Gesang in seiner Sammlung an: *Monolog aus Göthe's Iphigenie. Probe einer musikalischen Behandlung dieses Schauspiels*.²⁹

Schubert hat sich also nicht nur generell mit dem Strophenlied und der „Berliner“ Liedästhetik beschäftigt, sondern ganz konkret mit Reichardts *Liedern der Liebe und der Einsamkeit* (und wahrscheinlich auch mit anderen Reichardtschen Liedersammlungen: Auffällig sind etwa manche Parallelen in den Vertonungen von Goethes Gedicht *Rastlose Liebe* – Schuberts entstand am 19. Mai 1815).³⁰ Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Strophenlied hat ihn dabei vermutlich die Umgestaltung eines längeren, ihm von Zumsteeg her vertrauten Gesangs wie Goethes *Colma* zu einem strophisch organisierten Klagelied fasziniert.

Bereits Michael Denis hatte den Text (wie generell in seinen Übersetzungen von Ossians [= James Macphersons] Gesängen) in gebundenen Versen wiedergegeben, ihn dabei – anders als bei Reichardt – sogar in gereimte Strophen verwandelt.³¹ Sehen wir uns nun den Reichardt-Schubertschen Text etwas genauer an und vergleichen wir ihn mit Goethes Übersetzung, die Reichardt zweifellos vertraut war (ob Schubert den *Werther* je gelesen hatte, ist unbekannt).³²

Goethe

I.
Es ist Nacht! – Ich bin allein,
verloren auf dem stürmischen Hügel.
Der Wind saust im Gebirge.
Der Strom heult den Felsen hinab.
Keine Hütte schützt mich vor Regen,

Reichardt/Schubert

1. Rund um mich Nacht! Ich irr' allein,
Verloren am stürmigen Hügel!
Der Sturm braust vom Gebirg,
Der Strom die Felsen herab. [Schubert: hinab]
Mich schützt kein Dach vor Regen,

mich Verlaßne auf dem stürmischen Hügel.

Tritt, o Mond, aus deinen Wolken,
erscheinet, Sterne der Nacht!
Leite mich irgend ein Strahl
zu dem Orte, wo meine Liebe ruht [von den
Beschwerden der Jagd, sein Bogen neben ihm
abgespannt, seine Hunde schnobend um ihn!
Aber hier muß ich sitzen allein auf dem
Felsen des verwachsenen Stroms. Der Strom
und der Sturm saust, ich höre nicht die Stimme
meines Geliebten. Warum zaudert Salgar? Hat
er sein Wort vergessen? – Da ist der Fels und
der Baum und hier der rauschende Strom! Mit
einbrechender Nacht versprachst du hier zu
sein; ach! wohin hat sich mein Salgar verirrt?]
Mit dir wollte ich fliehen, verlassen Vater
und Bruder, die stolzen!

[Lange sind unsere Geschlechter Feinde, aber
wir sind keine Feinde, o Salgar!]

Schweig eine Weile, o Wind!
still eine kleine Weile, o Strom,
[daß meine Stimme klinge durchs Tal,]
daß mein Wanderer mich höre.

Salgar! ich bin's, die ruft!
Hier ist der Baum und der Fels!
[Salgar! mein Lieber! hier bin ich;]
warum zauderst du zu kommen?

II.

Sieh, der Mond erscheint,

die Flut glänzt im Thale, [die Felsen stehen
grau den Hügel hinauf;]

aber ich seh' ihn nicht auf der Höhe,

seine Hunde vor ihm her verkündigen nicht
seine Ankunft.

Hier muß ich sitzen allein.

Verloren, am stürmigen Hügel
Irr' ich allein.

2. Erschein', o Mond, dring' durch's Gewölk;
Erscheinet, ihr nächtlichen Sterne,
Geleitet freundlich mich,
Wo mein Geliebter ruht!

Mit ihm flieh' ich den Vater,
Mit ihm meinen herrischen Bruder,
Erschein', o Mond!

3. Ihr Stürme, schweig, o schweig, Strom,

Mich höre, mein liebender Wanderer! [Schubert:
Wanderer]

Salgar! ich bin's, die ruft,
Hier ist der Baum, hier der Fels,

Warum verweilst du länger!
Wie hör' ich den Ruf seiner Stimme!
Ihr Stürme, schweig!

4. Doch sieh der Mond erscheint,
Der Hügel Haupt erhellet,
Die Flut im Thale glänzt,

Ein [Schubert: Im] Mondlicht wallt die Haide.
Ihn seh ich nicht im Thale,
Ihn nicht am hellen Hügel,
Kein Laut verkündet ihn,

Ich wandle einsam hier.

Aber wer sind, die dort unten
liegen auf der Heide? –
Mein Geliebter?
Mein Bruder? –
[Redet, o meine Freunde! Sie antworten nicht.
Wie geängstigt ist meine Seele! –]
Ach sie sind tot!
Ihre Schwerter rot vom Gefechte! O mein
Bruder, mein Bruder, warum hast du meinen
Salgar erschlagen?
O mein Salgar, warum hast du meinen Bruder
erschlagen?

Ihr wart mir beide so lieb! O du warst schön
[an dem Hügel unter den Tausenden!]
Es war schrecklich in der Schlacht.

