

In dem 1827, im Jahr seines frühen Todes, publizierten Essay *Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen* ging Wilhelm Müller – dessen große Gedichtzyklen den fast gleichaltrigen Franz Schubert bekanntlich zu seinen berühmtesten lyrischen Kompositionen inspiriert haben – erstaunlich hart mit dem Œuvre Friedrich Gottlieb Klopstocks ins Gericht. Zwar wird im Einleitungssatz Klopstock wie selbstverständlich als Stammvater der im Titel genannten „neuesten“ deutschen Lyrik anerkannt: „Die lyrische Poesie der Deutschen hat von Klopstock bis auf unsre Zeit mancherlei Veränderungen durchlaufen, deren verschiedene und zum Teil ganz gegeneinander strebende Züge das verworrene Bild zusammensetzen, welches wir hier betrachten wollen.“¹ Aber dann folgt, vom Zielpunkt der erwähnten „Veränderungen“ aus, eine historische Würdigung, die man – wiewohl vornehmlich auf die Epigonen und Nachahmer gemünzt – kaum anders denn als harsche Abrechnung mit Klopstock und seiner Wirkungsgeschichte auffassen kann. Denn für Müller, der nicht selten selbst als virtuoser Experimentator mit kompliziertesten Gedichtformen an die Öffentlichkeit getreten war, lag am Ende der eigenen Laufbahn das Telos der Entwicklung in der artifiziellen Simplität des Volksliedes:

„Die antike Vornehmheit, in welche Klopstock seine innigen und schwärmerischen Gefühle einschmiedete, muß noch immer Bewunderung erregen, aber zur Nachahmung kann sie nicht auffordern, wenn wir uns an das erinnern, was als klopstockisch auf dem deutschen Parnaß, namentlich von den neuen Barden, nachgesungen worden ist. Während Klopstock die höhere Lyrik nach der Norm der Alten in die Ode, die Hymne und den Dithyrambus einschloß, wollten die Liedersänger auch klassisch werden und tändelten sich in die anakreontische Form hinein. So wurde der natürliche Brustton des deutschen Liedes in ein widerliches Fistulieren verwandelt. Was sind alle Anakreontika des Klopstockschen Zeitalters gegen *ein* Lied von Hagedorn, oder gar gegen eines von Günther? Klopstock selbst hatte durchaus kein Ohr und also auch keine Brust und keinen Mund für das deutsche sangbare Lied. Seine von früher Jugend an gepflegte Antipathie gegen den Reim, der musikalischen Seele des deutschen Liedes, machte, daß der Reim auch ihm abhold wurde, und so wurde der

¹ Wilhelm Müller, *Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen*. Ludwig Uhland und Justinus Kerner, in: ders., *Werke. Tagebücher. Briefe* (Hrsg. Maria-Verena Leistner), 6 Bde., Berlin 1994, Band 4: *Schriften zur Literatur*, S. 299.

Reimfeind für das, was er gegen den Reim verschuldet hatte, durch den Reim selbst bestraft, als er geistliche Lieder zu reimen anfang. Dem reimlosen Klopstock zu Ehren wurden die Anakreontiker ungereimt.“²

Man mag sich fragen, ob Wilhelm Müllers kritischer Rückblick auf Klopstock vom Ende der 1820er Jahre repräsentativ genug ist, um auch die aktuelle Ansicht seines Generationengenossen Franz Schubert wiederzugeben. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Zunächst aber hat man dem unbestreitbaren Umstand einer schlechthin emphatischen Beziehung Schuberts zu dem später von Müller so gescholtenen Dichter in einem doppelten Sinne Rechnung zu tragen: dass nämlich nicht nur Klopstock für Schubert – freilich für den jungen Schubert, nicht für den reifen Komponisten des Jahres 1827 – an einem frühen, aber entscheidenden Punkt seiner Entwicklung von immenser Bedeutung gewesen ist, sondern dass umgekehrt auch Schubert, wie Walther Dürr mit Recht betonte, mit eben diesen frühen Vertonungen „zu dem neben Gluck vielleicht bedeutendsten Sängerklopstockscher Lieder geworden“³ ist.

Im Wesentlichen erstreckt sich Schuberts Befassung mit Klopstock auf kaum mehr als ein Jahr. Innerhalb dieses Zeitraums entstanden, deutlich in zwei Phasen (Herbst 1815 und Sommer 1816) gruppiert, die folgenden Vertonungen für Singstimme und Klavier:

- D 280 *Das Rosenband* (September 1815)
- D 285 *Furcht der Geliebten (An Cidli)*, zwei Fassungen (September 1815)
- D 286 *Selma und Selmar*, zwei Fassungen (September 1815)
- D 287 *Vaterlandslied*, zwei Fassungen (September 1815)
- D 288 *An Sie* (September 1815)
- D 289 *Die Sommernacht*, zwei Fassungen (September 1815)
- D 290 *Die frühen Gräber* (September 1815)
- D 291 *Dem Unendlichen*, drei Fassungen (September 1815)
- D 322 *Hermann und Thusnelda* (Oktober 1815)

- D 442 *Das große Halleluja* (Juni 1816)
- D 443 *Schlachtlied* (Juni 1816)
- D 444 *Die Gestirne* (Juni 1816)
- D 445 *Edone* (Juni 1816).

Dazu treten noch, etwas früher, die beiden im März 1815 komponierten Chorlieder *Nun laßt uns diesen Leib begraben* (D 168, auch unter dem Namen *Begräbnislied* bekannt) und *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand* (D 168 A, auch unter dem Namen *Osterlied* bekannt), das im Februar 1816 begonnene große Oratorium *Jesus Christus schwebt am Kreuze (Stabat mater)*, D 383) sowie, eine späte Ausnahme, die für achtstimmigen Doppelchor konzipierte Neubearbeitung des *Schlachtliedes* (D 443), komponiert im Februar 1827 (D 912).

2 Ebd., S. 301.

3 Walther Dürr, *Lieder*, in: Walther Dürr und Arnold Feil, *Reclams Musikführer Franz Schubert*, unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Stuttgart 1991, S. 52.

Der noch nicht zwanzigjährige Franz Schubert hat sich also – mehr als zehn Jahre vor Wilhelm Müllers Verdikt – mit Klopstocks Lyrik ebenso intensiv wie kurz auseinandergesetzt. Die Intensität und die Bedeutung dieser Auseinandersetzung kann man sich erstens, wie gezeigt werden soll, kaum nachdrücklich genug vorstellen, und der Eindruck der Kürze dieser Auseinandersetzungsphase darf zweitens nicht über die Nachhaltigkeit im Sinne der bleibenden Verfügung Schuberts über gewisse kompositionstechnische Errungenschaften hinwegtäuschen. Die kompositorische Befassung mit Klopstock ließ ihn auf charakteristische Probleme ebenso erst stoßen, wie sie zugleich Wege zu ihrer Lösung eröffnete, und deren eingehende Analyse ist dazu angetan, sowohl einen wichtigen „Wendepunkt“⁴ in Schuberts kompositorischer Selbsterfahrung besser zu verstehen als auch ein differenzierteres Verständnis der Verfahren zu eröffnen, mit denen Schubert Lyrik in musikalische Struktur zu übersetzen vermochte. Denn nicht zuletzt in der Korrelation zwischen sprachlicher und musikalischer Metrik und Syntax – in der sich die „Vermittlungsfunktion der Zeitordnung als gemeinsamer Horizont beider Zeitkünste“ bestätigt⁵ – liegt das Spezifikum von Schuberts „musikalischer Lyrik“.⁶

1.

„Kennen Sie von den tausend und aber tausend komponierten Gedichten ein einziges hexametrisches? Mir ist kein solches bekannt. Selbst Schubert, dem sich fast alles, was er las, in Musik umsetzte, muss ein gelindes Grauen vor dem unabänderlich wiederkehrenden Rhythmus der Hexameter und Pentameter gehabt haben.“⁷

Als der Komponist Hermann Goetz brieflich diese rhetorische Frage formulierte, befand er sich mitten in der Vertonung der Schillerschen *Nänie*, deren metrische Form, das elegische Distichon, er als besondere und von keinem Komponisten vor ihm bewältigte Herausforderung empfand. Was Goetz aber 1874 im Bewusstsein seiner vermeintlichen Pionierleistung nicht wissen konnte: Schubert hat sehr wohl Hexameter vertont; nur wurden diese Vertonungen nach ihrer Erstveröffentlichung bei Tobias Haslinger (1827) erst wieder in den 1880er Jahren in Max Friedlaenders Edition und 1895 im Rahmen der Alten Schubert-Ausgabe publiziert. Es sind sogar zwei Werke aus Schuberts Reifezeit, die er im August 1825 auf Texte seines Bekannten Johann Ladislaus Pyrker komponierte: *Das Heimweh* (D 851) und *Die Allmacht* (D 852). Während aber das 19. Jahr-

4 Unter dem Aspekt des werkbiographischen „Wendepunkts“ werden Schuberts Klopstock-Vertonungen – unter etwas anderer Perspektive und anhand einer anderen Auswahl von Beispielen – diskutiert in: Hans-Joachim Hinrichsen, *Episode oder Wendepunkt? Schuberts Auseinandersetzung mit der Dichtung Friedrich Gottlieb Klopstocks*, in: *Schubert : Perspektiven 3* (2003), S. 155–175.

