

Hanna Zühlke

Verfahren der Versvertonung in Klopstock-Liedern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Hanna Zühlke

Verfahren der Versvertonung in Klopstock-Liedern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

»Als ich erschien, klimpertet Ihr auf einem hölzernen Hackbrett von Alexandrinern, gereimten Jamben, Trochäen, allenfalls Dactylen, wohlmeinend, treufleißig und unermeßlich; ich kam, und ließ aus meiner Region euch neue Sylbenmaasse hören. Diesen waren sie Spott, jenen unverständlich; mich kümmerte weder Spott noch Klage: denn ich war mir bewußt, daß ich in ihnen die höchste Einfalt, die reinste Anmuth suchte, unbesorgt über das, was der Pöbel prosaisch oder poetisch nennen möchte. Die höchste Poësie war mein Ziel, die Poësie des Herzens und der Empfindung. Ich zählte und maas nicht nur, ich wägte die Sylben im Fluge des Wohllauts; auf eine vorher ungeahnte Weise machte ich Euch Eure ganze Sprache melodisch. [...]«¹

Friedrich Gottlieb Klopstocks Reform des deutschen Verses, hier durch die von Johann Gottfried Herder in seinem Nachruf auf Klopstock zum Sprechen gebrachte »heilige Muse«² des Dichters geschildert, zählt zu den markantesten Umbrüchen in der neueren deutschen Literaturgeschichte. Klopstock sprengte die formalen Konventionen zeitgenössischer Dichtung über die produktive Auseinandersetzung mit den Vers- und Strophenformen der Antike: Für das deutsche Epos favorisierte er den Hexameter als Alternative zum klassischen Alexandriner (sein Gattungsbeitrag *Der Messias* erschien in 20 Gesängen zwischen 1748 und 1773). In seinen Oden kamen antike Strophenmaße oder davon inspirierte selbst entworfene Metren zum Einsatz, deren individuell gestaltete Hebungs- und Senkungsfolgen einen scharfen Kontrast zu dem seit Martin Opitz in der deutschsprachigen Lyrik gängigen Alternieren in Jamben oder Trochäen bildeten.³ Klopstocks Hymnen und Bardengesänge in freien Rhythmen entbehrten schließlich der Wiederholung eines feststehenden Metrums.⁴

Motiviert waren diese metrischen Experimente maßgeblich durch Klopstocks dichtungstheoretische Überzeugung von der zentralen Rolle sprachlicher Gestaltungsmittel bei der Wirkung des Gedichttextes auf die menschliche Seele.⁵ Das Silbenmaß wurde in den Dienst der Sinn- und Emotionsvermittlung gestellt; es sollte »mitausdrücken«, schreibt Klopstock in einer seiner zahlreichen poetologischen Abhandlungen.⁶ Dieser Bezug der Wortbewegung auf den Wortsinn war erst durch die Dynamisierung der Versbewegung möglich. Über die Einführung »neue[r] Sylbenmaasse« erweiterte Klopstock demnach die

¹ Johann Gottfried Herder, »Briefe über das Lesen des Horaz an einen jungen Freund«, Siebenter Brief, in: *Adrastea*, hrsg. von 2 Ebd., S. 220.

³ Vgl. Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Brieg 1624.

⁴ Einen konzisen Überblick zu Klopstocks versformalen Neuerungen bietet Dieter Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München 1999 (*Uni-Taschenbücher* 745), S. 191–199. Die neuen Metren sind ausführlich behandelt in Hans-Heinrich Hellmuth, *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock*, München 1973 (*Studien und Quellen zur Versgeschichte* IV). Zu Klopstocks freirhythmischer Dichtung vgl. Katrin M. Kohl, *Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early »Hymns« of Friedrich Gottlieb Klopstock*, Berlin u. a. 1990 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, Neue Folge 92 [216]).

⁵ Zum rhetorischen Kern seiner Poetik bekennt sich Klopstock wie folgt: »Das Wesen der Poesie besteht darin, daß sie, durch die Hülfe der Sprache, eine gewisse Anzahl von Gegenständen, die wir kennen, oder deren Dasein wir vermuten, von einer Seite zeigt, welche die vornehmsten Kräfte unsrer Seele in einem so hohen Grade beschäftigt, daß eine auf die andre wirkt, und dadurch die ganze Seele in Bewegung setzt.« Friedrich Gottlieb Klopstock, »Gedanken über die Natur der Poesie«, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a. M. 1989 (*Insel taschenbuch* 1038), S. 180 (Hervorhebungen original).

⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock, »Von der Darstellung«, in: ebd., S. 172.