Antwortet mir!
hört meine Stimme, meine Geliebten!
Aber ach, sie sind stumm, stumm auf ewig!
Kalt wie die Erde ist ihr Busen!

III.

O von dem Felsen des Hügels,
von dem Gipfel des stürmenden Berges,
redet, Geister der Toten! redet!
mir soll es nicht grausen! –
Wohin seid ihr zur Ruhe gegangen?
In welcher Gruft des Gebirges
soll ich euch finden? –
Keine schwache Stimme vernehme ich im
Winde, keine wehende Antwort im Sturme
des Hügels.

Ich sitze in meinem Jammer,
Ich harre auf den Morgen in meinen Tränen.
Wühlet das Grab, ihr Freunde der Toten,
aber schließt es nicht, bis ich komme.
[Mein Leben schwindet wie ein Traum;]
wie sollt' ich zurückbleiben!

Hier will ich wohnen
mit meinen Freunden
an dem Strome des klingenden Felsens –

Wenn's Nacht wird auf dem Hügel,
und Wind kommt über die Heide,

5. Doch wer sind jene dort,
Gestreckt auf dürrer Haide?
Ist's mein Geliebter, Er!
Und neben ihm mein Bruder!

Ach beid' in ihrem Blute,
Gezuckt [Schubert: Gezückt] die wilden Schwerdter!

Warum erschlugst du ihn?
Und du, Salgar! warum?

6. Du warst der Schönste mir,

Und er im Kampfe schrecklich.
Wie liebt' ich beide Euch,
Ihr Söhne meiner Liebe!
Ach sprecht noch holde Worte!
Ach höret meine Klagen!
Doch ewig schweigt ihr Mund!
Eiskalt ist ihre Brust!

7. Geister meiner Todten,
Sprecht vom Felsenhügel,
Von des Berges Gipfel,
Nimmer schreckt ihr mich!
Wo giengt ihr zur Ruhe!
Ach, in welcher Höhle
Soll ich euch nun finden.
Doch es tönt kein Hauch!

8. Hier in tiefem Grame
Wein' ich bis zum Morgen,
Baut das Grab ihr Freunde,
Schliesst's nicht ohne mich.

Wie sollt' ich hier weilen!
An des Bergstrohms Ufer
Mit den lieben Freunden
Will ich ewig ruhn.

9. Deckt die Nacht den Hügel,
Schüttelt Wind die Haide,

soll mein Geist im Winde stehn und trauern den Tod meiner Freunde.	Klagt mein Geist im Winde Meiner Freunde Tod.
Der Jäger hört mich aus seiner Laube, fürchtet meine Stimme und liebt sie; denn süß soll meine Stimme sein um meine Freunde,	Einsam hört's der Jäger, Liebt und scheut die Stimme, Süß die Freunde klagend,
sie waren mir beide so lieb!	Beide liebt' ich sie!

Die drei Teile von *Kolma's Klage* sind weder von Macpherson noch von Goethe vorgegeben, erst der unbekannte Übersetzer hat sie so eingerichtet – man möchte fast glauben, dass Reichardt selbst das getan hat, um daraus ein „Lied“ zu machen, genauer: drei Lieder, wie der Druck es ja angibt. Deren erstes ist ein Nachtlid; Kolma ist allein „am stürmischen Hügel“, ruft Salgar an, ihren Geliebten, und „flieht“ Bruder und Vater, die sie offenbar fürchtet. Der Übersetzer lässt dabei den wichtigen Hinweis aus, dass Kolmas und Salgars Familien seit langem verfeindet sind.³³ Das Gedicht zeigt einheitliches Metrum – auch wenn sich die drei Strophen nicht immer leicht auf dieselbe Melodie deklamieren lassen („der Strom die Felsen herab“ hat sieben, „wo mein Geliebter ruht“ jedoch nur sechs Silben; auch die Akzentverteilung ist ungleich). Jede Strophe schließt mit einem Zweiheber, der den ersten Halbvers wieder aufgreift.

Das zweite – metrisch wieder einheitliche (durchweg in jambischen Dreihebern geschriebene) – Lied hat eher erzählenden Charakter: Kolma berichtet, weshalb sie klagt, erzählt davon, dass der Bruder und der Geliebte im Kampf gefallen sind, dass sie beide liebte und dass sie doch deutlich unterschied: „der Schönste“ war ihr Salgar, „im Kampfe schrecklich“ der Bruder. Das Lied knüpft an das vorige an, bereits durch die Konjunktion „doch“ (die Reichardts „gleich weiter“ unmittelbar herausfordert), dann durch den ersten Vers, der sich auf die zweite Strophe des ersten Liedes bezieht. Die einzelnen Strophen enden nun zwar nicht mit einem Kurzvers, jedoch jeweils signifikant mit einem Vers, der zu Beginn auf den Anfang der ganzen Klage zurückverweist („ich irr' allein“ – „ich wandle einsam hier“), in der zweiten und dritten Strophe dann aber in eine Art zusammenfassende Pointe mündet, die sich beide Male auf den Geliebten ebenso bezieht wie auf den Bruder.