5 Ludwig Stoffels, *Die Winterreise*, Band 1: *Müllers Dichtung in Schuberts Vertonung*, Bonn 1987, S. 78.

6 Der einlässlichen Rekonstruktion und Darstellung dieses Spezifikums hat Thrasybulos Georgiades seine umfangreiche Monographie *Schubert – Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, gewidmet (siehe unten, Anm. 8). Bezeichnend für die Einseitigkeit des von Georgiades rekonstruierten Konzepts ist indessen, wie gezeigt werden soll, die nicht etwa beiläufige, sondern offensichtlich planvolle Ignoranz gegenüber den Klopstock-Vertonungen.

7 Brief von Hermann Goetz an August Scipio, Sommer 1874, zit. nach: Eduard Kreuzhage, *Hermann Goetz. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1916, S. 101.

hundert diese unbekanntenen Werke noch in aller Unschuld ignorieren konnte, wurden sie im 20. Jahrhundert oft willentlich marginalisiert. Thrasybulos Georgiades etwa widmete ihnen 1967 in seinem Standardwerk *Schubert – Musik und Lyrik* gerade einmal eine Fußnote, um seiner sicheren Überzeugung Ausdruck zu geben, Schubert habe die Hexameter Pyrkers wohl nur „wider Willen komponiert“.⁸ Widerwillig ist hier allerdings nicht so sehr der Komponist als vielmehr sein Interpret: Die späten Pyrker-Gesänge aus dem Jahre 1825 passten schlichtweg nicht in sein Konzept des Schubertschen Liedes. Das von Goetz unterstellte „gelinde Grauen“ Schuberts vor dem Hexameter ist Resultat einer durch die Überlieferungssituation entschuldigen Ignoranz, der von Georgiades insinuierte „Widerwille“ hingegen das Ergebnis des planvollen Zuschnitts musikalischer Lyrik auf ein tendenziös pointiertes Konstrukt.

Das sind lediglich zwei willkürlich gewählte Belege für ein dem Komponieren des 19. Jahrhunderts als konstitutiv unterstelltes Spannungsverhältnis zwischen antikisierender Metrik und musikalischer Lyrik. Es betrifft natürlich, über das spezielle Hexameter-Problem hinaus, das Lied-Œuvre Franz Schuberts im Kern: Mag man von den Pyrker-Vertonungen vielleicht noch absehen, so kommt man doch kaum an der Zentralstellung etwa der *Ganymed-* oder *Prometheus-*Hymnen nach Johann Wolfgang von Goethe vorbei.⁹ Die genetisch tiefste Schicht indessen, die in Schuberts Liedwerk eine intensive und folgenreiche Auseinandersetzung mit der Vertonung antiker, frei antikisierender oder überhaupt freier Versmaße darstellt, ist in seiner frühen Beschäftigung mit Friedrich Gottlieb Klopstock zu finden (der bezeichnenderweise in der gesamten umfangreichen Monographie von Georgiades nicht einmal erwähnt wird). Gerade die kurze, aber intensive Auseinandersetzung mit Klopstock, so hatte vor 50 Jahren schon Walther Vetter vermutet, ohne dies freilich allzu weit auszuführen, habe dem jungen Komponisten „tiefere Einsicht in sprachliche Bewegungs- und Klanggesetze“ vermittelt und die „Evolution vom Bloß-Intuitiven zum Auch-Bewußten“ ausgelöst.¹⁰

Wie ist Schubert auf Klopstock gestoßen? In jüngster Zeit ist mehrfach von germanistischer Seite gezeigt worden, in welcher Weise man Schuberts frühes Vokalwerk geradezu als Quellenkorpus zur Literaturrezeption des österreichischen Biedermeier lesen kann, insofern als dieses Œuvre weniger die individuelle Belesenheit des Komponisten als vielmehr die Lektorentätigkeit und lyrische Produktion seines weit verzweigten Freundeskreises widerspiegelt. Diese wiederum zeigt die für die literarische Bildung der jungen österreichischen Intellektuellen der Kongresszeit typische Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: das Nebeneinander von Goethe und Schiller etwa mit den in anachronistischer Weise überproportional vertretenen Dichtern der Empfindsamkeit (für deren Kenntnisnahme durch Schubert freilich nicht nur der Freundeskreis, sondern auch die Beschäftigung mit den Liedern Zumsteegs zu bedenken ist), die in Schuberts Vokalwerk erst von 1817 an fast schlagartig der Präsenz der deutschen Romantiker um Novalis und die Gebrüder Schlegel weichen sollten. Der verzögerte Anschluss an die aktuelle Situation des mittel- und norddeutschen Kulturraums, charakteristisch für den Schubert-Kreis während seiner späten Gymnasial- und frühen Universitätsjahre, drückt ziemlich

8 Thrasybulos Georgiades, *Schubert – Musik und Lyrik*, Göttingen ²1979, S. 206.

9 Zu *Ganymed* vgl. Thomas Seedorf, *Ein Lied ist kein Lied ist ein Lied. Goethes „Ganymed“ – „In Musik gesetzt ... von Franz Schubert“*, in: *Schubert : Perspektiven* 3 (2003), S. 1–27.

10 Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Bd. 2, Leipzig 1953, S. 147 f.

unmittelbar den in der österreichischen Schulausbildung gesiebten Literaturkanon aus, den Schubert und vor allem seine Freunde erst mit der Emanzipation von den Restriktionen der Ausbildungssituation zu erweitern fähig waren.¹¹ Anders als der in Schuberts Liedwerk fast konstant anwesende und quantitativ durch niemanden überbotene Goethe – der von Schubert allerdings in die Abfolge seiner eigenen „empfindsamen“, „klassizistischen“ und „romantischen“ Lektüreerfahrungen signifikant eingepasst wurde, um schließlich der Beschäftigung mit dem Weltschmerz eines Wilhelm Müller oder Heinrich Heine zu weichen¹² –, anders also als Goethe bezeichnet Klopstock auf den ersten Blick in Schuberts Vokalmusik nur eine Episode, wenn auch eine intensive und folgenreiche, deren vermeintlich episodischer Charakter sich freilich auf den zweiten Blick deutlich relativiert.

Die vorübergehend intensive Klopstock-Begeisterung des Schubertschen Freundeskreises äußerte sich zwangsläufig in eigener literarischer Produktion, auch beim Komponisten selbst. Anton Holzapfel, Schuberts Freund aus der Konviktszeit, gab in seinen für den Biographen Ferdinand Luib bestimmten Erinnerungen an, noch ein Gedicht von Schuberts Hand besessen, später aber verloren zu haben,

„welches von ihm in dem von uns Schülern kaum verstandenen schwunghaften Odenstil Klopstocks verfaßt und dessen Thema beiläufig Gottes Allmacht in der Schöpfung war, eine, wie ich mich noch erinnere, ganz regelmäßige Dichtung, die mir in höherer Klasse stehendem um so mehr auffiel, als ich mir selbst so etwas kaum besser zutrauen durfte und man in den untern Klassen kaum etwas von Poesie zu vernehmen pflegte.“¹³

Im Freundeskreis selbst war die Produktion klopstockisierender Lyrik, wie jüngst von Ilija Dürhammer an Gedichten Anton Ottenwalts gezeigt werden konnte, buchstäblich vergesellschaftet: bis hin zu jener Form, in der die Gedichte als kompetitive Resultate des „Wortelns“ entstanden, eines Gesellschaftsspiels, in dem nach einer Liste vorgegebener Schlüsselwörter gearbeitet wurde.¹⁴ Wenn auch diese für die wechselnden Kreise um Schubert bis in die späte Zeit hinein dokumentierte Form der Sozialität weniger den originalen Freundschaftskult etwa der Göttinger Hainbündler reflektiert als vielmehr den Zuschnitt spezifisch biedermeierlicher Geselligkeit erkennen lässt, so war doch das mit diesem Dichterkreis verbundene Ideal empfindsamer Seelengemeinschaft der

11 Vgl. Hans Joachim Kreutzer, *Schubert und die literarische Situation seiner Zeit*, in: Werner Aderhold u. a. (Hrsg.), *Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985*, Kassel u. a. 1985, S. 29–38; ders., *Dichtkunst und Liedkunst – Franz Schubert und die Dichter*, in: *Schubert-Jahrbuch* 1997, Duisburg und Kassel 1999, S. 3–21; Ilija Dürhammer, *Zu Schuberts Literaturästhetik – entwickelt anhand seiner zu Lebzeiten veröffentlichten Vokalwerke*, in: *Schubert durch die Brille. Mitteilungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* (Hrsg. Ernst Hilmar), Nr. 14 (Januar 1995), S. 5–99; Michael Kohlhäufel, *Poetisches Vaterland. Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts*, Kassel u. a. 1999.

