

GESCHICHTE
DES
DEUTSCHEN LIEDES

VON
AUGUST REISSMANN.

MIT MUSIKBEILAGEN UND VIELEN IN DEN TEXT GEDRUCKTEN BEISPIELEN.

BERLIN,
VERLAG VON J. GUTTENTAG (D. COLLIN).

1874.

V o r r e d e.

Das vorliegende Werk ist weder eine Ergänzung, noch eine Ueberarbeitung meines früher erschienenen: „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung“, sondern vielmehr eine vollständig neue Bearbeitung desselben Stoffes nach neuen Gesichtspunkten. Wenn es damals nur Aufgabe war, zu zeigen: wie die Liedform als solche allmählich gewonnen und weiter ausgebildet wurde, so gilt es jetzt: die einzelnen bedeutenden und hervorragenden Erscheinungen innerhalb derselben zu betrachten, zugleich in ihren weiteren culturgeschichtlichen Beziehungen. Ich will jetzt nicht nur, wie in dem ersterwähnten Werke, Wesen und Bedeutung des Volksgesanges darlegen, sondern vielmehr die hervorragendsten Produkte desselben bezeichnen und möglichst eingehend betrachten nach ihrem geschichtlichen Werth, um sie so der Nation wieder näher zu bringen. Ebenso soll jetzt nicht nur der Antheil, den weiterhin die einzelnen Meister an der Entwicklung des Liedes gewinnen, festgestellt, sondern es sollen auch alle bedeutenden Lieder derselben erläutert und erörtert werden. Dies neue Werk soll dadurch zugleich ein Führer sein durch die reichen

und wunderbaren Schätze, welche der deutsche Geist in wenig Jahrhunderten hier aufgehäuft hat.

Obwol es demnach sich eine weit umfassendere Aufgabe stellte als das ältere, so ist es doch nicht umfangreicher geworden, weil ich hier mancherlei Erörterungen, die dort noch nöthig waren — nachdem sie mittlerweile anderweitig von mir erledigt wurden — ausscheiden, und zugleich aus ähnlichem Grunde auf das biographische Material, welches dort noch einen grossen Raum einnimmt, Verzicht leisten konnte.

So, hoffe ich, wird sich dies neue Werk mindestens die gleiche Anerkennung erwerben, wie das ältere.

Berlin, im Februar 1874.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Erstes Kapitel:	
Ursprung und Art altdutschen Gesanges	1
Zweites Kapitel:	
Der Minnesang	12
Drittes Kapitel:	
Der Meistergesang	26
Viertes Kapitel:	
Das Volkslied	37
Fünftes Kapitel:	
Das Kunstlied im 16. Jahrhundert	63
Sechstes Kapitel:	
Das Lied unter dem Einfluss der Musikübung des 17. Jahrhunderts	88
Siebentes Kapitel:	
Das volkstümliche Lied	126
Achstes Kapitel:	
Die neue Lyrik	171
Neuntes Kapitel:	
Das Lied in seiner Vollendung	220
Zehntes Kapitel:	
Romanze und Ballade	262
Elftes Kapitel:	
Lied und Ballade der Gegenwart	272

Notenbeilagen.

 SIEBENTES KAPITEL.

Das volksthümliche Lied.

Mattheson ist es wiederum, der auch Zeugniß ablegt von der wiedererwachten Gunst, deren sich das Lied bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erfreuen beginnt. Er erwähnt im „Vollkommenen Kapellmeister“¹⁾ die erste bedeutendere Sammlung verschiedener und auserlesener Oden (von Gräfe) in sehr ehrenvoller Weise und bestätigt in der „Ehrenpforte“²⁾, dass der Odengeschmack „itzo auff's neue“ hervorgetreten ist, wenn er auch bezweifelt, dass er allgemein werden würde, „so lange die Componisten nicht selbst Poeten, oder die Poeten nicht selbst Componisten sind“. Die oben erwähnte Sammlung von

1) Der vollkommene Kapellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muss, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will. Hamburg bei Christian Herold. 1739.

2) Grundlage einer Ehrenpforte, worin der tüchtigsten Kapellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler u. s. w. Leben, Werke, Verdienste u. s. w. erscheinen sollen. Hamburg 1740.

Johann Friedrich Gräfe ¹⁾ giebt auch einen Beweis dafür, dass in den Kreisen der Musiker von Fach das Lied immer noch ziemlich stark missachtet wurde. In der Vorrede zum 4. Theil beklagt sich der Herausgeber darüber bitter.

Dort heisst es:

„Ich wollte den Liebhabern der Musik gern etwas gutes mittheilen, und suchte dahero unsere grössten Meister in Deutschland durch unablässiges Bitten zu einem Beytrage zu bewegen. Einige davon waren gleich willfährig, wie ich solches dem Herrn Capellmeister Hurlebusch in Amsterdam (seit Ende der dreissiger Jahre) und dem Capellmeister Graun in Berlin nachrühmen muss. Andern dagegen fehlte es, wie sie vorwandten, an Zeit, andere aber glaubten, dergleichen Arbeit wäre theils zu klein, theils zu beschwerlich oder wohl gar ihnen unanständig, wenn sie als deutsche Componisten durch deutsche Sachen und nicht vielmehr durch italienische Stücke sich bekannt machen sollten.“

Diesem Umstande ist es wol auch hauptsächlich zuzuschreiben, dass die Sammlung keine weitergreifende Bedeutung gewann. Der Herausgeber war von dem besten Willen beseelt, in die gebildeten Kreise bessere „als die elenden Arien“, die dort einheimisch waren, zu bringen, allein er selbst war nur Dilettant und wie es scheint ein selbst nicht sehr gewandter, und da ihm auch die nöthige Unterstützung seitens der Meister fehlte, so konnte seine Sammlung nur anregend, eine bessere Richtung anbahnend, wirken. Alle vier Theile enthalten zusammen 145 Oden; von dem vorerwähnten Hurlebusch sind 72, von Gräfe 55, dem gleichfalls in der Vorrede erwähnten Giovannini 7, von Ph. E. Bach 3, und von Graun 8 componiert. Nur die von Graun

1) Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Musik eigene Melodeyen verfertigt worden, besorgt und herausgegeben von einem Liebhaber der Musik und Poesie. Erster Theil 1737. Zweiter Theil 1739. Dritter Theil 1741. Vierter Theil 1743.

verdienen einer besondern Beachtung, die wir ihnen noch zu Theil werden lassen. Im Allgemeinen knüpfen die Componisten der Lieder an jene Weise der Liedcomposition an, die wir am Schluss des vorigen Kapitels besprachen, aber sie erscheint hier wiederum als Anfang einer neuen Richtung, während sie dort als der Gipfelpunkt einer solchen gilt. Hurlebusch, Giovannini und Ph. E. Bach entwickeln wie Graun, ihre Hauptthätigkeit auf den neuen Gebieten der Instrumentalmusik und der dramatischen Formen, und wenn auch vielleicht unbewusst, ist jeder selbstverständlich bemüht, auch das Lied von diesem veränderten Standpunkt aus zu construieren; wie dies von ihnen nur dem einen — Graun — gelang, das werden wir später nachweisen müssen.

Einen noch bedeutenderen äussern Erfolg wenigstens hatte eine andere Oden-Sammlung von Sperontes, welche ein Jahr früher erschien¹⁾ und die insofern sich enger an die ältere Praxis anschliesst, als sie vorzugsweise Tanzmelodien bringt. Die Sammlung enthält 25 als „Menuett“, 17 als „Polonaisen“, eine mit Bourrée und drei als Marsch bezeichnete Liedmelodien; nur 4 sind mit Aria, 14 mit Air und 4 als Murkis bezeichnet; sie tragen meist den Charakter des Volksliedes und sind nicht ohne einen Grad von Innigkeit erfunden. Der ihnen beigegebene Bass ist meist, wenn auch spärlich beziffert. 1742 erschien eine „Erste Fortsetzung“²⁾, in welcher die Bezeichnung Air oder Aria vorherrscht; sie findet sich bei 36 Liedern, doch überwiegt auch bei ihnen der Tanzcharakter; die Melodien sind etwas fließender noch, als bei den meisten der frühern Sammlung. Das von uns früher veröffentlichte Lied dieser

1) Sperontes' Singende Muse an der Pleisse in 2 mahl 50 Oden, der neuesten und besten musikalischen Stücke mit den hierzu gehörigen Melodeyen zu beliebter Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung. Nebst einem Anhang aus J. C. Günther's Gedichten. Leipzig, auf Kosten der lustigen Gesellschaft. 1736.

2) in 2 mahl 25 Oden. 1742.

Sammlung: „Holde Phyllis, deine Liebe“, gehört zu den besten der ganzen Periode. Die zweite Fortsetzung¹⁾ unterscheidet sich sehr vorthellhaft namentlich dadurch von den vorerwähnten Theilen, dass die Klavierbegleitung bei einigen mehr ausgeführt ist, und dass mehrere Lieder mehrstimmig behandelt sind. Bei einem: „Vergnüget euch an eitlen Dingen“, ist die Begleitung sogar in virtuoser Weise — im Sinne jener Zeit geführt. Die Kunstgenossen urtheilten über die Sammlung sehr ungünstig. J. A. Scheibe²⁾ zählt sie unter die hässlichen Muster von Melodien, und Marpurg³⁾ bezeichnet die „schmutzige Sammlung als von einem Stallbuben herrührend“ — allein das Publikum scheint sie sehr günstig aufgenommen zu haben; das bezeugen die wiederholten Fortsetzungen und die neuen Auflagen des ersten Theils.

Besonders diesen Erfolgen wol ist es zu danken, dass auch die gefeierten Componisten jener Zeit sich mehr und mehr zur Liedcomposition angetrieben fühlten. So erschien bereits 1741 eine Sammlung Oden von dem ebenso fruchtbaren als seiner Zeit beliebten Kapellmeister G. P. Telemann⁴⁾, die insofern schon erhöhtes Interesse gewinnt, als die Mehrzahl der Gedichte von namhaften Dichtern sind: nämlich 9 von Ebert und 5 von Hagedorn, 6 sind von Stoppe und 4 von Dreyer. Die Melodien Telemann's gehören wieder in die Reihe der Versuche, die alte und neue Weise der Melodik und Harmonik zu vereinigen, die hier aber im Grunde noch weniger gelungen sind, als in der vorerwähnten Gräfe'schen Sammlung. Die Melodien sind ziemlich reizlos und die „galanten Manieren“ der Singstimme vermögen nicht ihren steifen Gang gelenkiger zu machen; dabei

1) in 2 mahl 25 Oden. 1743.

2) Der kritische Musicus. Hamburg, bei Wiering's Erben. Neue Ausgabe. 1745.

3) Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin, bei Fr. W. Birnstiel, 1759—1763.

4) Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzhafte Oden. Hamburg 1741.

ist von jener feinsinnigen Liedconstruction, der wir bei den bedeutenden Meistern der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts begegnen, kaum eine Andeutung vorhanden. Die Lieder haben wol auch keinen bedeutenderen Erfolg bei den Zeitgenossen gewinnen können.

Grössere Verbreitung fand eine andere Sammlung¹⁾, deren erster Theil 1742 erschien und dem noch zwei Theile folgten. Die ganze Sammlung enthält 70 Gedichte von F. von Hagedorn, in Musik gesetzt von Görner, Musikdirektor an der Hamburger Domkirche. Wol mögen hauptsächlich die Gedichte dieser Sammlung den bedeutenden Erfolg verschafft haben, aber auch Görner's Compositionen trugen gewiss nicht wenig dazu bei. Der Componist spricht sich in der Vorrede zum dritten Theil mit kurzen Worten selbst über die Ziele, die er dabei verfolgte, aus:

„Die Melodien habe ich den Liedern so angemessen, wie es die Ueberschrift und der Inhalt mit sich gebracht haben. Ueberhaupt, ich habe auf den ganzen, und nicht auf den einzelnen Ausdruck jeder Ode gesehen. Das Gefällige, das Reizende, das Scherzende, das Tändelnde, das Verliebte, das Lustige ist in den Melodien mein Vorwurf gewesen“.

Man sieht, der Componist hat seine Aufgabe durchaus nicht tiefer gefasst, als seine unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen: er wollte nur sangbare Lieder, dem Textinhalte angemessen, erfinden, und das ist ihm weit besser gelungen als jenen. Nicht alle Melodien sind so wol geformt, wie die nachstehende:

1) Sammlung Neuer Oden und Lieder. Erster Theil. Hamburg, bei Joh. Carl Bohne. Zweiter Theil 1744. Dritter Theil 1752.

Der Morgen.

Angenehm.

First system of musical notation. Treble and bass staves in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble staff. The lyrics are: "Uns lockt die Mor - gen - rö - the in".

Second system of musical notation. Treble and bass staves in 2/4 time, key of B-flat major. The melody continues in the treble staff. The lyrics are: "Busch und Wald, wo schon der Hir - ten Flö - te".

Third system of musical notation. Treble and bass staves in 2/4 time, key of B-flat major. The melody continues in the treble staff. The lyrics are: "ins Land er - schallt. Die Ler - che steigt und".

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves in 2/4 time, key of B-flat major. The melody continues in the treble staff. The lyrics are: "schwirret, von Lust er - regt, die Taube lacht und".

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves in 2/4 time, key of B-flat major. The melody concludes in the treble staff. The lyrics are: "gir - ret, die Wachtel schlägt.".

Aber auch die weniger gelungenen zeigen wenigstens das Streben nach Formvollendung und jener erschöpfenden Darstellung des allgemeinen Liedinhalts, so weit sie eben in seinem Plane lag. Wie das vorerwähnte, haben die meisten einen gewissen volksthümlichen Zug, besonders aber die etwas derbern zahlreichen Weinlieder. Sie zeigen demnach eine gewisse Verwandtschaft mit den Liedern von Hammerschmidt und Albert, aber man erkennt auch in dem grössern Klangreiz der Melodien den Einfluss der neuen Weise der Musikübung. Erwähnt sei noch, dass die Sammlung mehrfach neu aufgelegt wurde.

Besonders beachtenswerth ist eine Sammlung von Liedern, welche in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts in Berlin erschien ¹⁾, nicht nur deshalb, weil sie Lieder der anerkanntesten Dichter und Componisten jener Zeit enthält, sondern auch, weil sie in den Vorreden mancherlei theoretische Auseinandersetzungen giebt über das Lied und zugleich auch Aufschlüsse über die Stellung, welche das Lied in der Gesellschaft gewinnen soll. In letzterer Beziehung wird nur das sogenannte volksthümliche Lied angestrebt:

„Wir Deutschen studiren jetzt, heisst es an einer Stelle, die Musik überall; doch in manchen grossen Städten will man nichts als Opern-Arien hören. In diesen Arien herrscht aber nicht der Gesang, der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Munde ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte. Wenn unsere Componisten singend ihre Lieder componiren, ohne das Clavier dabey zu gebrauchen, und ohne dann zu gedenken, dass noch ein Bass hinzukommen soll, so wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und gesellige Fröhlichkeit einführen“.

1) Oden mit Melodien. Berlin bei Wilhelm Birnstiel. Erster Theil 1753. Zweiter Theil 1755.

Die Vorrede einer spätern Ausgabe (1761) spricht sich dann auch ziemlich weitläufig und eingehend über die Beschaffenheit der Odencomposition aus. Als Hauptgrundsatz wird hierbei hingestellt:

„Dass die Odencomposition, welche nicht musikalisch weitläufig ausgearbeitet, sondern nur mit einer einzigen kurzen Melodie versehen werden soll, die auf alle Strophen passen muss, was nicht so leicht ist, ohne Absehen auf die Worte, schön sein, und alle musikalische Vollkommenheit haben muss, deren nur ein kleines charakterisiertes musikalisches Stück, z. B. eine Bourrée, Gavotte, Menuett, Gigue u. s. w. fähig ist“.

Ferner wird von der Melodie verlangt: dass sie deutlich sei.

„Desswegen muss sie ihre grösseren und kleineren Abschnitte, Eintheilungen und Untereintheilungen haben. Deren sind vornehmlich dreyerlei, als: die kleinsten Einschnitte, die mittleren Einschnitte und die grössten“.

Darauf werden diese umständlich entwickelt, und zwar nur mit Rücksicht auf den Text und seine Interpunktion. Weiterhin wird auch der modulatorischen Symmetrie und Eurhythmie gedacht und endlich auch von der Melodie verlangt:

„Dass sie an manchen Orten mehr sprechend als singend, und dass sie nicht mit Figuren überladen sei“.

Derartige theoretische Behandlungen des Liedes finden wir indess schon früher. Lorenz Mitzler hatte im fünften Theil des ersten Bandes seiner „Musikalischen Bibliothek“ (1738) mitgetheilt, was Gottsched in seiner Kritischen Dichtkunst (1730) hierüber, wie „Ueber Ursprung und Alter der Musik“ auseinander setzt, und zugleich auch mit nicht gerade glücklichen Bemerkungen versehen. Interessanter ist die Abhandlung, welche J. A. Scheibe, ebenfalls an Gottsched anknüpfend, über die Odencompositionen im „Critischen Musikus, 64. Stück“ giebt. Bemerkenswerth ist ferner, was Marpurg bei Gelegenheit der Besprechung von 39 Sammlungen von Oden, die bis zum Jahre

1761 bereits erschienen waren, im 1. Band der „Kritischen Briefe“ über die Liedcomposition sagt.

Jene oben erwähnte Sammlung von Birnstiel enthält in ihrem ersten Theil Compositionen von den beiden Graun, Quantz, Agricola, Franz Benda, Nichelmann, C. Ph. E. Bach, Advokat Krause und Telemann; die Dichtungen sind von Hagedorn, Ebert, Schlegel, Ramler, Uz, v. Kleist und Gleim. In der Sammlung selbst sind weder die Dichter noch die Componisten namhaft gemacht; dies hat erst Marpurg im ersten Bande der „Historisch-kritischen Beyträge“ gethan¹⁾.

Der zweite Theil bringt auch Gedichte von Lessing.

Ein ähnliches Werk wie diese Odensammlung erschien 1756 bei Breitkopf in Leipzig unter dem Titel: „Berlinische Oden und Lieder“, mit Gedichten von Lessing, Uz, Gleim und Zachariä und Compositionen von jenen drei Berlinern, deren Bestrebungen das Lied wirklich zu fördern vermochten: Agricola, Nichelmann und Marpurg.

Carl Heinrich Graun (1701—1759), der seiner Zeit durch allseitige Thätigkeit — er schrieb viele Werke für Kirche und Theater — in Deutschland wol berühmteste Componist, hat, wie bereits erwähnt, auch eine ganze Reihe von Liedern componiert, von denen indess nur eins, das bekannte, von Klopstock gedichtete Begräbnisslied: „Auferstehn, ja auferstehn“²⁾, ihn länger überdauert hat. Seine Melodien weltlicher Lieder sind zu sehr von der Opern-Arie seiner Zeit beeinflusst; und dieser Einfluss verräth sich weniger darin, dass sie mit all den Schnörkeln, den galanten Manieren wie jene ausgestattet sind, als vielmehr in ihrer ganzen Anlage. Die Liedform tritt nirgends

1) Vergleiche Lindner: E. O. Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Nachgelassenes Werk, herausgegeben von Ludwig Erk, Leipzig 1871. Dasselbe enthält auch eine sehr ausführliche Beschreibung der in diesem Capitel bereits erwähnten Odensammlungen und zahlreiche Beispiele.

2) Zuerst veröffentlicht in: Geistliche Oden, in Melodien gesetzt von einigen Tonkünstlern in Berlin (Berlin, Ch. F. Voss 1758).

prägnant hervor. Vor allem fehlt jener, im Grossen gestaltende Zug in der Melodie, durch den diese zur musikalischen Nachbildung der Liedstrophe wird. Die Melodie schmiegt sich ziemlich tren dem Sprachmetrum an, aber sie gliedert sich nicht so energisch wie der Vers und man kann sie beliebig verengen oder erweitern, ohne den Bau des Ganzen zu zerstören. Sie ist eben nur aus Trümmern der italienischen Opernarie zusammengesetzt.

Weit grössere Geschlossenheit und Energie der Liedform zeigen dagegen die Lieder der andern drei obengenannten Berliner Liedersänger: Agricola, Nichelmann und Marpurg (dem trefflichen Musikschriftsteller). Auch bei ihnen ist der Einfluss der Arie unverkennbar, aber er macht sich vorwiegend in der grössern Breite der Motive geltend; diese sind dann zur stark gefestigten Form zusammengehalten, so dass die Melodien wieder die Energie und Consequenz der Construction zeigen, wie beim Volksliede und einzelnen Kunstliedern des vorigen Jahrhunderts. Die einzelnen Glieder der Melodie drängen wieder nach bestimmten Ruhepunkten und die Form gewinnt dadurch jene architectonische Gliederung, die wir bereits als das hauptsächlich charakteristische Merkmal der Liedform anerkannten. Zwar suchen wir noch vergebens nach den feinsinnigen Reimverschlingungen jener Zeit der ersten Blüte des Liedes, aber wir finden doch das Streben darnach wieder vorhanden. Dabei zeigen diese Lieder wieder eine freiere harmonische Behandlung. Zwar ist die Clavierbegleitung immer noch nur durch den bezifferten Bass angedeutet, aber dieser lässt die Harmonie als ganz bedeutend in Fluss kommend erscheinen. Dahin gieng überhaupt das Bestreben dieser Periode, seit dem Eintritt des Volksliedes in die Kunstgeschichte. Dieser Prozess vollendete sich in Joh. Seb. Bach und wir sehen seine Schüler (Agricola und Nichelmann) in seinem Sinne thätig. Jenes Missverhältniss zwischen Melodie und Harmonie, das bei Schein und Hammerschmidt noch zu Tage tritt, und das Albert und seine Zeitgenossen nur dadurch zu umgehen vermochten, dass sie den harmonischen Apparat

vereinfachten, wird hier schon ausgeglichen ohne den Reichthum der Harmonie zu schmälern. Melodie und Harmonie erscheinen beide gleich reich, aber beide ergänzen und durchdringen sich zu einheitlicher Zusammenwirkung. Das nachstehende Lied von Agricola möge als ein Beweis hier stehen:

1. Willst du die - sen Raub be - stra - fen,
 2. Schla - fe gött - li - che Be - lin - de,
 3. Dann wirst du vom Traum er - wa - chen,

1. o so wa - che Schä - fe - rin.
 2. bis mein Kuss dich träu - men heisst,
 3. macht ihr Schat - ten mich ent - zückt,

1. A - ber wenn ich straf - bar bin,
 2. dass du mir ge - neig - ter sei'st,
 3. wirst du sa - gen: wie be - glückt

1. mag dein schö - nes Au - ge schla - fen.
 2. als ich dich am Ta - ge fin - de.
 3. wird mich erst die Lie - be ma - chen.

