

Lars Korten (Berlin), Friederike Wißmann (Frankfurt am Main), Jan Stenger (Berlin), Winfried Menninghaus (Berlin)

METRUM, RHYTHMUS, MELODIE

Der Maiabend von Johann Heinrich Voß und Fanny Hensel

Die Nachbildung der antiken Versmaße im Deutschen wird häufig als Beitrag zur *imitatio* der Alten verstanden. Die versanalytische Grundlage und der theoretische Horizont dieser Nachbildung werden in einer solchen Perspektive oft unterschätzt. Vergleichende und theoretische Metrik sowie ein weitreichendes Interesse an Prosodie und nicht-semantischer Affekterregung begleiten die neuen Formversuche in deutscher Sprache beinahe von Beginn an.¹ Lange nach Klopstocks maßgeblichen Arbeiten als Dichter *und* Theoretiker von Metrum und Rhythmus arbeitet Johann Heinrich Voß erneut in dieser seltenen Doppelrolle. Mit seiner *Zeitmessung der deutschen Sprache* (1802)² geht er dabei deutlich über Klopstocks metrische Theorie hinaus.

Die vorliegende Studie untersucht eine Konfiguration, die sich aus Voß' theoretischem Hauptwerk, seiner alkäischen Ode *Der Maiabend* und ihrer Vertonung durch Fanny Hensel ergeben hat. Ziel der Studie ist es, durch Arbeit an metrischen und musikalischen Details sowie deren Rückkopplung an die metrische Theorie- und Notationsbildung Folgendes zu zeigen:

1. Die verbreitete Rede von musikalischen Qualitäten insbesondere der Gedichtsprache ist schon in der historischen Metrik alles andere als eine vage Analogie oder Metapher. Sie macht sich an Merkmalen fest, die einer formalen Notation zugänglich sind.
2. Metrische Theoriebildung dieser Art hat historisch auf die lyrische Praxis zurückgewirkt und evtl. direkt musikalische Kompositionen beeinflusst.
3. In Voß' Theorie ist es – in Übereinstimmung mit der antiken Melos-Vorstellung – die Integration der Kategorien ‚Tonhöhe‘ und ‚Melodie‘, kraft welcher die in der Metrik dominierenden Kategorien von

¹ Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen des Projekts ‚Prosodie und Affekttheorie im 18. Jahrhundert‘ am Cluster *Languages of Emotion*. Für wertvolle Hinweise und Ergänzungen danken wir Julia Baudisch, Paula Börger und Stefan Münnich.

² Johann Heinrich Voß, *Zeitmessung der deutschen Sprache. Beilage zu den Oden und Elegieen*, Königsberg: Nicolovius, 1802, S. 260 f. – Zitate aus der *Zeitmessung* im Folgenden mit bloßer Seitenzahl.

‚Tondauer‘, ‚Takt‘ und ‚Tonstärke‘ ihr volles musikalisches Potential entfalten können.

4. Solche Phänomene einer Interaktion von metrischer Theorie, Dichtung und Musik verlangen eine Zusammenarbeit von Literatur- und Musikwissenschaft, idealiter unter Einschluß der Linguistik.

Die versgeschichtlichen Untersuchungen des 20. Jahrhunderts haben den Aspekt der Musikalisierung wenig untersucht; sie haben sich vornehmlich auf die (Un-)Vereinbarkeit akzentuierender und quantitierender metrischer Prinzipien konzentriert.³ *Die Zeitmessung der deutschen Sprache* orientiert sich zwar auch an Silbenzeit und Akzent, führt aber im Bestreben, das prosodische Melos der Verse möglichst konkret als eine notationsfähige musikalische Melodie zu bestimmen, die ‚Tonhöhe‘ als weiteres versbestimmendes Prinzip ein. Verse, die dem antiken Ideal⁴ entsprechen, sind Voß zufolge nach Takten metrisch reguliert, in Worten rhythmisch realisiert und zugleich als eine wohlgefällige Melodie⁵ organisiert. Die Melodie als „Ordnung der Tonabstände und -verwandtschaften, das Metrum als Ordnung der Tondauern und die Dynamik als Ordnung der Tonstärken“⁶ – dies sind die bestimmenden Größen von Voß’ metrischer Theorie. ‚Tondauer‘ und ‚Tonstärke‘ verweisen auf das quantifizierende und das akzentuierende Prinzip der Metrik, wie Voß sie in seiner Abhandlung begreift. ‚Tonabstand‘ und ‚Tonverwandtschaft‘ ergeben

³ Prägend waren die Arbeiten Andreas Heuslers, der zu Beginn seiner *Deutschen Versgeschichte* die metrische Theoriebildung auf ‚Länge‘ und ‚Stärke‘ konzentriert, ‚Höhe‘ und ‚Lautfarbe/Schallform‘ als irrelevant abtut. Zu Länge, Stärke und Höhe vermerkt er: „Die drei zusammen machen das *melodische Gerippe* des Satzes. Nun scheiden wir auch noch die dritte Größe aus: die Abstufung nach Höhe und Tiefe, den Anteil der Stimmbänder. Zum Beispiel dadurch, daß wir den Satz mit Schlägen möglichst genau nachbilden. Was bleibt dann übrig? Eine Kette, deren Glieder nur nach der Dauer und nach der Stärke gesondert sind. Dieses Gerippe ist das *rhythmische*. Hier vernehmen wir den *Rhythmus* des Satzes.“ Andreas Heusler, *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*, Bd. 1, Berlin: de Gruyter, ²1956 (¹1925), S. 16, § 22.

⁴ Noch immer maßgeblich für jede Auseinandersetzung mit dem Thema: *Die Lehre von der Nachahmung der antiken Versmaße im Deutschen. In Quellenschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit kommentierter Bibliographie*, hg. von Hans-Heinrich Hellmuth und Joachim Schröder, München: Fink, 1976.

⁵ Voß gebraucht den Terminus ‚Melodie‘ nicht einheitlich, zumeist aber in Bezug auf die musikalische Umsetzung von Sprache, der Vertonung zum Gesang. Vgl. auch Anm. 51.

⁶ So die Definition im Abschnitt ‚Melos und Rhythmus‘ des von der MGG-Schriftleitung verfaßten Artikels „Melodie“, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 6: Meis-Mus, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., 1997. Sp. 35-67, hier Sp. 41. Zu den Definitionsproblemen und der Begriffsgeschichte vgl. insbesondere auch: Markus Bandur, „Melodia/Melodie“, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 27. Auslieferung, Stuttgart: Steiner, 1998, 38 S. (o. P.)

sich durch Beachtung der (unterschiedlichen) ‚Tonhöhe‘,⁷ die nach Voß nicht mit Akzentuierung gleichzusetzen ist, obwohl sie vom semantischen Wert der Silbe abhängig ist.

Bevor die *melodische* Anlage eines Verses mit Hilfe der Voßschen Regeln nachvollzogen werden kann, ist dessen *metrische* und *rhythmische* Strukturierung aufzuarbeiten.⁸ Das 18. und frühe 19. Jahrhundert kennt keine strenge terminologische Unterscheidung von ‚Metrum‘ und ‚Rhythmus‘. Dank Friedrich Gottlieb Klopstocks epochemachender Trennung von ‚Versfüßen‘ und ‚Wortfüßen‘ ist gleichwohl eine Unterscheidung möglich: das metrische Schema als „komplexe, abstrakte metrische Einheit“⁹ entspricht den Versfüßen, der Rhythmus als „konkrete sprachliche Realisierung [...], die (fast) immer in einer Spannungsbeziehung zum Metrum steht“,¹⁰ entspricht den Wortfüßen.