Ausdrucksmöglichkeiten im Bereich des Versrhythmus, stets dem Ziel verpflichtet, eine »Poësie des Herzens und der Empfindung« zu schaffen, wie Herder die Muse des Dichters formulieren lässt.⁷

Klopstocks innovative Verse fanden begeisterte Anhänger wie kritische Gegner. Bei Herder ist sogar von »Spott« und »Klage« über die »neue[n] Sylbenmaasse« die Rede.⁸ Mit einer gewissen Skepsis begegnete man ihnen auch im musikbezogenen Schrifttum der Zeit: Ihre heterogene Faktur, die sich in wechselnden Zeilenlängen, doppelten Hebungen oder mehrsilbigen Senkungen sowie häufigen Binnenzäsuren konkretisierte, ließ Zweifel mit Blick auf eine Vertonbarkeit der Texte Klopstocks aufkommen, griff man doch vor allem innerhalb der Gattung des Liedes normalerweise auf Dichtungen zurück, die symmetrisch angelegte Strophenschemata und regelmäßige Betonungsstrukturen aufwiesen. So diagnostizierte etwa Johann Nicolaus Forkel 1778 in seiner Rezension der Klopstock-Lieder Christian Gottlob Neefes für den ersten Band seiner *Musikalisch-kritischen Bibliothek* »fast unübersteigliche Schwierigkeiten«, die bei dem Unternehmen einer Musikalisierung Klopstock'scher Oden an den Komponisten herangezogen würden.⁹ Johann Georg Sulzer sieht in der adäquaten musikalischen Umsetzung ein Qualitätsmerkmal fähiger Komponisten. Im Artikel »Sylbenmaaß« seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* stellt er in Bezug auf »ungleichartige Sylbenmaaße«,¹⁰ die sich aus unterschiedlichen Versfüßen zusammensetzen, fest:

»Dem Tonsezer machen zwar diese Sylbenmaaße sehr viel mehr zu schaffen, um seinem Gesang dazu alle rhythmische Vollkommenheit zu geben, als da er blos Lieder von gleichartigem Sylbenmaaße [das sich aus einem Versfuß, in der Regel Jambus oder Trochäus, generierte] in Musik zu sezen hatte. Doch wissen sich gute Tonsezer auch aus diesen Schwierigkeiten herauszuziehen.«¹¹

Möglicherweise lag gerade in der besonderen Herausforderung, die Klopstocks Texte mit ihrer komplexen versformalen Anlage an eine Vertonung stellten, der Reiz für die kompositorische Rezeption.¹² So sind für die Zeit von 1760 bis 1835 (nach dem aktuellen Stand meiner Recherchen) 197 Realisierungen für Singstimme und Klavierbegleitung von insgesamt 58 Dichtungen belegt.¹³ Dabei finden sich unter den am häufigsten herangezogenen Texten auch solche metrisch anspruchsvollen Oden wie *Die frühen Gräber* oder *Die Sommernacht*. Im Folgenden soll anhand einer kleinen Auswahl aus dem überlieferten Bestand exemplarisch den kompositorischen Strategien und Techniken nachgegangen werden, die Klopstocks ungewöhnliche Vorlagen in der Liedkomposition des 18. und frühen 19. Jahrhunderts provozier-

⁷ Damit knüpfte Klopstock an das Prinzip der »herzrührenden Schreibart« an, das von den Schweizer Literaturtheoretikern Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger propagiert wurde. Vgl. dazu ausführlich Karl Ludwig Schneider, *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1960, S. 87–110.

⁸ Bekannt geworden ist etwa Klopstocks Kontroverse mit Gottfried August Bürger bezogen auf die Verwendung des Hexameters in der deutschen Dichtung.

⁹ Johann Nicolaus Forkel, »III. Oden von Klopstock, mit Melodien von Christian Gottlob Neefe. Flensburg und Leipzig, in der Kortenschen Buchhandlung 1776.«, in: ders., *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Erster Bd., Gotha 1778, Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1964, S. 211.

¹⁰ Johann Georg Sulzer, Artikel »Sylbenmaaß«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Zweiter Theil, Leipzig 1774, digitale Neuauflage Berlin 2002 (*Digitale Bibliothek* 67), S. 1120.

¹¹ Ebd.

¹² Ein Verzeichnis aller nachweisbaren Klopstock-Vertonungen bietet mein in Vorbereitung befindliches Buch: Hanna Zühlke, *Musik und poetisches Sylbenmaß. Friedrich Gottlieb Klopstocks antikeorientierter Vers im Lied von 1762 bis 1828*, Würzburg 2016 (*Würzburger Beiträge zur Musikforschung* 5).

¹³ 1760 erschien Carl Heinrich Grauns Vertonung einer Passage aus dem IV. Gesang des *Messias* (»Edler Jüngling, um mich bringst du dein Leben mit Wehmut«) in den anonym publizierten *Drey verschiedene[n] Versuche[n] eines einfachen Gesanges für den Hexameter*, Berlin 1760, S. 2–5. Zwischen 1827 und 1835 hat sich Fanny Mendelssohn Bartholdy (später Hensel) mit fünf Oden Klopstocks kompositorisch auseinandergesetzt.

ten.¹⁴ Mit welchen Verfahren wurden die sperrigen Texte in die zeitgenössischen musikalischen Ordnungskategorien von Takt und Periode gebracht? Wie reagierten die Komponisten auf die Opposition von textlicher Komplexität und leicht fassbarer musikalischer Struktur, wie sie vom Lied der Zeit eingefordert wurde?¹⁵

Um das spezifische Verhältnis, in das Musik und Vers in der Vertonung treten, methodisch kontrolliert bestimmen zu können, ist zunächst die Kenntnis möglicher Angriffsflächen, die der poetisch geformte Text dem Komponisten bietet, zentral. In seinen nach antiken und antikeorientierten Metren gedichteten Oden löst Klopstock die metrische Schicht grafisch von den Textstrophen: Er setzt das Strophen-schema in der Zeichenschrift antiker Metrik zwischen Odentitel und Textbeginn (siehe Abbildung 1). Dabei steht der Strich für die Hebung, u für die Senkung.