Die Verwandtschaft dieser Lieder mit jenen von Albert und Joh. Krieger, die wir als „volksthümlich“ bezeichneten, ist zu augenscheinlich, als dass es noch eines weitem Nachweises bedürfte; mit ihnen ist die künstlerische Form für das volksthümliche Lied gewonnen, das ausschliesslich bestimmt ist, im Volke gesungen zu werden, und das deshalb weniger charakteristische, als vielmehr sangbare, einfache und formell festgefügte Melodien erfordert.

Neben diesen Bestrebungen machen sich auch andere für die Entwicklung jener höhern Form des Kunstliedes geltend, welche zugleich auf eine möglichst erschöpfende Darstellung des Textinhalts, mit all den, ihr zu Gebote stehenden musikalischen Mitteln bedacht sind. Zunächst wurde die Clavierbegleitung mit grösserer Sorgfalt in Bezug hierauf ausgeführt, um durch sie den Textinhalt etwas ausführlicher zu erläutern. Solche Lieder finden sich schon in den früher erwähnten Oden-Sammlungen. So wurde Agricola veranlasst, in dem Liede von Ewald: Die furchtsame Olympia: „Ein Ungewitter tobt“, durch die Clavierbegleitung das Rollen des Donners und den Gewittersturm nachzuahmen.

Ähnlichen Versuchen begegnen wir auch in den, sonst ziemlich verunglückten Liedern des verdienstlichen Theoretiker Johann Philipp Kirnberger. Sie sind in einer Sammlung: „Geistliche, moralische und weltliche Oden von verschiedenen Dichtern und Componisten“, Berlin 1758 und in selbständigen Werken ¹⁾ veröffentlicht. Sie haben kaum historische Bedeutung gewinnen können, da sie nicht einmal, wie doch die meisten andern genannten derartigen Werke, als bedeutsame Produkte ihrer Zeit gelten können.

Ungleich höheres Interesse beanspruchen die Gesänge eines andern, wenig bekannten Berliner Componisten, die gleichfalls in jenen Sammlungen enthalten sind, und in denen die Clavier-

1) Oden mit Melodien, Danzig 1773. Gesänge am Clavier 1780, und Anleitung zur Singecomposition 1782.

begleitung grössere Bedeutung gewinnt: die von Joh. Philipp Sack (1722—1763). Bekannt ist der Componist als Hauptgründer der 1749 entstandenen musikübenden Gesellschaft in Berlin. Er war ein sehr tüchtiger Clavierspieler, und deshalb namentlich zog er dies Instrument zu grösserer Betheiligung an der Darstellung seiner Gesänge heran. Zugleich war er auf grössere Wahrheit des Ausdrucks bedacht, aber in dem Bestreben darnach geht ihm nicht nur die Liedform, sondern eigentlich alle Form verloren. Wir werden später sehen, wie die grossen Meister des Instrumentalen und der dramatischen Formen gleichfalls die knappe Liedform verlassen mussten, um den Textausdruck vollständig zu gewinnen; aber sie erweiterten dann doch das Lied zur Scene und gewannen so eine neue, wenn auch nicht lyrische Form. Die Oden von Sack¹⁾ sind vollständig formlos; jeder einzelne Zug des Gedichts wird von ihm meist treffend erfasst, soweit das überhaupt bei dieser Art der Darstellung möglich ist, aber sie kommen eben nur in vereinzelten Ausbrüchen, nicht zur künstlerischen Form gefestigt, zur Erscheinung. Das ist wol auch der Grund, weshalb sie so wenig Beachtung fanden, selbst auch bei den spätern Meistern, die doch ähnliche Ziele verfolgten.

Mit mehr Glück versuchte sich in dieser Richtung Bernhard Valentin Herbing — adjungirter Organist und Vicarius am Dome zu Magdeburg († 1767). Auch er ist bemüht, dem Detail der Dichtung mehr gerecht zu werden, und giebt der, meist vollständig ausgeschriebenen, nicht nur durch den bezifferten Bass angedeuteten Clavierbegleitung erhöhte Bedeutung²⁾. Dabei verliert auch er die Liedform, aber er wird doch nicht so formlos wie Sack. Er schliesst und rundet wenigstens ein-

1) Kleine Clavierstücke nebst einigen Oden von verschiedenen Tonkünstlern. Berlin 1760. Th. I, 7. 13. Th. II, 1.

2) a. Musikalische Belustigungen in 30 scherzhaften Liedern. Leipzig, 1758. 1763. b. Musikalischer Versuch in Fabeln und Erzählungen Hrñ. Professor Gellerts. 1759.

zelne kleinere Partien in sich ab, aber er versäumt es dann, diese wiederum unter sich in Bezug zu setzen, um die Formen der Arie oder Scene, oder der Ballade zu gewinnen.

Diese Weise blieb nicht ohne Einfluss auf die Zeitgenossen, die nun auch allmählich bemüht waren, den Textinhalt in seinem Einzelzuge zu verfolgen ¹⁾.

Mit grösserem Eifer und auch mit grösserem Erfolge wurde indess zunächst jene andere Form des Kunstliedes weiter gebildet; sie gewann allmählich immer grössere Verbreitung und wurde zum volksthümlichen Lied.

Es waren weit weniger die traurigen politischen und socialen Zustände des vorigen Jahrhunderts, welche das eigentliche Volkslied allmählich verstummen liessen, als vielmehr, wie wir bereits andeuteten, die Verbreitung und Pflege, welche das Kunstlied gewann. Die äussern Verhältnisse, die politische und sociale Lage des deutschen Volkes im 17. und 18. Jahrhundert waren allerdings wenig geeignet, die Schaffenskraft im Volke zu erhalten und zu nähren. Die Stürme des dreissigjährigen Krieges und die durch sie herbeigeführte Verwilderung deutscher Sitte und deutschen Lebens liessen nur Kriegs- und Klagelieder noch aufkommen und unter dem Druck der folgenden Zeit, veranlasst durch innere Zwistigkeiten und durch Missregierung, vermochte sich auch das Volkslied nicht wieder zu erholen. Doch alles dies wäre nicht im Stande gewesen, den Volksgesang so verstummen zu machen, wie es geschah. Blühte er doch selbst zu jener Zeit, in welcher er von den Geistlichen mit Bann und harten Strafen, vom Kaiser mit Pön an Leib und Leben bedroht war. Das Volk erfand und sang seine Lieder so lange, als ihm der Kunstgesang noch fremd gegenüber stand. Nachdem dieser ihm näher getreten war, und schliesslich auch für das Gesangesbedürfniss des Volkes Sorge trug, musste das Volks-

1) Ueber ihn, wie über Sack und noch einige weitere Liedersammlungen giebt Lindner in dem angeführten Werk ausführlichen Bericht, weshalb wir hier darauf verweisen können.

lied abblühen. So lange der Kunstgesang dies Bedürfniss des Volkes unberücksichtigt liess, fand der Schaffenstrieb im Volke fortwährend erneuerte Anregung zu dichten und Singweisen zu erfinden. Nachdem aber die Künstler Volkslieder erfinden, d. h. Lieder, die ins Volk übergiengen und von ihm gesungen wurden, hat dies nicht mehr nöthig, für Befriedigung seiner Sangeslust zu sorgen. Es greift nun auf, was ihm fertig dargeboten wird, und nimmt es um so rascher und leichter an, je mehr eigen Empfundenes ihm darin dargeboten wird. Wol entstehen noch einzelne Lieder im Volke, aber meist nur anknüpfend an aussergewöhnliche Ereignisse. Jeder Krieg, oder auch eine aussergewöhnliche That, erzeugen auch jetzt noch Lieder im Volk, aber auch diese sind nicht mehr so ursprünglich, sondern sie sind jetzt ein Produkt des Kunstgesanges, der bis zu einem gewissen Grade auch dem Volke vermittelt wird. Durch Schule und Kirche, durch Concert und Theater wurde auch dem Volke allmählich in gewissem Grade Kunstgesang und Kunstmusik vermittelt, und beide beeinflussen ganz bedeutend seine Schaffenskraft, wenn sie sich wieder einmal regt. Durch den Gesangunterricht in der Schule schon geht der Jugend die naive Lust am Schaffen verloren, und es lösen sich nach und nach die Beziehungen zum Volksgesange. Durch die allmählich sich ausbreitende Musikbildung wird er nach und nach in die knappen Formen des kunstmässigen Gesanges gedrängt. Nur eine kleine Zahl der alten Volkslieder bleiben erhalten, der ungleich grössere Theil dagegen geht verloren, weil er sich nicht der neuen Kunstpraxis leicht vermitteln liess.

Der Volksgesang eignet sich das Kunstlied an, um es als volksthümliches Lied zu hegen und zu pflegen wie sein eigenes Produkt.

Ueber die besondere Weise des volksthümlichen Liedes spricht sich der Vorbericht der

„Lieder im Volkston bey dem Clavier zu singen von J. A. P. Schulz, Capellmeister Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich von Preussen, 1785“

dahin aus:

„In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmässig als kunstmässig zu singen, nemlich so, dass auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, so bald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können. Zu dem Ende habe ich nur solche Texte aus unsern Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht zu sein schienen und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplicität und Fasslichkeit befiessen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darein zu bringen gesucht, weil ich es aus Erfahrung weiss, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja nothwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniss des Volkstons; nur muss man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln. Dieses erweckt in allen Künsten Ueberdruß; jener hingegen hat in der Theorie des Volksliedes, als ein Mittel, es dem Ohre lebendig und schnell fasslich zu machen, Ort und Stelle, und wird von den Componisten oft mit Mühe, oft vergebens gesucht. Denn nur durch eine frappante Aehnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Ton des Liedes, durch eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihn sinkt, die wie ein Kleid dem Körper, sich der Declamation und dem Metro der Worte anschmiegt, die ausserdem in sehr sangbaren Intervallen, in einem, allen Stimmen angemessenen Umfang und in den allerleichtesten Modulationen fortfließt und endlich durch die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Theile, wodurch eigentlich der Melodie diejenige Rundung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des Kleinen so unentbehrlich ist, erhält das Lied den Schein, von welchem hier die Rede ist, den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort, des Volkstons, wodurch es sich dem Ohr so schnell und unaufhörlich zurück-

kehrend einprägt. Und das ist doch der Endzweck des Liedercomponisten, wenn er seinem einzig rechtmässigen Vorsatz, bey dieser CompositionsGattung, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, getreu bleiben will“.

Diese Erklärung berührt nur die eine untergeordnetere Gattung volksthümlichen Liedes: die nur das wiedergiebt, was bereits im Volke klingt; die nur das allgemeine Volksempfinden zum Inhalt nimmt. Die höhere Gattung, die durch unsere grossen Meister Mozart, Haydn bis auf Mendelssohn gepflegt wurde, bringt besondere, noch nicht, oder doch nicht in dieser Weise ausgesprochene Züge des Volksgemüths zur Darstellung in der fassbarsten Form, nur diese ist die überlieferte, während ihr Inhalt neu und eigenthümlich ist. Eine dritte Gruppe, die nur der absichtslosen Lust am Gesange dient, und die daher nur sangbare Melodien ohne Rücksicht auf Text und Inhalt bietet, der „noble Bänkelsang“ ist später noch zu betrachten.

Wir bezeichneten bereits einzelne der vorher besprochenen Lieder als volksthümlich ihrer Form nach, doch scheint keins derselben weiter und andauernd sich im Volke erhalten zu haben. Die Lieder von Görner erfreuten sich weiterer Verbreitung, doch wie gleichfalls erwähnt, wol meist der Hagedorn'schen Poesien halber. Von diesen leben noch mehrere im Volke fort, wie: „Der Nachtigall reizende Lieder“, „Uns lockt die Morgenröthe“, aber ohne die Görner'schen Melodien. — Die ersten derartigen Lieder, welche eine ausserordentliche Verbreitung über ganz Deutschland gewannen, so dass sie zu volksthümlichen Liedern im angegebenen Sinne wurden, sind wol die aus den Singspielen von Johann Adam Hiller (1728—1804). Hiller wurde durch seinen Bildungs- wie Lebensgang schon früh auf diese Weise des volksthümlichen Liedes geführt. Zur Pflege des Singspiels veranlassten ihn mehr äussere Umstände. Der Dichter derselben (oder „Komischen Opern“, wie er sie nennt), C. F. Weisse (geb. 1726; starb als Kreissteuereinnnehmer 1804 in Leipzig), spricht sich darüber in der Vorrede der Ausgabe seiner

Dichtungen von 1778¹⁾ aus. Er berichtet: „Dass man seit einiger Zeit die kleinen Liedér wieder aus der komischen Oper zu verdrängen und sie durch ‚Aria di Bravura‘ mit allen möglichen Coloraturen zu ersetzen sucht, und mit einem verächtlichen Blick auf die vortreffliche Hillerische Musik herabsieht, weil er seine Arien nicht für eine Mara oder Helmuth gesetzt hat“.

„Dass“, heisst es dann wörtlich weiter, „er es hätte thun können, wenn er gewollt, davon hat er Beweise genug gegeben und giebt sie täglich: aber er wusste, dass sie der Natur dieses Schauspiels und meiner Absicht nicht gemäss waren, und uns lag mehr daran, von einer fröhlichen Gesellschaft, als von Virtuosen gesungen zu werden.“

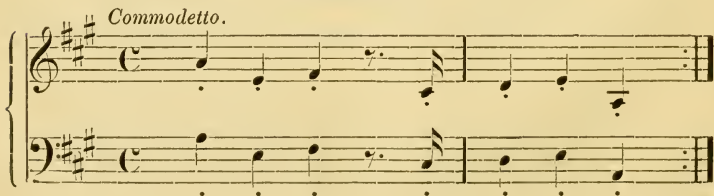
Ueberdiess musste er und ich auf die damaligen Schauspieler des Koch'schen Theaters sehen, für die es hauptsächlich verfertigt war. Diese waren keine grossen gelehrten Sänger, deren Stimmen zu diesem Liede zureichten, die aber, was ihnen an musikalischer Kunst fehlte, durch ein treffliches Spiel ersetzten. Die Unterstützung dieser Gesellschaft war indessen eine Hauptveranlassung zu dieser Arbeit. Der redliche Koch, der sich dem deutschen Theater so sehr opferte, und von einem Unglücksfalle über den andern getroffen ward, brauchte ein Rettungsmittel. Die Bühne war stets leer, weil man sich an den bekannten Schauspielen sattgesehen hatte, und unsre eignen Dichter nicht fruchtbar genug an neuen waren. Das Publikum musste also durch etwas Ungewöhnliches gereizt werden, wenn es an dem Theater wieder einen Gefallen und einen Zug dahin fühlen sollte. Ich sah dies für ein kräftiges Mittel an, einen rechtschaffenen Mann zu unterstützen, und eine so gute Gesellschaft, als die seinige war, aufrecht zu erhalten. Die Wirkung und den

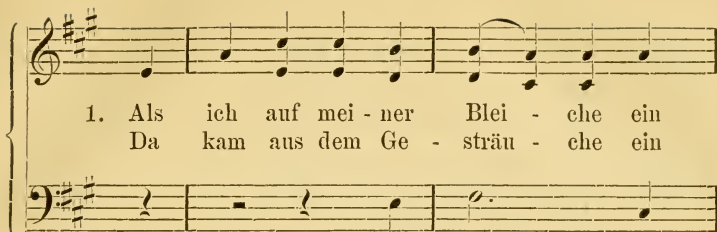
1) Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter. Drey und siebenzigster Theil. Weissens komische Opern. Carlsruhe bey Christian Gottlieb Schmieder. 1778.

Erfolg weiss Jedermann; auch kann ich selbst, da dies Lob vorzüglich dem würdigen Tonkünstler gebühret, ohne Eitelkeit sagen, dass ich von mehr als Einer Gesellschaft die Versicherung erhalten, dass sie durch diese komischen Opern mehr als Einmal vom gänzlichen Untergange sey gerettet worden.“

Das erste dieser Stücke ist: „Die verwandelten Weiber“, oder „Der Teufel ist los“ (1761), und von den Liedern, die es enthält: „Ansehn hin, Ansehn her!“, „O dürft' ich nur! wie wollt' ich sie“, „Krumm und lahm kriegt man selten einen Mann“, „Gewährt mir Götter“, „Mein schwellend Herz hüpfet mir vor Freude“, „Lasst die Grossen immerhin“, „Ohne Lieb' und ohne Wein“ u. s. w., wurde besonders das letztgenannte bald zu einem Lieblingsliede des deutschen Volkes, so dass man es wol als das erste derartige Volkslied bezeichnen darf. Diesem Singspiel folgte (als zweiter Theil) „Der lustige Schuster“; von den Liedern desselben hat sich indess keins im Volke erhalten, ebenso wie auch keins der, zum Theil sehr anmuthigen Lieder aus „Lottchen am Hofe“ und „Die Liebe auf dem Lande“ (1767). Den grössten und andauerndsten Beifall gewann „Die Jagd“ (1770) und die Lieder aus dieser „komischen Oper:“ „Schön sind Rosen und Jasmin“, vor allem aber: „Als ich auf meiner Bleiche“, haben nicht nur die Operette, sondern die ganze Gattung überdauert. Da diese Art Lieder nunmehr ziemlich vergessen sind, möge das eine, in jener Zeit beliebteste hier stehen, als ein charakteristisches Denkmal für die Geschmacksrichtung derselben:

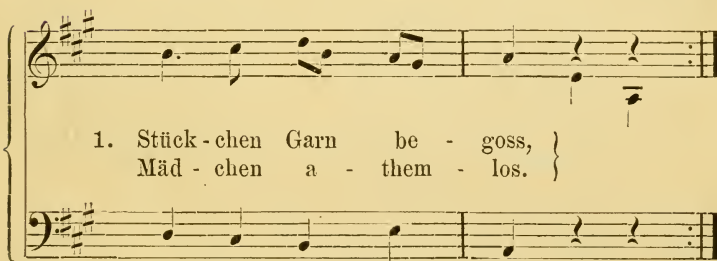
Romanze.





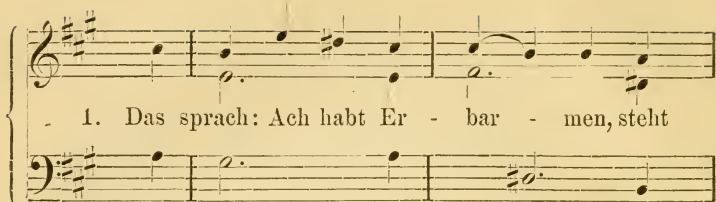
1. Als ich auf mei - ner Blei - che ein
Da kam aus dem Ge - sträu - che ein

2. Mit - lei - dig ach! ver - weil - te ich
Ich lief ihr zu: da eil - te sie
3. So sehr ich schrie und wein - te, so
Und bracht', eh' ich's ver - mein - te, mich
4. Hier war der Graf: mein Schrei - en half
Durch Droh'n und Schmeiche - lei - en warb
5. Mein Fen - ster gieng in Gar - ten, heut
Die Son - ne zu er - war - ten, voll
6. Ge - dacht und auch ge - sche - hen! Das
Und si - che - rer zu ge - hen, nahm



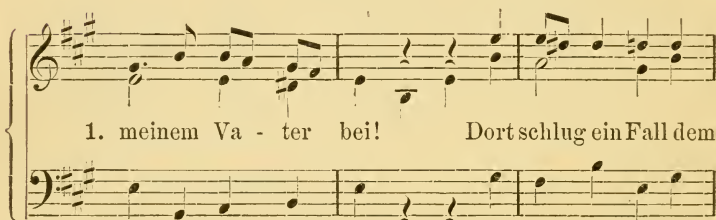
1. Stück - chen Garn be - goss, }
Mäd - chen a - them - los. }

2. kei - nen Au - gen - blick, }
ins Ge - büsch zu - rück. }
3. liess man mich nicht los, }
nach des Gra - fen Schloss. }
4. nichts, durch je - de Kunst, }
er um mei - ne Gunst. }
5. stand ich mor - gens früh, }
Kum - mer da, und sieh: }
6. Fen - ster war nicht hoch, }
ich mein Bett - chen noch. }



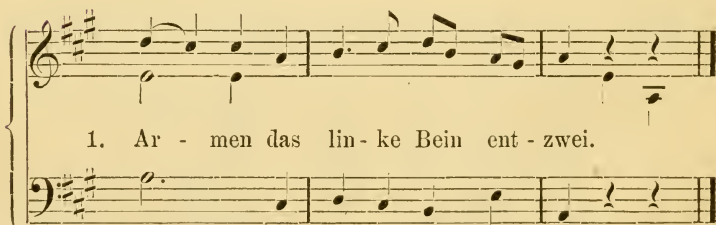
1. Das sprach: Ach habt Er - bar - men, steht

2. Kaum war ich drin, so ka - men zwei
 3. Von da ward ich bald wei - ter (es
 4. Doch ward mein Hass nur grös - ser und
 5. Das Pfört - chen an der Mau - er stand
 6. Das warf ich schnell hin - un - ter, ich



1. meinem Va - ter bei! Dort schlug ein Fall dem

2. Reuter mit dem Schwert, er - griffen mich und
 3. war schon fin - stre Nacht,) be - gleitet durch die
 4. nun sperrt' er mich ein, und das ge - fiel mir
 5. auf, gleich fiel mir ein, obgleich mit manchem
 6. sprang, und sprang nicht tief, wo - rauf ich dann ganz



1. Ar - men das lin - ke Bein ent - zwei.

2. nah - men mich mit Ge - walt auf's Pferd.
 3. Ren - ter, ach! nach der Stadt ge - bracht.
 4. bes - ser, als sei - ne Schmei - che - lein.
 5. Schau - er, mich hur - tig zu be - frei'n.
 6. mun - ter, auf und von dan - nen lief.