Die innovative Leistung der *Zeitmessung der deutschen Sprache*, Dichtung und Musik in metrischer Theoriebildung einander anzunähern, soll im Folgenden an einem Beispiel nachgewiesen werden. Johann Heinrich Voß' alkäische Ode *Der Maiabend* (1802) wird nach dem in der *Zeitmessung* dargelegten Regelwerk analysiert und mit der Vertonung von Fanny Hensel (1827) verglichen. Anhand der Werkanalysen sollen die Möglichkeiten und die Grenzen musikalischer Komposition nach der Methode von Johann Heinrich Voß ausgelotet werden.

1.

Die Zeitmessung der deutschen Sprache ist laut Untertitel als „Beilage“ zum gleichfalls 1802 erschienenen Band *Oden und Elegieen* konzipiert. Dieser unterteilt sich in drei Bücher,¹¹ mit denen die Texte chronologisch strukturiert

⁷ Untersuchungen zu Voß' Metrik übergehen den Begriff ‚Tonhöhe‘ für gewöhnlich und widmen sich allein dem Verhältnis von Wortakzent, Versakzent und Quantität. Vgl. etwa Hans Wilhelm Fischer, *Die Ode bei Voss und Platen*, Paderborn: Bonifacius-Druckerei, 1960.

⁸ Es ist kein geringes Verdienst der *Zeitmessung der deutschen Sprache*, daß die in ihr aufgestellten Grundsätze am lyrischen Text nachvollzogen werden können. Voß selbst hat diese Möglichkeit in seinem Einleitungssatz zum Programm gemacht: „Es wäre vielleicht sicherer, Wohlklang und gefällige Bewegung nach Vermögen in Beispielen zu üben, die Art aber, wie man zu Werke geht, als Kunstgeheimnis für sich zu behalten.“ (S. 3)

⁹ Christoph Küper, *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*, Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 109.

¹⁰ Christoph Küper, „Metrum“, in: Harald Fricke u. a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3: H-O, Berlin/New York: de Gruyter, 2000, S. 591-595, hier S. 592.

¹¹ Auf die drei Bücher folgt noch eine Rubrik „Anmerkungen“; Erläuterungen zu *Der Maiabend* sind dort allerdings nicht vorgenommen.

werden. *Der Maiabend*¹² gehört zur ersten Gruppe der frühen Gedichte (1771-1777) und ist auf „1775. Wandsbeck“ datiert.¹³ Vorangestellt ist diesem Gedicht, wie allen Oden dieser Ausgabe, das metrische Schema, in diesem Fall der alkäischen Ode (Abb. 1).

Die metrisch-abstrakte Abbildung des Strophenschemas ist im Sinne der *Zeitmessung* als Deklamationsanweisung zu verstehen: Der Takt wird dem ‚Sänger‘ vor Augen geführt; er gilt ihm als Gradmesser sowohl für die Wort- als auch die Gemütsbewegung:

Wenn diese und ähnliche Versarten von kleinem Umfang [Hexameter und horazische Odenmaße], ihres durchgehenden Charakters halber, ein gleichmäßiges Fortschreiten in dem angenommenen Verhältnisse der Bewegung fordern; so bleibt größeren Chorreigen voll wachsender Leidenschaft und der dithyrambischen Begeisterung unverwehrt, gleich einer Fantasie von Emanuel Bach, aus einer Taktart in die andere auszuweichen. (S. 173 f.)¹⁴

Im Takt erfüllt sich für Voß sowohl der regelmäßig fortschreitende Rhythmus des Versmaßes als auch die von der Textsemantik abhängige, je spezifische Bewegung der Wortfüße.¹⁵ Bereits die Abfolge metrischer Schläge¹⁶ gilt ihm als schöne und „ausdrucksvolle“ Bewegung. Das metrische Versmaß ist ein „gemessene[r] Gang des Verses, worin eine Folge ausdrucksvoller Bewegungen zu einem harmonischen Ganzen sich vereinigt“ (S. 170). Solchem Versmaß gelte es nun, „zutreffende Worte“ unterzulegen; dadurch ergebe sich „ein aus abwechselnden Zeitfüßen in bestimmte Schritte geordneter Tanz“ (Versmaß als Abfolge von Versfüßen). Die eigentlichen „Tanzschritte“¹⁷

¹² Johann Heinrich Voß, *Der Maiabend*, in: ders., *Sämtliche Gedichte. Dritter Theil: Oden und Elegien*, Königsberg: Nicolovius, 1802, S. 83 f.

¹³ Matthias Claudius hatte im März 1775 „Stube und Kammer“ für Voß in Wandsbek angemietet. Voß traf nach einem Aufenthalt in Hamburg (unter anderem bei Friedrich Gottlieb Klopstock) am 27. April in Wandsbek ein. Helmut Glagla/Dieter Lohmeier (Hg.), *Matthias Claudius. 1740-1815. Ausstellung zum 250. Geburtstag*, Heide in Holstein: Boyens, 1990, S. 125 f.

¹⁴ Zur zeitgenössischen Rezeption Carl Philipp Emanuel Bachs vgl. Nicola Gess, *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, Freiburg im Breisgau, Berlin: Rombach, 2006, S.151-173.

¹⁵ „Die sechs *Takte* jedes Hexameters, behaupten wir, heben sich in gleichem Verhältnis gegen einander; aber die *Wortfüße* in den Takten halten ungleichen Gang; und die Lebendigkeit des *Vortrags*, oder, mit dem Musiker zu reden, das *Tempo*, wird durch den Inhalt bestimmt. Auch muß den Verstakt der Vorleser nicht mit der Genauigkeit des Sängers abtheilen; er muß wie die alte Schulregel sich ausdrückt, nicht allzu scharf skandieren.“ (S. 175, Hervorhebungen im Text)

¹⁶ „Denn die Weise des Hexameters, des elegischen Distichons, der alcäischen oder saffischen Strofe, und welcher anderen Versart man will, läßt sich dem Ohre mit bloßen Tönen oder mit Trommelschlägen, dem Auge sogar in Gebärden der Hand, als ein vielartiges, im Ebenmaße gehaltenes Steigen und Fallen, darstellen.“ (S. 170 f.)

¹⁷ Zur Verwandtschaft von Metrik und Tanz vgl. Winfried Menninghaus, „Klopstocks Poetik der schnellen ‚Bewegung‘“, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a. M.: Insel, 1989, S. 259-361. – Hans Joachim Schrimpf, „Vers ist tanzhafte Rede. Ein Beitrag

bestehen dagegen „aus *Hebung* und *Senkung*, indem jene die zugemessenen Zeiten mit stärkerem Druck der Stimme aushebt, diese die ihrigen gelassener fallen oder hinschweben läßt“ (Wortfüße innerhalb des Verses). Garant für „Ordnung“ und „Einheit“ im Verstanz sei die „gleichmäßige[] Dauer“¹⁸ innerhalb des Taktmaßes,¹⁹ die verhindere, daß die komplexe Bewegung nur als „zerrüttetes Gehüpf“ wahrgenommen werde (alle Zitate S. 171).