Die Sommernacht.

uu—u, uu—u, uu—,
 uu—u, uu—, uu—u,
 uu—u, uu—u,
 uu—uu—.

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
 In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
 Mit den Düften von der Linde
 In den Kühlungen wehn;

So umschatten mich Gedanken an das Grab
 Der Geliebten, und ich seh in dem Walde
 Nur es dämmern, und es weht mir
 Von der Blüthe nicht her.

Ich genoß einst, o ihr Todten, es mit euch!
 Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,
 Wie verschönt warst von dem Monde,
 Du o schöne Natur!

Abbildung 1 Die Ode *Die Sommernacht* in Klopstocks Odensammlung von 1771¹⁶

Die vier Verstypen sind sichtbar und treten optisch in Relation zu den Verszeilen, denen sie zugrunde liegen. Dabei können die sprachlichen Einheiten das gedruckte Metrum entweder deckungsgleich oder mit Varianten realisieren. Letzteres trifft etwa dann zu, wenn metrische und prosodische Betonung auseinanderreten. Neben punktuellen Reibungsmomenten zwischen Metrum und natürlichem Wortakzent lassen sich in Klopstocks Oden bisweilen auch strophenübergreifende, mit dem visuell präsenten Stro-

¹⁴ Die Analysen sind eingegangen in meine in Anm. 12 zitierte Studie. Darin werden 59 Vertonungen von 12 Texten hinsichtlich ihres Umgangs mit Klopstocks Vers untersucht.

¹⁵ Zu dieser Frage vgl. auch Roman Hankeln, *Kompositionsproblem Klassik. Antikeorientierte Versmetren im Liedschaffen J. F. Reichardts und einiger Zeitgenossen*, Köln u. a. 2011 (*Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt* 6).

¹⁶ [Friedrich Gottlieb Klopstock,] *Oden*, Hamburg 1771, Drittes Buch, S. 211.

phenmaß gleichsam konkurrierende metrische Schichten identifizieren. Hierfür bietet die Ode *Die Sommernacht* ein besonders gutes Beispiel.

Zunächst einige Beobachtungen zu dem von Klopstock vorgegebenen metrischen Schema: Dabei handelt es sich um ein selbst entworfenes Strophenmaß, das aus der wechselnden Kombination zweier antiker Versfüße gewonnen ist, dem Dritten Päon (u u – u) und dem Anapäst (u u –). Deren Grenzen sind in diesem Fall durch Kommata im Zeilenverlauf markiert (eine Ausnahme bildet die zäsurlose Zeile 4). Die Verstypen 1 und 2 basieren auf der gleichen Auswahl an Versfüßen. Sie differieren lediglich in der Positionierung des Anapästs als drittem oder zweitem Versfuß. Die Verstypen 3 und 4 setzen sich hingegen aus jeweils einem der beiden möglichen Pedes und dessen Wiederholung zusammen. Aus dieser Verbindung resultieren unterschiedliche Zeilenlängen: Den zwei Elfsilbern (Verse 1 und 2) folgen zunächst acht, dann sechs Silben in den Versen 3 und 4. Ferner erzeugt die beschriebene Verknüpfung von Dritten Päon und Anapäst an sechs Stellen dreisilbige Senkungen, von denen zwei am Versübergang stehen (Verse 2–3 und Verse 3–4).

Die drei Textstrophen der Ode realisieren das metrische Schema ohne Variantenbildung: Allen prominenten Silbenpositionen wird eine betonte Silbe zugewiesen. Der Umkehrschluss – alle betonbaren Silben fallen auf metrisch ausgezeichnete Silbenpositionen – gilt allerdings nicht: Die alternativ als Hebung oder Senkung realisierbaren einsilbigen Wörter lassen alternative Betonungsprofile zu. Da die Bedingung einer doppelten Eingangssenkung (in den Versen 1 bis 4) sowie einer Folge von drei Senkungen im Versinnern (in den Versen 1 bis 3) an festliegende Wortgrenzen gebunden ist, stehen in der *Sommernacht* einsilbige Wörter an festen Silbenpositionen im Vers (Vers 1: Silben 1, 5 und 9; Vers 2: Silben 1 und 5; Vers 3: Silben 1 und 5; Vers 4: Silbe 1). Diese können nun aufgrund des entsprechenden Kontextes (einer nachfolgenden Senkung am Versbeginn oder einer voranstehenden und einer nachfolgenden Senkung im Versinnern) strophenübergreifend als Hebungen realisiert werden. *Die Sommernacht* ließe sich also auch trochäisch alternierend mit jeweils einer Doppelsenkung in den Versen 2 und 4 lesen (in der folgenden Darstellung sind die von Klopstocks metrischer Setzung abweichenden Silbenvalezen durch Fettdruck hervorgehoben):

– u – u, – u – u, – u –,
 – u – u, – u –, u u – u,
 – u – u, – u – u,
 – u – u u –.