Aus: „Der Aerndtekrantz“ ist das Lied: „Die Felder sind nun alle leer“ volksthümlich geworden, und aus: „Lisuart und Dariolette“ (Text von Daniel Schiebeler) „Die schöne Morgenröthe zeigt sich in voller Pracht“ (1766). Von den Gedichten Weisse's haben sich noch manche im Volke erhalten, wie: „Gütig hüllt in Finsternissen“¹⁾ und „Ich bin der Hexe gar zu gut“, doch werden diese in verschiedenen Gegenden nach verschiedenen Weisen, nicht nur nach der von Hiller gesungen. Hiller hat noch eine ganze Reihe von Liedern geschrieben, die theils in Journalen und Almanachen, theils in einzelnen Sammlungen²⁾ veröffentlicht sind, aber in keinem derselben traf er den Volkston so, wie in den oben erwähnten, und zwar wol meist deshalb, weil er sich hier augenscheinlich die höhere Aufgabe stellt, auch den Textinhalt tiefer erfasst, musikalisch wiederzugeben. Dabei wird er auf jene äussern Effectmittel geführt, mit denen Graun seine Lieder arienmässig ausschmückt, oder zu Tonmalereien, wie in dem Liede: „Wie der alte Aeol lärmt“. Wollte er doch selbst in seinen Kinderliedern den Triller einführen und stellte deshalb in dem Vorbericht der erst 1785 veröffentlichten Violinstimme zu den „Fünfzig geistlichen Liedern für Kinder“ die Anforderung, „man solle, um dem Gesange mehr Annehmlichkeit zu geben, versuchen, ob die kleinen Sänger sich bald eines reinen und scharfen Trillers bemächtigen können, um damit wenigstens die Schlüsse und Einschnitte der Melodien zu zieren“. Wie wenig er selbst in diesen einfachen Kinderliedern den rechten Liedton trifft, mag nachstehendes Lied der „Sammlung aus dem Kinderfreunde. 1782“ beweisen:

1) Kleine lyrische Gedichte (1772).

2) Lieder mit Melodien an meinen Canarienvogel. Leipzig (1759). Sammlungen von Romanzen mit Melodien (1768). Weissens Lieder für Kinder (1769). 50 geistliche Lieder für Kinder mit einer Violinstimme (1784). Lieder aus dem Kinderfreunde (1782).

Taubenlied.

Kommt lie - be Täub - chen, mei - ne

Gä - ste, mit vol - ler Hand lad ich euch

ein. Vor unserm Fenster sollt ihr jetzt von mir aufs

Be - ste mit Bro - sa - men be - wir - thet sein.

Dass Hiller's Schüler, Chr. Gottlieb Neefe (1749—98), nach dieser Richtung grössere Bedeutung errang, werden wir im nächsten Kapitel darthun; hier sei nur erwähnt, dass seine Melodie zu dem Liede: „Was frag' ich viel nach Geld und

Gut“ (Text von Johann Martin Miller) noch heute im Volke fortlebt ¹⁾).

Den förderndsten Einfluss für das volksthümliche Lied gewann der bereits erwähnte Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800). Seine Ansichten über Wesen und Werth des volksthümlichen Liedes theilten wir bereits mit. Als Hauptzweck gilt ihm: mit seinen Melodien gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, und für seine Zeit war dieser Standpunkt ein durchaus berechtigter, schon darum, weil diese wieder wirklich gute Texte erzeugte. Wir erwähnten bereits, dass die deutsche Liederdichtung durch fast zwei Jahrhunderte hindurch in tändelnde und spielende Reimerei ausgeartet war, die nur dem Ausdruck einer unwahren, meist nur erdichteten Empfindung diene. Auch Christian Felix Weisse sagt noch von seinen Liedern ²⁾:

Das meiste sang ich blos zum Scherz.
 Von Waffen und von Hass umgeben,
 Sang ich von Zärtlichkeit und Ruh.
 Ich sang vom süßen Duft der Reben,
 Und Wasser trank ich oft darzu.

Gegen dieses leere Reimgeklengel gieng von den Dichtern des sogenannten Göttinger Hainbundes eine wohlthätige Reaction aus in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts: Boie, Bürger, Claudius, Hölty, Miller, Overbeck, die beiden Stolberge, Voss u. A. dichteten wieder Lieder, die, an die Weise des Volksliedes anknüpfend, von lebendiger, warmer und unmittelbarer Empfindung durchweht und getragen sind. Unter den höhern Ständen fanden diese Lieder durch die Musenalmanache Verbreitung, den niedern Ständen wurden sie durch die Melodien vermittelt; daher dichteten die Poeten ihre Lieder nach bekannten Melodien, oder sie trugen Sorge, dass sie in Musik gesetzt wurden. In diesem Sinne nun wirkte Schulz

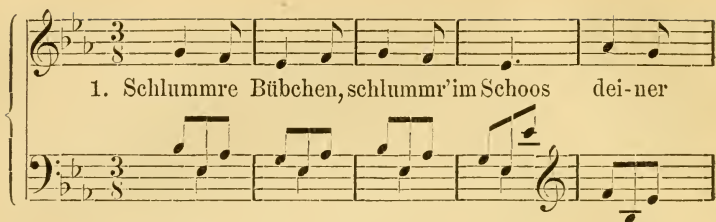
1) Zuerst veröffentlicht im Musenalmanach von Voss 1777.

2) In einem Gedicht: „An die Muse“.

treuer und nachhaltiger, als irgend ein anderer, und eine ganze Reihe von Liedern der vorerwähnten Dichter sind zum ersten Male in den Göttinger Musenalmanachen und den Almanachen von Voss zugleich mit den Melodien von Schulz veröffentlicht worden. Im Jahre 1779 veröffentlichte er „Gesänge am Clavier“ (Berlin und Leipzig bei G. J. Decker), es sind 3 französische und 2 italienische Gesänge und 20 deutsche Lieder, darunter von Bürger: „Der Winter hat mit kalter Hand“ und „Mein Trautel hält mich für und für“; von Voss: „Sagt mir an was schmunzelt ihr“? von Hölty: „Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet“ und: „Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute“; von Claudius: „Bekränzt mit Laub“ (2 mal), „Ich war erst 16 Sommer alt“; von Overbeck: „Blühe liebes Veilchen“; und von Chr. Felix Weisse: „Schön sind Rosen und Jasmin“. Die erste Sammlung: „Lieder im Volkston bey dem Clavier zu singen“, erschien 1782. Ausser 10 Gesängen der unvollendeten Operette „Clarisse“ und aus „Götz von Berlichingen“ enthält diese Sammlung 38 Lieder — nämlich 13 von Bürger, darunter: „Herr Bacchus ist ein braver Mann“, „Ich will einst bei Ja und Nein“, „Mädel schau mir ins Gesicht“; — 5 von Voss, darunter: „Mädchen nehmt die Eimer schnell“, „Gesund und frohen Muthes“ und „Seht den Himmel wie heiter“; 2 von Claudius, 4 von Hölty; von Jacobi: „Willst du frei und lustig gehn“; von Fr. Leop. Stolberg: „Süsse heilige Natur“ und von Overbeck: „Jung, fröhlich und heiter“ und „Warum sind der Thränen“? Die zweite Auflage erschien 1785 in zwei Theilen, von denen der erste 39 Lieder der frühern Ausgabe bringt, und den Rundgesang von Voss: „Freund, ich achte nicht des Mahles“; der zweite die Gesänge der Clarisse und die Lieder der Sammlung von 1779, die beiden italienischen und ein französisches ausgenommen, und einzelne neue von Stolberg, Claudius, Voss und Jacobi. 1790 erschien dann auch noch ein dritter Theil mit Liedern von Bürger: „Ach könnt' ich Molly kaufen“, „Hurra, hurra, hurra! schnurre Rädchen, schnurre!“ und „Seht mir doch mein schönes Kind“; von Voss: „An meines Vaters Hügel“,

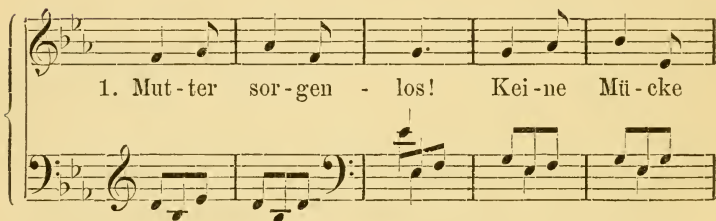
„Das Mägdlein braun von Aug' und Haar“, „Ich armes Mädchen, mein Spinnerädehen“, „Klipp und klapp, dreschet auf und ab“, „O der schöne Maienmond“, „Wie hehr im Glase blinket“ und „Willkommen im Grünen“; von Claudius: „War einst ein Riese Goliath“ und „Der Mond ist aufgegangen“, und Lieder von Fr. von Stolberg u. A. 1786 war (in Hamburg) auch eine Sammlung: „Religiöse Lieder und Oden“ erschienen, die unter andern das beliebte Lied: „Den süßen Schlaf erbitten wir“ enthält.

Fast alle Schulz'sche Melodien der hier erwähnten Lieder sind Jahrzehnte hindurch in allen Schichten und Kreisen der Gesellschaft gesungen worden, und noch heute sind viele von ihnen Lieblingslieder unserer Schuljugend, was gewiss sehr bezeichnend ist. Ihr gefällt nur, was frisch und lebensfähig ist, und das sind diese Lieder in hohem Grade. Von den Hiller'schen Liedern unterscheiden sie sich wesentlich. Sie haben dieselbe einfache harmonische Grundlage; aber diese ist schon viel freier gehalten und so konnten sich auch die Melodien zu grösserer Freiheit erheben; die musikalische Rhythmik schliesst sich ebenso eng an das Sprachmetrum an, aber dies in grösserer Mannichfaltigkeit darstellend als bei Hiller. Bei ihm ist der Sprachrhythmus meist trocken nachgebildet, so dass er selbst unter den Melodieschnörkeln noch ziemlich vernehmlich durchklappert. Das, was Ohr und Sinn des Volks sofort gefangen nimmt, hatte Schulz dem Volksliede treu abgelauscht; wie er die einfachsten Mittel doch feinsinnig verwendet, davon möge das nachstehende „Wiegenlied“ (Text von Agnes, Gräfin zu Stolberg) einen Beweis geben. In einem besonders günstigen Lichte dürfte dies erscheinen, wenn man es mit der, hier später eingereichten Melodie von Reichardt zu demselben Text vergleicht:



1. Schlummre Bübchen, schlummr' im Schoos dei-ner

2. Für uns beide wacht der Herr, Kind und
 3. Hier in stil-ler Näch-te Ruh, sieht er
 4. Wachse Bübchen, lie-be mich, denn so
 5. Ue-ber Blu-men schwebt dein Fuss, dich um -
 6. Wachse Bübchen, wer-de gut, in dir



1. Mut-ter sor-gen - los! Kei-ne Müt-cke

2. Mut-ter schützt er! Sei-ne Kin-der
 3. dei-nem Schlummer zu, hört mein in - ni -
 4. herzlich lieb ich dich! Lie - be, Büb-chen,
 5. tönt der Lie - be Gruss. Wie dein blau-es
 6. wallte in ed - les Blut! Bist von bie-de -



1. na - het sich, mei-ne Lie-be wacht für dich.

2. klein und gross, lie-gen all' in sei-nem Schooss.
 3. ges Ge - bet, das für dich um Se-gen fleht.
 4. lie - be mich, denn so liebt der Va-ter dich!
 5. Au - ge hell, blin-ket dir der Freu-de Quell.
 6. rem Geschlecht! Fürchte Gott und thu-e Recht!

Daneben ist Schulz auch bemüht, den Textinhalt tiefer zu erfassen, aber das gelingt ihm selten und immer nur in geringem Grade. Einzelne Texte von Bürger, vor allem die Molly-Lieder, oder Lieder von Hölty, wie: „Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute“, oder einzelne Lieder der beiden Stolberge sind leidenschaftlicher gehalten und von mehr subjektivem Gepräge, so dass auch Schulz sich veranlasst fühlte, die Weise des volksthümlichen Liedes zu verlassen; aber er fand dann keine andere, wie die durch Graun oder Hiller cultivierte, wie das Lied der Notenbeilage: Die Spinnerin: „Ich armes Mädchen! mein Spinnerädchen“ beweist, oder er wird gar zu Ungeheuerlichkeiten verleitet, wie durch das Lied „Sternbetrachtungen“¹⁾ von Köpke, bei dem er, „um einigermassen dem hohen Fluge des Dichters folgen zu können, sich über unsre gewöhnliche Musiksprache hinaussetzt und der Taktfesseln sich entledigt“, und das er im „ $11/8$ Takt“ schreibt.

Mit nicht geringerem Fleiss, aber mit weniger Erfolg war neben Schulz: Johann André in gleicher Richtung thätig. Gleich seine erste Liedersammlung (Offenbach 1774) führte ihn in die Reihe jener Componisten, welche den guten Liedern der erwähnten Dichter die weiteste Verbreitung sichern wollten; doch erst seine zweite Sammlung: „Musikalischer Blumenkranz“ (Offenbach, bei Joh. André), enthält eine Melodie, die, wenn auch etwas verändert, sich erhalten hat, zu dem Rheinweinlied von Claudius: „Bekränzt mit Laub“. Von seinen übrigen Liedern und Gesängen, deren er noch eine ganze Reihe veröffentlichte, waren einzelne seiner Zeit beliebt, aber keins hat die Verbreitung gefunden, wie das erwähnte. Die Melodien sind meist weder so schön geformt, noch so frisch erfunden wie die von Schulz; dabei streben sie eine höhere, subjektive Wahrheit des Ausdrucks an, die sie doch nicht gewinnen; darüber verlieren sie aber dann nicht selten viel von ihrem volksthümlichen Charakter.

1) Religiöse Lieder und Oden aus den besten Dichtern (1786).

Durch Hiller und Schulz wurde das volksthümliche Lied in zwei wesentlich verschiedene Richtungen geleitet. Jenem schlossen sich eine Reihe begabter, aber mehr oberflächlich gebildeter und ebenso empfindender Componisten an, diesem dagegen tüchtige, mit dem Handwerk der Kunst wol vertraute Musiker; durch jene erlangte die Melodie eine gewisse Eleganz, die sich endlich bis zum Bänkelsange verflachte, durch diese wird dagegen die Form bis zu einer gewissen Trockenheit festgehalten und zugleich festgefahren. Der Hiller'schen Weise schlossen sich am engsten: Ferdinand Kauer und Wenzel Müller an, die beide ihre Hauptthätigkeit dem Wiener Volkstheater zuwandten.

Von Ferdinand Kauer (1751—1831) hat namentlich sein: „Donauweibchen“ ausserordentliche Verbreitung gefunden, und die Lieder daraus: „Dem Teufel verschreib' ich mich“, „Ein Weibchen ist ein Quodlibet“, „Es hat der Schöpfer der Liebe“, vor allem aber: „In meinem Schlösschen, da ist's gar fein“, gehörten seiner Zeit zu den verbreitetsten in Deutschland.

Grössern Erfolg errang noch Wenzel Müller (1767—1835). Einzelne seiner Singspiele haben sich bis heute in der Gunst des Publikums erhalten und viele Lieder derselben, wie: „Ich bin der Schneider Kakadu“ und „Wenn blühende Dirnen“ aus: „Die Schwestern von Prag“ (Text von Perinet), „Wer niemals einen Rausch gehabt“ aus: „Das neue Sonntagskind“ (Text von Perinet), „Die Katze lässt das Mäusen nicht“ aus dem „Sonnenfest des Braminen“ (Text von Fr. Hensler), „Die Mädchen, die Liebe, der Wein“ aus: „Die Zauberzither“ (Text von Perinet), „Kommt ein Vogel geflogen“ aus: „Aline“ (Text von Bänderle), oder: „Ach wenn ich nur kein Mädchen wär“, „Ach die Welt ist gar so freundlich“, „So leb denn wohl du stilles Haus“ aus Raimund's: „Alpenkönig und Menschenfeind“, waren gleichfalls durch ganz Deutschland verbreitet. An künstlerischem Werth stehen sowol diese, wie die Lieder von Kauer unter den ähnlichen Liedern von Hiller. Diesem führten seine Studien und seine ernste Beschäftigung mit den besten Werken der

Tonkunst eine Menge anderer künstlerischer Mittel zu, die jenen wol immer ziemlich fremd blieben. Dies hielt ihn hoch über diesem niedern Standpunkt der blossen Bänkelsängerei, über welchen sich jene beiden nur äusserst wenig erheben.

Der gleichen Richtung gehören zwei andere dramatische Componisten an: Peter von Winter (1754—1825) und Joseph Weigl (1766—1843), die indess beide durch ihre Vertrautheit mit der italienischen Gesangsweise vor der Trivialität, der jene oben erwähnten Wiener Componisten leicht verfielen, bewahrt wurden. Einzelne Gesänge aus Winter's „Das unterbrochene Opferfest“ (Text von F. X. Huber), wie „Wenn mir dein Auge strahlet“ und „Ich war, wenn ich erwachte“, sind ebenso volksthümlich, wie das Duett: „Setz' dich liebe Emmeline“ und die Arie: „Wer hörte wol jemals mich klagen?“ aus: „Die Schweizerfamilie“ von Weigl.

Wir haben bereits angedeutet, dass diese Richtung sich gar bald in absichtsloser Lust am Gesange verliert, und trivial und geistlos wird. Der erste, bei dem dies schon augenfällig wird, ist: Friedrich Heinrich Himmel (1765—1814). Seinen Lehrer, den Dresdener Hof-Kapellmeister Johann Amadeus Naumann (1741—1801), bewahrte gleichfalls eine grosse Vertrautheit mit dem ältern italienischen Gesange, wie seine Kenntniss des modernen Contrapunkts vor dieser gänzlichen Verflachung. Er hat jene italienische Gesangsweise, welche Prätorius und Schütz nach Deutschland zu verpflanzen bemüht waren, noch in Italien kennen gelernt, dabei war er auch auf dem Gebiet der kirchlichen Musik äusserst thätig; seine Lieder¹⁾ sind, wie alle seine Compositionen, mehr elegant und einschmeichelnd, als tief

1) XXXVI deutsche, französische und italienische Lieder beim Clavier zu singen (2. Aufl. 1794). Freimaurerlieder, zum Gebrauch der französischen und deutschen Tafellogen. Berlin 1782. Freimaurerlieder mit ganz neuen Melodien von den Herren Kapellmeistern Bach, Naumann und Schulz (Kopenhagen und Leipzig 1786). XXV neue Lieder verschiedenen Inhalts von der Frau von Reck. Dresden 1799.

und wahr; aber sie halten sich doch noch vollständig fern von jener trivialen Oberflächlichkeit der meisten Lieder von Himmel. Wenn auch die Melodien der bisher erwähnten Förderer des volksthümlichen Liedes zur näheren Erläuterung des Textinhalts nur wenig beitragen, so haben sie doch einen, dem Text entsprechenden eigenthümlichen Charakter, und sie sind dabei wol geformt. Davon ist bei Himmel schon mehr äusserst wenig zu bemerken. Seine Melodien haben fast unterschiedloses Gepräge. Sie sind nur aus einzelnen wolklingenden Phrasen zusammengesetzt, höchstens mit Berücksichtigung der Reimzeilen. Das gilt noch weniger von den Liedern des Kotzebue'schen Singspiels: „Fanchon“, oder „Das Leiermädchen“ (1803): „Doch in des Mädchens Schoosse“, „Noch senkt mit bleiernem Gefieder“, „Es kann ja nicht immer so bleiben“ und „Die Welt ist ein Orchester“, oder von einigen seiner bekannten Lieder: „Vater ich rufe dich“, oder „Hebe, sieh in sanfter Feier“, die immer noch besser geformt sind. Aber schon: „An Alexis send' ich dich“ gehört zum Bänkelsange, wenn auch noch nicht der schlimmsten Sorte. Dieser aber gehören unstreitig die „Gesänge aus Tiedge's Urania“, welche er 1803 zuerst veröffentlichte, an, und die noch vor seinem Tode in fünfter, verbesserter Auflage erschienen. Aus dem, bald trocken verständig reflectierenden, bald süß sentimental empfindelnden Gedicht, wählte sich der Componist verschiedene Stellen zu 14 Nummern aus, von denen indess nicht alle liedmässig gehalten sind. Die erste Nummer: „Ich weih im Thale den tiefsten Hain“, ist eine sehr dürftige Liedmelodie, nach welcher nicht weniger als 11 Strophen gesungen werden. Mit dem zweiten Liede: „Mir auch war ein Leben aufgegangen“, beginnt die Cultur jener „Lieder zur Guitarre“, die nur für empfindsame Schreiber und Schneidergesellen und ältere „Mamsells“ und für den Bedarf der Strassensänger — heute Leyermänner — geschrieben sind. Lieder, wie das erwähnte und No. 4 „Gott ein Gott! ach irrend such ich ihn! Draussen in der blaugewölbten Halle“, oder No. 8 Glückseligkeit: „Die Götterfrucht grünt nicht am Halme“, ja selbst die

mehrstimmige: No. 3, An die Hoffnung: „Die du so gern in heil'gen Nächten“, stehen zu tief, um noch volksthümlich zu sein. Einzelne, als Scene behandelte, wie No. 5: „Heil'ge Nacht“, mehr noch No. 6: „Ich war dem Tropfen Gegenwart entronnen“, sind auch noch unsäglich langweilig. Ganz so schlimm sind frühere Lieder des Königl. Preuss. Hofkapellmeisters nicht; wenn auch die „12 Lieder aus des Knaben Wunderhorn“ lange nicht an die ähnlichen von Hiller oder Schulz heranreichen, so sind sie doch nicht so miserabel wie die aus Tiedge's Urania. Wie diese Gattung von Bänkelsang auch noch in der neuesten Zeit, trotz seiner Erbärmlichkeit gepflegt wird, darauf müssen wir später noch hinweisen.

Bis zu dieser niedern Stufe der Bänkelsängerei konnte jene zweite Gruppe, die sich an J. A. P. Schulz anschloss, nicht herabsinken.