Die Bedeutung des Taktes macht Voß auch für die horazischen Odenstrophen geltend, indem er diese hinsichtlich ihrer Einzelverse, mithin der Takte jedes einzelnen Verses vorstellt.²⁰ Er reiht die alkäische Strophe in die Gruppe der Verse mit vierzeitigem Takt; in diesen sind Spondeus oder Daktylus vorherrschend. Zur Erläuterung wählt er eine Beispielstrophe und ein Notenschema (Abb. 2).²¹

Der wesentliche Unterschied zum versmetrischen Schema, das der Ode *Der Maiabend* vorangestellt ist, ist die Dreierdifferenzierung in kurz (Achtelnote), mittellang (Viertelnote) und lang (punktierte Viertelnote).²² Hinzu kommt die

zur deutschen Prosodie aus dem achtzehnten Jahrhundert“, in: Wilhelm Foerste/Karl Heinz Borck (Hg.), *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, Köln/Graz: Böhlau, 1964, S. 386-410.

¹⁸ Voß nimmt für jedes Vers- und Strophenmaß *ein* Taktmaß an, läßt also keinen Taktwechsel innerhalb eines Maßes zu. Nur so kann er „gleichmäßige Dauer“ des Takt-/Versmaßes behaupten.

¹⁹ Die Anwendung des Taktbegriffs auf deutsche Verse ist einerseits der Abgrenzung vom taktbildenden Versfuß zum über den Takt hinausgehenden Wortfuß geschuldet. Andererseits resultiert sie aus Beobachtungen zur Musikalität der antiken Metrik. Klopstock differenzierte wie folgt: „Der Takt unsrer Sprache begnügt sich meist mit ganzen, und halben, und nur sehr wenigen viertel Schlägen, und kann es daher der griechischen in ihrem viel teilbareren Takte mit all seinen halben, viertel, achtel und sechzehntel Schlägen nicht nachtun, noch die Mensur eines jeden Hexameters solchergestalt ausfüllen, daß es weder zu viel noch zu wenig ist. In dieser Mensur läßt die griechische Sprache nicht die kleinste Lücke, die sie nicht, ohne nur um ein Härchen zu überfüllen, auf das genaueste ausfüllen könnte. Dies Geschick hat sie ihrem so sehr ins Kleine und Feine geteilten Takte zu verdanken.“ Friedrich Gottlieb Klopstock, „Vom deutschen Hexameter“ (1779), in: ders., *Gedanken über die Natur der Poesie* (wie Anm. 17), S. 60-156, hier S. 95. Während Klopstock den Taktbegriff entsprechend selten verwendet, nutzt ihn Johann Heinrich Voß ausgiebig bei der Beschreibung der Versmaße (S. 170-258). Gleichsam vermittelnd erscheinen die Ausführungen im Abschnitt „Von der Melodie der metrischen Füße, nebst einer fernern Entwicklung des Unterschieds zwischen der Prosodie der alten und neueren Sprachen“ aus dem *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786) von Karl Philipp Moritz, Berlin: Wever, 1786, S. 83-88. Moritz entwirft keine auf Tonhöhe bezogene Theorie der Versmelodie. Er behauptet anhand einiger Klopstock-Gedichte, daß das Versmaß „schon von selbst eine Melodie [bilde], die sich einem beim Lesen fast unwillkürlich aufdringt, und die Rede zum Gesange hinüberzieht“ (S. 91).

²⁰ Vgl. dagegen Friedrich Schlegels Charakterisierung insbesondere der alkäischen Ode, erläutert bei Winfried Menninghaus, *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 78-82.

²¹ Voß läßt, unter Verweis auf Alkäus und Horaz (S. 191 f.), zwei Lizenzen zu: Achtelpause und Achtelnote als Auftakt in den ersten beiden Versen; punktierte Viertelnote mit folgender Achtelnote im dritten Takt des dritten Verses.

²² „Die Silben unserer Sprache sind ungleich an Dauer und an Erhebung des Tons. Einige werden in jedem Zusammenhang anhaltender und stärker gehört; über andere fährt man schneller und mit gesenkter Stimme hinweg; noch andere halten gleichsam die Mitte, und

Versbinnengliederung in vierzeitige Takte, die abgesehen von Auftakt²³ und katalektischem Versende auf bloß drei Versfüße ausgerichtet ist: Trochäus als punktierte²⁴ Viertelnote mit folgender Achtelnote, Spondeus als zwei Viertelnoten, Daktylus als Viertelnote mit zwei Achtelnoten.²⁵ Diese Notenwerte sind, entsprechend der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts²⁶, jedoch nicht als absolut, sondern als relational aufeinander bezogen zu verstehen: Die einzelnen Silben sind im Verhältnis zueinander lang, ‚mittelzeitig‘ oder kurz, die Betonungen entsprechend ‚hoch‘ (Hauptbetonung), ‚tief‘ (Nebenbetonung) und ‚gelassen‘ (unbetont).²⁷ Dies erleichtert die Anwendung des Taktbegriffs auch auf Verse, deren Metren nicht in einem strengen Sinn isochron sind.

Bestimmt Voß auf diese Weise das Metrum („Silbenmaß“) jeder alkäischen Ode, so gilt ihre rhythmisch-deklamatorische Realisierung als je abhängig vom semantischen Wert jeder Silbe. Die Musikalität des Gedichtvortrags wird daher (auch) vom konkreten Gedichttext bestimmt.

Der Maiabend

werden unter Umständen gedehnt oder beschleuniget. Wir nennen die ersten *lang*, die zweiten *kurz*, und die dritten *mittelzeitig*.“ (S. 9) Mittelzeitige Silben werden „aus ihrer natürlichen Dauer entweder verkürzt oder verlängert“ (S. 10).

- ²³ Die Vierzeitigkeit des Maßes erfordert, entsprechend der Musiktheorie, Akzentuierung an erster Taktposition. Da die zweite Silbe des alkäischen Elfsilbers in jedem Fall einen Hauptton aufweist, muß die vorangehende, schwächer zu akzentuierende Silbe auftaktig sein.
- ²⁴ Kritik an der durch Voß populär gewordenen Taktmetrik übt insbesondere Gottfried Hermann: „Eben so ist es mit vielen andern Rhythmen, die sich durchaus in keinen Takt bringen lassen, wenn man nicht seine Zuflucht zu Punkten und Pausen nehmen will, wozu sich kein Rechtsgrund auffindet.“ Gottfried Hermann, „Ueber Hr. D. Apels Abhandlung über Rhythmus und Metrum“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11/1808-1809, Nr. 19: 8. Februar 1809, Sp. 289-293, hier Sp. 293.
- ²⁵ Zum Vergleich: Gottfried Hermann, *Handbuch der Metrik*, Leipzig: Fleischer, 1799, S. 224, § 403, verweist (wie auch gelegentlich Voß) auf den griechischen Metriker Hephaestion, der den alkäischen Elfsilber, die ersten beiden Verse der alkäischen Strophe, als Abfolge von jambischer **Dipodie** (□ – □ –), **Ionius a maiore** (– – □ □) und **Kretikus** (– □ –) [metr. Sonderzeichen bei Drucklegung] verstehe. – Ophuijsen übersetzt Hephaestion: „Epionic a maiore is the catalectic trimeter called Alcaic eleven-syllable, of which the first syzygy is iambic, either of six or of seven time-units, the second ionic a maiore or second-paeonic, and the close out of a trochaeus and the indifferent (syllable) [...]“. Hephaestion, *On Metre*, a Translation and Commentary by Johannes M. van Ophuijsen, Leiden u. a.: Brill, 1987, S. 134.
- ²⁶ Vgl. etwa: „Sechstes Haupt-Stück. Von der Länge und Kürtze des Klanges, oder von Verfertigung der Klang-Füsse“ bei Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. von Friederike Ramm, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999, S. 253-266.
- ²⁷ Das Dreierschema des ‚Zeitmaßes‘ (lang, mittelzeitig, kurz) korrespondiert mit dem ‚Tonmaß‘, für das Voß den hohen Ton wie auch den tiefen Ton bei Längen setzt (Haupt- und Nebenakzent), während die Kürzen ‚gelassenen‘ Ton tragen, gleichsam tonlos sind. (S. 39 f.) Es gilt: „Beides, Dauer und Ton, ist größtentheils vom Begriff abhängig. Ein Hauptbegriff, und in mehrsilbigen Worten der Begriff der Stammsilbe, giebt Länge, [...]“ (S. 10). Vgl. auch Günter Häntzschel, *Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung*, München: Beck, 1977, S. 61 f.