12 Vgl. Ilija Dürhammer, *Schuberts literarische Heimat. Dichtung und Literatur-Rezeption der Schubert-Freunde*, Wien u. a. 1999, S. 323–343; vgl. auch Herbert Zeman, *Gedanken zu Franz Schuberts poetischer Weltvorstellung*, in: *Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift Walter Salmen* (Hrsg. Monika Fink u. a.), Innsbruck 1991, S. 172.

13 Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1966, S. 67.

14 Dürhammer, *Schuberts literarische Heimat* (wie Anm. 12), S. 44 f.

emphatisch begrüßte Hintergrund solcher Aktivitäten.¹⁵ Nicht zufällig erscheint Klopstock in Schuberts Œuvre erstmals auf dem bezeichnenden Umweg über eines der für die schwärmerische Klopstock-Nachfolge so charakteristischen Reverenz- und Adressgedichte: in der Vertonung von Friedrich von Matthissons *An Laura (als sie Klopstocks Auferstehungslied sang)* – ein Lied (D 115) des siebzehnjährigen Schubert, das Anfang Oktober 1814, wohlgermerkt noch einige Tage vor der in der Literatur hypostasierten Geburtsstunde des romantischen Klavierlieds¹⁶ (gemeint ist *Gretchen am Spinnrade*), entstand. Das erste daraufhin vertonte Klopstock-Gedicht, das für vierstimmigen Chor gesetzte Osterlied *Überwunden hat der Herr den Tod* (D 168A, 15. März 1815), mag Schubert irrtümlich sogar für das bei Matthisson erwähnte *Auferstehungslied* gehalten haben. Doch auch ohne einen so direkten Bezug liegt die Vermutung nahe, dass sein Weg zu Klopstock durch die Dichter der zweiten Generation – durch Hölty, Matthisson, Kosegarten und Stolberg – eröffnet wurde: damit also zunächst zu dem Klopstock der Sterbevisionen und der Vergänglichkeitsmelancholie, zum empfindsamen Dichter der Seelengemeinschaft und des Freundschaftskults.¹⁷ Daneben sind es natürlich auch, im Zeitalter der Befreiungskriege naheliegend, die patriotischen Gedichte wie *Hermann und Thusnelda*, das *Vaterlandslied* oder der *Schlachtgesang*, die Schubert sich – bisweilen parallel zu den Liedern Theodor Körners – zur Vertonung vornahm.

Um diese Zeit herum hat sich Schubert nachweislich mit dem Gedanken getragen, Liederhefte nach einzelnen Dichtern zusammenzustellen. Im Falle der Goethe-Vertonungen ist dies bekanntlich gleich zweifach realisiert worden, und in dem von Schuberts Freund Josef von Spaun verfassten Begleitbrief zum ersten *Goethe-Liederheft* (17. April 1816) wurde der Weimarer Dichturfürst über die Absicht des jungen Komponisten informiert, nach dem gleichen Verfahren noch weitere Hefte anzulegen, von denen nicht weniger als zwei für Klopstock reserviert sein sollten:

„Die ersten beiden (wovon das erste als Probe beiliegt) enthalten Dichtungen Euer Exzellenz, das dritte enthält Dichtungen vom Schiller, das 4te und 5te vom Klopstock, das 6te vom Mathisson, Hölty, Salis etcetc., und das 7te und 8te enthalten Gesänge Ossians, welche letztere sich vor allen auszeichnen.“¹⁸

Für die heute verstreuten Quellen der 20 aus dieser Zeit stammenden Kosegarten-Vertonungen ist jüngst sogar ein ursprünglich geplanter zyklischer Zusammenhalt nachgewiesen worden: und zwar als ein nicht nur formeller – als Liederheft nach einem einzigen Dichter –, sondern als Ausdruck eines geselligen Rollen-Liederspiels, wie es etwa auch den originalen Berliner Texten der Wilhelm Müllerschen *Schönen Müllerin* zugrunde liegt.¹⁹

15 Vgl. Walther Dürr, *Schubert in seiner Welt*, in: Walther Dürr und Andreas Krause (Hrsg.), *Schubert-Handbuch*, Kassel u. a. 1997, S. 2 ff. (bes. den Abschnitt *Die Freundeskreise*, S. 19–45). – Vgl. auch Hans-Joachim Kreuzer, *Freundschaftsbünde – Künstlerfreunde. Das Erbe von Aufklärung und Empfindsamkeit im Schubert-Kreis und seine Verwandlung im romantischen Geist*, in: Eva Badura-Skoda u. a. (Hrsg.), *Schubert und seine Freunde*, Wien u. a. 1999, S. 59–74.

16 Vgl. als ein Beispiel für viele: Vetter, *Der Klassiker Schubert* (wie Anm. 10), S. 130.

17 Zu den Phasen der frühen Klopstock-Rezeption im deutschsprachigen Raum vgl. Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 133–155 (*Sammlung Metzler* 325).

18 Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u. a. 1964, S. 41.

19 Morten Solvik, *Lieder im geselligen Spiel. Schuberts Kosegarten-Zyklus von 1815 entschlüsselt*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53 (1998), H. 1, S. 31–39.

So dürften auch die Gedichte Klopstocks, imitiert in der Lyrik der Freunde und vertont in den Liedern Schuberts, in striktem Sinne als Katalysatoren der rezeptiven und produktiven Geselligkeit gewirkt haben. Die Einbettung dieser Lieder in einen literarisch-musikalischen Kommunikationsprozess (der über das Vokalwerk hinaus und bis in Schuberts späte Schaffensphase hinein übrigens auch die Instrumentalmusik betrifft²⁰) ist als künstlerische Produktionsbedingung einerseits im Einzelfall so schwer rekonstruierbar wie andererseits im Allgemeinen für ihr Verständnis fundamental. Auch das letzte der bekannten Klopstock-Lieder Schuberts, *Edone* vom Juni 1816 (D 445), gehört offensichtlich in einen solchen Kommunikationszusammenhang: Es ist Teil des kalligraphisch angelegten Liederheftes für Therese (oder Heinrich?) Grob²¹ und bildet sogar dessen Beginn. Schubert folgt also dem durch Klopstock vorgegebenen Verfahren der poetischen Namengebung, das durch die analoge Skandierung der beiden weiblichen Vornamen (Therese/Edone) begünstigt wird.

2.

Als letztes und gerade als scheinbar schlichtestes aller Klopstock-Lieder bündelt *Edone* die Techniken und Verfahren der Schubertschen Klopstock-Vertonung, gleichsam als Summe kompositorischer Erfahrung mit dem Dichter, in idealer Weise. Es liegt daher nahe, den genaueren Blick auf Schuberts Auseinandersetzung mit Klopstock mit diesem Beispiel zu beginnen.²²

Beispiel 1: siehe Seite 172.

Die vier regelmäßigen Strophen von Klopstocks Gedicht werden von Schubert in ein 37 Takte umfassendes Lied umgewandelt. Die angesichts der völlig regelmäßigen Grundstruktur der Textvorlage überraschende Ungeradtaktigkeit der Komposition beruht auf einer kleinen, aber folgenreichen Maßnahme zu Beginn. Jede der vier Strophen, von denen nur die erste und die letzte sich melodisch aufeinander beziehen, wird vom Komponisten durch geschickte Dehnung der dreihebigen Verse in eine Achttaktgruppe umgesetzt. Das ergäbe unter Einbezug des je zweitaktigen Vor- und Nachspiels des Klaviers ein 36-taktiges Gesamtgebilde – wenn Schubert nicht am Ende der ersten Strophe eine Störung des metrischen Gleichgewichts eingebaut hätte, die, als lokal begrenztes Ereignis gesehen, zwar nur die Modulation vom c-Moll-Schluss der ersten

20 Vgl. Anselm Gerhard, *Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur „poetischen Idee“ des Es-Dur-Klaviertrios von 1827*, in: *Schubert : Perspektiven 2* (2002), S. 4 f.

21 In der Literatur wird das früher so genannte Liederheft für Therese Grob neuerdings auch als „Liederalbum der Familie Grob“ bezeichnet (vgl. etwa Walther Dürr, *Vorwort*, in: NGA IV/10, S. XXVII). An der Bedeutung der exponierten Stellung von *Edone* ändert sich durch diese unterschiedliche Nomenklatur – Ausdruck einer leichten Unschärfe bei der Fixierung des eigentlichen Adressaten des Albums – natürlich nichts. Vgl. dazu: Rita Steblin, *Schubert's Beloved Singer Therese Grob*, in: *Schubert durch die Brille. Mitteilungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* (Hrsg. Ernst Hilmar), Nr. 28 (Januar 2002), S. 55–99, bes. S. 93 ff.