Hier ist zuerst Joh. Friedr. Reichardt (1751—1814) zu nennen, der besonders in seinen Kinderliedern ¹⁾, wie in den ziemlich gleichzeitigen Sammlungen seiner Lieder ²⁾ das Schulz'sche volksthümliche Lied zum Muster nimmt, was er in den Vorreden, in denen er sich zugleich zu den Ansichten Schulz's über das volksthümliche Lied bekennt, ziemlich direct ausspricht. Wir müssen, da er der erste war, welcher nicht ohne Erfolg die Goethe'sche wie die Schiller'sche Lyrik schon musikalisch, wenn auch in beschränkter Weise, zum Ausdruck brachte, seine Art des Liedergesanges noch später ausführlich besprechen, und erwähnen hier nur einige seiner volksthümlich gewordenen Lieder: „Mein Arm wird stark und gross mein Muth“, „Bunt sind schon

1) Lieder für Kinder aus Kampens Kinderbibliothek 1781. Th. I und II. 1786. III. IV.

2) Frohe Lieder für deutsche Männer, ein Versuch zu Liedern im Volkston, in frohen Gesellschaften ohne Begleitung zu singen. Dessau 1781. Lieder von Uz, Kleist, Hagedorn u. a. Dichtern. Im Verlage der Grotkau'schen Armenschule in Schlesien. 1782. Lieder der geselligen Freude. Leipzig, 1796.

die Wälder“, „Der Nachtigall reizende Lieder“, „Der Schnee zerrinnt“, „Die Luft ist blau, das Thal ist grün“, „Im stillen heitern Glanze“, „Wir Kinder schmecken der Freuden recht viel“, sind die von seinen Kinderliedern, welche heute noch gern gesungen werden. Von seinen zahlreichen andern Liedern sind noch die Melodien zu Tieck's: „Im Windgeräusch in stiller Nacht“, „Es steht ein Baum im Odenwald“, und Hölty's: „Rosen auf den Weg gestreut“ zu nennen. Die volksthümlich gewordenen unter seinen Melodien zu Goethe's Liedern besprechen wir noch im nächsten Kapitel. Seine Gattin Juliane geb. Benda, wie seine Tochter Louise Reichardt, haben beide gleichfalls Lieder componiert. Von denen der Tochter sind sogar mehrere volksthümlich geworden, wie: „Nach Sevilla, nach Sevilla“ und „Es ist ein Schnitter, der heisst Tod“.

Anselm Weber (1766—1821) wurde besonders durch seine Musik zu Schiller's Tell, namentlich durch das Lied: „Mit dem Pfeil, dem Bogen“ und durch den Männerchor: „Rasch tritt der Tod den Menschen an“, bekannt. Jenes Lied ist so volksthümlich im echten Sinne, wie nur die besten Lieder von J. A. P. Schulz.

Erfolgreicher wirkte in dieser Richtung noch Hans Georg Nägeli (1773—1836). Er hat nicht nur selber eine Reihe volksthümlicher Lieder geschrieben, von denen einzelne, wie: „Freut euch des Lebens“ (bereits 1793 im Göttinger Musen-Almanach veröffentlicht), „Goldene Abendsonne“, „Es klingt ein heller Klang“, „Nacht und still ist's um mich her“, „Stehe fest, o Vaterland“, zu den besten ihrer Gattung gehören, und noch heute beliebt sind und häufig gesungen werden, sondern er ist noch besonders durch seine Bestrebungen für Organisation der Männergesangsvereine in der Schweiz bemerkenswerth. Dass diese Vereine wenigstens in den ersten Jahren ihres Bestehens der Pflege des volksthümlichen Liedes sich mit Ernst und Eifer unterzogen, ist bekannt.

Diese schweizerischen Männergesangsvereine giengen aus dem unmittelbaren Bedürfniss hervor. Wie bekannt, sangen die, zur Landsgemeinde ziehenden Appenzeller bereits seit Anfang dieses

Jahrhunderts, bei Ankunft auf dem Landsgemeindeplatz als Gruss ein altes schweizerisches Lied. Es bildeten sich meist kurz vor dem Tage, dem letzten Sonntage im April, an welchem die Landsgemeinde stattfand, einzelne Gesellschaften, welche zu dem angegebenen Zwecke Lieder einübten und nach beendeter Landsgemeinde wieder auseinander giengen, bis der Pfarrer Weis-
haupt in Wald auf den Gedanken kam, die einzelnen Gesellschaften zum gemeinschaftlichen Singen eines Liedes zu vereinigen. Die Ausführung dieses Gedankens führte weiterhin zu feststehenden Vereinigungen und zu Sängerfesten. In diesen ersten Sängergesellschaften wurde nur der ein- oder zweistimmige Gesang gepflegt, bis durch Nägeli's Bestrebungen auch hier der vierstimmige Männergesang eingebürgert wurde.

In Norddeutschland gab der Direktor der Berliner Sing-Akademie — Carl Friedrich Zelter — den ersten Anstoss zur Gründung von Männergesangsvereinen. Einzelne Mitglieder der Sing-Akademie übten bereits längere Zeit den Männergesang in zwanglosen Versammlungen, als Zelter — bei Gelegenheit eines Abschiedsmahles, das jene dem nach Wien berufenen Sänger Otto Grell veranstalteten — die Idee zur Gründung einer Liedertafel anregte. Der Vorschlag zu regelmässigen monatlichen Versammlungen fand allgemeinen Anklang; am 21. December 1808 wurde bereits der Beschluss gefasst: monatlich einmal, zur Zeit des Vollmondes, zu einem heitern Abendmahl nach der Weise von König Arthurs Tafelrunde zusammenzukommen, und am 24. Januar 1809 wurden die Statuten angenommen und Zelter zum Meister der Liedertafel ernannt. Nach § 22 der Statuten „sah sich die Liedertafel als eine Stiftung an, welche die ersehnte Zurückkunft des Königlichen Hauses feiert und verewigt, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört.“ — Daher fand auch die erste Liedertafel erst am 2. Mai 1809 statt, weil die Rückkehr des Königs sich verzögert hatte. Die Zahl der Mitglieder war Anfangs auf 25 festgesetzt, später wurde sie auf 30 erhöht. Nach dem Muster der Zelter'schen Liedertafel entstanden ähnliche in Frank-

furt a/O. und in Leipzig und zwar unter denselben Beschränkungen.

Da die Zelter'sche Liedertafel die Zahl ihrer Mitglieder nicht überschreiten konnte und wollte, der Männergesang aber immer grössere Beliebtheit gewann, so entstanden neue derartige Vereine, in Berlin zunächst 1819 am 24. April, durch Ludwig Berger und Bernhard Klein gegründet, die jüngere Berliner Liedertafel, welche alle Beschränkungen der ältern aufgab und als Hauptbedingung für die Aufnahme nur die Fähigkeit zum Gesange stellte. Ihr folgten rasch ähnliche Vereine in Königsberg, Breslau, Magdeburg, Dessau, Hamburg und andern Städten, und gegenwärtig sind Liedertafeln, Männergesangsvereine, Liederkränze u. dgl. über ganz Deutschland verbreitet und von hier aus sind allerdings eine ganze Reihe von Liedern volksthümlich geworden, von denen freilich der grösste Theil nicht gerade empfehlenswerth ist.

Zelter, ebenso wie die Gründer der jüngern Berliner Liedertafel, Klein und Berger, wurden durch ihre gesammte Wirksamkeit auf dem Gebiet der Liedcomposition auch noch anderweitig hochbedeutsam, wie Reichardt, so dass wir ihrer noch im nächsten Kapitel gleichfalls gedenken müssen. Hier mögen nur ihre Beziehungen zum volksthümlichen Gesange Erwähnung finden. Die Compositionen Zelter's für die Liedertafel sind vorzugsweise „Tafellieder“ und sind auch so von ihm bezeichnet; einzelne davon wie: „Ein Musikant wollt' fröhlich sein“, „'s war einer dem's zu Herzen gieng“, oder: „Sanct Paulus war ein Medicus“, waren früher in den Liedertafeln ausserordentlich beliebt. Von seinen übrigen Liedern, die, wie erwähnt, noch specieller behandelt werden, haben die Melodien zu Goethe's: „Es war ein König in Thule“ und zu „Urians Reise um die Welt“, von Claudius: „Wenn jemand eine Reise thut“, die weiteste Verbreitung gefunden.

Bernhard Klein erfasste seine Aufgabe, auch in Bezug für den Männergesang, entschieden ernster. Er schrieb eine ganze Reihe von religiösen Gesängen für Männerchor — es sind

deren acht Hefte ¹⁾ — welche mehrere Decennien hindurch den hauptsächlichsten Uebungsstoff für die Männergesangsvereine gaben, bis sie durch jene gegenwärtig dort herrschenden Lieder verdrängt wurden, die sie allerdings zum Theil mit erzeugen halfen. Denn bei aller Achtung vor dem künstlerischen Ernst Klein's darf es doch nicht verschwiegen werden, dass in seinen Männerchören schon jener sinnliche Klangreiz ausserordentlich stark hervortritt, welcher gar bald dort herrschend wurde und dem dann die Melodie und die künstlerische Form des Liedes zum Opfer fielen. Klein wurde durch seine Neigung zum polyphonen Styl auf echt künstlerischer Höhe gehalten, sie gab ihm jene Meisterschaft in der Melodiebildung, die ihn auch auf dem Gebiete des Kunstliedes Bedeutung erlangen liess, und ihm die Erfindung von volksthümlichen Liedern möglich machte, wie: „Treue Liebe bis zum Grabe“ und „Wie mir deine Freuden winken.“

Weit bedenklicher gestaltet sich dies Verhältniss schon bei seinen, gleichfalls für den Männergesang thätigen Zeitgenossen, wie Joh. Chr. Friedrich Schneider und Conradin Krentzer. Bei jenem ist der melodische Zug in seinen Männerchören noch stärker, wie bei diesem, aber die Melodien sind reizlos; durch die unterschiedenen harmonischen Klangeffekte musste dieser Mangel an Reiz ersetzt werden. Einige Melodien zu Schulliedern, wie: „Gesang verschönt das Leben“, „Wer gleicht uns freudigen Fischern im Kahn?“ und „Wie lieblich schallt durch Busch und Wald“, haben weite Verbreitung gefunden; von seinen Männerquartetten: „Lasset die Freud' uns im Flug erhaschen.“

Conradin Krentzer hat ausser der Musik zu Raimund's: „Der Verschwender“ noch eine ganze Reihe von Opern geschrieben, von denen indess nur eine: „Das Nachtlager in Granada“, weitere Verbreitung gefunden hat. Von den Liedern aus dem „Verschwender“ ist namentlich „Das Hobellied“: „Da

1) Bei Trautwein, jetzt Martin Bahn's Verlag in Berlin.

streiten sich die Leut' herum“ volksthümlich geworden. Auch zwei Nummern der Oper: „Das Nachtlager in Granada“ werden heute noch gern gesungen und gehört, die Arie: „Schmiegt sich die Taube“ und: „Wer klagt am Gitterfenster?“ In diesen Tonstücken findet sich noch eine gesunde Melodik; das ist bei seinen Männerchorliedern durchaus nicht mehr der Fall, selbst nicht bei den allgemein beliebten: „Das ist der Tag des Herrn!“ „Es lebe was auf Erden“, „Was schimmert dort auf dem Berge so schön?“ „Dir möcht' ich diese Lieder weih'n!“ oder „Was ist das für ein durstig Jahr?“ Von jener machtvollen, innerlich und äusserlich concentrirten Melodik, die in ihren Ausgangs-schon ihre Gipfel- und Endpunkte mit nothwendiger Consequenz bezeichnet und erkennen lässt, ist hier kaum noch eine Spur mehr vorhanden. Krentzer's Melodien sind phrasenhaft zerstückelt und nur sinnlich wirksam, und die Harmonik und Rhythmik seiner Lieder folgt dem gleichen Zuge. Diese ist so bunt als möglich und nirgends von der gestaltenden Kraft, wie selbst noch im früher besprochenen volksthümlichen Liede, und jene verlässt vielfach, auch in den einfachsten Liedern, den ursprünglichen, natürlichen Gang, sie folgt überall nur dem Bestreben, sinnlich reizvoll zu sein.

Es wird nicht nöthig sein, diese Richtung, die in dem schmachvollen Erzeugniss, in der grössten Degradation, welche die Singstimme hat erleiden müssen, im Liede mit Brummstimmen, an der äussersten Grenze des gedankenlosen Experimentierens mit dem rein sinnlichen Klange angekommen ist, weiter zu verfolgen. Sie wurde in Carl Zöllner und Julius Otto weinerlich sentimental, und verfiel zugleich auch jener Landsknechtslaune, der wir bereits zur Zeit der Blüte des Volksliedes begegnen und die in dieser neuen Auflage noch widerwärtiger berührt, weil sie hier raffiniert auftritt, während sie dort urwüchsig und natürlich erscheint.

Wir haben nun zunächst noch eine Reihe von volksthümlichen Liedern zu nennen, die der einen oder der andern von uns bereits besprochenen Richtung angehören, ohne dass sie

irgendwie sich von ihnen besonders abzeichneten. Von Ludwig Berger sind: „Als der Sandwirth von Passeier“ von M. von Schenkendorf; „Bei Wöbbelin im freien Feld“ von Friedrich Förster mit volksthümlichen Melodien versehen. Die Melodie: „Wie sie so sanft ruhn“ ist vom Pastor Friedrich Bernhard Benekken (1760—1822), die beliebteste zu Fr. Rückert's: „Der alte Barbarossa“ von Joseph Gersbach (1787—1830), von ihm ist auch die beliebte Melodie zu: „Auf, auf, ihr lieben Leute!“ und die zu Tieck's: „Wol auf! es ruft der Sonnenschein“. Von der grossen Zahl der Melodien von Friedrich Silcher (1789—1860) ist die zu Heine's Loreley: „Ich weiss nicht was soll es bedeuten“ wol die beliebteste; daneben werden noch viel gesungen: seine Melodien zu Simon Dach's: „Aennchen von Tharau“, zu Chamisso's: „Es geht bei gedämpftem Trommelklang“, zu: „Morgen müssen wir verreisen“ von Immanuel Sauer mann u. s. w.

Von Heinrich Marschner (1795—1861) wurden einzelne Gesänge seiner Opern wie, das Lied Ivanhoe's aus: „Der Templer und die Jüdin“: „Wer ist der Ritter hochgeehrt?“ und die Lieder Tuck's aus derselben Oper: „Brüder wacht, habet Acht“, und: „'s wird besser gehn“, oder das Lied: „Im Herbst da muss man trinken“ aus der Oper: „Der Vampyr“, volksthümlich. Einige der ehemals beliebtesten Lieder sind von August Pohlentz (1793—1843) — dem Vorgänger Mendelssohn's als Director der Gewandhausconcerte in Leipzig — wie: „A B C D, wenn ich dich seh“, „Auf Matrosen, die Anker gelichtet“, „Bin der kleine Tambour Veit“, „Es blies ein Jäger wol in sein Horn“, deren Texte sämmtlich von Wilhelm Gerhard gedichtet sind. Gustav Reichardt (1797, lebt in Berlin) und August Neithardt (1793—1861) sind beide durch ihre Melodien zu Nationalliedern bekannt geworden, jener durch seine Melodie zu Ernst Moritz Arndt's: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ und dieser durch die Melodie zum Preussenliede von Bernhard Thiersch: „Ich bin ein Preusse“. Carl Reissiger (1798—1869) machte durch seine Melodie das

Lied von August Kopisch (1799—1853): „Als Noah aus dem Kasten war“ allgemein bekannt; unter den zahlreichen Melodien zu Geibel's: „Fern im Süd das schöne Spanien“ war die von Reissiger eine der beliebtesten, auch dessen Musik zu Heine's: „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier“ ist weit verbreitet ¹⁾.

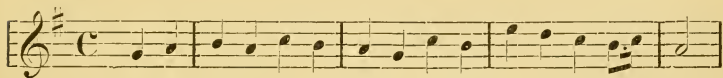
Bei weitem kleiner ist natürlich jene andere Gruppe von Componisten, die einen bisher unausgesprochenen Zug des deutschen Gemüths in volksthümlicher, doch echt künstlerischer Form zur Darstellung brachten, denn ihr gehören nur die Meister der Tonkunst an.

Hier ist zunächst Georg Friedrich Händel zu nennen (1685—1759), der zwar nicht direkt für das volksthümliche Lied, wol aber für die volksthümliche Musik fördernd wirkte. Es ist gewiss nicht ohne Zusammenhang, dass einer der bedeutsamsten Förderer des volksthümlichen Liedes, Adam Hiller, zugleich ein begeisterter Apostel für Händel wurde. Jenes Siegeslied aus: „Judas Maccabäus“: „Seht, er naht mit Preis gekrönt“, das der Meister wol besonders liebte, da er es auch in den „Josua“ mit aufnahm, ist in seiner ursprünglichen Gestalt, wie in mancherlei Arrangements, in unsern volksthümlichen Instituten verbreitet. Lange Zeit hielt man ihn auch für den Componisten der englischen Volkshymne: „God save the King“, die mit deutschem Texte auch in mehreren deutschen Ländern, wie Preussen, Weimar u. s. w. zur Volkshymne geworden ist, bis die neuern Forschungen ergaben, dass das Lied von Dr. John Bull (1563—1628) herrührt, der es schrieb, als der König Jakob I.

1) Ein ausserordentlich sorgfältiges Verzeichniss der volksthümlichen Lieder giebt Hoffmann von Fallersleben in seinem Buche: Unsere volksthümlichen Lieder. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann. 1859. Zweite Auflage. Das Buch enthält von 1031 Liedern genaueste und sicherste Nachrichten über ihre Verfasser und Componisten und über Jahr und Ort ihrer ersten Veröffentlichung.

von England durch Entdeckung der Pulververschwörung einer Lebensgefahr glücklich entgangen war ¹⁾).

Auch Joseph Haydn (1732--1809) ist hier zu nennen, obwol nur eins seiner zahlreichen Lieder wirklich volksthümlich geworden ist, sein: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ (zum ersten Mal gesungen 1797 den 12. Februar in Wien), und zwar in ähnlichem Sinne wie Händel. Auch er lauschte nicht wie jene Meister des volksthümlichen Liedes nur auf das, was bereits im Volke klingt, sondern er liess das Leben selber, den echt volksthümlichen Gehalt desselben, auf seine Phantasie wirken, und die dort so erzeugten Tonbilder offenbarte er dann in seinen Sonaten, Quartetten und Simfonien und in seinen Oratorien; und diese wurden volksthümlicher als seine übrigen Lieder, die entweder mehr arienmässig sind, oder wenn sie die Liedform festhalten, zwischen volksthümlicher und der höhern Kunstform hin und her schwanken. Diese Lieder wurden ihrer Zeit viel gesungen, aber unterm Volke gewannen sie, aus dem angegebenen Grunde, keinen Boden und im Kunstgesange wurden sie, wie später gezeigt wird, durch bedeutendere bald ganz verdrängt. Uebrigens sei hier noch erwähnt, dass, worauf Lindner bereits hinweist ²⁾, der Anfang von „Gott erhalte Franz den Kaiser“ bereits in einem Werke von Telemann: „Der getreue Music-Meister“ (Hamburg, Anno 1728) vorkommt. Ein Rondeau für Clavier beginnt:



Mozart (Johann Chrysostomus Wolfgang Amadeus (1756—1791) wurde nicht nur in ähnlicher Weise wie Händel und Haydn hochbedeutsam für die volksthümliche Musik, sondern

1) Vergleiche: Hoffmann von Fallersleben: Unsere volksthümlichen Lieder, pag. 64. No. 411 ff.

2) In dem mehrfach angeführten Werk pag. 35.

direkt für das volksthümliche Lied, indem eine ganze Reihe seiner Arien und Lieder in's Volk übergiengen. Von seinen Liedern werden „Komm, lieber Mai und mache“, „Wir Kinder, wir schmecken der Freude gar viel“, „Brüder, reicht die Hand zum Bunde“, „Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit“, und „Ich möchte wol der Kaiser sein“ heute noch gesungen.

Welche Bedeutung für die weitere Entwicklung des Kunstliedes andere, wie „Das Veilchen“, gewannen, wird erst im nächsten Kapitel gezeigt werden können. Weitere Verbreitung und ungleich grössern Erfolg aber haben einzelne Arien seiner Opern gewonnen, wie: „Ach ich liebte, war so glücklich“, „Vivat Bachus! Bachus lebe“, und „Wer ein Liebchen hat gefunden“ aus „Belmonte und Constanze“; „Alles fühlt der Liebe Freuden“, „Bei Männern, welche Liebe fühlen“, „Ein Mädchen oder Weibchen“, „In diesen heil'gen Hallen“, „Der Vogelfänger bin ich ja“, „O Isis und Osiris schenket“ aus: „Die Zauberflöte“; „Horch auf den Klang der Cither“ aus „Don Juan“, oder: „In deinem Arm zu weilen“ aus „Titus“. Der Meister schliesst sich fest an die überlieferten Formen an, und indem er sie mit der ganzen Weihe und dem umstrickenden Reiz seiner eignen Individualität erfüllt, schafft er diese Lieder und Arien als höchste Meisterwerke der Kunst, die aber zugleich auch ihren unverrückbaren Platz im Leben der Nation gewinnen.