Umweht von Maiduft, unter des Blütenbaums
 Helldunkel sahn wir Abendgewölk verglühn,
 Des vollen Monds Aufgang erwartend,
 Und Filomelengesäng' im Thalbusch.

Lau war die Dämmerung; traulicher scherzten wir
 Mit nachgeahmter Fröhlichkeit. Bald verstummt
 In holdem Tiefsinn, saß das Mägdlein,
 Stammelte: Wollen wir gehn? und ging nicht.

Die Hand in meiner zitterte. Bleib, o bleib!
 Kaum athmend lallt' ichs. Wonne! Da fügten wir,
 Nach manchem Freundschaftskuß, den Brautkuß,
 Nicht Filomela noch Mond bemerkend.²⁸

Jedes Gedicht bringt eine Eigenbewegung mit sich, die sich, Voß' Theorie und seinem Vorläufer Klopstock zufolge, im Gang der ‚Wortfüße‘ zeigt.²⁹ Für die Wortfüße sind wiederum die Kategorien ‚Dauer‘ und ‚Ton‘ entscheidend, die in Verbindung mit dem Muster der alkäischen Ode nach Voßscher Prägung notiert werden können. Die erste Strophe von *Der Maiabend* läßt sich bei Anwendung von Voß' Schema wie in Abb. 3 notieren.

Die Notation der Notenwerte folgt hinsichtlich der Kategorie ‚Dauer‘³⁰ bis auf wenige Ausnahmen dem von Voß vorgegebenen Odenschema: Eingegriffen wurde im Auftakt des dritten Verses, in dem ‚Des‘ (nach Voß)³¹ kurz sein muß, und im Schlußtakt des dritten Verses, in dem *-tend* gleichfalls kurz ist und die vorangehende Silbe *-war-* entsprechend verlängert wird, um die Vierzeitigkeit des Taktes zu gewährleisten.³² Da ‚Dauer‘ und ‚Ton‘ in der Theorie der *Zeitmessung* nicht unabhängig voneinander realisiert werden können, wird auch die Tonhöhe in der entsprechenden Dreiergliederung verzeichnet. Tonhöhe ist, vergleichbar der zeitgenössischen kompositorischen Praxis,³³ in all diesen Fällen mit Akzentuierung korreliert. Nur so ist es

²⁸ Vgl. Anm. 12.

²⁹ Schon Klopstock wertete den Vers- gegen den Wortfuß ab, da jener als künstliche Versstrukturierung keine Wirkung entfalte: „Die in den Wortfüßen versteckten künstlichen gehn den Zuhörer gar nichts an. Er hört sie nicht; er hört nur die Wortfüße: und fällt, nach diesen allein, sein Urteil über den Vers.“ Klopstock, *Vom deutschen Hexameter* (wie Anm. 19), S. 131.

³⁰ Es sei noch einmal daran erinnert, daß die Bestimmung von ‚Dauer‘ sich bei Voß vornehmlich nach dem Wortakzent richtet, jedoch so gedeutet wird, daß ‚tonstarke‘ Silben eine längere Verweildauer im für Verstheorie und -praxis maßgeblichen Gedichtvortrag erfordern.

³¹ „Kurz, oder von einzeitiger Dauer, sind die einsilbigen Wörter, welche Nebenbegriffe ausdrücken. Ihrer sind wenige: die Artikel *ein*, und *der*, *die*, *das*, mit ihren einsilbigen Umwandlungen; das geschlechtslose *es*, als schwaches Fürwort, und bei Handlungswörtern, *es weht*, *es lebe der Held*; die Partikel *so* im Nachsatz nach *wenn*, *weil* und ähnlichen; und *zu* vor dem Infinitiv, *zu hören*, *zu geschehn*.“ (S. 39, Hervorhebungen im Text)

³² Denkbar ist auch die Realisierung von *-wartend* am Versende durch Viertelnote, Achtelnote und Achtelpause.

³³ Vgl. etwa Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 26), S. 272, wo der einfache Silbenakzent von der komplexeren „Emphasis“ unterschieden wird, die dem Wort bzw. Gedanken

möglich, bei Wörtern mit mehreren bedeutungsschweren Silben die notwendige Binnendifferenzierung vorzunehmen: Die „tieftonige Länge hat weniger Kraft, als die hochtonige“ (S. 122). Damit können etwa alle im Spondeus zu notierenden Komposita unabhängig von ihrer Silbendauer (zwei zweizeitige Silben) in Haupt- und Nebenbegriff unterschieden werden: „Maiduft“ ist in der ersten Silbe stärker akzentuiert als in der zweiten und muß demzufolge in der ersten einen höheren Tonwert aufweisen.³⁴ Voß spricht in diesen Fällen von „übertonigen“ (*Mai-*) gegenüber „hochtonigen“ Längen (*-duft*) (vgl. S. 123).

Die rhythmische Notation im obigen Schema folgt dagegen – recht losgelöst vom Maß der alkäischen Ode – den einzelnen ‚Wortfüßen‘. In allen Zweifelsfällen orientiert sich die Wortfuß-Segmentierung am Voßschen Odenschema (also „**Umweht** von | **Maiduft**“ statt „**Umweht** | von **Maiduft**“). Bei vielsilbigen Worten gibt es allerdings erhebliche Freiheitsgrade bei der Entscheidung zwischen zwei möglichen Notationen (etwa bei der kaum eindeutigen Segmentierung des letzten Verses).

Der Gang der Wortfüße verläuft in den ersten beiden Versen annähernd parallel: Zunächst wird die Situierung über die taktile und optische Sinneswahrnehmung auf sehr gemächliche Weise mit vielen hoch- und übertonigen langen Silben vorgenommen („**Umweht** von **Maiduft**“, „**Helldunkel sahn wir**“). Nach der Mittelzäsur erfolgt die Konkretion (Wo umweht? Was gesehen?) – zunächst abfallend mit unbetonten kurzen Silben, schließlich in beiden Fällen mit hochtoniger Länge schließend („**unter des Blütenbaums**“, „**Abendgewölk verglühn**“). Im dritten Vers haben Anfang und Ende alternierende Folge von kurzen unbetonten mit langen hochtonigen Silben; sie treten dabei sprachmusikalisch zurück hinter die drei Längen in der Versmitte (Molossus), deren mittlere den Überton trägt („**Monds Aufgang**“). Dem Blick zum Gestirn folgt die Konzentration auf die nähere Umgebung, namentlich auf den Nachtigallengesang, der daktylisch anhebt und mit der Lokalisierung „**Thalbusch**“ einen mit zwei Längen hervorgehobenen Abschluß findet.