Das dritte Lied schließlich ist die eigentliche Klage: Kolma beginnt im Gebetston („Geister meiner Todten“), wendet sich dann aber eher an „die Freunde“, die ihr „das Grab“ bauen sollen, in dem sie mit dem Geliebten und dem Bruder „ewig ruhn“ will. In der letzten Strophe greift der Dichter die allererste Strophe wieder auf: Er zitiert die Nacht, den Hügel, die Heide und die Winde, verbindet die drei Teile so zu einem einzigen Lied. Die Klagende singt in regelmäßigen dreiehebigen Trochäen, die im 18. Jahrhundert als pathetisches, feierliches Metrum galten.³⁴

Reichardt (s. Notenbeispiel 1) setzt die eher reflektierenden oder meditierenden Partien – das „Nachtlid“ und die „Klage“ – in „langsamem“ Tempo, unterschieden jedoch in Taktart ($\frac{4}{4}$ das erste, $\frac{3}{4}$ das andere) und Tonart (Es-Dur und As-Dur).³⁵ Der erzählende Mittelteil hingegen ist „etwas lebhaft“, steht überraschenderweise in der neutralsten aller Tonarten, in C-Dur (die allerdings in der zweiten Strophenhälfte nach c-Moll wechselt) und im $\frac{6}{8}$ -Takt. Ihr „Nachtlid“ singt Kolma zu einer rhapsodischen, harfenartigen Begleitung (der Kompo-

Lieder nach Ossian.

37

Kolma's Klage I.

Langsam.

Singstimme.

Pianoforte.

Rund um mich Nacht! ich
irr' al - lein, ver - lo - ren am
stür - mi - gen Hü - gel! der
Sturm braust vom Ge - birg, der Stroh die Fel - sen her-

Reichardts Lieder. II. Samml. K

Notenbeispiel 1

nist denkt an „Bardengesang“) in unruhiger Bewegung (T. 1–11: jede Takthälfte Sechzehnteltriolen – Sechzehntel – Achtel – Achtelpause) in getragenen Affekt; anfangs resignativ und zugleich in gewissermaßen archaischem, dem Charakter der Dichtung angemessenem Ton: Sie schließt in Vers 1 jeder Strophe jede Phrase durch weite, abwärts gerichtete Sprünge ($b'-es'$: T. 1–2; $c'-d'$: T. 3–4); nach einem Nonenaufschwung ($d'-es'$; eigentlich nur einem Register-

wechsel) folgt dann ein ruhiger Abstieg (Vers 2: *es*–*d*–*c*–*b*–*as*–*g*: T. 5–8). Die Verse 3–4 sind lebhafter deklamiert, Sturm und Strom teilen sich Kolma mit (T. 9–12). Die beiden Schlussverse greifen auf den Beginn zurück: Auf einen Sprung (*ces*–*d*: T. 13–14) folgt wieder eine absteigende Skala (*b*–*a*–*as*–*g*: T. 15–16). Der isolierte letzte Vers ist von neuem gekennzeichnet durch einen Sprung und erinnert dadurch an die korrespondierenden Worte im ersten Vers. Die Klavierbegleitung – obwohl weiterhin harfenartig – verläuft von T. 12 an ruhiger, in gleichmäßigen Sechzehnteln.

Charakteristisch für Vers 1–4 des Mittelteils ist fanfarenartige Dreiklangsmelodik in der Singstimme. In der zweiten Strophenhälfte folgen darauf ausgeglichene Bögen, in die Seufzervorhalte eingeflochten sind. Die Begleitung führt die Sechzehntelbewegung fort. Der dritte Teil, die eigentliche Klage ist im Ton einer „Preghiera“ gehalten, wirkt im Vergleich mit den beiden vorangegangenen Teilen liedhafter. Die innere Erregung der Sängerin spiegelt sich in verkürzten Phrasen der Singstimme: Es sind durchweg Dreitakter, auf die nach Vers 1, 4, 7 und 8 ein vierter Zwischenspiel-Takt folgt. Die Begleitung – jetzt in Achteln – ist akkordischer als zuvor, verleugnet aber auch jetzt die Orientierung an der Harfe nicht.

Was macht nun Schubert daraus? Bei ihm (s. Notenbeispiel 2) sind alle drei Abschnitte in langsamem Tempo gehalten – die beiden ersten, das „Nachtlied“ und der erzählende Mittelteil, jedoch mit dem Zusatz „Ziemlich“ bzw. „Etwas“ (langsam), die eigentliche Klage dann als „Langsam, trauernd“. Die Tonarten (c-Moll – As-Dur – f-Moll) entsprechen den Reichardtschen in den Außenteilen, doch sind sie nach Moll eingetrübt, den Affekt der Tonarten vertiefend. Auch die Taktarten ($\frac{4}{4}$ alla breve – $\frac{6}{8}$ – $\frac{2}{4}$) zeigen Parallelen zu Reichardt, vor allem im Mittelteil. Im Detail freilich unterscheiden die Kompositionen sich deutlich. Was sich an einem Vergleich von Schuberts frühen Gesängen und Zumsteegschen Modellen erkennen ließ – dass nämlich Schubert nichts grundsätzlich anders machen möchte, wohl aber den älteren Komponisten überbietend den Text neu interpretieren, vielleicht auch eindeutiger illustrieren (wir begegneten dieser Tendenz ja bereits in Schuberts Kosegarten-Liedern) –, zeigt sich auch hier, vor allem an der Klavierbegleitung. Sie ist im ersten Abschnitt, dem „Nachtlied“ dramatischer und „malender“ angelegt: Im Bass (der linken Hand) dominieren Tremolofiguren (nur bei den Versen 3–4, „Der Sturm braust ...“ setzen sie aus, an ihre Stelle treten aufsteigende Achtelfiguren in Oktaven, die an ähnliche in Schuberts *Erkönig* erinnern) und im Diskant (der rechten Hand) unruhige Akkordrepetitionen. Daran, dass die Sängerin sich wohl auf der Harfe begleitet, erinnert nichts mehr.