Der nächste Meister der Tonkunst, welcher in ähnlicher Weise, wenn auch nicht in dem gleichen Grade, Bedeutung für die volksthümliche Musik und speciell für das Lied gewinnt, ist Carl Maria von Weber (1786—1826). Bekanntlich hat der Meister auch eine Reihe von Volksliedern „mit neuen Weisen versehen“ (zwei Hefte, als Op. 54 und 64 gedruckt), darunter: „Wenn ich ein Vöglein wär“, „Weine, weine nur nicht!“, „Mein Schatzerl is hübsch“, von denen aber nur das letztgenannte weitere Verbreitung fand. Von seinen übrigen Liedern sind aus Leyer und Schwert: „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!“, „Was glänzt dort im Walde im Sonnenschein“ und „Du

Schwert an meiner Linken“ zu nennen, welche in die weitesten Kreise drangen und sich dauernd erhalten haben; ausserdem das reizende Wiegenlied: „Schlaf, Herzenssöhnchen“. Die andern wurden seiner Zeit viel gesungen und mussten dann aus Gründen, ähnlich wie bei Haydn, den bedeutendern Liedern der spätern Meister weichen, was wir im nächsten Kapitel ebenfalls nachweisen. Der Erfolg jener Lieder aber wurde gleichfalls — wie bei Mozart — noch weit durch den übertroffen, welchen einzelne seiner Werke für die Bühne gewannen. Schon die Lieder und Chöre aus „Preziosa“ (1820)¹⁾: „Die Sonn' erwacht, mit ihrer Pracht“, „Im Wald, im Wald, im frischen grünen Wald“ und „Einsam bin ich nicht alleine“, setzten sich sofort in die Gunst des Volkes und diese ist ihnen ungeschmälert erhalten geblieben bis auf den heutigen Tag. Dasselbe gilt von einzelnen Gesängen aus dem „Freischütz“²⁾: „Hier im ird'schen Jammerthal“, „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“, „Leise, leise, fromme Weise“, „Und ob die Wolke sie verhülle“, „Was gleicht wol auf Erden dem Jägervergnügen?“ oder aus der „Euryanthe“³⁾: „Glöcklein im Thale“ und „Die Thale dampfen, die Höhen glüh'n“. Diese Gesänge und Lieder sind erfüllt von jenem neuen Geiste, der in Deutschland in den Freiheitskriegen wachgerufen worden ist, als Ernst Moritz Arndt, Max von Schenkendorf, Friedrich Rückert und Theodor Körner ihre Lieder sangen. Die träumerische Innigkeit der alten Volksmelodie wusste Weber hier mit dem ganzen Glanz der neuen, mächtig nach aussen drängenden, nach Thaten durstigen Stimmung zu verschmelzen. Wir begegnen nirgend einer tief innerlichen Auffassung, oder aussergewöhnlich durchgearbeiteten Form, aber sie sind alle von hinreissender Gewalt des Ausdrucks, die immer noch, nachdem das erste halbe Jahrhundert seit ihrem ersten Erscheinen vergangen ist, unwiderstehlich wirkt. Doch darf auch nicht ver-

1) Erste Aufführung in Berlin am 14. März 1821.

2) Erste Aufführung in Berlin am 18. Juni 1821.

3) Erste Aufführung in Wien am 25. October 1825.

schwiegen werden, dass Weber's Weise nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf die Weiterentwicklung des volkstümlichen Liedes geblieben ist. Jene von uns bereits berührte Richtung auf nur äussere Klangwirkung, welche namentlich den Männergesang verwildern lässt, fand in diesen genialen Schöpfungen Weber's Anstoss und Nahrung, was wir noch eingehender besprechen, wenn wir seine Bedeutung für die Weiterentwicklung des Kunstliedes betrachten.

Noch sind zwei grosse Meister der Tonkunst zu nennen, welche auch den Volksgesang mit einigen der köstlichsten Lieder bereicherten: Franz Schubert und Felix Mendelssohn-Bartholdy. In den Liedern: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“, „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“, „Das Wandern ist des Müllers Lust“, „Die linden Lüfte sind erwacht“, „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein“, „Ueber allen Wipfeln ist Ruh'“, „Ich hört' ein Bächlein rauschen“, „Du schönes Fischermädchen“, „Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn“, „Meine Ruh' ist hin“ von Franz Schubert, und: „Auf Flügeln des Gesanges“, „Leise zieht durch mein Gemüth“, „Nun zu guter Letzt“, „Es ist bestimmt in Gottes Rath“ und „Wer hat dich, du schöner Wald“ von Mendelssohn, hat das Kunstlied bei allem Reichthum seiner Erscheinungsform wieder die alte Naivetät des ursprünglichen Volksliedes gewonnen. Beiden Meistern ist das gesammte musikalische Darstellungsmaterial so geläufig geworden, wie einst dem dichtenden Volke seine bescheideneren Mittel, und wie dies vom Instinct, so werden sie durch ihre hohe Künstlerschaft auf die objektive, plastisch heraustretende, allgemein verständliche Form des Liedes geführt. Was sie im Liede austönen, ist ihr eigenstes, reinstes und reichstes Empfinden; die fassliche Art der Darstellung in ihrem Kunstwerk macht es dann zum Eigenthum der Nation. Wir betrachten in den nächsten Kapiteln noch die Bedeutung, welche beide Meister für das Kunstlied gewannen.

So wäre nur noch jener künstlerisch werthlosen Lieder zu gedenken, welche wir bereits als „Bänkelsängerlieder“ bezeich-

neten. Sie schossen namentlich in jener Zeit empor, als die Poeten — besonders die Dichter des Hainbundes — nach dem Muster des Volksliedes dichteten und zugleich bemüht waren, ihre Lieder durch singbare und ansprechende Melodien unter das Volk zu bringen. Wir wiesen nach, wie das volksthümliche Lied auf diese Weise zu besonderer Blüte gelangte, dass es immer auch noch in gewissem Grade darauf bedacht war, einen besondern Inhalt zu offenbaren. Dabei stiess uns manche Melodie auf, die weniger dem besondern Text, als nur jener oben angegebenen Absicht seine Entstehung verdankt. Damit ist der Bänkelsang begründet: er geht nur auf sangbare Melodien aus, unbekümmert um Werth oder Inhalt derselben. Diese Art der Melodienfabrikation wurde natürlich sehr gefördert durch die mechanische Fabrikation der Gedichte, welche durch die Partei der Volksaufklärung — gegen Ende des vorigen Jahrhunderts — von den Gegnern des Volksliedes eifrig betrieben wurde. An ihrer Spitze stand der Berliner Buchhändler Friedrich Nicolai, der Herausgeber der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“. Er sah in dem sogenannten Volksliede nur rohe Kundgebungen von niedrigen Lenten und suchte die Bestrebungen der volksthümlichen Dichter zu verhöhnen und lächerlich zu machen durch seinen Almanach ¹⁾. Ihm erschien die Aufbewahrung der Volkslieder gut: „Nicht zwaren“, wie es in der Vorrede heisst, „für die d'gelarte Versmacher, dy sie 'ne Fundgrube für jre „Kunst“ hetten, oder teutsch zu reden, dy eyner den andern, mit solchem Tand eyn Zeytlang eyne Nase dröen, oder als eyn'n Gympel henseliren unndt heymseylen möchte: Sondern in Steten für erbare Handwerkspurschen, uffm platten Lande für Spinnstuben unndt uffe Merekten für Benckelsenger, die sich damit neren“. Andererseits waren Nicolai und seine Anhänger bemüht, jene volksthümlichen Lieder durch eigene zu verdrängen, und was sie dabei zu Tage förderten, ist unglaublich nüchtern

1) Ein feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr ljblicherr Volkslder von Daniel Seuberlich. Erster Jahrg. 1777. Zweiter 1778.

und prosaisch. Diesen Bestrebungen verdankt auch das sogenannte *Mildheimische Liederbuch*¹⁾ seine Entstehung. Neben einer Menge vortrefflicher Lieder mit ihren Melodien, enthält das Buch Lieder für alle nur möglichen Lebensverhältnisse — selbst das Sterbelager ist bedacht — aber diese sind meist von unendlicher Platttheit und Nüchternheit, und sie konnten auch nur im Bänkelsängerton gesungen werden. Diese Stoffe und ihre Darstellungen entbehren meist so vollständig all und jeder Poesie, dass sie selbst nicht einmal jene einfachsten volkmässigen Liedphrasen in der schaffenden Phantasie zu erwecken vermochten. Es werden eben nur ganz absichts- und planlos beliebige Instrumental- und Vocalphrasen an einander gereiht, nach Anleitung und mit dürftiger Berücksichtigung des sprachlichen Baues und des Metrums. Von jener künstlerischen Gestaltung, die selbst die Lieder von Wenzel Müller und Kauer noch zeigen, ist bei diesem Bänkelsange keine Spur mehr. Für jene Zeit war indess auch diese Richtung nicht bedeutungslos, wenn auch nur so weit, als sie der Sangeslust des Volkes die nöthige Nahrung bot. Sie fand grosse Verbreitung, und wir sahen, dass selbst Componisten von Begabung sich ihr zuwandten, wie beispielsweise Himmel. Eine neue, in gewissem Sinne verbesserte Auflage erlebte sie innerhalb der letzten zwanzig Jahre, die wir, in ihrer Beziehung zum Kunstliede der Gegenwart, noch später eingehender betrachten.

Inwiefern auch das volksthümliche Lied auf die Weiterentwicklung des Kunstliedes einwirkte, werden wir schon im nächsten Kapitel nachweisen können.

1) *Mildheimisches Liederbuch* von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann. Gesammelt für Freunde erlaubter Frölichkeit und ächten Tugend, die den Kopf nicht hängt, von Rudolph Zacharias Becker.

ACHTES KAPITEL.