zuzuordnen sei: „[...] kan man zuerst die klingende und singende Emphasis allein, in einer ganz kurtzen Melodie, vorstellig machen, und dabey dieses zur Haupt-Regel geben, daß sothane Emphasis fast allemahl eine Erhöhung, und zwar eine empfindliche, obgleich nicht grosse Erhöhung der Stimme im Singen erfördere; (denn ein halber Ton kans oft am besten verrichten) unerachtet die nachdrückliche Note nicht allemahl accentuiert seyn darff.“

³⁴ „Unsere Spondeen sind also durch den Ton theils steigend, entweder vom tiefen zum hohen, oder vom hohen zum Überton: *frohlockt, singt laut*; theils senkend, vom Übertone zum hohen, oder vom hohen zum tiefen: *Schnee lag, Eisbahn*. Zu den letzten gesellen sich solche, deren mittelzeitige Endung verlängert wird: *Freundschaft, furchtsam; kennt ihn, ruft dann*.“ (S. 127)

Die zweite Strophe ist hinsichtlich Dauer, Ton und Wortfußfolge der ersten Strophe eng verwandt. Höhepunkt des dritten Verses mit wiederum drei Längen ist die als anmutsvoll empfundene Nachdenklichkeit der Geliebten („In holdem **Tiefsinn**, **saß** das Mägdlein“). Die darauf folgende Verbalisierung des Bedachten geschieht zunächst daktylisch-eruptiv („**Stammelte: wollen wir**“),³⁵ wird durch die quasi-katalektisch mit Sprechpause zu denkende Frage „[...] **gehn?**“ auf den Höhepunkt gebracht, der mit dem darauffolgenden Bacchius sowohl gehalten als auch gefeiert wird: „und **ging nicht**“.

Wie problematisch die Situation für das Liebespaar ist, hatte sich bereits im zweiten Vers der zweiten Strophe in der „nachgeahmte[n] Fröhlichkeit“ angekündigt. Hier bringt die ausgelassene „Fröhlichkeit“ die Mißachtung der Dihärese mit sich („Mit nachgeahmter | Fröhlichkeit.“), was nicht bloß zur metrischen Normverletzung führt, sondern den Sprecher nach Thematisierung der vermeintlichen „Fröhlichkeit“ zur Sprechpause durch das Satzende zwingt. „Bald verstummt“ bildet dann das Versende. Es entgeht nur insofern der Sprachlosigkeit, als das Versenjambement den sofortigen Anschluß an den dritten Vers erfordert. In diesem werden die scherzenden Wortwechsel der Liebenden durch einen nun bemerkten „holden Tiefsinn“ des „Mägdleins“ kontrastiert. Angesichts der möglichen Nachhaltigkeit des Stimmungswechsels („gehn?“: Verlassen des *locus amoenus*) wird also die Bedeutung der Entscheidung „ging nicht“ zu Recht gedehnt und entsprechend exponiert („**gehn?** | Und **ging nicht**.“).

Für die dritte Strophe wird eine Notation gemäß Abb. 4 vorgeschlagen. Im Vergleich zur ersten Strophe fällt zunächst der etwas raschere Beginn des ersten Verses auf, dessen Bewegung im Folgenden die Binnenzäsur überschreitet und erst nach dem daktylischen „**zitterte**“ endet. Die ängstliche Erregung der Geliebten wird vom lyrischen Ich mit ganzer Kraft, höchster Beherrschung und gravitatischer Ruhe (im Molossus) beantwortet: „**Bleib, o bleib!**“³⁶ Kaum minder schwer beginnt der nächste Vers: „**Kaum athmend**

³⁵ Hinsichtlich des „Stammelns“ sei darauf hingewiesen, daß es für Voß selbstverständlich ist, auch prosodische Kategorien jenseits der Metrik mitzubedenken: „Weniger als der Begriffe Gehalt und Nachdruck, aber doch etwas, wirkt auf die Länge auch die Beschaffenheit der Buchstaben. Jeder hört, daß *trit* seine begriffmäßige Zeit mit dem dünnen und abgebrochenen Vokal und dem dämpfenden Konsonanten nicht so kräftig ausfüllt, als *Thron*, *staunt* oder *träumst*, wo ein voller und gedehnter Laut mit nachhallendem *n* und *m* forttönt, und noch ein paar Konsonanten nachfolgen. Aber je ründer zwischen sondernden Mitlautern, und je anhaltender der Klang, desto schöner. Ein stummer Nachtrab fügt der Dauer nur eine Pause hinzu, die, zumal mit lautlosem Hauch oder Gezisch, nicht Freude an Kraft, sondern Misfallen erregt. Welcher Feinhörende wird Härten, wie *seufzt traurig*, oder *ächzts zweimal*, erkünsteln wollen?“ (S. 37 f.)

³⁶ Zur Interjektion: „Die Ausrufe ohne Nachdruck sind mittelzeitig, zumal das verbrauchte o.“ (S. 17)

lallt' ichs.“, worauf nach Satz- und Binnenversgrenze mit leichterer Bewegung die „Wonne“ zum Ausdruck kommt. „Freundschaftskuß“ und „Brautkuß“ werden im dritten Vers getauscht, der mit der Abfolge Palimbacchius, Molossus und Bacchius spiegelbildlich aufgebaut ist. Der Molossus „**Freundschaftskuß**“ hat dabei die Besonderheit, daß er tieftonige Länge in *-schafts*-³⁷, hochtonige Länge in *-kuß* und schließlich übertonige Länge in der Silbe *Freund-* erfordert, die damit den höchsten Tonwert des Gedichts ausmacht. Nach diesem Gipfelpunkt ruft der vierte Vers den Schluß der ersten Strophe nur noch schwach, mit gelinder Bewegung, in Erinnerung: Da nämlich zu Beginn Nachtigall und Mond noch die volle Aufmerksamkeit für sich beanspruchen konnten (etwa die Situierung der Nachtigall im „Thalbusch“ mit spondeischem Strophenabschluß), erlauben die Freundschafts- und Brautküsse nur die Konzentration auf sich selbst: die Ode klingt mit ‚tonloser‘ Silbe aus, womit auch auf prosodischer Ebene der zunächst zur Erregung gesteigerte Affekt in ruhigere Bahnen gelenkt wird.³⁸

2.

In musiktheoretischen Kreisen erlangte Johann Heinrich Voß einige Berühmtheit. Seine sprachklanglichen Versreflexionen waren für Komponisten wie Interpreten von Interesse, weil sie neben den Anleitungen zum Rhythmus auch Fragen der Intonation einschlossen. Die Gedichte von Voß verlangen vom Rezitator nicht nur die Konzentration auf eine sehr spezifische Vers- und Strophenform: sie betonen auch den Gesang, also den Klang des gesprochenen oder gesungenen Verses. Der ehrgeizige Versuch, auf Grundlage der antiken Metren den bestmöglichen Wohlklang und eine gezielte Affektsteuerung auf literarisch-musikalischer Ebene zu ermöglichen,³⁹ birgt jedoch Spannungen

³⁷ Vgl. Anm. 34.