Die Singstimme geht in den drei Strophen auf die unterschiedliche Gewichtung der Akzente ein: In T. 9–11 deklamiert Reichardt die dritte Strophe wie die erste,³⁶ Schubert hingegen wechselt von auftaktigem zu volltaktigem Beginn.³⁷ Ähnliche deklamatorische Varianten finden sich mehrfach in Schuberts Strophenliedern von 1815, etwa in *Die Mondnacht* (D 238), während er in anderen Liedern wohl auf das Geschick der Sänger vertraut, ihre Melodie den in den einzelnen Strophen wechselnden Metren anzupassen. Die Singstimme ist im Übrigen – wie bei Reichardt – zu Beginn durch Sprünge geprägt, jedoch wohl nicht, um einen archaischen Ton zu vermitteln: Es fehlen die großen, eine Quinte überschreitenden Intervalle. Dafür setzt Schubert Tritonus-Sprünge, die er als Ausdruck verzweifelter, seelischer Erschütterung

gerne verwendet. Ein charakteristisches Zeichen ist zudem der chromatische Abstieg des Lamentobasses (T. 4–7: $c-H-B-A-A_5-G$) – bei dem sich Klage und „Lamento“ mit der Drohung von Tod und Untergang verbinden.³⁸

Der zweite Abschnitt greift Reichardts Dreiklangsmelodik auf, vermeidet aber den fanfarenartigen Ton, sucht eher wieder nach melodischer Rundung, so dass die chromatischen Wendungen und die Seufzer der Verse 3 ff. nicht, wie bei Reichardt, als Kontrast erscheinen; selbst

21. Die Liebe

Johann Wolfgang von Goethe

D 210

3. Juni 1815

Sehr langsam

Freud - - voll und leid - - voll, ge -

dan - - ken-voll sein, lan - gen und

ban - gen in schwe - - ben-der Pein.

Notenbeispiel 2

kleine Melismen fügen sich da ganz natürlich ein. Die Klavierstimme ist – wie so oft bei Schubert – zweischichtig: Der Diskant bringt gleichmäßige Sechzehntelakkorde, die den harmonischen Gang definieren, während der Bass eine Art Kontrapunkt zur Singstimme bildet, mit ihr gleichsam zu einem Duett findet. Der dritte Abschnitt ist ein echtes „Lied“ – während der erste eher szenisch wirkt (man könnte ihn sich auch im Orchestersatz denken), der zweite wie eine Arie, meidet der dritte den Anklang an eine „Preghiera“: Er ist geprägt durch liedhaften Ton (das zeigt sich bereits am Umfang der Singstimme, der sich auf eine Septime beschränkt) und durch eine entsprechend liedhafte Gliederung in Zweitakter (nur die Verse 6–7 bilden einen Dreitakter, der sich aber durch ein Klaviernachspiel zu einem Viertakter komplettiert) mit zahlreichen sequenzartigen Formulierungen.

Im Ganzen wirkt Schuberts Gesang – das mag überraschen – ausgeglichener als Reichardts, und doch neuartig: Die drei Parameter, die nach Hans Georg Nägeli für das zukünftige Lied (das er erwartet, von dem er aber noch keine Beispiele kennt) bestimmend sind und „polyrhythmisch“ zu „einem höheren Kunstganzen verschlungen werden“ – Singstimme, Klavierstimme und Text – sind in dem für Schubert bezeichnenden Verfahren ausgewogen.³⁹ Während Reichardt im Grunde eine Ballade schreibt, die sich – obwohl immer dem Modell Strophenlied verpflichtet – von seinem ja auch theoretisch ausgeführten Ideal des Strophenliedes entfernt,⁴⁰ einen gleichsam archaischen Ton sucht, nähert Schubert sich in einem inhaltlichen Kontext dem Strophenlied an, der ihn sonst eher zur Durchkomposition veranlasst hätte. Dabei bewahrt Schubert jedoch die Besonderheiten des „polyrhythmischen“ Liedes, die Möglichkeiten, den Wortlaut des Textes durch die Instrumentalstimme nicht nur zu illustrieren, sondern auch zu interpretieren (man denke etwa an den „Lamentobass“ im ersten Abschnitt).