Die neue Lyrik.

~~~~~

Neben diesen Bestrebungen für das volksthümliche Lied, machten sich auch wieder schon Versuche für eine Vertiefung der musikalischen Darstellung der Liedstimmung geltend. Wol waren die Liedercomponisten dieser ganzen Periode vorzüglich darauf bedacht: sangbare und aussprechende Melodien zu erfinden; aber diese sind, bei den bedeutendern, zugleich der Ausdruck der Textstimmung. Daneben waren auch einzelne, wie erwähnt, bemüht, diese eingehender zu erfassen und auszutönen. Im Grunde verdankt die Ausbildung der Cantate, welche eine Zeit lang das Lied verdrängte, der gleichen Anschauung ihre Anregung. In dem Sinne wurde diese Form auch noch von den vorerwähnten Componisten, unter andern auch von Hiller<sup>1)</sup> angewendet. Wenn es darauf ankam, die Stimmung in ihren Einzelzügen zu verfolgen, wählte man dazu die umständliche Form der Cantate. Etwas prägnanter ist schon die Form der Serenate, in welcher Neefe die Liedstimmung darzustellen sucht<sup>2)</sup>. Der Componist äussert sich im Vorbericht folgendermassen darüber: „Diese Serenaten sind meistens auf gewisse freundschaftliche Veranlassung gedichtet, componiert und dem Druck übergeben worden. Ob sie gleich in spanischem Gewand und Namen erscheinen, so sollen sie doch nichts mehr und nichts weniger als Lieder seyn, womit sich vielleicht manche empfindende Schöne oder mancher liebende Jüngling beym Clavier wird unterhalten können. Der Dichter kann ja seine Ideen einkleiden wie er will, wenn nur die gewählten Situationen und

---

1) Cantaten und Arien verschiedener Dichter (1781).

2) Serenaten beym Clavier zu singen (Leipzig, 1777).

Empfindungen bey allen Menschen als wahr vorhanden sind. Der Leser oder Sänger dieser Serenaten braucht darum nicht den Mantel anzulegen, und mit der Guitarre unter dem Arm vor die Fenster seiner geliebten Donna zu treten. Der Liebende wird sich auch gewiss an dieser äusserlichen Tracht nicht ärgern. Für andere, die den süssen Trieb der Liebe nie gefühlt, nie ihre Freuden und Leiden empfunden haben, oder deren Herz schon so dumpf geworden ist, dass sie nicht bey ihnen eindringen können: für diese sind die gegenwärtigen Lieder nicht in Musik gesetzt worden und solcher Leute Urtheil verbittet der Dichter sowol als der Componist“. Die ersten sechs Serenaten sind von A. G. Meissner gedichtet, die letzte (siebente) ist von Goethe aus „Claudine von Villa bella“: „Liebliches Kind, kannst du mir sagen?“ Der Vorbericht ist insofern bemerkenswerth, als er den abweichenden Standpunkt, von welchem aus diese Compositionen unternommen sind, gegenüber der Mehrzahl der volksthümlichen genau bezeichnet. Hiller und Schulz und ihre Nachahmer erfanden ihre Melodien zunächst in dem Bestreben, die guten Texte allgemein zu verbreiten; Neefe dagegen beansprucht von vornherein das Recht einer individuellen Auffassung und wendet sich nur an den kleinern Kreis gleichgestimmter Seelen mit seinen „Serenaten“. Dass er diese noch als Lieder gelten lassen will, wird nur aus der Unbestimmtheit erklärlich, mit welcher jene Zeit überhaupt die Begriffe Lied, Scene, Arie oder Ode verwendet. Diese Serenaten haben theils die Form der, namentlich durch Joh. Seb. Bach ausgebildeten, recitierenden Arie (oder des ariösen Recitativ's) wie die oben erwähnte aus Claudine oder der, zur Scene erweiterten Arie, oder der Cantate, wie die sechste: „Der Regen strömt, der Sturm ist erwacht“. Die Compositionen Neefe's sind stimmungsvoll und warm empfunden. Mehr liedmässig gehalten sind seine: Oden von Klopstock mit Melodien<sup>1)</sup>. Es war wol

---

1) Erste Ausgabe 1776. Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe. Neuwig 1785.

mehr der Ruf, den Klopstock als einer der „ersten vaterländischen Dichter, der seine Oden auf der Lorbeerhöhe und im Palmenhaine sang“, wie es in der Vorrede zu den oben erwähnten Melodien von Neefe heisst, sich erworben, als die Natur seiner Dichtungen, welche die meisten der Componisten anzog, diese Oden zu componieren. Neefe gesteht es gewissermaassen im Eingange seines Vorberichts zu, dass an der Möglichkeit: diese Oden zu componieren, gezweifelt worden ist, indem er dort sagt: „Der Kapellmeister Bach und der Ritter Gluck haben in dem göttingischen Musenalmanach gezeigt, dass sich auch Klopstockische Oden componieren lassen“. Klopstock empfindet meist wahrer und auch unmittelbarer, als die meisten seiner zeitgenössischen Dichter, aber er äussert dies nur zu häufig in einem hochtönenden, schwülstigen Wörterschwall und einem phrasenhaften Bilderreichthum, der für Musik sehr wenig günstig ist. Mehr noch als dies aber erschwerten die Formen, welche der Dichter wählte, die musikalische Gestaltung. Diese sind nichts weniger als lyrische und im Reim fehlt ihnen das klangvollste Mittel der liedmässigen Gliederung. Die Componisten entschlossen sich daher auch nur schwer und allmählich diese Oden in Musik zu setzen. Von Forkel, dem verdienten Musikforscher, brachte der Göttinger Musenalmanach für 1773 eine äusserst dürftige Composition von Klopstock's: Wir und Sie: „Was that dir Thor dein Vaterland?“ Der Almanach von 1774 enthält eine, nicht höher stehende, womöglich noch reizlosere Composition von Klopstock's: „Ich bin ein deutsches Mädchen“ von Ph. E. Bach, und der Jahrgang 1775 die drei Oden von Klopstock: „Die frühen Gräber“ und „Der Jüngling“ beide componiert von Gluck, und „Lyda“ mit Musik von Ph. E. Bach und von Joh. Fr. Reichardt. Gluck begegnete bekanntlich noch in demselben Jahre dem Dichter und beide fanden Gefallen an einander. Nach den Mittheilungen von Gluck's Biographen<sup>1)</sup>

---

1) Schmid, Anton Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und künstlerisches Wirken. Leipzig, Friedrich Fleischer 1854. p. 238.

war Klopstock der Lieblingsdichter Gluck's, „der sich öfter zu seinem eigenen Ergötzen und dem seiner Freunde, an das Clavier gesetzt haben soll, mit einem Abdruck von Klopstock's Oden vor sich, um diese mit feiner Declamation und voll hoher Begeisterung zu singen, mehr nach Art des gemessenen Recitativs als des melodischen Gesanges, wozu er sich meistens nur wenige volle Accorde auf dem Flügel angab und höchstens zwischen den Strophen kleine Zwischenspiele aus dem Hauptgedanken seines Gesanges ausführte“<sup>1)</sup>. Einige Oden Klopstock's mit Gluck's Musik, welche sich im Manuscript auf der Wiener Hofbibliothek befinden, sind später bei Artaria in Wien im Druck erschienen, es sind ausser den oben erwähnten: „Vaterlandslied: „Ich bin ein deutsches Mädchen“; „Wir und Sie“; „Die frühen Gräber“: „Willkommen o silberner Mond“; „Lyda“ (Die Neigung): „Nein, ich widerstrebe nicht“! „Der Jüngling“: „Schweigend sahe der Mai“; „Schlachtgesang“: „Wie erscholl der Gesang des lauten Heers“ und die „Sommernacht“: „Wenn der Schimmer von dem Monde“. Alle diese Lieder tragen noch den Charakter der Improvisation. Die Liedform ist im Grunde nur in einem gewahrt, in: „Wir und Sie“, aber auch nur äusserst dürftig; es gehört viel Begeisterung für das Gedicht dazu, um alle 13 Strophen nach dieser Melodie durchzusingen.

Demnächst ist der Schlachtgesang zu nennen, der in seiner rhythmischen Construction, wie in seinen melodischen Phrasen schon stark an die Weise des Bänkelsanges erinnert. Die andern sind vorwiegend recitierend gehalten, aber lange nicht so klangvoll und so anmuthend wie einzelne Recitative und Arien des Meisters. Am reizvollsten ist noch: „Nein! ich widerstrebe nicht“ mit seinem charakteristischen Mittelsatz: „Ach aber mein Selmar“.

Bedeutender nach Form und Inhalt sind die Compositionen

---

1) Schmid, Anton Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und künstlerisches Wirken. Leipzig, Friedrich Fleischer 1854. p. 393.

Klopstock'scher Oden von Neefe. Die oben erwähnte Sammlung enthält in der ersten Ausgabe — ausser einem Gesange Ossian's — 12 Oden Klopstock's: Schlachtgesang — Bardale — An Fanny — Hermann und Thusnelde, 3 Cidli-Lieder — Die Sommernacht — Selmar und Selma — Theone — Vaterlandslied und Selma und Selmar; in der zweiten Ausgabe — in der: „An Cidli“ und „Theone“ fehlten, kommen neu hinzu: „Dem Unendlichen“ und „Das grosse Hallelujah“ — beide vierstimmig und: „Die frühen Gräber“. Auch hier hält Neefe vorwiegend die zur Arie erweiterte Liedform fest; und er ist weit mehr auf eine gesangreiche Melodik, als auf Declamation bedacht, wenn er auch diese meist sehr gewissenhaft beobachtet. Einzelne sind von grossem melodischen Reiz, und dabei doch auch warm und wahr empfunden. Dem entspricht dann auch die Harmonik und die Clavierbegleitung, welche meist sehr sorgfältig ausgeführt ist. Neefe hat weit besser wie seine Vorgänger, und auch besser wie sein unmittelbarer Nachfolger, Joh. Fr. Reichardt, der gleichfalls mehrere Oden<sup>1)</sup> Klopstock's componierte und auch eine Abhandlung: Ueber Klopstock's componierte Oden veröffentlichte<sup>2)</sup>, gearbeitet. In dem ihm eignen, gespreizten Ton stellt er die Ansicht auf: „Wer fähig ist, die göttliche Majestät und hohe Wahrheit in Klopstock's heiligen Oden zu fühlen und zu erkennen, dem wird es bald einleuchten, dass diese nur in dem feierlichen geheiligten Tone unseres Choralgesanges gesungen werden können. Klopstock's Ode ist aber ein höherer Gesang als selbst sein feierlichstes Kirchenlied“. Dann giebt er über den Ursprung des Chorals eine lange Auseinandersetzung und fährt fort: „Worinnen unterscheidet sich Klopstock's heilige Ode von seinem Kirchenliede? Das war die zweite Frage. Ich denke:

---

1) In seiner Zeitschrift: Musikalisches Kunstmagazin. Berlin 1782. Bd. I, pag. 13—17 und 56—60.

2) Ebendasselbst pag. 22, 23 und 62—64.



Durch grossbedeutende Sylbenmaasse,  
 durch kühnere Ideen und Bilder,  
 durch gedrungene verschlungene kühnhinströmende Sprache.

Für diese Silbenmaasse, meint er weiter, passe nur der hohe Ton des Chorals, aber nicht ganz, denn sie erfordern auch gleichbedeutende Bewegung in den Tönen; die kühnern Ideen und Bilder müssten weit weniger durch melodische Sprünge und Mannichfaltigkeiten, als durch harmonische rasche und kühne Ausweichungen ausgedrückt werden; die gedrungene, verschlungene, kühnhinströmende Sprache aber nur durch harmonische Bindungen, aufgehaltene Auflösungen, Fortschreitungen durch Dissonanzen u. d. g. Mehr Sorge macht es ihm dann noch, die eine Melodie zu finden, welche für alle Strophen passt; denn Eine müsse seyn, bei Oden, die Einheit der Empfindung haben, wenn der Eindruck der Eine treffende, tiefeindringende seyn soll.“ Er bringt in der erwähnten Zeitschrift von seinen Compositionen Klopstock'scher Oden: Die Gestirne: „Es tönet sein Lob Feld und Wald“ (einstimmig mit Clavier und vierstimmig), Der Jüngling (einstimmig mit Clavier), An Cidli: „Der Liebe Schmerzen“ (einstimmig), Die höchste Glückseligkeit: „Wie erhöht, Weltherrscher“ (vierstimmig mit Orgel und einstimmig mit Clavier), Schlachtgesang: „Mit unserm Arm“ und Bardale: „Einen fröhlichen Lenz“ (einstimmig mit Clavier). Nur zwei: „Die Gestirne“ und „Die höchste Glückseligkeit“ gaben ihm Gelegenheit und Veranlassung, seine oben ausgesprochene Theorie ganz zu bethätigen und diese sind noch die meist gelungenen; sie sind nicht ganz so zerfahren wie die andern. Die natürlich entwickelte, in Accorden dargestellte Harmonik wird zum formellen Bande für die Melodik, so dass diese nicht so rathlos umher irrt, wie in den andern Oden. Von diesen ist „Der Jüngling“ wenigstens formell fester gefügt; doch macht auch dies Lied keinen erquicklichen Eindruck, namentlich deshalb nicht, weil Rhythmik und Melodie sich gegenseitig genieren; durch diese klappert der Rhythmus störend hindurch, der wieder durch die einzelnen



melodischen Phrasen in seiner ordnenden Wirksamkeit gestört wird. Noch fühlbarer wird dies in der Ode: „An Cidli“, welche durchcomponiert ist, hier ist jede Form aufgegeben; der Text wird einfach recitiert, nur zeitweise unterbrochen durch mehr melodische Phrasen und länger gehaltene Töne. Nahezu komisch wirken die beiden andern: „Schlachtgesang“ und „Bardale“, von denen das erstere hier noch seinen Platz finden möge:

### Schlachtgesang.

#### Langsam und männlich

(zu den ersten fünf Strophen; die fünfte wird etwas lebhafter gesungen).

Mit un-serm Arm ist nichts ge-than; steht

uns der Mäch-ti - ge nicht bei, der Al - les ausführt.

#### Feurig (zu der sechsten bis zwölften Strophe).

Auf, in den Flammendampf hi - nein! wir lächelten dem



(Die dreizehnte Strophe wird auf die erste Melodie und die letzte auf die zweite Melodie gesungen.)

So erscheint der Einfluss, den Klopstock's Dichtungen bei den Componisten gewannen, nur äusserst gering, und durchaus nicht nachhaltig, am wenigsten bei Reichardt, der sich bald mit grösserm Eifer den Dichtungen des grössten unter den Lyrikern, Goethe, dessen Lieder einen Liederfrühling emporblühen liessen, und demnächst auch Schiller zuwandte und redlich bemüht war, den rechten musikalischen Ausdruck für diese neue Lyrik zu finden. Hierbei konnte nicht ohne Einfluss bleiben, dass auch neben den Bestrebungen für das Volksthümliche jene Weise Nichelmann-Agricola's nicht erstarben, sondern dass sie der Entwicklung der Arie gefolgt war. Hier ist besonders jener Dessauer Kapellmeister, Fr. Wilh. Rust (1739—1796) zu erwähnen, dessen Instrumentalwerke in neuerer Zeit wieder zu verdienster Anerkennung gelangt sind. Er veröffentlichte auch zwei Sammlungen Oden und Lieder <sup>1)</sup>, darunter auch Goethe's „Der du von dem Himmel bist“ und Schiller's Lied an die Freude. Obwol Rust als ein Verehrer von J. A. P. Schulz erscheint — er schrieb auch: Vier und zwanzig Veränderungen für das Clavier über die Melodie: „Blüthe, liebes Veilchen“ — so schliesst er sich doch weniger dessen Liedstyl an, sondern mit mehr Neigung dem, durch die Arie beeinflussten. Er war eine weiche, sentimentale Natur, welcher der melodische Gesang ungleich mehr zusagte, als der energisch declamierende; daraus erklärt sich auch seine Vorliebe für den Dichter „der traum-

1) Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern. Dessau 1784. Zweite Sammlung 1796. Leipzig, bei Grieshammer.

haften Mondscheinseligkeit“, Fr. Matthiſſon, von welchem, unter den in beiden Sammlungen veröffentlichten 56 Gedichten nicht weniger als 19 ſind. Dieſen entſpricht die Weiſe Ruſt's am beſten, für die Goethe'sche Lyrik iſt ſie zu wenig charakteriſtiſch, aber ſie bot ein nöthiges Gegengewicht gegen die etwas trockene Weiſe, mit welcher Reichardt zunächſt bemüht war, die Sprachmelodie des Goethe'schen Liedes zu notieren. Das war allerdings die nächſte Aufgabe für die Muſik. Das Lied quillt bei Goethe ſo unmittelbar aus dem unendlich reichen und tiefbewegten Innern heraus, daß in den Worten ſelbſt ſchon eine bezaubernde Sprachmelodie liegt, welche der Componiſt nur zu fixieren braucht, um einen reizvollen Geſang zu gewinnen. Es iſt mit den farbigſten Bildern ſo mannichfach belebt, jeder Gedanke hat ſo beſtimmt faßbare Geſtalt gewonnen, daß die erhöhte Sprachmelodie nur den Untergrund bildet, auf welchem das Ganze eingewebt iſt. Freilich hat der Tondichter damit noch wenig für die muſikaliſche Darſtellung der, das Gedicht erzeugenden Stimmung gethan, und wir werden ſpäter bei den Meiſtern des Liedes zeigen, welche Fülle von echt muſikaliſchen Mitteln ſie noch anwenden mußten, um den Liederfrühling der deutſchen Dichtkunſt auch muſikaliſch emportreiben zu laſſen; aber zur Vorbereitung deſſelben war die Reichardt'sche Weiſe hochbedeutsam. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß auch früher ſchon Goethe'sche Lieder mit Melodien veröffentlicht wurden: „Neue Lieder“ in Melodien geſetzt von Bernhard Theodor Breitkopf 1770 und: „Volks- und andere Lieder“, mit Begleitung des Pianoforte. In Muſik geſetzt von Sigmund Freiherrn von Seckendorff. Weimar, 1779—82. Namentlich die letztere Sammlung iſt nicht uninteressant, weil der Componiſt ſchon den, allerdings dilettantiſchen Verſuch macht, an: „Der Fiſcher“, „Das Veilchen“ und „Der König von Thule“, die Goethe'sche Lyrik wirklich muſikaliſch zum Ausdruck zu bringen.

Die erſten Sammlungen Reichardt's enthalten noch keine Lieder von Goethe. Seine: „Vermiſchten Muſikalien“,

welche 1773 in Riga bei Hartknoch erschienen, bringen ausser Clavier- und Violinsonaten, Trio's für Clavier und Violine, ein Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Bass — auch deutsche und italienische Gesänge, unter ihnen von bekannten Dichtern nur: „Ich bin ein deutsches Mädchen“ von Klopstock. Die nächste Sammlung: „Gesänge für das schöne Geschlecht“, erschien 1775 in Berlin bei Birnstiel und enthält Dichtungen von Opitz, Kroneck, Hölty, Zachariä, Wieland u. A. Auch der erste Theil der Lieder und Oden, welcher 1779 in Berlin bei Paul erschien, enthält noch keine Goethe'schen Texte, sondern nur Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty. Erst im zweiten Theil dieser Sammlung, welcher 1780 erschien, ist neben Bürger, Voss und Sprickmann auch Goethe vertreten durch: „Blumen der Wiese“ aus Claudine: „Das Veilchen auf der Wiese stand“, „Ihr verblühet weisse Rosen“ und „Aus vollen Athemzügen“ aus Erwin und Elmira. Der dritte Theil erschien 1781 und brachte von Goethe: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur“, „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“, Bundeslied: „Den künft'gen Tag“, „Mein Mädchen ward mir ungetreu“, „Feige Gedanken, bängliches Schwanken“, „Im Felde schleich ich still und wild“, „Warum ziehst du mich unwiderstehlich“ und „Liebliches Kind“ (zweimal). Das erste Lied dieses dritten Theils: „Wie Feld und Au“, das hier noch Goethe zugeschrieben wird, ist bekanntlich von J. G. Jacobi gedichtet. Reichardt, der meist von seinen Werken sehr entzückt war, und dies bekennt, wo er nur Gelegenheit dazu findet, hielt diese Sammlung besonders hoch; in seinem, im „Musikalischen Kunstmagazin“<sup>1)</sup> begonnenen chronologischen Verzeichniss seiner gedruckten Werke sagt er unter: Ariadne auf Naxos: „Nun ist es aber auch, nebst meinen Oden und Liedern in drei Theilen das Werk, was ich am liebsten von mir gedruckt sehe, und was ich selbst mit väterlicher Zärtlichkeit in jedes Kunstfreundes Haus einführen möchte“. Unter seinen zahlreichen Beiträgen

---

1) Erster Band. IV. Stück, pag. 207. 1782.

zum Musen-Almanach von Voss ist kein Lied von Goethe. Die „Cäcilie“ bringt im ersten Stück (welches 1790 in Dresden erschien) unter andern: „Der du von dem Himmel bist“ und „Füllest wieder Busch und Thal“. Das zweite Heft erschien in Berlin 1791 und brachte von Goethe: „Ach wer heilet die Schmerzen?“ In der Fortsetzung des Verzeichnisses im 2. Bande des musikalischen Kunstmagazins<sup>1)</sup> zeigt er bereits als 1790 erschienen: Musik zu Goethe's Werken in 6 Theilen, an. Der erste Theil enthält darnach „alle musikalischen Oden und Lieder aus dem achten Bande der neuen Ausgabe von Goethe's Werken und einige nicht darinnen befindliche“. Doch erschien diese Sammlung erst 1793 als zweiter Band der Musik zu Goethe's Werken, und unter dem Separat-Titel: „Goethe's lyrische Gedichte. Mit Musik von Johann Friedrich Reichardt (Berlin, im Verlage von der neuen berlinischen Musikhandlung“). Sie enthält 30 Lieder von Goethe, darunter: Heidenröslein: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“ (1), Erster Verlust: „Ach, wer bringt die schönen Tage“ (4), Willkomm und Abschied: „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde“ (5), An die Entfernte: „So hab' ich wirklich dich verloren?“ (6), Neue Liebe, neues Leben: „Herz, mein Herz, was soll das geben?“ (7), Maylied: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur“ (9), Mit einem gemalten Bande: „Kleine Blumen, kleine Blätter“ (10), Bundeslied: „In allen guten Stunden“ (11), Auf dem See: „Und frische Nahrung, neues Blut“ (12), Geistesgruss: „Hoch auf dem alten Thurme“ (14), Rastlose Liebe: „Dem Schnee, dem Regen“ (15), Wonne der Wehmuth: „Trocknet nicht“ (16), Wandrers Nachtlied: „Der du von dem Himmel bist“ (17), Jägers Abendlied: „Im Felde schleich ich still und wild“ (18), An den Mond: „Füllest wieder Busch und Thal“ (19), Der Fischer: „Das Wasser rauscht“ (20), Erlkönig: „Wer reitet so spät“ (22) und Einsamkeit: „Die ihr Felsen und Bäume bewohnt“ (28). Erst 1809 erschien eine

---

1) Zweiter Band. VIII. Stück, pag. 124. 1791.



vollständigere Sammlung unter dem Titel: Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, mit Musik von J. F. Reichardt, Königl. Westphäl. Kapell-Direktor (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel), und zwar in drei Abtheilungen. Das Werk ist der Königin von Preussen, Louise, gewidmet, von welcher Reichardt in der Dedication sagt: „Der seelenvolle Vortrag, mit welchem Ew. Majestät die älteren dieser Melodien so oft neu beseelte, hat mich zu den glücklichsten der neuern begeistert“. Später erschien auch noch eine vierte Abtheilung. Jene oben erwähnten 30 Lieder erster Ausgabe sind alle in die zweite aufgenommen, doch nicht alle unverändert. Schon die äussere Einrichtung ist bei der zweiten Ausgabe zweckmässiger, indem, mit nur einzelnen Ausnahmen, Singstimme und Begleitung auf besondern Systemen verzeichnet sind, während in der ersten nur zwei Systeme verwendet werden. Die Singstimme steht in der ersten Ausgabe im Discant-, in der zweiten im Violschlüssel. Aber auch durchgreifendere Veränderungen, die Compositionen berührend, finden sich vor. „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“ ist nur im ersten Takt in der Begleitung geändert, dann aber ist noch ein Arrangement für 2 Waldhörner hinzugekommen. Beim „Wechsellied zum Tanz“, „Wanderers Nachtlid“, „Jägers Abendlied“<sup>1)</sup>, oder in „Künstlers Abendlied“ ist nur die Clavierbegleitung etwas breiter und klangvoller geworden. Einzelne sind durchgreifend verändert. Das Lied: „Erster Verlust“ wird in der zweiten Bearbeitung dadurch erweitert, dass der Vers: „jener holden Zeit zurück“ jedesmal mit anderer Melodie, wiederholt wird. Fast ganz umgearbeitet ist in der spätern Ausgabe: An die Entfernte: „So hab' ich wirklich dich verloren?“. In der ersten ist es ein einfaches Strophenlied. Die zweite behält die Melodie für die erste Strophe bei; aber die zweite Hälfte der zweiten ist schon anders melodisch geführt, und die dritte Strophe erhält eine ganz neue

---

1) Fälschlich als „Jägers Nachtlid“ in der zweiten Ausgabe bezeichnet.