22 Zitiert wird aus den beiden Gesamtausgaben der Werke Schuberts unter den folgenden Siglen: a) AGA (Alte Gesamtausgabe): *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig 1884–1897; b) NGA (Neue Gesamtausgabe): *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel u. a. 1964 ff.

zum As-Dur-Beginn der zweiten Strophe hinauszögert, damit insgesamt aber das gleichmäßige Gefüge der folgenden 8+8+8 Takte verschiebt. Die planvolle metrische Irritation wird deutlich, wenn man die Fiktion einer vereinfachten Version dagegenhält, die dem Komponisten ohne Verzögerung der Modulation von der ersten zur zweiten Strophe (im Anschluss an Takt 10) eine glatt aufgehende Geradtaktigkeit von viermal acht Takten eingebracht hätte. Eben sie, dies macht das Beispiel sichtbar, hat Schubert nicht gewollt, und es ist bezeichnend, dass er gerade an dem schlichtesten aller von ihm vertonten Klopstock-Gedichte die reflektierte Irritation einer damit als nur scheinbar erwiesenen Simplizität demonstriert. Die subtile metrische Störung vor dem Hintergrund einer kunstvollen Synthese von durchkomponierter und strophischer Form ist von nun an ein Kennzeichen des Schubertschen Lieds, das mit Klopstocks *Edone* ein zwar kaum zum Repertoire heutiger Liederabende gehörendes, vom Komponisten selbst aber durch Einfügung in das Liederheft für Therese Grob nachdrücklich nobilitiertes Gattungsexemplar gefunden hat.

Beispiel 2: siehe Seite 173.

Insofern ratifiziert der mit *Edone* vollzogene Abschied von Klopstocks Lyrik nicht einfach den in der älteren Schubert-Literatur vielbeschworenen Übergang zum Gattungstypus des romantischen Klavierliedes, er signalisiert vielmehr die geschichtswirksame Integration der Errungenschaften aus der kompositorischen Befassung mit eben diesem Dichter. Den Umgang mit metrischen und rhythmischen Problemen hat Schubert in erster Linie bei Klopstock gelernt. Ein reifes Ergebnis dieser Beschäftigung zeigt das gleichzeitig mit *Edone* als eine der letzten Klopstock-Vertonungen entstandene 15-strophige Lied *Die Gestirne* (D 444). Das Lied hat, ebenso wie *Edone*, eine ungerade Taktanzahl, der aber hier, anders als bei *Edone*, ein alles andere als metrisch ebenmäßiges Textgebilde zugrunde liegt. Sollte Schubert tatsächlich, wie Maximilian und Lilly Schochow vermuten,²³ die seit 1798 bei Göschen in mehreren Auflagen erschienene Werkausgabe konsultiert haben, dann musste er den Text in der für Klopstock charakteristischen Präsentationsform vor Augen haben, die dem Gedicht im Bedarfsfall das je eigene Metrum als abstraktes Schema voranstellte.

Abb. 1: Fr. G. Klopstock, *Die Gestirne*, Strophe 1 (nach der Werkausgabe Leipzig: Göschen 1854, Band 4, S. 138).

Die Gestirne.

◡ — ◡◡ —, — ◡ —, — ◡◡ —
 ◡◡ —, — ◡◡ — ◡◡ —, ◡ (—) — ◡
 ◡◡ — ◡◡ —, — ◡◡ — ◡ —
 ◡◡ — ◡, (—) ◡◡ — — ◡◡ —.

**Es tönet sein Lob Feld und Wald, Thal und Gebirg,
 Das Gestad hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend
 Des Unendlichen Lob, siehe, des Herrlichen,
 Unerreichten von dem Danklied der Natur!**

23 Franz Schubert. *Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter* (Hrsg. Maximilian und Lilly Schochow), Hildesheim und New York 1974, Bd. 1, S. 215–225.

Im vorliegenden Falle ist es, aus dem vorangestellten Schema geradezu in die Augen springend, der für Klopstocks antikisierende Hymnik überaus charakteristische, für die Vertonung jedoch nicht leicht zu bewältigende häufige Hebungsprall, der Schubert bei der Umsetzung des ersten Verses zur Komposition eines aus drei Einzeltakten gefügten Dreitakters zwingt. Bewunderungswürdig ist die Souveränität, mit der Schubert dieses irreguläre Taktgebilde des Beginns in die Gesamtstruktur des Liedes integriert (Beispiel 3): Dem Dreitakter voran steht ein zweitaktiges Klaviervorspiel, ihm folgt eine Viertaktgruppe mit der Vertonung des zweiten Verses, und ohne Zäsur schließt sich hieran eine finale Sechstaktgruppe, welche die Verse 3 und 4 enthält. Man beachte innerhalb dieser abschließenden Sechstaktgruppe das von Schubert in einer aufsteigenden chromatischen Linie versteckte Enjambement zwischen dem dritten und dem vierten Vers Klopstocks (T. 12), durch das die Geradtaktigkeit dieser Sechstaktgruppe die eigentlich irreguläre interne Gliederung in $2\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2}$ Takte überspielt. Insgesamt also stellt Schuberts Liedstrophe ein dynamisch proportioniertes Gebilde von $2+3+4+6$ Takten dar, das auf die Sperrigkeit des Klopstockschen Metrums weder mit unangemessener Glättung noch mit formaler Konfusion reagiert. Zur Rundung des Gesamtgebildes trägt schließlich die harmonische Spiegelung bei: Schubert beantwortet die initiale Kadenzfigur des Klaviervorspiels (mit dem übermäßigen Quintsextakkord auf *des*) am Schluss der Strophe, also in den letzten drei Takten, mit ihrer variierten Inversion. Stellt man diese durch die Ineinanderspiegelung von Anfang und Ende gleichsam verdoppelte Kadenz neben den auffälligen neapolitanischen Sextakkord am Schluss der gleichzeitig entstandenen *Edone*, dann gewinnt man einen guten Einblick in das Repertoire chromatischer Empfindsamer-Manierismen des jungen Schubert, durch die der Ton seiner metrisch und rhythmisch intrikaten Klopstock-Lieder in den Umkreis seiner gleichzeitigen Vertonungen Hölty's, Matthissons und Kosegartens zurückgeholt wird.

Beispiel 3: siehe Seite 174.

Die planvoll eingesetzte Technik des in der chromatischen Linie versteckten Enjambements lässt sich aber bereits an einigen Klopstock-Liedern des Vorjahres studieren. In *Das Rosenband* (D 280), dem ersten Klopstock-Lied Schuberts überhaupt, erlaubt dieses Verfahren (vgl. T. 9/10: Enjambement zwischen den Versen 2 und 3) die Komposition einer scheinbar „quadratischen“, in Wirklichkeit jedoch aus zwei ungeradtaktigen Gliedern (7+9) gefügten sechzehntaktigen Strophe. Auch hier reagiert Schuberts subtil ausbalancierte Taktmetrik auf die hochartifizielle Pseudo-Simplizität des Klopstockschen Gedichts.²⁴

Beispiel 4: siehe Seite 175.

Handelt es sich beim *Rosenband* aber noch um eines der (wenn auch nur scheinbar) schlichten Gedichte, so bietet die zur gleichen Zeit vertonte Ode *An Sie* (D 288) wieder jene metrische Komplexität, deren untrügliches Kennzeichen wie stets der vom Dichter vorangestellte metrische Schematismus ist. Auch sei nur auf das an den Klopstock-Lie-

24 Zum Konstruktivismus der Klopstockschen Ode vgl. Christoph und Winfried Michel, *Friedrich Gottlieb Klopstock: „Cidli“ (1752) / Franz Schubert: „Das Rosenband“ (1815)*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1975, S. 102–123.

dern zum Zwecke musikalischer Domestizierung der sperrigen Prosodie erarbeitete Verfahren des chromatisierten Enjambements verwiesen (T. 6: Übergang von Vers 2 nach Vers 3). Dadurch gelingt Schubert die Konstruktion einer Achttaktgruppe aus den drei ersten Versen, die er mit einer aus dem wiederholten Schlussvers und einem dreitaktigen (wiederum mit empfindsamer Chromatik angereicherten) Klaviernachspiel gebauten weiteren Achttaktgruppe beantwortet: perfektes Beispiel einer insgesamt sechzehntaktigen lyrischen Scheinsymmetrie aus zweimal acht Takten, in deren interner Struktur Klopstocks eigenwillige Strophenform vollkommen aufgehoben ist.²⁵

Beispiel 5: siehe Seite 176.