Werfen wir noch einen Blick auf den anderen Gesang aus Reichardts *Liedern der Liebe und der Einsamkeit*, den Schubert als „Textvorlage“ für einen eigenen benutzt hat, *Die Liebe* (D 210). Es ist ein einstrophiges Lied (Goethes Text im 3. Akt des *Egmont* umfasst – weil Klärchen von der Mutter unterbrochen wird – nur eine Strophe, doch ist diese offenbar Teil eines als mehrstrophig vorgestellten Liedes, von dem Goethe nur die erste mitteilt).⁴¹ Reichardt bewahrt den liedhaften Ton in fünf regelmäßigen Viertaktern (er liest Goethes einhebige Verse 1–2 und 4–5 jeweils als einen zweihebigen Doppeltakt, der den übrigen Versen entspricht) – trotz aller dramatischer Expressivität, die die Singstimme auszeichnet, während die Klavierstimme sich auf durchlaufende Sechzehntelfiguren im Diskant und eine einfache Basslinie beschränkt. Für die Sängerin bemerkenswert ist der Umfang (*es'–as'*), die Neigung zu Tonmalerei (eine chromatisch absteigende Linie *b'–a'–as'–g'* bei „zum Tode betrübt“) sowie die Wiederholung der beiden Refrainverse, die so einen jubelnden Achttakter bilden.

Schubert (s. Notenbeispiel 3) greift auch hier vieles von dem auf, was er bei Reichardt gefunden hat, verändert es aber sofort, oft im Sinne jener Übersteigerung, die wir eingangs bereits bei den Kosegarten-Liedern beobachten konnten: Reichardts Tempoangabe „Langsam und innig“ wandelt sich zu „Sehr langsam“, anstelle von durchlaufenden Sechzehnteln findet man bei Schubert Sechzehnteltriolen, die freilich nur in T. 1–8 Begleitungscharakter haben, von T. 9 an hingegen fast orchestral wirken, in heftigen Schlägen. Von der Sängerin wird *b'* gefordert (Umfang *g'–b'*). Reichardts Viertakter übernimmt Schubert in T. 1–12, gestaltet dann

25. Kolmas Klage

James Macpherson, Übersetzer unbekannt

D 217

Ziemlich langsam

22. Juni 1815

*) Rund um mich Nacht, ich irr al - lein, ver -
 Er - schein. o Mond, dring durch's Ge - wölk, er -
 Ihr Stür - me schweigt, o schwei - ge Strom, mich
 cre - scen -

2. Strophe: Ster - ne, ge - lei - tet freund - lich

3. Strophe: **) Wan - de - rer! Sal - gar! ich bin's, die
 lo - ren am stür - mi - chen Hü - gel! Der Sturm braust vom Ge -
 schei - net, ihr näch - li - chen Ster - ne, ge - lei - tet freund - lich
 hö - re mein lie - ben - der Wan - de - rer! Salgar! ich bin's, die
 do fz > p cresc. fz

9 mich, wo mein Ge - lieb - ter
 ruft, hier ist der Baum, hier der ****)
 birg, der Strom die Fel - sen hin - ab, Mich schützt kein Dach vor
 mich, wo mein Ge - lieb - ter ruht. Mit ihm flieh ich den
 ruft, hier ist der Baum, hier der Fels, war - um ver - weilst du
 fz fz > 3 > p decresc. p

*) Schubert notiert zu den Textstrophen: „Die zweite Strophe wird durchgehends leiser gesungen, doch die dritte desto stürmischer.“

**) Takt 7e–8c, Singstimme: In der Erstausgabe: Wan - de - rer, Sal - gar! Ich bin's, die

***) Takt 11, Klavier unten: In der Erstausgabe

****) Takt 12, Singstimme: In der Erstausgabe

13

Re - gen, ver - lo - ren am stür - mi - schen Hü - gel irr ich al -
 Va - ter, mit ihm mei - nen her - ri - schen Bru - der, er - schein, o -
 län - ger! Wie hör ich den Ruf sei - ner Stim - me, ihr Stür - me

cre - - - scen - - - do ff

17 *) **Etwas langsam** *****) *ossia:*

lein! Doch sieh, der Mond er - scheint, der
 Mond! Doch wer sind je - ne dort, ge -
 schweigt! ***) Du warst der Schön - ste mir und

mf pp
 (**)
 (gleich weiter)

20

Hü - gel Haupt er - hel - let, die Flut im Ta - le
 streckt auf dür - rer Hei - de? Ist's, mein Ge - lieb - ter,
 er im Kamp - fe schreck - lich. Wie liebt' ich bei - de

mf pp

*) Takt 17, Singstimme: In der Erstausgabe statt punktierter halber Note $p \frac{1}{2}$.

**) Takt 17, Klavier unten: In der Erstausgabe letztes Achtel 1 Oktave tiefer, ohne Stacc. - Punkt.

***) Takt 18-31: Die dritte Strophe fehlt in der Erstausgabe.

*****) Takt 19, 23, 26, *ossia*: So in der Erstausgabe.

aber den Refrain (auch er wiederholt die beiden Schlussverse) zu einer fast virtuosen „Stretta“ (T. 13–18), auf die noch ein viertaktiges Nachspiel folgt (T. 18–21) – Reichardt hatte auf ein Nachspiel verzichtet.