Im Falle der *Sommernacht* dient das vor dem Text abgedruckte Metrum also gleichermaßen der Sicherung des von Klopstock intendierten »Mitausdrucks« durch die Versbewegung, der bei einer trochäischen Interpretation der Strophen nicht erfahrbar wäre.

Wie reagieren nun Liedkomponisten auf solche metrisch doppelschichtigen Texte? Grundsätzlich bestünde hier ja die Möglichkeit, die sperrige versformale Anlage der Ode bereits auf einer der Vertonung vorgeschalteten Ebene zu glätten und ein metrisch konventionelleres Gebilde zu rezipieren. Dies ist jedoch nicht zu beobachten: Während vom gedruckten Versmetrum abweichende Betonungsstrukturen einzelner Verszeilen durchaus Spuren in der musikrhythmischen Umsetzung der Texte hinterlassen konnten, wird am Beispiel der Ode *Die Sommernacht* deutlich, welche große Suggestivkraft das visuell präsente metrische Schema auf die Komponisten ausübte. Keine der von mir untersuchten acht Vertonungen der Ode nutzt das alternative alternierende Metrum als Grundlage der Textdeklamation.¹⁷ Mehrere

¹⁷ Vgl. dazu Kapitel III.5.B in Zühlke, *Musik und poetisches Sylbenmaß*.

Komponisten arbeiten vielmehr in Anlehnung an die im Metrum durch Kommata markierten Versfußeinheiten mit musikalischen Fußmodellen. Dabei kommt Christoph Willibald Gluck der Maßgabe Klopstocks am nächsten: In seiner 1785/1786 veröffentlichten c-Moll-Fassung der *Sommernacht*¹⁸ (siehe Abbildung 2) entsteht die musikalische Strophe aus der Kombination zweier rhythmischer Parzellen gleicher Dauer, die Gluck in Analogie zu den metrischen Einheiten des Dritten Päons und Anapästs bildet. Die Konzentration der metrischen Erfindung auf die Verbindung zweier Versfüße wird in der rhythmischen Anlage der Vertonung gespiegelt, indem Gluck den Deklamationsrhythmus der Singstimme ebenso konzentriert und im strengen Nachvollzug der metrischen Vorgabe aus der Verbindung zweier Versfußmodelle generiert. Hebung und Senkungen werden über Taktposition und Tondauer differenziert. Durch die auftaktige Behandlung des Fußbeginns (u u) liegt die Hebung stets auf der akzentragenden Takt-Eins. Ihre Dehnung überblendet den zweiten Taktschwerpunkt, wobei sich der genaue Silbenwert an der Anzahl nachfolgender Senkungen bemisst, die stets als Achtel realisiert sind: Im Modell, das den Anapäst umsetzt, dauert die Hebung eine Achtel länger als im Modell für den Dritten Päon. Wie der Fußbeginn wird auch die fallende Schlussilbe des Dritten Päons als unbetonte Achtel deklamiert.

Eine Variante setzt Gluck in Takt 5 ein. Hier wird die Dauer der Hebung zugunsten der nachfolgenden Viertelpause um den Wert einer Viertel verkürzt (Gluck sieht eine Halbe anstelle der punktierten Halben vor). Die Positionierung der Pause scheint an der syntaktischen Organisation der ersten Strophe orientiert: Mit der siebten Silbe des zweiten Verses schließt die erste Hälfte des temporalen Nebensatzes (»Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab | In die Wälder sich ergießt,«). Ferner ließen sich die auf diese Weise erzielten ausgeglichenen Taktproportionen in Anschlag bringen: Die Viertelpause unterteilt die Strophe in fünf plus fünf Takte. Der Kategorie der Verseinheit kommt für die musikalische Gliederung keine Bedeutung zu.

¹⁸ Christoph Willibald Gluck, *Klopstocks Oden und Lieder bey dem Clavier zu Singen in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck*, Wien o. J. [1785/1786], S. 10. Eine weitere Fassung der *Sommernacht* in a-Moll erschien 1785 in dem von Johann Heinrich Voß und Leopold Friedrich Günther von Goeckingk herausgegebenen Hamburger Musenalmanach (dort als Einlage zwischen S. 78 und 79 oder am Ende eingebunden). Zu Glucks kompositorischer Auseinandersetzung mit der Dichtung Klopstocks vgl. ausführlich Zühlke, *Musik und poetisches Sylbenmaß*, Kapitel IV.1.

10 *Moderato e Ligato* *Die Sommernacht*
 $\left. \begin{array}{l} vv - v, vv - v, vv - , \\ vv - v, vv - vv - v, \\ vv - v, vv - v, \\ vv - vv \end{array} \right\}$

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab in die Wälder sich ergießt, und Heru che mit den
 Düften von der Linde in den Kühlungen wehn;
 So umschatten mich Gedanken an das Grab
 Der Geliebten, und ich seh in dem Walde
 Nur es dämmern, und es weht mir
 Von der Blüthe nicht her.

Ich genoss einst, o ihr Todten, es mit euch!
 Wie umwehten uns der Duft, und die Kühlung,
 Wie schönst warst von dem Monde,
 Du o schöne Natur!