3.

Exkurs: Hölty-Vertonungen vor und nach Klopstock

So wie Klopstock für den komponierenden Schubert selbst in einem feierlich-hymnischen Gedicht wie *Die Gestirne* die musikalischen Merkmale des Empfindsamen nicht verliert, so hat Schubert auch das Problemfeld antikisierender Metren schon vor der einschlägigen Beschäftigung mit Klopstock bei den Dichtern des Göttinger Hainbundes kennengelernt: so zum Beispiel die asklepiadeische Ode in Ludwig Hölty's *Mainacht (Wann der silberne Mond, D 194)* vom Mai 1815. Gerade aber im Vergleich zu der vollkommen unproblematischen Symmetrie dieser Hölty-Vertonung lässt sich zeigen, dass erst die Auseinandersetzung mit Klopstock einen wirklich reflektierten Umgang mit den Problemen der Prosodie in Gang gesetzt hat. Denn Hölty's alles andere als liedhaft-symmetrische Odenstrophe wird von Schubert in zwei genau achttaktige Zeilen (T. 3–10 und T. 11–18) transformiert und mit einem je zweitaktigen Klaviervor- und -nachspiel umgeben. Nur die technische Raffinesse der Maßnahme, nämlich die Anlage eines Gefüges aus melismatischer Textstauung in der ersten und syllabischer Textdehnung in der zweiten Hälfte verhindert den Eindruck des Gezwungenen: Dennoch wird unter der Hand des Komponisten aus dem gewollt asymmetrischen Strophengebilde des Dichters ein vollkommen symmetrisch gefügtes, liedhaftes musikalisches Kunstwerk aus zweimal acht Takten.

Beispiel 6: siehe Seite 177.

Die Freiheit im Umgang mit musikalisch-metrischer Asymmetrie, die Schubert danach in der Auseinandersetzung mit Klopstock gelernt hat, lässt sich nun an einer nach der ersten Klopstock-Gruppe komponierten Hölty-Vertonung ermesen, die ein im Verhältnis zur asklepiadeischen *Mainacht* vordergründig viel schlichter und regelmäßiger gebautes Gedicht in ein musikalisches Gebilde von subtil gehandhabter Unregelmäßigkeit überführt. Hölty's Gedicht *An den Mond* (in späteren Drucken, und so auch bei Schubert, mit dem Titel *Klage*²⁶) wurde von Schubert zunächst im Mai 1816 vertont und dann im

²⁵ Es sei allerdings nicht verschwiegen, dass diese kompositorische Perfektion nur für die erste Strophe funktioniert; in der zweiten Strophe dagegen vermag der zweite Takt die Überlast der bei Klopstock durch reiche Interpunktion gegliederten ersten Verszeile nicht überzeugend zu tragen.

²⁶ Zu den voneinander abweichenden Fassungen vgl. Ludwig Christoph Heinrich Hölty, *Gesammelte Werke und Briefe. Kritische Studienausgabe* (Hrsg. Walter Hettche), Göttingen 1998, S. 160 und S. 509.

November desselben Jahres in einer zweiten Fassung erarbeitet (*Klage*, D 436). Hölty's Gedicht besteht aus drei Strophen von je sechs Versen; die ersten vier von ihnen sind nur zweihebzig, die beiden abschließenden dagegen weisen je drei Hebungen auf. Diese leichte Störung einer glatten Symmetrie der Strophe – also die Entwicklung von der Gerad- zur Ungeradzahligkeit der Hebungen – kehrt in Schuberts Lied wieder, und zwar durch die Bildung der Strophenmelodie aus 4+3 (=7) Takten (Beispiel 7). Um dennoch eine übergeordnet geradzahlige Taktgruppenstruktur zu erzeugen, füllt Schubert diese siebentaktige Melodiezeile mit einer fünftaktigen Klavierüberleitung zur Zwölfaktigkeit auf; diese Überleitung führt dann zur (genau gleich gebauten) nächsten Strophe. Das gesamte dreistrophig durchkomponierte Lied ist somit aus dem Alternieren von Singstimme und Klavierzwischenpiel folgendermaßen strukturiert: 4+3+5 (= 12) / 4+3+5 (= 12) / 4+3+2 (= 9), weist also am Schluss die Pointe auf, dass das ungeradzahlige Klavierzwischenpiel, das sonst immer ausgleichend für die übergeordnete Geradzahligkeit der Takte gesorgt hatte, bei seinem letzten Auftreten als Nachspiel nun seinerseits geradzahlig (2 Takte) ist, aber damit das Lied auf die ungeradzahlige Gesamtsumme von 33 Takten bringt. Hier begegnet also nun das Ineinander von Asymmetrien und Ausgleichsmaßnahmen, das für Schuberts Komponieren insbesondere seit der einlässlichen Befassung mit der Lyrik Klopstocks charakteristisch ist (vgl. oben die Bemerkungen zu D 288).

Beispiel 7: siehe Seite 178.

Vor dem Beginn der Auseinandersetzung mit Klopstock wird also Hölty, der in der Klopstock-Nachfolge mit komplizierten antikisierenden Metren experimentierte, noch in schöner und regelrechter Symmetrie vertont (die sich gegen die Struktur des Gedichts erst durchzusetzen hat), danach hingegen sind auch die Hölty-Lieder auf subtile Weise komplizierter. Auf die späteren Hölty-Vertonungen hat sich offenbar Schuberts Klopstock-Erfahrung unmittelbar ausgewirkt.

4.

Damit scheint es, als habe in der Tat erst die Auseinandersetzung mit Klopstock einen wirklich reflektierten Umgang mit den Problemen der Prosodie in Gang gesetzt. Das erste Klopstock-Gedicht, bei dem Schubert damit durch das vorangestellte metrische Schema unübersehbar konfrontiert wurde, ist die kleine Ode *Furcht der Geliebten*, die er im September 1815 in zwei Fassungen vertonte (D 285). Im Text der Ode, 1752 entstanden während Klopstocks Reise von Hamburg nach Kopenhagen, besteht die Eigenheit des Metrums, mit der das Gedicht von der eigentlich zugrunde liegenden Form der sapphischen Ode abweicht, in dem von Klopstock in das deutsche Versrepertoire eingeführten Wanderdaktylus (siehe Abb. 2): Er liegt im Vers 1 im ersten Versfuß, im Vers 2 im zweiten, im Vers 3 im dritten und im vierten Vers wiederum am Beginn (das dem Gedicht von Klopstock vorangestellte metrische Schema ist in der Abb. 2 für die vorliegende Publikation einer leichten graphischen Manipulation unterzogen worden, um den wandernden Daktylus hervorzuheben).

Abb. 2: Fr. G. Klopstock, *Furcht der Geliebten* (nach der Werkausgabe Leipzig: Göschen 1854, Band 4, S. 96).

Furcht der Geliebten.

— 00 — 0 — 0 — 0 — 0 ,
 — 0 — 00 — 0 — 0 — 0 ,
 — 0 — 0 — 00 — 0 — 0 ,
 — 00 — 0

Cidli, du weinst, und ich schlummre sicher,
 Wo im Sande der Weg verzogen fortschleicht;
 Auch wenn stille Nacht ihn umschattend decket,
 Schlummr' ich ihn sicher.

Wo er sich endet, wo ein Strom das Meer wird,
 Gleit' ich über den Strom, der sanfter aufschwilt:
 Denn, der mich begleitet, der Gott gebot's ihm.
 Weine nicht, Cidli!

An Schuberts Vertonung nun ist nicht nur die Reaktion auf die durch das Gedicht wandernde, also ihren Platz innerhalb des Verses ständig wechselnde daktylische Doppelsenkung interessant (sie ist in das Beispiel 8 eingetragen, um ihre zunehmende Entfernung von dem jeweiligen Versbeginn zu verdeutlichen), sondern auch die flexible Umsetzung der Fünfhebigkeit der ersten drei Verse in die Sechs-, dann die Vier- und schließlich die Dreitaktigkeit – letzteres, um zusammen mit dem bei Klopstock nur zweihebigen, aber von Schubert ebenfalls in einen Dreitakter umgesetzten Schlussvers das insgesamt sechstaktige Gegengewicht zum Eingangsvers zu schaffen. (Die Technik der metrischen Proportionierung ist – in umgekehrter Bewegungsrichtung – dieselbe wie in der oben besprochenen Vertonung der *Gestirne*.) Der letzte Vers der *Cidli*-Ode ist in melodischer Hinsicht nichts anderes als eine Kontraktion aus Initial- und Schlussformel des Eingangsverses – ein Mittel der formalen Rundung, das aus Klopstocks metrisch dynamisiertem Gefüge ein abgerundetes lyrisches Gebilde von unaufdringlicher Symmetrie macht.

Beispiel 8: siehe Seite 179.