Melodie. Dagegen ist „Geistesgruss“ in der zweiten Ausgabe vereinfacht. In der ersten wird die erste Strophe „frei recitiert“, die beiden letzten werden takt- und liedmässig gesungen. Die spätere Bearbeitung beseitigt das Recitativ; die erste Strophe wird gleich nach der Weise der zweiten und dritten gesungen. Dies Lied zeigt auch, wie sehr Reichardt meist bemüht ist, vor allem einen, dem Charakter des Textes entsprechenden einheitlichen Grundton zu gewinnen; in dem, in Rede stehenden Liede giebt der orgelpunktartige Aufbau der Accorde, wie der dumpf klopfende Bass der einfach und schmucklos declamierenden Melodie entschieden schauerliche Wirkung. Dies ist aber auch in den meisten Fällen das Höchste, was Reichardt erreicht. Die Lieder, deren Melodie er nur gewissenhaft declamiert, im Charakter des Texts, sind seine bedeutendsten; wo er darüber hinausgeht, namentlich wenn er die Melodie wirksamer zu führen bestrebt ist, verfällt er zu oft dem Bänkelsange, oder streift doch daran an. Deshalb wurden auch die Lieder Goethe's für ihn und sein Talent entscheidend wichtig. In der, wie erwähnt, 1782 in Grottkau erschienenen Oden-Sammlung, scheint er mit Vorsatz der Melodie grössere Sorgfalt zugewendet zu haben, wenigstens spricht er sich in der Vorrede<sup>1)</sup> dahin aus: „Jene Vernachlässigung des einzelnen Ausdrucks hat, wenn das Ganze nur trifft und wirkt, noch seinen besondern, wiewol einseitigen Nutzen für den Tonkünstler. Nur in solchen Liedern kann der Componist, dem Wahrheit über alles geht, fortfliessend melodisch seyn und sich mit dem Eindruck des Ganzen begnügen“. Doch zu einer machtvoller sich ausbreitenden Melodik bringt es Reichardt auch hier nicht. Diese ist vielmehr vorwiegend nach Art der ältern Arie motivisch zusammengesetzt. Nur einzelne, die nach dem Muster der Lieder von Schulz angelegt sind, wie „Mit frohem Muth und heiterm Sinn“ von Stolberg, „Aus den Reben fliesst das Leben“ von Hagedorn, oder „Unmuth und Beschwerden“ von demselben Dichter, haben einheitlich melodischen

---

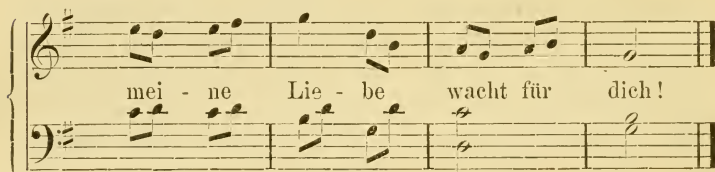
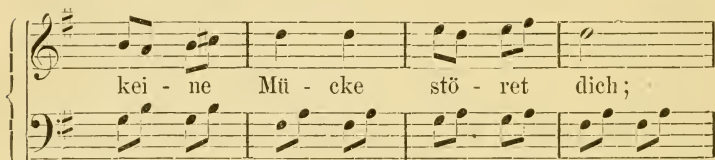
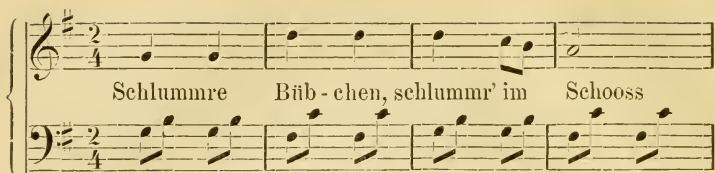
1) vom April 1782.

Zug; bei den andern ist die Melodie meist aus melodischen Phrasen zusammengesetzt, wie später auch noch einzelne Melodien zu Liedern Goethe's. Seltsamer Weise trifft Reichardt den Ton des Bänkelsanges dann nicht, wenn er es sich ausdrücklich vornimmt, wie bei dem spasshaften: *Leichencarmen* von Hagedorn: „Herr Jost ist todt, der reiche Mann!“ In der Sammlung: *Lieder von Gleim und Jacobi* (Gotha, 1784) sind die Lieder Gleim's, wie: „Das arme Veilchen, Doris sieh“, „Ich hab' ein kleines Hüttchen nur“, mit volksthümlichen Melodien versehen; von den Liedern Jacobi's nur „Ich dank' es noch dem Lenze“ und „Liebes Mädchen, ist es wahr?“ die Melodien der andern sind phrasenhaft coloriert, selbst bis zur vollständigen Auflösung aller Liedmelodie, wie in dem Liede: *Chloe*: „Wenn am Morgenhimmel“. Einen vortheilhaften Eindruck machen schon die „Gesänge der Klage und des Trostes 1797.“ Einzelne dieser Sammlung, wie: „Das Grab ist tief und stille“ von Salis, „Lehnst du deine bleichgehärmte Wange“ von Matthisson, besonders aber: „Süßes Bild, das mir mit leisem Sehnen“ von Friederike Brun, geb. Münter, und: „Mit leisen Harfentönen“ von Salis, hat Reichardt mit Melodien versehen, schön geformt und inhaltsvoll, dass sie bis heute ihren Reiz behalten haben. Mehr noch gilt dies von der Sammlung: „Lieder der Liebe und der Einsamkeit“ (Leipzig, 1798). Sie enthält gleich das Lied Reichardt's, welches wol die weiteste Verbreitung gefunden hat: Tieck's Lied der Nacht: „Im Wind'sgeräusch, in stiller Nacht.“ Mit diesem Liede hat Reichardt auch ganz entschieden den Ton angeschlagen, welcher den ganzen in Schubert, Schumann und Mendelssohn erblühenden Liederfrühling durchzieht. Nur noch in wenigen andern ist es ihm ebenso gelungen, die fein abgestuften Wortaccente so zu einer organisch entwickelten Melodie zusammenzufügen, wie in diesem. Wol ist der Einfluss Gluck's, und wol auch Mozart's unverkennbar, ebenso wie der ältern Liedercomponisten Agricola, Nichelmann und Rust, aber auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik diesen Ton angeschlagen zu haben, das Verdienst bleibt Reichardt. Dieser

Ton durchzieht die ganze Sammlung. Neben jenem Tieck'schen Nachtliede ist Clärchens Lied: „Freundvoll und leidvoll“ zu nennen, das ebenso gut declamiert wie stimmungsvoll gesungen ist. Von Goethe'schen Liedern enthält die Sammlung noch: An Lina: „Liebchen, kommen diese Lieder“, „Warum ziehst Du mich unwiderstehlich“, „Ich liebte sie mit innigem Gefühle“ und: An Maja: „Wohl ich weiss es.“ — Von Schiller enthält die Sammlung: Des Mädchens Klage: „Der Eichwald brauset“, und auch hier hat Reichardt den Ton der neuen Lyrik so gut getroffen, dass man annehmen möchte, diese Bearbeitung habe Franz Schubert direkt zu seiner ersten Composition dieses Liedes Veranlassung gegeben<sup>1)</sup>; wir theilen sie unter den Notenbeilagen dieses Buches mit. Ausserdem enthält die Sammlung noch Lieder von Voss, Mahlmann, Tiedge, Schlegel, Becker, Schmidt u. A. Ferner Lieder nach Ossian, in denen gleichfalls die gesang- und klangreiche Declamation Reichardt's zu entscheidender Wirkung gelangt. Endlich enthält diese Sammlung noch den Monolog aus Goethe's Iphigenia: „Heraus in eure Schatten“ als „Probe einer musikalischen Behandlung dieses Schauspiels.“ Es ist hier nicht der Ort, nachzuweisen, wie wenig Aussicht auf Erfolg ein solches Experiment, Goethe's Iphigenie derartig musikalisch zu behandeln, haben konnte, wir erwähnen dessen hier nur als Muster der Declamation Goethe'scher Verse. — Wie sehr Reichardt der Anregung durch den Dichter bedurfte, dafür giebt die Sammlung: Wiegenlieder für gute deutsche Mütter (Leipzig, bei Gerhard Fleischer 1798) den besten Beweis. Dass ihm so einfache Lieder bei Weitem nicht so gelangen, wie J. A. P. Schulz, das mag seine Musik zu dem: Wiegenliede der Gräfin Stolberg zeigen, die wir zur Vergleichung mit der von Schulz hierher setzen:

---

1) Veröffentlicht in: Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke von August Reissmann. Berlin, J. Guttentag (D. Collin) 1872.



Wie schwer es ihm wurde, eine rein musikalische Melodie zu finden, das zeigen noch viele derselben zu Goethe's Texten. Wenn diese nicht einen besonders charakteristischen Ton anschlagen, oder nicht einen Zug offenbaren, der Reichardt's musikalische Erfindung auf irgend eine Feinheit führt, schwankt er oft auch hier noch rathlos zwischen Bänkelsang und trockener Recitation hin und her, oder aber er erfindet Gesänge wie die meisten aus den früheren Sammlungen, die aus beiden gemischt sind. Für diese Art der Melodik möge gleich das erste der Sammlung: Goethe's Oden etc. (1809) als Beweis hier stehen:



## Selbstbetrug.

Lebhaft.

Der Vor-hang schwebet hin und her bei

mei-ner Nach-ba rin; ge - wiss sie lau-schet

ti - berquer, ob ich zu Hau-se bin.

Es ist gewiss nicht nur der „hin- und herschwebende Vorhang“, welcher diese Figuren der Melodie in der Phantasie des Tondichters weckte; wir begegnen ihnen zu häufig, um sie nicht als eine seiner Lieblingsweisen der Melodiebildung zu betrachten. Wenn es ihm nicht gelingt, die Sprachaccente zu einer bedeutenderen Melodie abgestuft zusammenzufügen, dann sucht er sie in dieser Weise reizvoller zu machen, was allerdings häufig wie hier von nahezu komischer Wirkung ist. In ähnlicher Weise sind: Der neue Amadis: „Als ich noch ein Knabe war“,

Wechsel: „Auf Kieseln, im Bache“, Dauer im Wechsel: „Hielte diesen frühen Segen“ u. A. Doch ist hier meist noch ein festerer melodischer Bau nach jener Weise des Schulz'schen volksthümlichen Liedes gewonnen, dem die reichere Melismatik nur als Schmuck dient, daher ist die Wirkung eine viel bedeutendere, der Stimmung mehr entsprechende. Eine ganze Reihe dieser Goethe'schen Lieder singt Reichardt ganz in Schulz'scher Weise, wie: Der Musensohn: „Durch Feld und Wald zu schweifen“, Willkomm und Abschied: „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!“, Bundeslied: „In allen guten Stunden“, Zum neuen Jahr: „Zwischen dem Alten, zwischen dem Neuen“, Wer kauft Liebesgötter: „Von allen schönen Waaren“, aber manche darunter viel weicher und inniger als jener. Die glücklichen Gatten: „Nach diesem Frühlingsregen“, und zwar beide Compositionen, die für eine Stimme wie für Chor, sind ganz mit Goethe'scher Wärme declamiert; die bezaubernd süsse Sprachmelodie ist hier wirklich musikalisch nachgesungen; dasselbe gilt von: An die Erwählte: „Hand in Hand und Lipp' auf Lippe“, Die schöne Nacht: „Nun verlass ich diese Hütte“, Neue Liebe, neues Leben (die neuere Melodie), Schäfers Klage: „Da droben auf jenem Berge“, Frühzeitiger Frühling: „Tage der Wonne“, Nachtgesang: „O gieb vom weichen Pfühle“, Sehnsucht: „Was zieht mir das Herz so“, Anliegen: „O schönes Mädchen du“, An Mignon: „Ueber Thal und Fluss getragen“, Rastlose Liebe: „Dem Schnee, dem Regen“, beide Bearbeitungen; Auf dem See: „Und frische Nahrung“ und die „Mignonlieder.“ Wir werden noch öfter Gelegenheit nehmen müssen, auf einzelne dieser Lieder zurückzukommen bei Betrachtung der Bearbeitungen anderer Meister, wie Zelter oder Schubert. — Wie viel nach alledem auch von den rastlosen Bestrebungen Reichardt's für die Weiterentwicklung des deutschen Liedes verfehlt und ungenügend erscheint, das eine Verdienst: für die musikalische Gestaltung der Lyrik Goethe's die erste fruchthragende und weiterwirkende Anregung gegeben

zu haben, bleibt ihm unbestritten. An das Schulz'sche Lied anknüpfend, construierte er die Sprachaccente zur Melodie und gab dieser zugleich ein gut Theil jenes anziehenden Klangzaubers, der die Worte bereits durchzieht. Dass sich dieser Prozess fast ausschliesslich bei ihm an Goethe vollzieht, das beweisen auch seine Melodien zu Schiller's Gedichten, deren er gleichfalls eine ganze Reihe veröffentlichte, unter dem Titel: Schiller's lyrische Gedichte für eine Singstimme (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1810). Ihnen fehlt die tiefe Innerlichkeit der Goethe'schen und deshalb auch jene bezaubernde Sprachmelodie; mehr als bei den andern schwanken deshalb die Reichardt'schen Melodien dieser Lieder zwischen jener Bänkelsängerweise und dem etwas hohlen declamatorischen Pathos, das die Melodien der Gluck'schen Oden haben; ausgenommen ist selbstverständlich: Des Mädchens Klage, und dann etwa noch einzelne Balladen, wie: Der Alpenjäger: „Willst du nicht das Lämmlein hüten?“, die wir noch später betrachten.

Reichardt's jüngerer Zeitgenosse — Carl Friedrich Zelter (1758—1832), den er selber in die Oeffentlichkeit einführte, indem er mehrere seiner ersten Lieder veröffentlichte<sup>1)</sup>, ist der nächste, welcher gleichfalls und mit mehr Erfolg noch bemüht war, die Goethe'sche Lyrik musikalisch zu gestalten, und es gelang ihm dies so, dass er dadurch des Dichters Freundschaft in einem Grade gewann, wie kaum noch ein anderer. Zelter erzählt darüber selber<sup>2)</sup>:

„Im letzten Zehntel des vorigen Jahrhunderts waren einige meiner Liederweisen diesem Freunde zu Ohren gekommen. Da mir die Unzufriedenheit der meisten Dichter mit ihren Com-

---

1) In: Musikalische Blumenlese pag. 5: „Ich denke dein“ von Friederike Brun und: „Wenn in des Abends letztem Schein“ (pag. 26) von Matthisson, und in: Lieder geselliger Freude I, 24: „Der Garten des Lebens ist lieblich und schön“ (Text von Rosemann).

2) Siehe: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Herausgegeben von Dr. Fr. W. Riemer, Berlin 1833. B. I, XI.

ponisten von altersher nicht unbekannt und es mir leicht geworden war, Goethe'sche Verse zur Uebung in Musik zu setzen, so gestehe ich gern den angenehmen Schreck, den ich durch des Dichters Beifall empfand.

Was ich von seiner Persönlichkeit aus der Tradition wusste, wo nicht selbst die Opposition anerkannter Zeitgenossen gegen die Wirkung seiner Schriften, rührte den tiefsten Grund in mir auf. Ich hatte Partey genommen für ihn, ohne sagen zu können wie und warum, und mein Glaube an jene Opposition, in der ich manchen persönlichen Freund zählte, verlor sich endlich ganz.

Als nun Schiller seinen ersten Almanach herausgab, erhielt ich den Auftrag, mehrere Goethe'sche Gedichte für diesen Almanach in Noten zu setzen, unter welchen sich: „Der Gott und die Bajadere“ ausgezeichnet haben.“

Dies letztere Gedicht brachte der Musen-Almanach für 1798; der für 1797 enthält: „Die Musen und Grazien in der Mark“ mit Musik von Zelter, und: „So lasst mich scheinen bis ich werde.“

Dass es zunächst die Melodie zu dem Liede: „Ich denke dein“ war, welche, wie erwähnt, in Reichardt's: „Musikalischer Blumenlese“ (1795) veröffentlicht ist, die Goethe auf den Componisten aufmerksam machte, ersehen wir aus einem Briefe des Dichters an Unger<sup>1)</sup>, in dem es heisst: „Seine (Zelter's) Melodie des Liedes: „Ich denke dein“ hatte einen unglaublichen Reiz für mich, und ich konnte nicht unterlassen, selbst das Lied dazu zu dichten, das in dem Schiller'schen Musenalmanach steht“. Mehrfach bezeugt der Dichter auch noch später, dass gerade Zelter's Weisen auf ihn einen bedeutenden Eindruck machten; so schreibt er in einem Briefe an Zelter<sup>2)</sup>: „Es ist das Schöne einer thätigen Theilnahme, dass sie wieder hervorbringend ist; denn wenn meine Lieder Sie zu Melodien veranlassten, so kann

---

1) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter pag. 4.

2) Ebend. pag. 7.

ich wohl sagen, dass Ihre Melodien mich zu manchem Liede aufgeweckt haben, und ich würde gewiss, wenn wir näher zusammenlebten, öfter als jetzt mich zur lyrischen Stimmung erheben fühlen. Sie werden mir durch Mittheilung jeder Art ein wahres Vergnügen verschaffen.“ „Ich mag“, heisst es in einem andern Briefe <sup>1)</sup>, „gar zu gerne meine Produktionen auf Ihrem Elemente schwimmen sehen“, und in einem dritten <sup>2)</sup>: „Dabey tritt noch der Fall ein, dass die Musiker selbst oft hypochondrisch sind und dass selbst die frohe Musik zur Schwermuth hinziehen kann. Ich lobe mir was von Ihnen, lieber Freund, entspringt. Auch gestern wieder, bey dem „Niemals erscheinen die Götter allein“, beym „Lieben Freunde, es gab bessere Zeiten“ war es gleich als ob Jedermann den Staub und die Asche des Jahrhunderts vom Haupte schüttelte.“

Goethe kannte und schätzte auch die Musik von Reichardt, aber die Musik von Zelter nur war ihm sympathisch; gegen die Melodien von Schubert und Beethoven verhielt er sich, wenn nicht geradezu ablehnend, doch gleichgültig. Schon das Lied, das gewissermassen die Bekanntschaft Zelter's mit Goethe vermittelte: „Ich denke dein“, das mit Zelter's Musik, wie erwähnt, 1795 veröffentlicht wurde, und dessen Melodie Goethe so wunderbar ergriff, dass er einen neuen Text: „Nähe des Geliebten“: „Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer vom Meere strahlt“, dazu dichtete <sup>3)</sup>, giebt schon eine Erklärung dafür; wir setzen sie daher in ihrer ersten Gestalt hierher:

---

1) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter pag. 289.

2) Ebend. pag. 295.

3) Zuerst veröffentlicht in: Schiller's Musen-Almanach 1796.



## Ausdrucksvoll.

Ich denke dein, wenn sich im Blüthenre-gen der Frühling

malt, und wenn des Sommers mild ge-reif-ter

Se-gen in Aeh-ren strahlt.

Die Melodie ist weder besonders reich noch tief, und auch nicht gerade kunstvoll gefügt, aber sie hat bei anmuthender Naivetät der Erfindung jenen gewinnenden Klangreiz, der den frühern Melodien fehlt, und den nur wenige von Reichardt gewannen. Jener bestrickende Zauber des Klanges, der so recht Merkmal der lyrischen Stimmung geworden ist, der ganz besonders in der Sprachmelodie Goethe's lebendig wurde, und welcher bei Schubert noch viel mächtiger wirkend erscheint, macht auch diese Melodie eindringlicher als die meisten vorher besprochenen. Dass er hier in naivster Form und nur rückhaltend

sich geltend macht, wurde für Goethe anziehender als die gewaltige Weise, in der er bei Beethoven hervordringt, oder die leidenschaftliche Glut, mit der er bei Schubert verbunden ist. Auch das andere Lied Zelter's aus jener Sammlung Reichardt's, Matthiisson's Lied aus der Ferne: „Wenn in des Abends letztem Schein“ ist in ähnlicher Weise reizvoll gesungen. Die Melodie zeigt noch grössere Geschlossenheit der Form; das strophische Versgefüge ist, wenn auch in einfachster Weise, doch streng nachgeahmt und die Melodie entbehrt ebenso wenig des sinnlichen Klangreizes, wie die erst erwähnte. Beide Lieder sind aufs Neue veröffentlicht<sup>1)</sup>, aber mit wesentlichen Veränderungen, wenn auch nicht in der Melodie, doch in der Begleitung. Diese ist in beiden Liedern in der zweiten Bearbeitung bedeutend selbständiger geworden. Wie bei dem oben mitgetheilten Liede, so bringt auch bei dem andern die Clavierbegleitung in der ersten Bearbeitung nur die Melodie in mehrstimmiger Behandlung; bei der zweiten Bearbeitung figurirt die Begleitung die Melodie und die ihr zu Grunde liegende Harmonie vielfach in schallendem und klangvollem Figurenwerk. Das erste Lied — das in der neuen Bearbeitung nach E-dur transponiert ist — erhält auch ein Nachspiel ebenso wie das zweite.

Aehnlich wie die beiden erwähnten sind die Lieder der ersten Sammlung, welche Zelter 1796 veröffentlichte<sup>2)</sup>. Besonders weich und sinnlich reizvoll sind die Melodien zu den drei Liedern von Matthiisson, welche in der Sammlung den Anfang machen: Die Elfenkönigin: „Was unterm Monde“ — Die Kindheit: „Wenn die Abendröthe“ (am 29. Novbr. 1795 componiert) und: Die Betende: „Laura betet“ (im Juni 1794 componiert). Ausser einem Liede vom Bibliothekar Reichardt:

---

1) In: Lieder, Balladen und Romanzen für eine Singstimme von C. Fr. Zelter. (Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. Heft I, 3 und 10. Berlin, Kunst- und Industrie-Comptoir.)

2) Zwölf Lieder am Clavier zu singen. Berlin und Leipzig bey Carl August Nicolai.

Gefilde des Todes — Die Gegenwart: „Dunkler Ocean“ von D. und zwei Liedern von Voss: Gebet: „Vor dir o Gott zu beten“ und Friedensreigen: „Mit Gesang und Tanz sei gefeiert“ enthält die Sammlung noch die sämtlich im Jahre 1795 von Zelter componierten Mignon-Lieder: „Wer nie sein Brod mit Thränen ass“ (den 15. Juli componiert), „Wer sich der Einsamkeit ergibt“ (den 16. Aug. comp.), „Heiss mich nicht reden“ (den 8. Novbr. comp.), „Kennst du das Land?“ (den 6. Decbr. comp.) und „Nur wer die Sehnsucht kennt“. Die Melodien der Lieder von Matthisson, Voss und Reichardt sind in der Weise des volksthümlichen Liedes gehalten, nur klangvoller und auch harmonisch reicher bedacht. „Die Betende“ wurde auch in die oben erwähnte spätere Liedersammlung aufgenommen<sup>1)</sup>. Die Melodie ist mit ganz unwesentlicher Veränderung der Schlussphrase treu beibehalten — doch ist das Lied nach D-dur transponiert, während es in der ersten Ausgabe in Es-dur steht. Die Clavierbegleitung aber ist in derselben Weise selbständiger geworden, wie bei jenen oben erwähnten neuen Bearbeitungen älterer Lieder. Wesentlich abweichend im Charakter sind die Mignon-Lieder gehalten. In dem Bestreben: dem Inhalt des Textes zu entsprechen, wird auch Zelter zunächst auf eine, den Worten sich möglichst eng anschliessende, mehr declamierende als singende Melodie geführt. Diese bösst dadurch zugleich manches von dem Reiz ein, den die vorerwähnten Melodien haben, vor allem aber von ihrer innern Geschlossenheit. Dies ist am wenigsten der Fall bei dem Liede: „Heiss mich nicht reden“, das eine ziemlich festgefügte Melodie hat, die durchaus nicht der Wärme und Innigkeit entbehrt. Aehnlich ist auch die Melodie des: „Wer sich der Einsamkeit ergibt“, allein sie ist rhythmisch zu schulmässig geführt und wird etwas herb und trocken. Besondere Schwierigkeiten scheinen Zelter die Lieder: „Nur wer die Sehnsucht kennt“, „Wer nie sein Brod mit Thränen ass“ und „Kennst du das Land“

---

1) Heft I, 11.

bereitet zu haben, da er sie mehrmals componierte, ohne dass sie ihm wirklich gelungen wären. Die spätere Bearbeitung des erst erwähnten dieser Lieder<sup>1)</sup> hat mancherlei Vorzüge vor der ersten. Die Stimmung ist in beiden getroffen, aber in der spätern Bearbeitung gelangt sie melodisch selbständiger und darum in anziehenderer Weise zum Ausdruck, und die Clavierbegleitung gewinnt grössern Antheil an ihrer Darstellung; aber auch sie lässt ein gut Theil unausgesprochen und ist doch noch zu farblos für den Text. „Kennst du das Land“ liegt in mehreren Bearbeitungen vor, die nicht nur in der Ausführung, sondern auch in Ton und Auffassung ganz und gar von einander abweichen. Von den vier gedruckten Bearbeitungen ist die erste — in den zwölf Liedern (1796) — ohnstreitig die, in der Anlage bedeutendste. Wie es auch aus der beigegebenen Vortragsbezeichnung: „Bedeutend und sehnsuchtsvoll“ hervorgeht, bestimmt hier das Gefühl der Sehnsucht die Grundstimmung und diese ist sehr gut getroffen; selbst die Anklänge an die Arie der Susanne aus: „Figaro's Hochzeit“ stören nicht; die mannichfachen Veränderungen der Melodie bei der zweiten und dritten Strophe vertiefen und verfeinern den Ausdruck durchaus nicht. Jedenfalls war diese erste Bearbeitung einer sorgfältigern Ausführung werth. Eine zweite findet sich in den „Sechs deutschen Liedern für Alt“ (Berlin, T. Trautwein); sie ist bei weitem leidenschaftlicher gehalten wie die erste; es ist nicht mehr nur die Sehnsucht, sondern eine gewisse stürmische Hast, welche den Grundton bestimmt; die Melodie ist für alle Strophen dieselbe, die feinere Charakteristik der ersten Bearbeitung fehlt ihr. Die dritte und vierte endlich sind besonders gedruckt unter dem Titel: Mignons Lied (Berlin, T. Trautwein). Es sind beides Strophenlieder; nur bei der zweiten erleidet die Melodie der einzelnen Strophen wesentlichere Veränderungen, aber auch nur in den melismatischen Ausschmückungen. Die erste dieser beiden

---

1) Veröffentlicht in: Sechs deutsche Lieder für die Altstimme mit Pianofortebegleitung. Berlin, bei Trautwein (M. Bahn).

Bearbeitungen ist mit der allerersten einigermaßen verwandt; doch spricht mehr glühende Sehnsucht aus ihr, sie ist melodisch freier und klangvoller gehalten. Als die am wenigsten gelungene erscheint die letzte, sie recitiert zu trocken und entbehrt nicht nur des melodischen, sondern auch des harmonischen Reizes. Diese Mignon-Lieder bezeichnen Zelter's Standpunkt dem Goethe'schen Liede gegenüber schon ziemlich sicher, den er in einem Briefe an Goethe selbst bezeichnet<sup>1)</sup>. „Sehr wol erinnere ich mich“, schreibt er im September 1825, „wenn ich Schillern und Dir Eure Gedichte vortrug, dass Ihr dabey nicht ohne Geburden waret, ja Ihr agirtet als wenn Ihr unwillkürlich darstellen müsstet, was Ihr empfanDET, und was konntet Ihr natürlichermassen empfinden, wenn es nicht der Grund war, auf welchem sich Euer eignes Ideal abgebildet fand?

Seit dieser Zeit habe ich nicht wieder daran gedacht eine neue Melodie zu erfinden, vielmehr nur diejenige aufzusuchen, die Euch selbst unbewusst vorgeschwebt, wenn Ihr eine bestimmte Empfindung offenbaren gewollt.“