Reichardt setzt sein Lied in Es-Dur – nach Schubart „der Ton der Liebe“⁴² –, Schubert in einer verwandten Tonart, B-Dur, die bei ihm jedoch noch präziser semantisch besetzt ist, als Tonart der „Erwartung“.⁴³ Möglicherweise sah er das Gedicht nicht so sehr als Ausdruck erfüllter, vielmehr als Erwartung kommender Liebe. Daher wohl auch arbeitete er die für Goethes Gedicht charakteristischen Gegensätze deutlicher heraus als Reichardt, der etwa den Versen 1–3 in Es-Dur die Verse 4–6 in c-Moll entgegenstellt, oder dem aufsteigenden „himmelhoch jauchzend“ das erwähnte, chromatisch absteigende „zum Tode betrübt“. Bei Schubert hingegen bilden bereits T. 1 und 2 („freudvoll“ – „leidvoll“) einen Kontrast (ruhiges B-Dur – verminderter Septakkord), der sich in T. 5–6 („langen“ – „bängen“) wiederholt. Das „himmelhoch jauchzend“ dann steigert sich vom *f* zum *ff*; es folgt ein subito piano und *pp* bei „zum Tode betrübt“ – und diese Kontraste setzen sich dann in der durchaus gebrochenen „Stretta“ fort (T. 13: *ff*; 14: *p*; 15: *ff*; 16: *ffz–pp*) – während das Nachspiel, das den Wechsel von Durdreiklang und vermindertem Septakkord des Beginns wieder aufnimmt, verhalten im *pp* ausklingt.

Es bestätigt sich hier, was wir bereits an den Kosegarten-Liedern bemerkten: Schubert sucht dem Affekt eines Liedes im Detail nachzuspüren, es geht ihm, um wieder mit Nägeli zu sprechen, um die „Wahrheit des Wortausdrucks“. Während Reichardt immer noch ein Lied komponierte, entwirft Schubert ein Seelengemälde. Er gibt sich Mühe mit seinem Modell – und dass Reichardts Lieder ihm tatsächlich als Modell dienten, belegt seine intensive Beschäftigung mit dessen *Liedern der Liebe und der Einsamkeit* –, aber er schreibt gleichwohl eine neue, andere Art von Liedern – „polyrhythmisch“ wird Nägeli sie 1817 nennen, noch ohne sie zu kennen.

Anmerkungen

1 Vgl. vor allem Gunter Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Göppingen 1971 (= Göppinger Akademische Beiträge 28); s. auch Walther Dürr, *Hagars Klage in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert. Zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der „Schwäbischen Liederschule“*, in: ders., *Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik*, hrsg. von Werner Aderhold und Walburga Litschauer, Kassel 1992, S. 101–113.

2 Nach einem Bericht Josef von Spauns (*Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert*), s. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch, Leipzig²1966, S. 149.

3 Spaun, ebda.

4 Reine Strophenlieder sind da nur *Die Befreier Europas in Paris*, D 104 (16. Mai) und *Der Abend*, D 108 (Juli); selbst deutlich strophisch angelegte lyrische Gedichte wie *Des Mädchens Klage* von Schiller hat Schubert anfangs wie ein erzählendes Lied behandelt (D 6).

5 In *Der Abend* (D 108) ist der plötzliche Gedanke an den eigenen Tod Anlass für den Wechsel in eine mit „Recit.“ überschriebene Passage, vgl. auch das *Lied der Liebe* (D 109).