Der rein musikalische, gewissermaßen gegen den Text durchgesetzte Impuls zur Symmetriebildung wird noch wesentlich deutlicher sichtbar an Schuberts textlosem Entwurf des Liedes. Die Übertragung dieses Entwurfs²⁷ im Beispiel 9 ist hier mit einigen diakritischen Zeichen versehen, um die entscheidenden Sachverhalte zu verdeutlichen: dass nämlich Schubert, erstens, in diesem Entwurf nicht nur die daktylische Initialformel des ersten Taktes an *jedem* (hier eben noch nicht mit Text versehenen) Versbeginn reproduziert (vgl. die Markierungen der Verse im Beispiel 9, die denjenigen des Beispiels 8 entsprechen), sondern sie, zweitens, in der karg skizzierten Mittelstimme des Klaviers auch sogleich als Imitationsidee für den zweiten Takt fixiert (vgl. den eingekreisten

27 Eine Faksimile-Abbildung des in Wiener Privatbesitz befindlichen Entwurfs bei Julia Downer Eastin, *Das Lied „Furcht der Geliebten“ (D 285) und Franz Schuberts Kompositionsweise*, in: *Schubert-Jahrbuch 1997*, Duisburg und Kassel 1999, S. 68.

Takt); das zeigt die Erkenntnis ihrer Bedeutung für die Strukturierung der Komposition zweifelsfrei an (wenn man unterstellt, dass die sparsame Entwurfsnotierung vor allem das unverzichtbar Wesentliche festhält). Und der gleitende chromatische Übergang innerhalb der schließenden und damit die übergeordnete metrische Symmetrie des Liedes, wie oben erwähnt, gegen Klopstocks Gedicht erst herstellenden Sechstaktgruppe, nämlich das exakt an der Grenze zwischen den beiden Dreitakttern vermittelnde *fes*¹ in der Mittelstimme des Klaviers (T. 13), war dem Komponisten sogar die Entwurfsfixierung als einzelner Ton wert (vgl. die zweite Einkreisung), also als Einfall wichtig genug, um in der sparsam notierten Entwurfsfassung als strukturell bedeutendes Bindeglied eigens festgehalten zu werden.

Beispiel 9: siehe Seite 180.

Der wandernde Daktylus als eine (in der Geschichte des deutschen Verses eng mit dem Namen Klopstocks verknüpfte²⁸) Variation der Odenstrophe hat Schubert zwar nicht vor unüberwindliche Schwierigkeiten gestellt, ist von ihm aber, wie die Entwurfsstufen zeigen, sehr bewusst als metrische Finesse rezipiert worden. Musikalische Symmetriebildungen also, die sich gegen das Irreguläre des Versmetrums durchzusetzen haben – weitere eindrucksvolle Beispiele liefern die (auch von Gluck vertonten) Klopstock-Lieder *Die Sommernacht* (D 289) und *Die frühen Gräber* (D 290) –, und Störungen des metrischen Gleichgewichts dort, wo ein allzu flüssiges Ebenmaß als Glätte stören würde, sind die komplementären Errungenschaften, über die Schuberts musikalische Lyrik seit der Auseinandersetzung mit Klopstock souverän verfügen konnte.

5.

Die größte Herausforderung indessen stellte sicherlich eine andere Innovation Klopstocks dar: die Einführung freier Rhythmen in die deutsche Lyrik. Diesen Resultaten einer mit Klopstock einsetzenden deutschen Pindar-Rezeption – wenn auch einer durch Horaz vermittelten und produktiv missverstandenen²⁹ – widmete Schubert zwei Vertonungen jeweils am Ende seiner beiden Klopstock-Phasen. Hier begegnete er dem großen hymnischen Ton, auf den er musikalisch bis hin zu sonst bei ihm nicht anzutreffenden Vortragsanweisungen zu reagieren hatte: „Langsam, mit aller Kraft“ steht über dem Schlussteil der Hymne *Dem Unendlichen* (D 291), und „Feierlich“ ist die generelle Vorzeichnung für *Das große Halleluja* (D 442).³⁰ In der großen Hymne an den *Unendlichen* sind die Probleme wegen der Radikalität der Lösungen am eindrucksvollsten zu erkennen. Der Textdruck von Klopstocks freirhythmischen Gedicht enthält, abwei-

28 Vgl. Alfred Behrmann, *Einführung in den neueren deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1989, S. 83.

29 Vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 179–192; vgl. ferner Norbert Gabriel, *Studien zur Geschichte der deutschen Hymne*, München 1992, S. 48–51.

30 In der Vertonung der dialogisierten Klopstock-Ode *Hermann und Thusnelda* (D 322) begegnen weitere singuläre Vortragsanweisungen wie „Froh, doch mit Majestät“, „mit heiligem Jubel“ oder „mit hoher Würde“.

chend von den eben besprochenen Beispielen, natürlich kein vorangestelltes metrisches Schema mehr; dessen Durchbrechung ist vielmehr die Pointe dieser von Klopstock in die deutschsprachige Dichtung eingeführten Innovation.

Abb. 3: Fr. G. Klopstock, *Dem Unendlichen* (nach der Werkausgabe Leipzig: Göschen 1854, Band 4, S. 141)

Dem Unendlichen.

·**Wie** erhebt sich das Herz, wenn es dich,
Unendlicher, denkt! wie sinkt es,
Wenn's auf sich herunterschaut!
Elend schaut's wehfliegend dann und Nacht und Tod!

Allein du ruffst mich aus meiner Nacht, der im Elend,
der im Tod hilfst!
Dann denk' ich es ganz, daß du ewig mich schufst,
Herrlicher, den kein Preis, unten am Grab, oben am Thron,
Herr Herr Gott, den, dankend entflammt, kein Jubel genug
besingt!

Weht, Bäume des Lebens, ins Harfengehör!
Rausche mit ihnen ins Harfengehör, kristallner Strom!
Ihr lispelt und rauscht, und, Harfen, ihr tönt
Nie es ganz! Gott ist es, den ihr preist!

Donnert, Welten, in feierlichem Gang, in der Posaunen
Chor!
Du, Orion, Wage, du auch!
Tönt, all' ihr Sonnen auf der Straße voll Glanz,
In der Posaunen Chor!

Ihr Welten, donnert,
Und du, der Posaunen Chor, hallest
Nie es ganz: Gott — nie es ganz: Gott,
Gott, Gott ist es, den ihr preist!

Schubert vertont den Einleitungsteil der beiden ersten Strophen, also nach der klassischen Struktur der Hymne die Pathographie des Sängers und die anschließende Epiklese,³¹ als Rezitativ, um dann für den im engeren Sinne hymnischen, den aretalogischen Teil des Gedichts (beginnend mit Strophe 3) die inhaltliche Idee Klopstocks an der Formgrenze in kompositorische Struktur umzusetzen: Der Klopstocksche Vers „Herr Gott, den [...] kein Jubel genug besingt“ (Vers 8) am Ende des ersten Teils entbindet nämlich im zweiten Teil von Schuberts Vertonung reinen lyrischen – und das heißt: symmetrisch gegliederten – Gesang, der seine Wirkung nicht zuletzt aus dem Kontrast zum voranstehenden Rezitativ bezieht. Freilich hat sich – auf Details sei hier nicht eingegangen – diese Gliederungssymmetrie gegen die freien Verse Klopstocks

31 Zur Terminologie, hier aus der Perspektive der Klopstock-Rezeption Friedrich Hölderlins, vgl. Martin Vöhler, „*Danken möcht' ich, aber wofür?*“ *Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik*, München 1997, S. 29–44.

erst durchzusetzen (Schubert bewältigt dies wie auch in den anderen Klopstock-Vertonungen durch ein wohlkalkuliertes Gefüge gerad- und ungeradzähliger Proportionen). Entscheidend ist aber in diesem Falle, dass Schubert, um die finale Idee der Entbindung lyrischen Gesangs gegen die Textstruktur durchzusetzen, in den Klopstockschen Text radikal verändernd eingreift, um das dreistrophige Gefüge der zweiten Gedichthälfte in die Abfolge zweier identisch beginnender, in den Längenverhältnissen jedoch gesteigerter musikalischer Großstrophen zu transformieren: So muss der Beginn des Verses 13 seine Wortfolge umstellen, damit der Komponist einen melodischen Bezug zum Vers 9 gewinnt (aus „Donnert, Welten“ bei Klopstock wird „Welten, donnert“). Interessanterweise wird damit die bei Klopstock ja gerade bestehende anaphorische Beziehung zwischen den beiden Versen (mit der Abfolge von Imperativ und Anrede: „Weht, Bäume“ und „Donnert, Welten“) auf der Ebene des Textes zerstört; auf der melodischen Ebene jedoch wird sie von neuem erzeugt, indem Schubert das Anrede-Substantiv jeweils auf den metrisch schweren Melodiebeginn legt (während er nämlich den Imperativ „Weht!“ des Verses 9 im Auftakt verstecken kann, ist der analoge Imperativ des Verses 13, „Donnert!“, dafür zu lang.) Weitere Textänderungen bzw. -auslassungen (so entfällt etwa der nicht in die syntaktisch-melodische Struktur passende Vers 14) sind die Folge. Solche Textveränderungen sind ein Indiz für die Reibungsflächen zwischen sprachlicher Prosodie und musikalischen Organisationsprinzipien und zugleich ein – wenn auch extremes, so doch reflektiertes – Resultat der Auseinandersetzung mit Klopstocks rhythmischer Komplexität.³²

Beispiel 10: siehe Seite 180.