Da Capo

Abbildung 2 Christoph Willibald Gluck, *Die Sommernacht* (c-Moll-Fassung)

Mit der Deklamation aller vier Verse nach dem gleichen Prinzip (nämlich über die Verbindung der beiden Versfußmodelle) und der konsequenten Gestaltung musikalischer Zeit nach den Maßgaben der gedruckten Strophe (die zehn metrischen Einheiten generieren ein zehntaktiges Deklamationsmodell) nimmt Glucks *Sommernacht* eine Sonderstellung unter den überlieferten Klopstock-Liedern ein. Dies wird auch in der folgenden Diskussion von Vertonungen Christian Gottlob Neefes, Franz Schuberts und Carl Friedrich Zelters zu Klopstocks sapphischer Ode *Selmar und Selma* deutlich, die weitere kompositorische Verfahren im Umgang mit den komplexen Texten in den Blick bringen. Auch hier zunächst zu den textlichen Voraussetzungen:

Selmar und Selma.

- u u - u - u - u - u,
 - u - u u - u - u - u,
 - u - u - u u - u - u,
 - u - u u - u.

Weine du nicht, o die ich innig liebe,
 Daß ein trauriger Tag von dir mich scheidet!
 Wenn nun wieder Hesperus dir dort lächelt,
 Komm', ich Glücklicher, wieder!

Aber in dunkler Nacht ersteigst du Felsen,
 Schwebst in täuschender dunkler Nacht auf Wassern!
 Theilt' ich nur mit dir die Gefahr zu sterben;
 Würd, ich Glückliche, weinen?¹⁹

¹⁹ Klopstock, *Oden* 1771, Drittes Buch, S. 215. In Klopstocks Odenausgabe von 1798 trägt die Ode den Titel *Selma und Selmar*, unter dem sie Franz Schubert vertonte.

Klopstock bedient sich des antiken Strophenmaßes mit einer Modifikation: Er entbindet den Daktylus von dessen fester Positionierung zwischen zwei Trochäen und lässt ihn in der Sukzession der drei Elfsilber vom Versbeginn in die Versmitte wandern. Die klassische Form des sapphischen Elfsilbers ist in Vers 3 erreicht (– u – u – u u – u – u). Anders als in Klopstocks übrigen sapphischen Oden wird in *Selmar und Selma* auch der adonische Vers verändert: Er erfährt eine trochäische Erweiterung zu Beginn (– u – u u – u). Durch die Versetzung des Daktylus in den Langversen bildet Klopstocks sapphische Strophe vier verschiedene Verstypen aus. Die Verstypen 1 bis 3 unterscheiden sich dabei lediglich in der Reihenfolge der Versfüße; Silben- und Hebungsanzahl sind identisch (mit jeweils elf Silben und fünf Hebungen). Die Betonungsstruktur der von Klopstock angezeigten Verstypen wird in den Verszeilen ohne Variantenbildung realisiert. Alle metrisch prominenten Silbenpositionen werden mit betonten – oder präziser formuliert: mit betonbaren – Silben besetzt. Auch die im metrischen Schema durch Kommata markierten Versendzäsuren sind (anders als in der *Sommernacht*) in der syntaktischen Gliederung beider Strophen umgesetzt. Enjambements treten nicht auf; die Verse umfassen vollständige Haupt- und Nebensätze.

In der Ode ist ein Zwiegespräch zwischen den im Titel genannten Personen inszeniert. Dabei wird die Zuweisung des Redeparts an Selmar (Strophe I) und Selma (Strophe II) jeweils durch die Deklination der substantivierten Adjektive »Glücklicher« und »Glückliche« im schließenden Kurzvers gesichert. Selmar tröstet Selma angesichts seiner bevorstehenden Abreise mit dem Ausblick auf ein baldiges Wiedersehen, während Selma ihre Angst um das Leben des Geliebten, das die Gefahren der Reise bedrohen, artikuliert.

16 **Selmar und Selma.**

Langsam und mit Affect.

Selmar.

Wei-ne du nicht, o die ich in = mig lie-be, daß ein trau-ri-ger Tag von dir = mich schei-det! Wenn nur

mie = der He-je-rus die dort fin = det, komm ich Glückli-cher wie = der, komm ich Glück-li-cher wie = = der!

Mit erhöhtem Affect.

Selma.

Al = lev in dunk-ler Nacht er = steigt du hel = fen, schwebst in tau-schender dunk-ler Nacht auf Waf-fern! Scheit ich

nur mit dir = die Gefahr zu ster = ben, würd ich Glückli-cher wei-nen? würd ich Glück-li-cher wei = nen?

Abbildung 3 Christian Gottlob Neefe, *Selmar und Selma* (1776)

Neefe (s. Abbildung 3) greift die dialogische Struktur der Ode in zwei durch Tonart (C-Dur vs. c-Moll), Ausdrucksgehalt (»Langsam und mit Affect« vs. »Mit erhöhtem Affect«), Melodieführung und Klavier-

begleitung voneinander unterschiedenen musikalischen Strophen auf (jeweils elf Takte).²⁰ So provoziert etwa die rhetorische Frage am Ende der zweiten Strophe die melodische Öffnung der Singstimme (T. 20–22); oder das Schweben Selmars auf dem Wasser prägt die melodische Engschrittigkeit von Singstimme und Basslinie aus (T. 14–16). Die rhythmische Umsetzung des Textes folgt dagegen in beiden Strophen den gleichen Prinzipien: Neefe gewinnt die Deklamationsraster der Verse aus der Analogiebildung von Hebung und Taktakzent (Zählzeiten 1 und 3 im 4/4-Takt). Die fünfhebigen Langverse beanspruchen je zweieinhalb Takte; der dreihebige Kurzvers wird in anderthalb Takten deklamiert. Dabei lässt sich der wandernde Daktylus innerhalb des Zeitrasters der Langverse problemlos an unterschiedlichen Stellen platzieren.