- 6 Man denke hier vor allem an *Ritter Toggenburg* (D 397), das mit einem solchen Lied schließt (ebenso *Die Nonne*, D 208, und *Adelwold und Emma*, D 211 – in die letztere, ausgedehnte Ballade hat Schubert auch ein weiteres Strophenlied noch eingefügt, T. 395–410). Ähnliches begegnet etwa in Zumsteegs Ballade *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* (Text Gottfried August Bürger); s. Walther Dürr, „*Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*“ – über Zumsteegs Ballade und Loewe, in: Carl Loewe 1796–1869, Kgr.-Ber. Halle 26.–28. 9. 1996, hrsg. von Konstanze Musketa, Halle 1997, S. 372–386.
- 7 Man denke da an *Des Mädchens Klage* (D 6), das er zweimal als Strophenlied neu komponiert hat, am 15. Mai 1815 (D 191: in dieser Fassung gibt er es noch 1826 zum Druck) und im März 1816 (D 389); s. auch *Das Mädchen aus der Fremde*, erste Bearbeitung vom 16. Oktober 1814 (D 117) und zweite Bearbeitung vom 12. August 1815 (D 252) sowie das *Lied aus der Ferne* (D 107), erste Fassung als variiertes Strophenlied vom Juli 1814 und zweite Fassung als reines Strophenlied wohl vom November 1816.
- 8 Vgl. Irene Pollak-Schlaffenberg, *Die Wiener Liedmusik von 1778–1789*, in: Studien zur Musikwissenschaft 5 (1918), S. 97–151, und Ernst August Ballin, *Das Wort-Ton-Verhältnis in den klavierbegleiteten Liedern W. A. Mozarts* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum 8), Kassel etc. 1984, insbes. S. 118–141.
- 9 Vgl. Kurt Haering, *Fünfschwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann*, mschr. Diss. Tübingen 1925, und Walther Dürr, *Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802) oder Besonderheiten des schwäbischen Liedes im Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2002, S. 23–40.
- 10 Die erste Abteilung von Reichardts Sammlung *Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*, Leipzig [1809], ND Hildesheim etc. 2003, eröffnet ein achttaktiges Lied in E-Dur (*Selbstbetrug*). Sie enthält zwei weitere Lieder in E-Dur, drei in f-Moll und zwei in As-Dur. Diese Tonarten begegnen auch bei Zumsteeg nicht selten.
- 11 Näheres hierzu bei Walther Dürr, *Hagars Klage* (Anm. 1).
- 12 Schubert dachte an eine Sängerin; hielt aber auch eine Männerstimme für möglich und setzte daher die Bemerkung hinzu: „NB. Wird dieser Gesang im Tenor gesungen, so fällt die Begleitung durchgehends um eine Oktave herab.“
- 13 Hans Georg Nägeli, *Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 13 (1811), Sp. 631–642 und 645–652, hier: Sp. 633.
- 14 Johann Friedrich Reichardt, *Auch ein guter Rath statt der Vorrede zu Oden und Lieder von Göthe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomson*, Berlin 1780 (ND Hildesheim etc. 2003): „Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichtes von selbst, und alles was ich weiter daran thue, ist dieses, daß ich sie so lang mit kleinen Abänderungen wiederhole [...], als bis ich erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut miteinander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht für Eine Strophe, sondern für alle.“
- 15 Vgl. hierzu das Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie IV, *Lieder. Band 10*, hrsg. von Walther Dürr, Kassel etc. 2002, S. XXVI f.
- 16 Vgl. Franz Schubert, *Lieder. Band 10* (a. a. O.), Nr. 19 (Schubert) und Anhang Nr. 16 (Zumsteeg) sowie Vorwort, S. XXIII f.
- 17 Siehe Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 2002 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97), S. 188–203.
- 18 *Wiener Zeitung* vom 9. Mai 1925: „Diese Ballade [...] reiht sich nicht nur würdig den gefeyerten Balladen Zumsteeg's an, welche zu ihrer Zeit allgemeinen Enthusiasmus erregten, sondern übertrifft diese noch an Lebendigkeit des Ausdrucks und der Originalität“, s. *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830. Erster Band. Texte*, hrsg. von Till Gerrit Wädelich, Tutzing 1993 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 10,1), S. 243.
- 19 Siehe *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie IV, *Lieder. Band 1*, hrsg. von Walther Dürr, Kassel etc. 1970, S. 279–283 und Vorwort, S. XVIII.

- 20 Das Autograph ist verschollen; das *Nota bene* ist abgedruckt in: *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Serie 20, Band 3, hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig (1895), S. 33: „NB. Bei diesen Strophen sowohl als bei den übrigen muss der Inhalt derselben das Piano und Forte bestimmen.“
- 21 Siehe Anm. 2.
- 22 Siehe Gunter Maier (wie Anm. 1), Liedverzeichnis Nr. 89.
- 23 In der Hamburger Ausgabe von Goethes Werken, hrsg. von Erich Trunz, Taschenbuchausgabe München 1996, S. 108 ff. Goethe hat die drei Gesänge der *Songs of Selma* eingerückt; Trunz und Benno von Wiese beschreiben in ihrem ausführlichen Kommentar (S. 194 ff.) den Inhalt der Gesänge und ihre Funktion im Roman.
- 24 *Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt von M. Denis*, Band 3, Wien 1769, S. 103.
- 25 Gunter Maier (wie Anm. 1), S. 157.
- 26 Johann Friedrich Reichardt, *Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfe und zum Clavier zu singen. Zweiter Theil*, Leipzig o. J. [1804], S. 39–42.
- 27 *Die Gedichte Ossians des Celtischen Helden und Barden. Aus dem Englischen und zum Theile der Celtischen Ursprache übersetzt von Freyhern [Edmund] von Harold [...]. Zweyte verbesserte mit vielen bisher unentdeckten Gedichten vermehrte Auflage*, Mannheim 1782. Auf diese Übersetzung hatte Schubert sein Schulfreund Anton Holzapfel aufmerksam gemacht; dieser berichtet darüber: „Um diese Zeit [als der *Erkönig* entstand] war es auch, wo ich ihm eine alte [...] Scharteke, eine, wie ich nachher hörte, miserable Übersetzung Ossians lieh, an welche er unglücklicherweise mehrere seiner genialsten Arbeiten verschwendete“ (s. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, wie Anm. 2, S. 69).
- 28 In der zweiten Abtheilung der 1809 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen Sammlung von *Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt* ist dessen Vertonung ebenfalls enthalten (S. 49), nun unter dem Titel *Klärchens Lied aus Egmont* (ND Hildesheim 2003 = Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes 10). Bei Beethoven heißt es jeweils „*Freudvoll und leidvoll*“, s. *Beethoven Werke XII*, Band 1, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Helga Lühning, Kritischer Bericht, München 1990, S. 102.
- 29 In Schuberts Freundeskreis hat man diesen Monolog der Iphigenie („Heraus in eure Schatten, rege Wipfel“) für ein Werk Schuberts gehalten (Schuberts undatiertes Autograph im Fitzwilliam Museum Cambridge, Ms. 686, s. D Anh. III,7; Josef Wilhelm Witteczek datiert es mit 1815).
- 30 Reichardts beide Vertonungen des Gedichts, in D-Dur und c-Moll, finden sich in der zweiten Abtheilung von *Göthe's Lieder ...* (wie Anm. 28), S. 8 und 10. Vgl. *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie IV, Band I (wie Anm. 19), Vorwort, S. XXII, und Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 63 ff. Dieser kommt zu dem Ergebnis: „Die vielen Entsprechungen zu Reichardts erster Vertonung [der in D-Dur] lassen vermuten, daß diese Schubert bekannt war.“
- 31 Denis a. a. O. (wie Anm. 24); Kolmas Klage beginnt bei ihm: „Die Nacht ist hier. Ich bin allein. / Des Hügels Stürme schlingen mich ein.“; sie endet: „Denn reizend soll mein Leid um meine Freunde seyn. / Die Neigung grub sie tief in Colmas Busen ein.“ Strophisch und gereimt sind bei Denis allerdings prinzipiell nur in die Erzählung eingebundene Lieder wie dieses, der Haupttext ist in Hexametern gegeben.
- 32 Der Goethesche Text entspricht hier dem in der sogenannten Hamburger Ausgabe (wie Anm. 23), S. 108 bis 110, der Reichardtsche dem in den *Liedern der Liebe und der Einsamkeit*. Gelegentlich steht dieser der Harold'schen Prosaübersetzung (wie Anm. 27) näher als dem Goetheschen, zu Harold's Text s. Maximilian und Lilly Schochow, *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Hildesheim 1974, S. 424 f.; dort findet man auch Macphersons Originaltext (S. 427 f.). Schuberts Text weicht von Reichardts in einigen Details ab, handelt es sich dabei um Abweichungen des Wortlauts, sind sie vermerkt. Wenn Goethes Übersetzung keine Entsprechung bei Reichardt findet, sind die Textteile in eckige Klammern gesetzt.
- 33 Siehe den Schluss des Mittelteils im ersten Lied.