6.

Es ist evident, dass Schubert an der intensiven Klopstock-Rezeption seines Freundeskreises aktiv und produktiv partizipiert hat. Klopstocks „schwunghafter“ Odenstil, den Schubert zufolge der Erinnerung Anton Holzapfels³³ auch dichterisch zu imitieren versuchte, zwang den Komponisten zu einer Differenzierung seiner musikalischen Rhythmik und Metrik, die in seinem Liedschaffen einen Qualitätssprung markiert. Diese an Klopstock erarbeiteten Errungenschaften des eigenen Idioms kamen später den Vertonungen der großen freirhythmischen Goethe-Hymnen seit *Ganymed* (D 544) unmittelbar zugute³⁴ – für das eingangs erwähnte Lyrik-Konzept von Thrasybulos Georgiades sind freilich gerade sie lediglich am Rande der Entwicklung stehende Hybridformen³⁵ –, ohne natürlich auf diesen Stilbezirk beschränkt zu sein. Es ist kaum zu bezweifeln, dass diese Errungenschaften Schuberts, ohne die seine musikalische Lyrik als Personalstil gar nicht denkbar wäre, auf seinen Umgang erst mit der spezifisch Klopstockschen Ausprägung

32 Dies ist die wohl radikalste Textänderung innerhalb der Klopstock-Vertonungen, der gegenüber die ebenfalls gravierende Alteration in *Das Rosenband* (D 280) – die Umwandlung des schönen Paradoxons „Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu“ in das unverfänglich redundante „Doch lispelt' ich ihr leise zu“ – geradezu harmlos wirkt.

33 Siehe oben, Anm. 13.

34 Vgl. dazu die Analyse bei Seedorf, *Ein Lied ist kein Lied ist ein Lied* (wie Anm. 9).

35 Georgiades, *Schubert – Musik und Lyrik* (wie Anm. 8), S. 203.

der Odenstrophe zurückgehen, wie in dem Exkurs über die Hölty-Vertonungen zu zeigen war. Im größeren Kontext des Liederdoppeljahres 1815/16, in dem Schubert fast 250 Lieder schrieb – also so viele wie in allen darauf noch folgenden Jahren zusammen –, wird damit geradezu eine Katalysatorwirkung Klopstocks unzweifelhaft greifbar.

Die werkgeschichtliche Bedeutung der Klopstock-Vertonungen scheint auch den Freunden Schuberts durchaus bewusst gewesen zu sein. Josef von Spaun hat einen Vorfall aus der gemeinsamen Jugendzeit überliefert, in dem verlässliche Erinnerung und retrospektive Prophetie eine bemerkenswerte Mischung eingehen:

„Als er mir eines Tages einige kleine Lieder von Klopstock vorsang und ich davon unendlich erfreut war, schaute er mir treuherzig in die Augen und sagte: ‚Glauben Sie denn wirklich, daß etwas aus mir werden wird?‘ Ich umarmte ihn und sagte, ‚es ist ja jetzt schon viel aus Ihnen geworden, und die Zeit wird noch viel und großes aus Ihnen machen.‘ Er sagte dann ganz kleinlaut ‚heimlich im stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?‘“³⁶

Das mit guten Gründen wachsende Selbstbewusstsein des jungen Komponisten mag sich in der Tat nicht zuletzt an seinen ambitionierten Klopstock-Vertonungen emporgerankt haben.

Mit den 13 Liedern und zwei Chorsätzen der Jahre 1815 und 1816 kann Klopstock zwar als Textdichter Schuberts keineswegs einen singulären Rang beanspruchen. Bekanntlich hat sich indessen die Präsenz des Dichters in Schuberts Schaffen nicht auf diese beiden Jahre beschränkt. Drei höchst unterschiedlich geartete Chorwerke wären in die Betrachtung noch einzubeziehen. Im Februar 1816, also ziemlich exakt zwischen den beiden Phasen seiner Beschäftigung mit Klopstocks Liedern, komponierte Schubert Klopstocks deutsche Paraphrase des *Stabat mater* (D 383), und vier Jahre später, im Frühjahr 1820, arbeitete er an der Fragment gebliebenen Vertonung des „klopstock-nahen“³⁷ Oratoriums *Lazarus oder Die Auferstehung* des protestantischen Hallenser Theologen August Hermann Niemeyer.³⁸ In seinem ersten (und durch seinen frühen Tod auch einzigen) „Privatkonzert“ vom 26. März 1828 brachte Schubert schließlich die chorische Neubearbeitung des *Schlachtgesangs* (D 443) von 1816 für achtstimmigen a-cappella-Männerchor (D 912) zur Aufführung.³⁹ Prominent genug, um bei diesem wichtigen Anlass in den Strauß einer Reihe neuer eigener Kompositionen eingefügt zu werden, firmierte dieses Chorwerk auch unter den Novitäten, die Schubert bei seiner Kontaktaufnahme mit dem Schott-Verlag anpries.⁴⁰

36 Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (wie Anm. 13), S. 150.

37 Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 182.

38 Zur „Dreieckskonstellation Klopstock – Schubert – Niemeyer“ vgl. auch Christine Blanken, *Franz Schuberts „Lazarus“ und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2002, S. 136–142 (*Schubert : Perspektiven – Studien 1*).

39 Faksimile des Programmzettels in: *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830*. Erster Band: *Texte. Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen* (Hrsg. Till Gerrit Waidelich, Vorarbeiten von Renate Hilmar-Voit und Andreas Mayer), Tutzing 1993, S. 412 (*Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 10/Teilband 1*).

40 Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (wie Anm. 18), S. 495.

Dieser explizite Rückgriff auf eine Komposition des Klopstock-Liederjahrs kurz vor dem Ende lässt immerhin aufhorchen. Zunächst ist es zweifellos der rein kompositorisch reizvolle Aspekt einer durch subtile Änderungen erzielten eingreifenden Verbesserung des Frühwerks durch den gereiften und inzwischen stilsicheren Komponisten. Jedenfalls ist die Möglichkeit, den jeweils vierten Kurzvers als dramaturgisches Mittel der Gliederung und der Stauung einzusetzen, erst in dem späten Werk überzeugend ausgenutzt. Im Kontext der Selbstpräsentation Schuberts in dem „Privatkonzert“, geplant und schließlich durchgeführt nach dem berühmten Muster der Beethovenschen Privatakademie von 1824, vertritt die späte Klopstock-Vertonung – als Ausschnitt aus dem damals gängigen Repertoire für Männerchor – offenbar eine dem Komponisten selbst sehr wichtige Facette, deren gegenüber dem Frühwerk unbestreitbare kompositorische Verbesserung allein schon die öffentliche Darbietung rechtfertigen mochte. Als eine Angleichung des Werks an das kompositorische Niveau der übrigen Klopstock-Vertonungen stellt die späte Version des *Schlachtliedes* zugleich eine Reverenz des reifen Komponisten an eine wichtige Station seines Jugendwerks dar – immerhin bemerkenswert, denn auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, beim Blick etwa auf die gleichzeitig mit den Klopstock-Liedern entstandenen frühen Streichquartette, hat Schubert eine geradezu vernichtende Selbstkritik walten lassen.⁴¹

Freilich bestätigt die Ausnahme dieses singulären Klopstock-Rückbezugs im Spätwerk die Regel, dass Schubert am Ende seines Lebens das Ideal zu vertonender Lyrik ansonsten ganz woanders, nämlich in den Gedichten Wilhelm Müllers und Heinrich Heines, zu erblicken schien. Immerhin aber verhindert der späte (und wenn auch singuläre, so doch demonstrative) Rückgriff auf Klopstock die kurzschlüssige Übertragung des eingangs zitierten Verdikts Wilhelm Müllers auf die Poetik Franz Schuberts. Ohnehin wird „der natürliche Brustton des deutschen Liedes“,⁴² den Müller gegen Klopstock ausspielen zu sollen meinte, in Schuberts Spätwerk vielfach gebrochen, reflektiert und damit im mehrfachen Wortsinn aufgehoben: und zwar nicht zuletzt, natürlich ganz im eigentlichen Sinn des Dichters selbst, gerade in der Vertonung von Müllers *Winterreise*, vor allem aber – wie man hinzusetzen muss – unter Einschluss der kompositorischen Erfahrungen, die sich Jahre zuvor in der Befassung mit Klopstock sammeln ließen. Unbestritten firmieren in der bisherigen Schubert-Literatur Goethe, Wilhelm Müller und Heinrich Heine als jene Dichter, die am sinnfälligsten nachhaltige Veränderungen in Schuberts musikalischem Idiom hervorgerufen haben. Man wird aber – nach nüchterner Abwägung seiner Bedeutung für den jungen Komponisten – dieses Dreigestirn durchaus um Klopstock erweitern dürfen.