³⁸ Voß zitiert: „Heftig sind, sagt Quintilian (IX, 4), die Füße, die von Kürzen zu Längen sich erheben, gelassen, die von Längen zu Kürzen herabsinken.“ (S. 143)

³⁹ „Wir alle empfinden dem Tonkünstler nach, wenn er in einem leidenschaftlichen Solo, bei sorgfältig gehaltenen Takten, dennoch die sanftesten Einschnitte, die zartesten Ruhepunkte der musikalischen Frasen beobachtet, jede Note, wo das Gefühl ausweicht oder höher sich schwingt, vorschallen läßt, jeder Regung der Leidenschaft gemäß die Melodie hier schleift, dort ründet, dort abstößt, dort einen Ton fest, und oft über sein Maß, anhält, und die Bewegung der Taktschritte bald schwächt mit allmählich gedämpftem Klange, bald mit anschwellendem verstärkt und beschleuniget. So und nicht anders muß der Vorleser den gleichmäßig fortschreitenden Takt, und die Melodie des Verses mit Abschnitt und Ausgang, deutlich angeben; zugleich aber den eigenthümlichen Schwung der Wortfüße, den Sprechton samt dem Tone des örtlichen Nachdrucks, und die mit den rhythmischen Gliedern nicht immer zusammentreffenden Absätze des Gedankens, im vielfachen Laute der

zwischen Rezitationsideal und musikalischer Aufführungspraxis: Voß übernimmt Notenschrift und Taktgebundenheit, beschränkt sich aber auf dreiwertige Relationen hinsichtlich Tondauer und Tonhöhe und gibt verhältnismäßig strikte Taktvorgaben für Vers- und Strophenmaße. Auf diese Weise scheint er einen lebendigen Vortragsstil eher zu erschweren denn zu befördern. Der Spielraum, der einer Vertonung eines streng metrisierten Gedichtes gleichwohl zur Verfügung stehen kann, soll am Beispiel von Fanny Hensels *Der Maiabend* (Abb. 5) aufgezeigt werden: Johann Heinrich Voß' Musikalisierung sprachlicher Versstrukturen wird also Fanny Hensels genuin musikalisch-kompositorische Momentaufnahme dieses Sprachgebildes gegenübergestellt.

Fanny Mendelssohn-Bartholdy – wie sie zum Zeitpunkt der Liedkomposition noch hieß – komponierte das Lied *Der Maiabend* zwei Jahre vor ihrer Verlobung mit Wilhelm Hensel im Jahr 1827. Erschienen ist *Der Maiabend* bei Breitkopf und Härtel posthum 1850 unter der Opuszahl 9 Nr. 2; es ist eines von insgesamt etwa 250 Liedern für Solostimme und Klavierbegleitung. Die musiksprachliche Auseinandersetzung mit Gedichten ist also ein Schwerpunkt ihres kompositorischen Schaffens, das in den Jahren 1820-1821 unter der Anleitung ihres damaligen Lehrers Carl Friedrich Zelter seinen Anfang nahm.⁴⁰ Annette Maurer bemerkt in ihren Studien zum klavierbegleiteten Sololied Fanny Hensels die Veränderung im kompositorischen Stil: Am Beginn der 1820er Jahre war das häufig strophisch und von gebrochenen Akkorden begleitete Klavierlied vorherrschend; mit zunehmender kompositionstechnischer Sicherheit werden ihre Vertonungen freier in der formalen Disposition.⁴¹ Ein wichtiges Merkmal ihrer Lieder stellt die häufig bemerkenswert eindringlich gestaltete Melodielinie dar. Diese wird

Empfindung, und, nachdem der Inhalt sich regt, gelassener und heftiger vortragen.“ (S. 261 f.)

⁴⁰ Vgl. etwa Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang Goethe, Brief vom 11. Juni 1826, in: Johann Wolfgang Goethe, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832*, Bd. 1: *Text 1799-1827*, hg. von Hans-Günter Ottenberg und Edith Zehm in Zusammenarbeit mit Anita Golz u. a., München/Wien: Hanser, 1991 (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert B. Göpfert, München u. a.: Hanser, 1985-1998, Bd. 20.1), S. 932-934, hier S. 933: „Dem jungen Bohn, der sich eine von Seebeks Töchtern geholt hat, habe ein Briefchen an die gute Ernestine mitgegeben und ein Liedchen das Felix Schwester ganz artig in Musik gesetzt hat [„Begräbnislied“]. Das Gedicht ist von Voß auf den Tod unseres Freundes Schulz gedichtet und ich hatte es Voßen bei meiner Anwesenheit in Heidelberg auf Noten gesetzt. Fanny hat es zufällig auch komponiert und da sie es in der Tat besser getroffen hat als ich so hab ich es der Witwe gesandt, weil es eben so gut auf Voßens Tod paßt.“

⁴¹ Annette Maurer, *Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels*, Kassel: Furore, 1997, S. 8.

durch eine zunehmend differenzierte Klavierstimme gestützt und birgt zumeist eine Textinterpretation.⁴² Insgesamt entsteht ein Großteil ihrer Lieder in den Jahren 1820-1829. Ab 1830 tritt das Liedschaffen zu Gunsten anderer Gattungen zurück, erst 1846 entstehen wieder mehr Sololieder mit Klavier.⁴³ Am Anfang ihres Schaffens steht eine (quantitativ) eruptive Liedproduktion; danach ist eine zunehmende Differenzierung im Tonsatz zu beobachten, die mit einer sorgfältigeren Ausarbeitung und einer kritischeren Auswahl der Texte einhergeht. In musikalischen Formfragen war Hensel – selbstredend auch durch ihr gebildetes musikalisches Umfeld – auf dem Laufenden: In ihren Kompositionen finden sich Strophenlieder, alternierende strophische Lieder und durchkomponierte Vertonungen. Entsprechend charakterisiert Ludwig Rellstab sie in seinem Nachruf als Liedkomponistin:

Sie trat, obwohl jeder ausgedehntesten und schwierigsten Form völlig mächtig, doch nur mit Ergüssen der unmittelbaren Empfindung, vorzugsweise mit schönen Liedern, in die Oeffentlichkeit, und machte das Anrecht auf Größeres, das sie vollgültig besaß, nicht geltend.⁴⁴

Rellstab setzt hier Fanny Hensels Liedkompositionen mit „Ergüssen der unmittelbaren Empfindung“ gleich, die er gegenüber umfassenderen Kompositionen („Größeres“) unüberhörbar gering schätzt. Der Autor des Nachrufs reduziert, bei aller Verehrung ihres Talents, die Komponistin auf den im Umfeld der Hensel-Forschung vieldiskutierten Rückzug ins Private. Mit der Festlegung auf die „häuslichen Altäre“⁴⁵ diskreditiert Rellstab die Liedkompositionen generell als Gelegenheitswerke. Unüberhörbar schwingt in dieser Kritik die über die Jahrhunderte immer wieder erneuerte Diskussion um die Instrumentalmusik als „tönend bewegte Formen“⁴⁶ mit; besonders am

⁴² Gisela A. Müller unternimmt den naheliegenden Vergleich von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy und zeigt Unterschiede im Umgang mit der Textbearbeitung auf: „Ein Vergleich aller Lieder auf gleicher Textbasis bestätigt den Eindruck, daß Hensel bei der Mehrzahl ihrer Lieder sehr enge Verbindungen zwischen Text und Musik geknüpft hat. Bestimmte Aspekte der dichterischen Vorlage wirken dabei melodie-, harmonie- oder auch formbildend. Die Lösungen des Bruders scheinen dagegen weniger am Text orientiert zu sein; vielmehr konzipierte er seine Lieder auf vorgeformte Modelle hin, die die Textvorlage bisweilen stark vernachlässigten oder mit ihnen in Konflikt gerieten.“ Gisela A. Müller: „Leichen-‘ oder ‚Blüthenduft‘? Heine-Vertonungen Fanny Hensels und Felix Mendelssohn Bartholdys im Vergleich“, in: Martina Helmig (Hg.), *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*, München: Edition Text+Kritik, 1997, S. 42-50, hier S. 49.