Der direkte Anschluss der Verse legt den Fokus auf die Stropheneinheit. Dabei garantiert die Positionierung der ersten Hebung auf einer Takt-Drei die Positionierung der letzten Hebung auf einer Takt-Eins (in T. 9). Klopstocks Strophe umfasst insgesamt 18 Hebungen. Die Wiederholung des Kurzverses in den Takten 9 (ab Zählzeit 3) bis 11 lässt sich zum einen mit der dadurch erzielten Klimax zum Strophenende hin erklären. Zum anderen erfolgt in der Wiederholung die Koppelung der Schlussenkung an eine Takt-Eins durch Dehnung der letzten Hebung. Die Strophe wird konventionell geschlossen.

Die Verseinheiten 1 bis 4 bleiben ungeachtet ihrer unmittelbaren Verbindung in der Vertonung präsent. Dies wird durch die stets gleiche melodische Gestaltung von Versbeginn (mit Tonwiederholung) und Versende (mit Sekundfall) bewirkt. Dass Neefe die Tonwiederholung zur Markierung der Verseinheit einsetzt, zeigt nicht zuletzt ihr Fehlen zu Beginn von Vers 3 der zweiten Strophe: Da durch die hier voranstehende Viertelpause und den Registerwechsel in der Bassstimme der Klavierbegleitung die Trennung der Verseinheiten gesichert ist, kann auf die gliedernde Tonwiederholung verzichtet und der melodische Anstieg zum Hochton auf der Silbe »dir« (T. 17) initiiert werden.

Die Realisierung des zweieinhalbtaktigen Zeitrasters in den drei Langversen ist zum einen an der syntaktischen Gliederung der Verse orientiert: In Vers 1 der ersten Strophe wird der Beginn des Relativsatzes durch eine Sechzehntelpause markiert (T. 1); eine weitere steht in Vers 2 der ersten Strophe nach der dritten Hebung (T. 4). Zum anderen bedingt die Hervorhebung inhaltlich zentraler Stellen eine besondere rhythmische Binnengliederung des Deklamationsrasters in den beiden dritten Versen: Hier werden drei Hebungen innerhalb eines Taktes deklamiert, so dass der letzte Versfuß eine Dehnung erfahren kann (T. 6–7 und T. 17–18). Bezeichnender Weise variiert Neefe gerade an dieser Stelle Klopstocks Strophentext, indem er die Personifikation des lächelnden Abendsterns (Hesperus) durch ein konkretes Funkeln ersetzt, das dann innerhalb des durch die schließende Viertelpause aufgespannten Raumes in der Bassstimme der Klavierbegleitung nachscheint. Die Verteilung sowie die Silbenwerte der Hebungen im voranstehenden Takt sind gleichermaßen an der Semantik der Verse orientiert: In Strophe I stehen die drei Silben des Wortes »Hesperus« auf der Takt-Drei und werden so zusammengebunden, während in Strophe II das gleichpositionierte einsilbige »dir« durch Dehnung über den Taktakzent hinweg ausgezeichnet und von den nachfolgenden Silben getrennt wird. Das durch die Orientierung am Metrum definierte Zeitraster von zweieinhalb Takten bleibt bei der wechselnden Verteilung der Silben gleichwohl bindend.

²⁰ Die Vertonung ist erschienen in Christian Gottlob Neefe, *Oden von Klopstock, mit Melodien [...]*, Flensburg u. a. 1776, S. 16. Abbildung 3 wurde dem Faksimile-Nachdruck *Christian Gottlob Neefe. Oden von Klopstock, 1. Auflage Flensburg und Leipzig 1776 und 3 Lieder aus der 3. Auflage Neuwied 1785; Serenaten bey dem Klavier zu singen, Leipzig 1777; Bilder und Träume von Herder, Leipzig 1798*, Hildesheim u. a. 2003 (*Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes* 9) entnommen (mit freundlicher Genehmigung durch den Georg Olms Verlag).

Der musikalischen Umsetzung Neefes unmittelbar zur Seite zu stellen ist die Vertonung der Ode durch Schubert aus dem Jahr 1815 (siehe Abbildung 4 auf S. 9).²¹ Wie Neefe wahrt Schubert die Strophenproportionen, indem er die vier Verse als Folge von 4 + 4 + 4 + 3 Takten umsetzt. Gleiche Verslängen beanspruchen gleiche Taktzahlen. Während Schubert im Kurzvers (T. 13–15) die Analogie von Hebung und Taktakzent sucht, sieht das Deklamationsraster der Langverse eine Stauchung am Versende vor: Hier werden zwei Hebungen innerhalb eines Taktes deklamiert, so dass eine viertaktige Periode resultiert. Durch die unterschiedliche Genese der beiden Deklamationsraster (Orientierung an der metrischen Zeitordnung im Dreitakter versus Einpassung des Verses in ein prästabiles Taktraster, den Viertakter) überformt Schubert zwar den Grad der Differenz zwischen Langversen und Kurzvers, nicht jedoch das grundsätzliche Längenverhältnis der Verse zueinander.