41 Vgl. den Brief Schuberts an seinen Bruder Ferdinand vom Juli 1824 (Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* [wie Anm. 18], S. 250). – In diesem Zusammenhang verdient der Umstand Erwähnung, dass Schuberts brieflicher Angebotskatalog an Schott vom 21. Februar 1828 (siehe oben, Anm. 40) nicht nur den *Schlachtgesang* für achtstimmigen Doppelchor, sondern weiterhin auch nicht näher bezeichnete Klopstock-Lieder „für eine Stimme mit Begl. des Piano“ umfasste – ein deutliches Zeichen für ihre ungebrochene Wertschätzung durch den Komponisten selbst.

42 Müller, *Über die neueste lyrische Poesie* (wie Anm. 1), S. 301.

Beispiel 1: Franz Schubert, *Edone* (D 445), Wiedergabe nach NGA IV/10.

Mäßig

Dein süßes Bild, E - do - ne, schwebt stets vor meinem Blick, al - lein ihn trüben

8
Zäh-ren, daß du es selbst nicht bist. Ich seh es, wenn der A-bend mir dämmert, wenn der

15
Mond — mir glänzt, seh ich's und wei-ne, daß du es selbst nicht bist. Bei je-nes Ta-les Blu-men, die

22
ich ihr lesen will, bei jenen Myrten-zweigen, die ich ihr flechten will, beschwör ich dich, Er-schei-nung, auf,

30
und ver-wand-le dich, ver-wand-le dich, Er-schei-nung, und werd E-do-ne selbst!

Beispiel 2: Franz Schubert, *Edone* T. 9–11 (mit möglicher Alternativversion).

The image displays two musical staves for the song "Edone" by Franz Schubert, comparing the original version (top) with an alternative version (bottom). Both staves are in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: "dass du es selbst nicht bist. Ich seh' es,".

Original Version (Top):

- Vocal Line:** Measures 9-11: "dass du es selbst nicht bist." Measure 12: "Ich seh' es,".
- Piano Accompaniment:** Measures 9-11: Similar accompaniment. Measure 12: Includes a piano trill (marked with a > symbol) on the final note.

Alternative Version (Bottom):

- Vocal Line:** Measures 9-10: "dass du es selbst nicht bist." Measure 11: "Ich seh' es,". Measure 12: [12] (indicating a measure that is not present in this version).
- Piano Accompaniment:** Measures 9-10: Similar accompaniment. Measure 11: Similar accompaniment. Measure 12: Ends with a whole rest.

Arrows indicate the differences: a downward arrow points from the vocal line of the original version to the alternative version, and an arrow points from the piano accompaniment of the original version to the end of the piano accompaniment in the alternative version.

Beispiel 3: Franz Schubert, *Die Gestirne* (D 444), Wiedergabe nach NGA IV/10.

Langsam

Es tö - net sein Lob

4
Feld und Wald, Tal und Ge-birg, das Ge-stad hal - let, es don-ner-t das Meer dumpf brau-send

10
des Un-end-lichen Lob, sie-he des Herr-lichen, Un-er-reich-ten von dem Dank-lich der Na - tur!

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Die Gestirne' by Franz Schubert. It is marked 'Langsam' (Ad libitum). The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet of eighth notes in the right hand, starting at measure 1. The lyrics are: 'Es tö - net sein Lob', 'Feld und Wald, Tal und Ge-birg, das Ge-stad hal - let, es don-ner-t das Meer dumpf brau-send', and 'des Un-end-lichen Lob, sie-he des Herr-lichen, Un-er-reich-ten von dem Dank-lich der Na - tur!'. The score is divided into three systems, with measure numbers 4 and 10 indicated at the beginning of the second and third systems respectively. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano).

Beispiel 4: Franz Schubert, *Das Rosenband* (D 280), Beginn, Wiedergabe nach AGA XX,3.

Mässig, lieblich.

Singstimme

Im Früh-ling-s-gar-ten fand ich sie, da band ich sie mit

Pianoforte

p

Ro-sen-bändern: sie fühlt' es nicht und schlum-mer-te. Ich sah sie

cresc.

an; mein Le-ben hing mit die-sem Blick an ih-rem Le-ben: ich fühlt' es

decreso. *pp*

wohl, und wusst' es nicht. Doch lis-pelt' ich ihr lei-se zu und

Beispiel 5: Franz Schubert, *An Sie* (D 288), Wiedergabe nach AGA XX,3.

Singstimme.
Zeit, Ver - kün - digerin der be - sten Freu - den, na - he se - li - ge
Zeit, dich in der Fer - ne aus - zu - for - schen, ver - goss ich
trül - bender Thränen zu viel, trül - ben - der Thrä - nen zu
viel.

Pianoforte.
fp
cresc.
f *p*

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (Singsstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *fp*, *cresc.*, *f*, and *p*, and features various musical notations like slurs, accents, and triplets.

Beispiel 6: Franz Schubert, *Die Mainacht* (D 194), Wiedergabe nach AGA XX,2.

Ziemlich geschwind.

Singstimme.

Wan-der sil-ber-ne Mond durch die Ge-sträu-che blinkt, und sein
preis' ich dich dann, flö-tende Nach-ti-gall, weil dein
hül-let von Laub, gir-ret ein Tau-ben-paar sein Ent-
läl-chelndes Bild, welches wie Mor-gen-roth durch die

Pianoforte.

pp

schlummerndes Licht ü-ber den Ra-sen streut, und die Nach-ti-gall flö-
Weib-chen mit dir woh-net in ei-nem Nest, ih-rem sin-gen-den Gat-
zü-cken mir vor; a-ber ich wen-de mich, su-che dunk-le-re Schat-
See-le mir strahlt, find'ich auf Er-den dich? Und die ein-sa-me Thrä-

cresc.

pp

tet, wandl'ich trau-rig von Busch zu Busch. Se-lig
ten tau-send trau-li-che Küss-e giebt. Ü-ber-
ten, und die ein-sa-me Thrä-ne rinnt. Wann, o-
ne bebt mir hei-sser die Wang' her-ab.

Fine.

Fine.

Beispiel 7: Franz Schubert, *Klage* (D 436), Wiedergabe nach NGA IV/10.

Mäßig

Dein Sil - ber schien durch Ei - chen-grün, das Küh-lung gab, auf mich her-ab, o

5
Mond, und lach - te Ruh mir fro - hen Kna - ben zu.

10
Wenn itzt_ dein Licht durch's Fen - ster bricht, lacht's

Beispiel 8: Franz Schubert, *Furcht der Geliebten* (D 285), Wiedergabe nach AGA XX,3.

[Vers 1] [Vers 2]

Sanft.

Singstimme.

Cid - li, du wei - nest, und ich schlumm're si - cher, wo im
Wo er sich en - det, wo ein Strom das Meer wird, gleit'ich

Pianoforte.

p *pp*

[Vers 3]

San - de der Weg ver - zo - gen fort - - - - - schleicht, auch wenn stil - le
ü - ber den Strom, dersanf - ter auf - - - - - schwillt; denn, oer mich be -

cresc.

[Vers 4]

Nacht ihn umschattend de - cket, schlummr'ich ihn si - - - - - cher.
glei - tet, der Gott ge - bot's ihm. Wei - ne nicht, Cid - - - - - lil!

p

Beispiel 9: Franz Schubert, Entwurf zu *Furcht der Geliebten*

The image shows a musical score for three systems, each representing a different section of the piece. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system is labeled '[Vers 1]' and starts at measure 11. The second system is labeled '[Vers 2]' and '[Vers 3]' and starts at measure 17. The third system is labeled '[Vers 4]' and starts at measure 13. In the first system, a circle highlights a specific chord in the piano part. In the third system, a circle highlights a specific chord in the piano part. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Beispiel 10: Franz Schubert, *Dem Unendlichen* (D 291).

The image shows a musical score for Franz Schubert's 'Dem Unendlichen' (D 291). It consists of two systems of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes. The first system of lyrics is: 'Weht, Bäu - me des Le - bens, in's Har - fen - ge - tön!'. The second system of lyrics is: 'Wel - ten, don - nert in fei - er - li - chem Gang!'. The piano accompaniment consists of a single line of notes.