⁴³ Nur am Rande sei der Konflikt mit Wilhelm Hensel bemerkt, der Fannys Vertonungen vor allem Klingemanns eifersüchtig kommentierte, grundsätzlich aber ihr kompositorisches Schaffen im Gegensatz zu ihrer Familie sehr unterstützte.

⁴⁴ Ludwig Rellstab, „Nachruf auf Fanny Hensel“, in: *Vossische Zeitung* vom 18. Mai 1847, hier zitiert nach: Helmig (Hg.), *Fanny Hensel* (wie Anm. 42), S. 162-163, hier S. 163.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 2. Auflage, Leipzig: Rudolph Weigel, 1858 (1854), S. 38.

Beginn des 19. Jahrhunderts wurde Instrumentalmusik unter Komponisten weit höher geschätzt als Vokalvertonungen.

Vergleicht man die Singstimme des strophisch angelegten Liedes *Der Maiabend* mit dem Versmetrum, so fällt zunächst die Ähnlichkeit der rhythmischen Faktur von Gedicht und Vertonung auf (vgl. Abb. 3 und Abb. 6). Sowohl hinsichtlich des Stimmverlaufs als auch der proportionalen Verslänge entsprechen sich Wort- und Gesangskomposition. Für Gedichtvertonungen des 19. Jahrhunderts gilt generell, daß sich eine zunehmende Differenzierung hinsichtlich der sprachrhythmischen Grundstruktur herauskristallisiert: übersetzt wird eine Betonungsfolge, nicht aber der Takt selbst.⁴⁷ Auch im Beispiel *Der Maiabend* besteht ein offensichtlicher Unterschied zwischen dem 2/4-Takt bei Voß und dem 9/8-Takt bei Fanny Hensel; zugleich bleiben die zentralen Versbetonungen in Hensels Komposition bestehen. Starke Abweichungen entsprechen den Liedkonventionen des frühen 19. Jahrhunderts, wie etwa die Koloratur auf den letzten Takten, die in die Schlußkadenz mündet (Abb. 6).

Das Lied *Der Maiabend* beginnt auftaktig im Allegretto („Commodo“ im Autograph, „Allegretto“ im Druck). Die ersten beiden Takte bauen eine Spannung auf, welche durch einen aufstrebenden melodischen Bogen repräsentiert ist. Gleichzeitig gewinnt das Lied auf rhythmischer Ebene insofern an Dynamik, als der erste Taktteil bewegt ist, während zwei ruhigere punktierte Viertel sich anschließen. Die Vertonung steht in As-Dur, einer Tonart, die auch für romantische Liedvertonungen bemerkenswert ist. Der Zeitgenosse Ferdinand Gotthelf Hand (1837) charakterisiert As-Dur als Tonart,

[...] bei welcher die Seele für ein Ueberirdisches aufgeht, und Ahnungen eines Jenseits oder einer höheren Beglückung faßt. [...] Es kann aber die bedeutungsvolle Sehnsucht auch eine dunklere Farbe annehmen oder mit Schwermuth wechseln.⁴⁸

Eine solche Ambivalenz zwischen Beglückung und Schwermut ist im harmonischen Verlauf von *Der Maiabend* erkennbar: Das Lied von Fanny Hensel steht in As-Dur, doch da Hensel ausnehmend häufig den Dominantseptakkord von As-Dur als Zwischendominante von Des-Dur einsetzt, wird Des-Dur⁴⁹ als Tonika suggeriert. Diese janusköpfige tonale

⁴⁷ Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden: Steiner, 1971, S. 17-28.

⁴⁸ Ferdinand Gotthelf Hand, *Aesthetik der Tonkunst. Erster Theil*, Leipzig: Hochhausen & Fournes, 1837, S. 224.

⁴⁹ Vgl. die Ausführungen Hands zu Des-Dur, S. 223: „[...] eignet sich nicht für das Scherzhafte, doch eher für das Excentrische [...]. Allein auch einen pathetischen Schritt kann Des dur annehmen und dann ein Gefühl des Selbstvertrauens und der keck

Ausrichtung wird noch intensiviert, da Hensel in den ersten Takten den Ton *as* liegetonartig durchlaufen läßt; erst im zweiten Teil, ab Takt 5 ist der Baßton ein *des*. Eine klare Kadenzierung findet sich erst in den Takten 7-11, während das Lied vorher über weite Strecken harmonisch doppeldeutig bleibt. Solche harmonische Ambivalenz ist in Liedern des 19. Jahrhunderts generell und bei Fanny Hensel kein Einzelfall: Genannt sei etwa Hensels Lied auf den Text von Heinrich Heines *Warum sind denn die Rosen so blaß*, das in a-Moll steht. Auch hier vermeidet die Komponistin die Grundtonart, vielmehr läßt sich über die Achtelzeiten jedes Tones nachweisen, daß der Ton *d* am häufigsten vorkommt; und auch in diesem Lied wird formal die Subdominante passagenweise zur Tonika, wodurch die Grundtonart in weiten Strecken die Dominantfunktion einnimmt. Man kann dieses Phänomen insofern unmittelbar auf den Liedtext beziehen, als das neunmalige „Warum“ in Heines Text eine Übersetzung in ein harmonisches „Überall-Suchen“ erfährt.⁵⁰ Auch wenn einer kategorischen Semantisierung klanglicher Sachverhalte mit Vorsicht zu begegnen ist – die Vertonung *Der Maiabend* macht die Übersetzung einer ambivalenten Grundstimmung in eine ambivalente harmonische Struktur plausibel.

Fanny Hensel läßt den Text von Voß weitgehend bestehen und ersetzt allein das „stammeln“ (V. 8) durch ein gelinderes „flüstern“. Der ungleich größere Eingriff in die Vorlage besteht darin, daß die Komponistin nur die ersten beiden Strophen des Voßschen Liedes vertont. Die Wendung des Gedichts zum gesicherten Liebesglück und dem entsprechend emphatisierten Brautkuß läßt sie ganz weg. Hensel beendet die Vertonung mit einer Art Versprechen: „und ging nicht“. Während bei Voß ein Bogen geschlossen wird von der ausgelassenen Stimmung über die nachdenkliche Selbstvergewisserung bis zur gegenseitigen Liebesbekundung, schließt Hensels Lied mit einem offenen Ende. Bei Voß ist im Gedicht eine Szene zwischen zwei Liebenden beschrieben, die quasi durch den Vollzug zu Ende erzählt ist, während die Vertonung von Fanny Hensel durch das offene Ende den Zuhörer stärker einbindet. Dieser ist angehalten, die Szene selbst weiter zu denken. Das Gedicht von Voß repräsentiert einen geschlossenen affektiven Verlauf, der seine Erfüllung findet und somit aufgelöst wird. In der Vertonung ist die dem Gedicht innewohnende Spannung dagegen auf motorischer, harmonischer und

vorschreitenden Gravität in sich fassen. Es eignet sich für Darstellung der hohen Schönheit, des Prächtigen, des Glanzvollen und trägt eine große Fülle in sich. Nicht minder aber kann das Leidvolle überwiegen, ohne jedoch das Kräftige vermissen zu lassen, sey es ein Vertrauen auf eigene Hülfe, oder auf Beistand von Oben.“

⁵⁰ Diether de La Motte, „Einfall als Bereicherung der Musiksprache in Liedern von Fanny Hensel“, in: Helmig (Hg.), *Fanny Hensel* (wie Anm. 42), S. 58-67, hier S. 58.

dramaturgischer Ebene ausgearbeitet: An die Stelle des Vollzugs tritt eine Leerstelle, in der die inhaltliche Ambivalenz von Begehren und Vergehen nachhallt.