- 34 Siehe Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752 (ND Leipzig 1973), S. 211: „Die jambischen Verse drücken etwas munteres und ungezwungenes, die trochäischen etwas ernsthaftes und pathetisches, und die dactylischen etwas heftiges und hitziges aus.“ Hierzu Walther Dürr, *Sprache und Musik. Geschichte. Gattungen. Analysemodelle*, Kassel etc. 1994 (= Studienbücher Musik 7), S. 173.
- 35 Christian Friedrich Daniel Schubart beschreibt As-Dur als „Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfang“ (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, ND Hildesheim 1990, S. 378). Es scheint, als sei gerade diese Tonartencharakterisierung damals weithin akzeptiert gewesen.
- 36 1. Strophe „der Ström die Fëlsèn heráb“ – 3. Strophe „hier ist der Bäum, hier der Fëls“.
- 37 „der Ström die Fëlsen hináb“ – „Hier ist der Bäum, hier der Fëls“.
- 38 Absteigende chromatische Skalen sind ein bei Schubert häufig verwendetes Zeichen, vgl. etwa in *Der Zwerg* (D 771), T. 109–114: *d-cis-c-cis-B*, zu den Worten „(da küßt der Zwerg die bleichen Wangen) drauf alsobald ... vergehen ihr die Sinnen.“ In *Auf der Donau* (D 553 – op. 21,1) setzt Schubert zu dem dreifach wiederholten Wort „Untergang“ gar einen zweifachen chromatischen Quintabstieg (*Fis-Eis-E-Dis-D-Cis-H*).
- 39 Hans Georg Nägeli, *Die Liederkunst*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 19, Leipzig 1817, Sp. 761 bis 182, proklamiert „eine neue Epoche der Liederkunst (nach meiner Eintheilung, die vierte)“ – die letzte in dem in Anm. 12 zitierten Aufsatz beschriebene war die dritte. Siehe hierzu Walther Dürr, *Das deutsche Sololied* (wie Anm. 17), S. 14 ff.
- 40 Reichardts Strophenlied orientiert sich sonst grundsätzlich zuerst an der Singstimme, die auch unbegleitet, für sich alleine sinnvoll sein sollte, vgl. etwa Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, Regensburg 1965 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 3), S. 48, und Walther Dürr, *Das deutsche Sololied* (Anm. 17), S. 47–55.
- 41 Klärchen „summt“ zu Beginn der Szene offenbar den gedachten Refrain, die letzten beiden Verse der ersten Strophe „Glücklich allein / Ist die Seele, die liebt“ – bemerkenswert ist, dass die Mutter sie als zu einem Wiegenlied gehörig empfindet („Laß das Heiopoepio“, sagt sie zu der Tochter, und diese antwortet, sie habe „damit doch schon manchmal ein großes Kind schlafen gewiegt“). Offenbar dachte Goethe keineswegs an jenen dramatischen Ton, den Reichardt anschlägt und der dann auch für Beethovens und Schuberts Vertonungen bezeichnend ist.
- 42 Schubart, *Ideen* (Anm. 35), S. 377.
- 43 Hierzu Walther Dürr, *Das deutsche Sololied* (Anm. 17), S. 198 f. Schubart, a. a. O.: „B dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer bessern Welt.“