Für die Elfsilber etabliert Schubert ein deklamatorisches Konzept, das die jeweils dritte Hebung, also die Versmitte, durch Hochtön und/oder Dehnung (auf eine punktierte Viertel oder Halbe) auszeichnet (T. 3, T. 6–7 und T. 10–11). In den Versen 2 und 3 ist der Silbenwert der Hebung zudem synkopisch über die Taktgrenze gelegt (mit Beginn auf Zählzeit 3 des voranstehenden Taktes und Überblendung der Takt-Eins im nachfolgenden Takt). Neben der wechselnden Positionierung des Daktylus innerhalb der Elfsilber garantiert gerade diese differierende rhythmische Gestaltung der dritten Hebung im Taktgefüge das nötige Maß an Binnenvariabilität zwischen den drei Langversen und damit der Vertonung als solcher. Der anschließende melodische Abstieg bewirkt gemeinsam mit der Beschleunigung des Deklamationstempos eine Dynamisierung zum Versende hin.

²¹ Schubert rezipierte die Ode unter ihrem späteren Titel *Selma und Selmar*. Die im Folgenden angegebenen Taktzahlen beziehen sich auf die Zweitfassung, die lediglich kleinere Änderungen gegenüber der Erstfassung aufweist. Abbildung 4 wurde *Franz Schubert. Lieder*, Bd. 9, vorgelegt von Walther Dürr, Kassel u. a. 2011 (*Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: *Lieder*, Bd. 9), S. 61 entnommen (mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel).

19b. Selma und Selmar
Friedrich Gottlieb Klopstock
D 286
Zweite Fassung

Etwas langsam, innig

Wei - ne du nicht, o die ich in - nig lie - be,
A - ber in dunk - ler Nacht er - steigst du Fel - sen,
daß ein trau - ri - ger Tag von dir mich schei - det! Wenn nun
schwebst in täu - schen - der dunk - ler Nacht auf Was - sern! Teilt' ich -
wie - der Hes - pe - rus dir dort lä - chelt, komm' ich
nur mit dir die Ge - fahr zu ster - ben, würd' ich
Glück - li - cher wie - der.
Glück - li - che wei - nen?

Abbildung 4 Franz Schubert, *Selma und Selmar* (D 286 Zweite Fassung)

Zelter vertonte die Ode als großformatiges, durchkomponiertes Lied unter dem nur hier belegten Titel *Selma und Dora* (siehe Abbildung 5 auf S. 10).²² Dabei überformt er Klopstocks poetischen Entwurf zum einen durch die Wiederholung von Text auf Versebene: In den Versen 1, 2 und 4 der ersten Strophe sowie in Vers 4 der zweiten Strophe werden einzelne syntaktische Partikel wiederholt. Zum anderen ergänzt Zelter die zwei Strophen der Ode um einen weiteren Teil (T. 29–42), dessen Text er aus der individuellen Kombination von Versen und Versbausteinen sowie durch freie Weiterdichtung (»Und ich, soll ach! nicht weinen«, T. 38 m. Auft.–39) gewinnt. Es entsteht eine neue Strophe mit eigener Sinn dimension, an deren Ende Selmar noch einmal auftritt. Auf diese Weise baut Zelter die szenische Anlage der Ode weiter aus.²³

²² Carl Friedrich Zelter, *Sammlung kleiner Balladen und Lieder in Musik gesetzt fürs Forte-Piano*, Erster [!] Heft, Hamburg o. J. [1802], S. 23f. Abbildung 5 wurde dem Faksimile-Nachdruck *Carl Friedrich Zelter. Lieder*, Faksimile der wichtigsten gedruckten Sammlungen nebst Kritischem Bericht, hrsg. von Reinhold Kubik und Andreas Meier, München 1995 (*Das Erbe deutscher Musik* 106, Abteilung Frühromantik 5), S. 44f. entnommen (mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags).

²³ Kubik und Meier sprechen treffend von einer Gestaltung als »Rollenlied«. Vgl. *Zelter. Lieder*, Kritischer Bericht, S. 182.

Die Textdeklamation ist in zweitaktigen Modulen organisiert: Der Vers wird einem gesetzten Zeitraster eingepasst (mit unterschiedlichen Hebungszahlen pro Takt). Ähnlich verfuhr Schubert mit Klopstocks fünfhebigen Vers, den er in ein viertaktiges Raster brachte. Anders als Schubert legt Zelter jedoch allen vier Versen das gleiche Zeitraster zugrunde, das heißt auch der Kurzvers ist als Zweitakter umgesetzt. Klopstocks Strophendimensionen sind damit nicht mehr wahrnehmbar.

SELMAR UND DORA VON KLOPSTOCK.

Selmar.