3.

Johann Heinrich Voß verstand seine *Zeitmessung* als Anleitung zur ausdrucksvollen musikalischen Vers- und Strophendichtung und darüber hinaus als Handreichung für Komponisten, die ihrer Vertonung eine textadäquate Gestalt geben wollten:

Zugleich wird dem Rhythmiker, der über den todten Begriff der Regel hinweg zum regen Gefühle des Nothwendigen und des Schönen gelangen will, einige Bekanntschaft mit den verwandten Regeln der Tonkunst unentbehrlich sein: daß er wenigstens die Verhältnisse der Längen und der Kürzen, die Verschiedenheit des Accents, und vorzüglich die Bewegungen des Taktes, sich in Noten vorstellen könne. Auch der Musiker dagegen wolle sich gehörige Kenntnis der Silbenzeit, des begleitenden Tons und des vielartigen Rhythmus eintauschen, damit er nicht, wie mehrere der berühmtesten, schöne Melodien durch verfehlten Ausdruck entstelle. (S. 7 f.)⁵¹

Inwiefern die Umsetzung der Voßschen Vorgaben nun tatsächlich zur Beförderung lyrischen und musikalischen Wohlklangs beitragen kann, sei dahingestellt. Offensichtlich ist, daß eine rhythmisch variantenreiche Gedichtkomposition wie *Der Maiabend* ein musikalisches Äquivalent finden kann. Das zeigen bereits die Übereinstimmungen zwischen der rhythmischen Umschrift der ersten beiden Strophen (Abb. 3) und dem Lied Fanny Hensels (Abb. 6). Die nur in Ansätzen entwickelte ‚Melodielinie‘, die Voß seiner alkäischen Ode unterlegt, wird also durch die kompositorische Praxis bestätigt. Es ist sogar möglich, daß Fanny Hensel mit Voß’ metrischer Theorie vertraut war. Auf der anderen Seite bezeugt etwa der Briefwechsel zwischen Voß und dem Komponisten Johann Abraham Peter Schulz,⁵² daß Voß zumindest musikalisches Grundlagenwissen besaß.

Die Bezugnahme der Vertonung auf das Voßsche Gedicht zeigt sich auch im Verzicht Fanny Hensels auf die dritte Liedstrophe. Vor dem Hintergrund

⁵¹ Mit den ‚Melodien‘ ist wohl nicht die Sprachmelodie des Verses gemeint, sondern die musikalische Tonfolge, die mit der entsprechenden kompositorischen Sorgfalt an ‚Ausdruck‘ gewinnen kann und somit ästhetischen Zugewinn bedeutet. Vgl. etwa: ‚Achstes Haupt-Stück. Vom Nachdruck in der Melodie‘ bei Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 26), S. 271-278.

⁵² Johann Heinrich Voß, *Briefe. Nebst erläuternden Beilagen*, hg. von Abraham Voß, Bd. 2., Halberstadt: Brüggemann, 1830, S. 155-212.

der zwischengeschlechtlichen Verhaltenskodices im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts könnte für die Auslassung der Brautkuß-Strophe zwar die weibliche Zurückhaltung als plausibles Argument naheliegen. Die Analyse der Vertonung unter Einbeziehung der rhythmischen Struktur des Gedichts zeigt indes, daß die dritte Strophe bei gleichbleibendem alkäischem Metrum eine eindringlichem Pathos geschuldete rhythmische Formvariante darstellt (Abb. 4, mit Analyse), welche eine strophisch angelegte Komposition rein formal so nicht wiedergeben kann.⁵³ Bedenkt man die Nähe der auskomponierten Melodielinie mit der Versstruktur, so wird offenkundig, daß Hensel auf die versmetrische Formvariante der dritten Strophe hätte reagieren müssen. Ein Ausweg wäre, das Gedicht anhand eines variierten Strophenliedes zu vertonen, wodurch sich die dritte Strophe im Rhythmus der Melodielinie von den beiden ersten unterscheiden könnte. Eine alternative, von Hensel realisierte Möglichkeit ist die Auslassung der dritten Strophe und damit die Umgestaltung der Pointe.

Die alkäische Ode *Der Maiabend* entwickelt also trotz ihres metrisch gleichförmigen Gangs eine hochdynamische Rhythmik (Versfuß vs. Wortfuß), die mit der Umsetzung von ‚Tondauer‘ und ‚Tonhöhe‘ musikalisierende Qualitäten aufweist. Fanny Hensels Vertonung weiß mit diesen Vorgaben umzugehen und bietet damit ein Indiz für eine zeitgenössisch wirksame metrische Theoriebildung. Freilich verfügen Voß’ Dichtung und Hensels Vertonung in metrischer und tonaler Hinsicht nicht über dasselbe Ausdrucks- und Gestaltungsspektrum: Dem Strophenlied bleibt es versagt, einem rhythmisch ausdifferenzierten Odenschema gerecht zu werden, und die metrische Analyse eines Gedichtes wird keine Phrasierungsschemata entwerfen können, die der kompositorischen Praxis nahekommen.

⁵³ Bereits Johann Adolph Scheibe hatte für die Vertonung von Liedern (die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem lateinischen Begriff ‚Oden‘ bezeichnet wurden, vgl. den Titel von Scheibes „Untersuchung“) gefordert, „[...] daß man denjenigen Strophen, oder Sätzen, in welchen sich der Affect verändert, oder die wegen des Sylbenmaaßes nicht mit einander übereinkommen, andere Melodien gibt“. Johann Adolph Scheibe, „Untersuchung der Beschaffenheit der Odenmelodien“, in: ders., *Critischer Musicus*, neue, vermehrte und verbesserte Auflage, T. 3, 64. Stück vom 17. November 1739, Leipzig: Breitkopf, 1745, S. 583-594, hier S. 594.

Dienstadressen:

Dr. Lars Korten, Freie Universität Berlin, Cluster ‚Languages of Emotion‘, Habelschwerdter Allee 145, 14195 Berlin.

PD Dr. Friederike Wißmann, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Musikwissenschaft, Georg-Voigt-Straße 12, 60054 Frankfurt/Main.

Professor Dr. Jan Stenger, Freie Universität Berlin, Institut für Griechische und Lateinische Philologie, Habelschwerdter Allee 145, 14195 Berlin.

Professor Dr. Winfried Menninghaus, Freie Universität Berlin, Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Habelschwerdter Allee 145, 14195 Berlin.

Abb. 1: Metrisches Schema der alkäischen Ode *Der Maiabend* (nach dem Erstdruck)

Abb. 2: Metrische Notation einer alkäischen Ode mit Beispielstrophe (Neusatz, entspricht *Zeitmessung der deutschen Sprache*, S. 190)

Abb. 3: Konstruktion des metrischen Schemas der ersten Strophe von *Der Maiabend* (Taktstruktur und Taktfüllung; Notation nach Wortfüßen; Text)

Abb. 4: Konstruktion des metrischen Schemas der dritten Strophe von *Der Maiabend* (Taktstruktur und Taktfüllung; Notation nach Wortfüßen; Text)

Abb. 5: Fanny Hensel, *Der Maiabend*, illustriert von Wilhelm Hensel (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv)

Abb. 6: Fanny Hensel, *Der Maiabend*, Transkription der Handschrift