Weine, weine du nicht, o die ich in-nig lie-be, daß ein trauriget Tag von dir von dir mich

Allegretto

scheidet! Wenn nun wieder Hes-pe-rus dir dort lächelt, komm, ich Glücklicher! komm ich wie-der.

Dora

Aber in dunkler Nacht ersteigt du Felsen schwebst in täuschender dunk-ler Nacht auf

War - - - - - Theilt ich nur mit dir die Ge-

Adagio Allegretto

fah zu ster-ben; würd ich Glückliche weinen? würd ich weinen? Aber in dunkler Nacht ersteigt du Felsen,

schwebst in täuschender dunkler Nacht auf Waf - - - - - sern.

Adagio Selmar

Und ich, soll ach! nicht weinen Weine, weine du nicht! o weine weine nicht.

Tempo primo

Klopstock.

V. 8

Abbildung 5 Carl Friedrich Zelter, *Selmar und Dora von Klopstock* (1802)

In den Selmar und Dora (Selma) zugeordneten Strophen I und II lässt Zelter die zweitaktigen Einheiten auf unterschiedlichen Taktpositionen beginnen und enden: In Strophe I liegen Versbeginn und Versende in der Taktmitte (Alla breve-Takt); in Strophe II beginnt und endet die zweitaktige Einheit mit dem Takt. Von diesem Vertonungskonzept (zwei Takte pro Vers und feste Position von Versbeginn und Versende) weicht Vers 2 der zweiten Strophe ab: Dieser umfasst aufgrund der Dehnung des letzten Fußes (»Wassern«) dreieinhalb Takte; das Versende fällt auf eine Takt-Eins (und wird auf eine Halbe-Note gedehnt). Offensichtlich ist die Variantenbildung hier der Semantik des Verses geschuldet. Dies wird unterstrichen durch die Textillustration in der Klavierbegleitung mit wellenförmiger Sechzehntelfigurati- on in den Takten 20 und 21.²⁴

* * *

Ich ziehe ein kurzes Fazit: Klopstocks metrisch avancierte Dichtungen forderten kompositorische Lö- sungen ein, die auf eine Vermittlung zwischen den Ansprüchen des Textes und den Kriterien der Gat- tung Lied zielten. Die komplexe Versstruktur der Textvorlagen wurde als Herausforderung angenom- men, ihre Heterogenität nicht von vornherein geglättet, was – wie am Beispiel der Ode *Die Sommernacht* gezeigt – in Einzelfällen möglich gewesen wäre. In der Auseinandersetzung mit dem gedruckten Metrum entwickelten die Komponisten unterschiedliche Verfahren für dessen musikalische Integration. Anhand der vier diskutierten Vertonungen ließen sich die folgenden Strategien im Umgang mit Klopstocks Ver- sen beobachten:

1. Die Deklamationsraster werden aus der Gleichsetzung von Hebung und Taktakzent gewonnen. Der Abstand zwischen zwei Hebungen ist stets gleich, ihre Anzahl bestimmt folglich die Länge des Taktraster für den Vers. In Reinform ist dieses Verfahren in Glucks Vertonung der *Sommernacht* angewandt, die die metrischen Verhältnisse des Textes exakt spiegelt. In der Kombination der beiden Versfußmodelle ist die Äquidistanz der Hebungen an keiner Stelle aufgebrochen (wobei Versgrenzen nicht markiert wer- den). Auch Neefe generiert in seiner *Selmar und Selma*-Vertonung die Deklamationsraster über die Kop- pelung von Hebung und Taktakzent, in Orientierung an Syntax und Semantik des Textes handhabt er die rhythmische Binnengestaltung jedoch freier (mit der internen Verschiebung der Hebungen in den dritten Versen).
2. Die Deklamationsraster sehen Dehnungen oder Stauchungen vor. Hierfür sind häufig Konventionen musikalischer Formbildung verantwortlich zu machen, wie etwa die Ausbildung symmetrischer musikalischer Phrasen. So setzt etwa Schubert Klopstocks sapphische Elfsilber als Viertakter um.
3. Verse unterschiedlichen Typs werden in das gleiche Taktraster gebracht, im Falle von Zelters *Selmar und Dora*-Vertonung in das von der gegebenen metrischen Zeitordnung unabhängige Raster des Zwei- taktters. Hier sind Klopstocks Strophenproportionen nicht mehr wahrnehmbar.

Die Prinzipien der musikalischen Umsetzung des Textes konnten sich demnach unterschiedlich stark aus den versformalen Parametern speisen. Die Tatsache, dass Klopstock seinen nach antiken und antikeorientierten Strophenmaßen gedichteten Oden metrische Schemata voranstellte, führte nicht zu lauter gleichen musikalischen Realisierungen, sondern eröffnete vielmehr die Suche nach je eigenen kompositorischen Lösungen im Orientierungsgefüge von Metrum, Syntax und Semantik. Klopstocks metrische Experimente provozierten gleichsam kompositorische Experimente, deren stilistische Band- breite dazu anhalten könnte, die gängigen historiographischen Narrative zum Lied des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kritisch zu reflektieren.

²⁴ Ferner ist Vers 4 der zweiten Strophe um eine Viertelposition im Taktgefüge verschoben (T. 26–28).