Diesen Standpunkt hält er nun mit Consequenz fest. In den Liedern der 4 Hefte seiner Lieder, Balladen und Romanzen haben die Texte der andern Dichter nur — wenn auch meistens charakteristische, Melodien, während die Musik zu den Liedern Goethe's die Grundstimmung musikalisch darzustellen übernimmt. Das Rosenband von Klopstock (Heft I, 1) hat eine sehr ansprechende und wol geformte Melodie, die sich nicht viel um die Declamation kümmert, ebenso Die unsichtbare Welt von Caroline von der Lühe oder Wiedersehen von Tiedge. Die Melodien zu den Goethe'schen Liedern dieses Heftes: Schäfers Klagelied — Clärchens Lied: „Freudvoll und leidvoll“ und selbst: „Wer kauft Liebesgötter“, wie: Gretchens Lied: „Meine Ruh' ist hin“ — Der Verliebte: „Hab' oft einen dummen, düstern Sinn“ und Der Jäger: „Es ist ein Schuss gefallen“, sind aus der Sprach-

---

1) Briefwechsel: Bd. 4, p. 82.



melodie entstanden. Es ist äusserst interessant, zu beobachten, wie Reichardt und Zelter, trotzdem sie beide von gleichen Anschauungen ausgehen, doch zu verschiedenen Resultaten gelangen. Die Bearbeitung von: Des Schäfers Klagelied (oder „Des Schäfers Klage“, wie das Lied bei Reichardt überschrieben ist): „Da droben auf jenem Berge“, zeigt bei beiden eine grosse Verwandtschaft. Die harmonische Grundlage ist bei beiden genau dieselbe und auch die Melodien gleichen sich, doch nur in der ersten Hälfte; dadurch aber, dass Reichardt den ganzen Takt wählte und die weiten Intervallenschritte, wird seine Melodie breiter und gewichtiger als die von Zelter, der sie im  $\frac{6}{8}$ -Takt singt und in den engern Intervallen; dadurch gewinnt diese an Innigkeit und sie schliesst sich noch enger dem Text an als jene. Eine ähnliche Verwandtschaft zeigt auch Clärchens Lied: „Freudvoll und leidvoll“, nur dass hier Zelter noch emsiger bemüht ist, den Textinhalt zu erschöpfen, und das Lied schon scenisch erweitert, während Reichardt's Composition durchaus liedmässig ausgeführt ist. Wirklich reizend naive Melodien hat die Sprachmelodie der Lieder: „Es ist ein Schuss gefallen“ und „Hab' oft einen dummen, düstern Sinn“ in Zelter erzeugt. Zu besonderer Betrachtung veranlasst uns noch No. 12 dieses Hefts von Zelter: Margarethe: „Meine Ruh' ist hin.“ Der Dichter hat dadurch, dass er die erste Strophe als vierte und achte wiederholt, die abweichende Behandlung der übrigen Strophen für den Componisten vorgezeichnet. Zelter fasst die erste und zweite Strophe als Vorder- und Nachsatz zusammen, und indem er dann die dritte und die (der ersten nachgebildete) vierte wieder in derselben Weise verschmilzt, werden hier die einzelnen Strophen so zusammengefügt, wie sonst die Verszeilen zu Strophen. Es ist das die Form des durchcomponierten Liedes, welche einzig künstlerische Berechtigung hat und die daher von den spätern Meistern des Liedes: Schubert und Schumann weitergebildet worden ist. Die beiden folgenden Strophen des Gedichts werden dann zu einem ähnlich gegliederten Mittelsatz (— in As-dur) verarbeitet;

bis hierher ist alles noch rein lyrisch gehalten, oft sehr eindringlich declamiert, und manches, wie die Verdoppelung des Taktwerths bei den Worten: „die ganze Welt“ feinsinnig ausgeführt; im zweiten Theil wird dann die Wiederholung der beiden ersten Strophen, nicht nur der ersten, nothwendig. Die letzten Strophen verlieren bei Zelter aber durchaus den lyrischen Charakter. Die Veränderung der Taktart wie der Tonart und die Verwendung der banalsten Phrasen in der Melodie machen den Schluss zu einer sogenannten „Stretta“ der italienischen Arienform jener Zeit.

Für diese Seite der Goethe'schen Lyrik, für die leidenschaftliche Glut und die befruchtende Wärme ihrer Empfindung hatte Zelter nur geringe musikalische Darstellungsmittel, hier wusste er nur den allgemeinsten Grundton anzuschlagen und es blieb jenem grössten Meister des Liedes, Franz Schubert, vorbehalten, diese Lyrik voll und ganz musikalisch ertönen zu machen. Für jene naiven, schalkhaften Lieder, wie mehrere vorerwähnte, oder für: „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt“, „Zwischen Weizen und Korn“, „Wir singen und sagen vom Grafen so gern“, „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg“, „An dem reinsten Frühlingsmorgen“, „Bei dem Glanz der Abendröthe“<sup>1)</sup>, „Ich wollt', ich wär' ein Fisch“<sup>2)</sup>, oder: „Durch Feld und Wald zu schweifen“, oder für einfachere, wie: „Füllest wieder Busch und Thal“<sup>3)</sup>, war Zelter's Weise der leichten und doch auch charakteristischen, der Stimmung nicht weniger wie den Worten treu angepassten Melodiebildung vollständig entsprechend; und weil er sie zugleich mit nicht geringer Wärme der Empfindung erfasste, so war sie selbst für die romanzenartig gesungenen, wie: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“, „Hoch auf dem alten Thurme“, „Es war ein König

---

1) Sämmtlich im 2. Heft der Sammlung: Lieder, Balladen und Romanzen.

2) Im 3. Heft der Sammlung.

3) Im 4. Heft.

in Thule“, oder für Schiller's Berglied: „Am Abgrund leitet der schwindliche Steg“, vollständig ausreichend. Dass er andere, wie: „Ach wer bringt die schönen Tage“, oder: „Tage der Wonne“, in derselben Weise sang, zeigt, wie wenig diese Seite Goethe'scher Lyrik in ihm den nöthigen Anklang fand. Bei andern fehlte es ihm, wie bei dem erwähnten Gretchen-Liede nicht an Verständniss, aber er traf weder den rechten Ton, noch die entsprechenden Darstellungsmittel, und wir werden zeigen, wie Schubert mit einem oft geringern Aufwande von Mitteln und in weit knapperer Form erst den rechten Ausdruck für einzelne Lieder Goethe's, wie: „Gretchen am Spinnrade, oder Rastlose Liebe“ — „Neue Liebe, neues Leben“ — „Der du von dem Himmel bist“, fand. Sie bedurften eines noch weit unmittelbarer bewegten Gemüths, einer leichter und tiefer erregbaren Empfindung und einer reichern Phantasie als Zelter besass, um sie allseitig musikalisch nachzuempfinden und nachzugestalten. Er fühlt und ahnt meist ihre grössere Bedeutung, aber doch nur so, dass sie ihn mehr geniert als hebt; er verliert dann die knappe Form und wird weitschweifig, nicht selten schwülstig, ohne die Stimmung näher zu charakterisieren. Sein Verdienst: die volksthümliche Weise der Melodiebildung mit jenem von Reichardt gefundenen lyrischen Grundton eng verschmolzen und damit eine Reihe trefflicher Melodien zu Goethe's Liedern gefunden zu haben, die der Stimmung und dem Text vollständig entsprechen, indem sie gewissermassen nur durch dessen Sprachmelodie erzeugt sind, bleibt ihm ungeschmälert; nur der grössere Meister des Liedes, Franz Schubert, vermochte es zu verdunkeln.

Ludwig Berger (1777—1839) und Bernhard Klein (1793—1832) schlossen sich der Richtung der beiden vorerwähnten Meister des Liedes an, aber nur so, dass jeder wieder eine Seite derselben besonders cultivierte. Die Lieder von Ludwig Berger sind der Weise Reichardt's näher verwandt wie der Zelter's. Er berücksichtigt vorzugsweise die Declamation, so dass nicht selten jeder melodische einheitliche Zug mangelt

und nur durch die harmonische Grundlage und durch die Clavierbegleitung die Liedform bestimmter ausgeprägt ist. Berger hebt die einzelnen Accente weniger durch melodischen Schwung, als vielmehr durch eine klangvollere Harmonik hervor. Er war bekanntlich zugleich ein bedeutender Claviervirtuos, und wie seit Mozart das Clavier die ganze Entwicklung der Tonkunst zu beherrschen beginnt, so macht dies Instrument bereits einen bedeutenden Einfluss auch auf die Entwicklung des Liedes geltend; bei Berger noch nicht so, dass es das instrumental auszuführen trachtet, was im Vocalen unausgesprochen zurückgeblieben ist. Er sucht vielmehr nur durch den Klang des Instruments den Gesang zu unterstützen. Höchstens versucht er jene Situationsmalerei, der wir schon in den Anfängen des Kunstliedes begegnen. Seine Melodien entbehren in ihrer mehr recitierenden Weise häufig der Weichheit, Innigkeit und Süsse und diesen Mangel sucht er durch das Instrumentale zu ersetzen. Daher wählt er seine Harmonien, wie die besondere Darstellung derselben in der Begleitung vorzugsweise in dem Bestreben: jenen sinnlich anregenden Klang zu gewinnen. Die Stimmung klingt meist instrumental viel wirksamer aus, als vocal. Damit aber tritt er mit einzelnen seiner Lieder den später zu erwähnenden grössten Meistern des Liedes näher, als jeder der vorher besprochenen. Besonders fein declamiert sind seine Melodien zu Liedern Goethe's, deren er gleichfalls eine ansehnliche Zahl componierte. Die Melodie zu: *Trost in Thränen*: „Wie kommt's, dass du so traurig bist“ (Op. 33, No. 3), bringt es selbst nicht einmal zu melodischen Phrasen, sie bietet nichts weiter, als die einfachste Recitation; aber die Begleitung enthält dafür eine Menge feiner harmonischer Wendungen, welche die Accentuation klangvoller machen. Zu seinen gelungensten Liedern gehören einzelne aus dem Cyklus: „Die schöne Müllerin“ (Op. 11). Berger hat 1. *Des Müllers Wanderlied*: „Ich hör' ein Bächlein rauschen“, 2. *Des Müllers Blumen*: „Am Bach viel kleine Blumen stehn“, 3. *Nachtlied*: „Bist du schlafen gegangen“, 4. *Am Bach*: „Ich sitz' in

meinen Blumen“, 5. Am Maifeste: „Gärtnerbursche hat gepflanzt“, 6. Vogelgesang vor der Müllerin Fenster: „Tirili eia, der Mai ist da“<sup>1)</sup>, 7. Der Müller: „Ich möchte ziehen in die Welt hinaus“, 8. Rose, die Müllerin: „Wie's Vöglein möcht' ich ziehen“, 9. Müllers trockne Blumen: „Ihr Blümlein alle, die sie mir gab“ und 10. Des Baches Lied: „Gute Ruh, thu die Augen zu“, componiert. Einen Vergleich mit den Schubert'schen Compositionen halten die betreffenden Lieder nicht aus, No. 3, Nachtlied, ausgenommen, das fast wie ein Schubert'sches Lied klingt. Die andern sind frischer gesungen, als die meisten seiner übrigen Lieder und manche sind sogar, wie No. 6, „Vogelgesang“, frei und fein detailliert, nur erscheint bei ihm die Malerei fast zudringlich ausgeführt.

Auch Bernhard Klein war bemüht, die lyrische Stimmung durch ein glänzenderes Kolorit wirksamer austönen zu lassen, aber er suchte dies weniger instrumental als vocal zu erreichen. Er hat gleichfalls eine bedeutende Anzahl Goethe'scher Lieder componiert, und einzelne auch mehrmals. Die Romanze: Der untreue Knabe: „Es war ein Knabe frech genug“ ist unter: „9 Lieder und Gesänge“ 1827 und mit neuer Composition in: 4 Lieder von Goethe (Berlin, T. Trautwein) 1832 veröffentlicht. Von den drei andern Liedern des letzten Hefts ist: Wanderers Nachtlied ebenfalls mit anderer Musik in dem oben erwähnten Heft, und „Rastlose Liebe“ in Op. 46, „Fünf Lieder für eine Singstimme“ (Berlin, Trautwein, M. Bahn), enthalten. Ausser diesen hat Klein noch ebenfalls die bekannteren Lieder von Goethe componiert: „Kennst du das Land“ (zweimal), „Meine Ruh' ist hin!“ „Was zieht mir das Herz so?“ „Zwischen Weizen und Korn“, „Wie herrlich leuchtet mir die Natur“, Der Musensohn: „Durch Feld und Wald zu schweifen“, „Ueber Thal und Fluss getragen“, „Nur wer die Sehnsucht kennt“ und einzelne Romanzen, wie: Das Bergschloss: „Da droben auf jenem Berge“, Der

---

1) No. 3, 4, 5 und 6 fehlen bei Schubert, ebenso 8.



Todtentanz: „Der Thürmer der schaut zu Mitten der Nacht“. In der Melodiebildung unterscheiden sich die Berger'schen Lieder nur wenig von denen Zelter's, nur sind sie meist noch klangvoller. Wir machten schon früher darauf aufmerksam, dass Klein eine besondere Vorliebe für den ganz ausnahmsweise träumerisch weichen Männerchorklang hegt, und diesen weiss er seinen Melodien zu vermitteln, dass sie dadurch häufig noch sinnlich reizender wirken. Sie verlieren dadurch an Charakter, aber sie gewinnen an machtvoller Eindringlichkeit. Hierauf besonders ist sein Bestreben bei den spätern neuen Bearbeitungen der einzelnen Lieder gerichtet. Wanderers Nachtlied ist in der zweiten Bearbeitung zwar breiter, aber nicht eigentlich weiter ausgeführt, sondern nur mit noch mehr Klangreiz ausgestattet. Dieser überwuchert schon hin und wieder die Form, so dass die Stimmung dann nur, wie angedeutet, in verwischten Umrissen zur Erscheinung kommt. Selbst in leidenschaftlichen Liedern, wie: „Dem Schnee, dem Regen“, kommt die Melodie nicht zu höherer Entfaltung, und zwar in beiden Bearbeitungen. Dagegen ist das Colorit in allen diesen Liedern meisterlich getroffen, so dass in ihnen bereits, wenn auch nur eine Seite der individuellen Empfindung zur Erscheinung kommt. Von andern Dichtern hat Klein ausser von Uhland noch eine ganze Reihe von Wilhelm Müller in Musik gesetzt. Uhland's: Frühlingsahnung: „O sanfter süsser Hauch“, Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte sind erwacht“ und: Frühlingsruhe: „O legt mich nicht ins kühle Grab“ geben dem Componisten zu reizenden Tonmalereien Veranlassung, ohne dass es ihm gelingt, die Stimmung anders als nur oberflächlich auszutönen. Von den Liedern von Wilhelm Müller sind die frischen: „Ländlichen Lieder“ meist sehr ansprechend. „Es lebe was auf Erden stolziert in grüner Tracht“, Liebesaufruf: „Nun ist dein kleines Fensterlein“, Die Aufforderung: „Eine hohe Hahnenfeder“, sind, wenn auch nicht originell, doch äusserst anregend melodisch geführt, und wären: Trockne Blumen: „Ihr Blümlein alle, die sie mir gab“, oder: Der Neugierige:

„Ich frage keine Blume“ nicht von Schubert componiert, würden die Compositionen von Bernhard Klein wol nicht vergessen sein.

So wurde in diesen Berliner Künstlern das vereinzelt lebendig, was vereint zusammenwirken musste, die Goethe'sche Lyrik überhaupt voll und ganz auch musikalisch nachzudichten. Die Innigkeit und Wärme des Ausdrucks, wie beide im Volkslied sich schaffend erweisen, musste mit vollster Beherrschung des verständlichen und präcisen Wortausdrucks und mit allen Mitteln der vocalen und instrumentalen Klangwirkung in einem Meister gepaart erscheinen.

Diese Versuche: der neuen Lyrik musikalisch Ausdruck zu geben, halten ziemlich streng an der ursprünglichen Liedform fest. Die Berliner Liedercomponisten knüpfen ganz direkt an die Form des volksthümlichen Liedes an; dieser den neuen Inhalt zu vermitteln, ist ihr hauptsächliches Bestreben. Dabei kommen sie nicht viel weiter als zu einer einseitigen, oder doch nur oberflächlichen Darstellung, namentlich der Lyrik Goethe's. Jenen drei grossen Meistern, welche während dessen die grossen dramatischen und die Instrumentalformen zur höchsten Vollendung brachten und die gleichfalls der neuen Lyrik ihre Aufmerksamkeit schenkten: Haydn, Mozart und Beethoven konnte dieser beschränkte Standpunkt nicht genügen. Sie waren gewöhnt, jede äussere Anregung bedeutende, ja geradezu gewaltige Tonbilder in ihrer Phantasie erzeugen zu lassen, und so erweckte auch die neue Lyrik ganz andere Bilder, als solche, welche in der engen Liedform Raum gewannen.

Joseph Haydn (1732—1809) erlangte indess auf diesem Gebiete nur untergeordnete Bedeutung. Reichardt klagt, und nicht ganz ohne Grund<sup>1)</sup>, „dass er keine Compositionen von den, mit Recht so hochverehrten Männern: Haydn und Mozart aufzunehmen fand; und es blieb ihm unbegreiflich, wie diese vortrefflichen Männer einerseits unsre besten Dichter so wenig be-

---

1) Im Vorbericht zu seinen: Liedern geselliger Freude. 1796. pag. VIII.

nutzt, andererseits das Lied sogar nicht nach seiner eigentlichen Natur bearbeitet haben“. Auch die einfachern Lieder von Joseph Haydn zeigen, dass sein Vocalstyl direkt vom Instrumentalstyl abstammt. In einzelnen, wie: Wünsche der Liebe: „Wüsst' ich, dass du mich lieb und werth ein bischen hieltest“, oder: Liebeslied: „So lang', ach schon so lang' erfüllt“, Die Verlassene: „Hör auf, mein armes Herz“, Minna: „Schon fesselt Lieb' und Ehre. mich“ und: An die Geliebte: „O liebes Mädchen, höre mich“, ist das strophische Versgefüge zwar ziemlich streng ausgebildet, aber doch viel mehr in der Weise eines knappen Andante der Sonatenform als in der des Vocalliedes. Von jener Sprachmelodie, die wir bei den Meistern des volksthümlichen Liedes so wirksam anklingend fanden, ist nur in einzelnen, wie in Lessing's: Lob der Faulheit eine leichte Spur zu erkennen. Vollständig vermisst man sie in den weiter ausgeführten, wie in: Ermunterung: „Ihr bangen Sorgen weicht von mir“, Die Verzweiflung: „Verzweiflung presst mein armes Herz“, Schäferlied: „Stets sagt die Mutter: putze dich“, und allen denen, die, wie die hier genannten, ganz in der Weise eines Sonatensatzes angelegt sind. Das Instrumentale ist hier weit weniger deshalb mit hinzugezogen, um die Vocalmelodie zu erläutern und zu umschreiben, als vielmehr um ihre ganze Construction zu beherrschen und zu bestimmen. Diese ist einfach den Instrumentalformen entlehnt, und die instrumentale Begleitung wird nothwendig zur vollständigen Ausbildung dieser Formen. Damit konnte Haydn natürlich nur geringen Einfluss auf die Weiterentwicklung des Liedes gewinnen. Nur in Bezug auf den Charakter einiger volksthümlichen Lieder, selbst einiger Lieder von Berger und Zelter, ist Haydn's Einfluss erkennbar, aber diesen würde er auch ohne seine Lieder, nur mit seinen Instrumentalwerken gewonnen haben.

Von ungleich höherer Bedeutung für die Entwicklung des Liedes wurde Mozart (1756—1791). Seine Individualität war so tief, reich und innig, dass er alle Mittel für den verfeinerten Ausdruck der neuen Lyrik besass; wenn er sie nicht in

der entsprechenden neuen Weise dem Liede vermittelte, so liegt das nur daran, dass seine Hauptthätigkeit andern Gebieten gehörte, wie daran, dass er ja nur einen kleinen Theil der Blüthezeit der deutschen Dichtung erlebte. Einzelne singt er in der Weise des volksthümlichen Liedes, wie ausser dem bereits erwähnten: „Komm, lieber Mai und mache“ von Overbeck (1791), desselben Dichters: „Wir Kinder, wir schmecken der Freuden recht viel“, Hagedorn's: „Zu meiner Zeit (1787), Meine Wünsche: „Ich möchte wol der Kaiser sein“ (1788), Frühlingsträume von Sturm: „Erwacht zum neuen Leben“ (1791); andere wieder in der Weise der Arie, wie: „Einsam gieng ich jüngst im Haine“, Der Zauberer: „Ihr Mädchen fliehet Damon“, Die Zufriedenheit: „Wie sanft, wie ruhig fühl ich hier“, Trennung und Wiedervereinigung: „Selbst Engel Gottes weinen“, oder: Abendempfindung: „Abend ist's, die Sonne ist verschwunden“ u. a. Dadurch, dass die Melodik des Meisters weit eindringlicher, mehr das Herz bewegend geführt ist, als die der bisher erwähnten Liedercomponisten, und auch als die von Haydn, kommt sie der neuen Lyrik viel näher. Selbst in der einfachsten Form des volksthümlichen Liedes vermittelt uns Mozart die betreffende Stimmung nicht nur in unmittelbar wirkender Weise, sondern auch weit ausführlicher als jene. Auch für ihn hat die Sprachmelodie nur geringen Werth; der Strom seiner eignen Melodik überfluthet diese so, dass sie vollständig darin aufgeht; nichts desto weniger declamiert auch Mozart namentlich die schalkhaften vortrefflich, wie: „Zu meiner Zeit“, „Ich möchte wol der Kaiser sein“, vor allem aber: „Sobald Damötas Chloen sieht“, das zu den besten Liedern aller Zeiten gehört, ebenso wie: Das Traumbild: „Wo bist du, Bild, das vor mir stand“. Namentlich diese letzten beiden Lieder zeigen, dass in Mozart der Quell zu suchen ist, an welchem zuerst Reichardt und dann Franz Schubert ihre Phantasie befruchteten, um jenen rechten Grundton für die Lyrik zu finden, der bei Reichardt nur in einzelnen Liedern, bei Schubert durch dessen ganze künstlerische Wirksamkeit hindurch-

klings. Für Reichardt wurde ganz besonders auch die bei Mozart gleichfalls stark gepflegte arios erweiterte Liedform bedeutungsvoll; diese ahmte er direkt nach, besonders in seinen: „à Madames Louis Bonaparte née de Bauharnais“ dedicierten: „Douze Elegies et Romanzes avec Accompagnement de Forte Piano ou Harpe“. — Auch diese zur Arie erweiterte Liedform bot Mozart's Individualität noch nicht den genügenden Raum für ihren vollständigen Erguss. Selbst das einfache Lied weiss er schon durch kleine harmonische Feinheiten individuell zu beleben, aber das genügt ihm noch nicht, und so erweitert er das Lied zur Scene. Auch er hatte noch, wie Haydn, die Form der Cantate geübt; diese verschmilzt er mit dem Lied und erhebt dies zur Scene. Die einzelnen Gefühlszüge, in die er die Grundstimmung zerlegt, werden von ihm auch als besondere Partien in gewisser Selbständigkeit behandelt, wie Abendempfindung: „Abend ist's, die Sonne ist verschwunden“, An Chloe: „Wenn die Lieb' aus deinen blauen Augen“, vor allem: „Einsam gieng ich jüngst im Haine“. In dieser Weise hat er auch Goethe's Veilchen: „Ein Veilchen auf der Wiese stand“, componiert. Reichardt hat das Lied romanzenartig behandelt, wie die ähnlichen: „Der Fischer“, „Das Haideröslein“ u. s. w., so dass die Einzelzüge des Gedichts nur so weit beachtet werden, als es die Darstellung der Grundstimmung, welche allein beabsichtigt wird, erfordert. Bei Mozart dagegen wird jeder einzelne Zug mit einer gewissen Selbständigkeit lebendig, und so stellt er ihn auch dar. Schon im Gesange unterscheidet er den Ton der ruhig fortlaufenden Erzählung von dem der Rede des Veilchens; und durch eine feinsinnige Malerei in der Begleitung führt er dann das Ereigniss an unserer Phantasie vorüber. Die Vorstellungen des „in sich gebückt stehenden Veilchens“ wie „der daher eilenden Schäferin“ werden in uns erweckt; wir empfinden heimliche Sehnsucht mit dem Veilchen, sehen es sinken und sterben und fühlen, wie es sich freut, durch sie zu sterben. Wol ergiebt sich auch in dieser Behandlung die Grundstimmung aus den detaillierten Einzelheiten, aber durchaus nicht



mit der zwingenden Nothwendigkeit wie beim Liede. Reim und Strophenbau finden hier nicht weiter Berücksichtigung, als die Construction im Allgemeinen es erfordert. Von besonders entscheidendem Einfluss wird diese Weise der Erweiterung der Liedform dadurch, dass die harmonische Grundlage nunmehr nach den erweiterten Dimensionen des Ganzen bedeutend erweitert wird. Bisher bot jener einfachste, natürlichste Harmonisationsprozess, aus Dominant und Tonika entwickelt, das ausreichende Material für die Gestaltung der Liedform. Die scenische Erweiterung fordert natürlich ein reicheres harmonisches Material, das nicht mehr so eng auf jene Angelpunkte der Tonart bezogen sein kann. Das Bestreben: die einzelnen, im Text angeregten Tonbilder zu möglichst charakteristischen Gruppen herauszubilden, macht die Einführung selbst leiterfremder Tonarten und ihre selbständige Ausprägung nöthig. „Das Veilchen“ von Mozart zeigt nicht nur die Haupttonarten (G-dur und D-dur) vollständig ausgeprägt, sondern auch die G-moll-, die Es-dur- und B-dur-Tonart erlangen die Bedeutung selbständiger Tonarten. Dadurch aber wird die strophische Gliederung unmöglich gemacht. Die einzelnen Partien treten auch unter sich harmonisch in Beziehung, aber nicht zu so enger Geschlossenheit wie im einfachen Liede, sie werden nur durch die, im Grossen gestaltende Macht des Rhythmus zusammengehalten. So entsteht eine neue Form des Liedes, in welcher der ganze poetische Inhalt des Gedichts sich vollständig und rückhaltlos ausspricht, doch nicht mit der Schlagfertigkeit des ursprünglichen Liedes. Allein der Weg hierzu wird dadurch so genau bezeichnet, dass Schubert nur den letzten Schritt zu thun brauchte, um den reichen Inhalt auch in echter Liedweise darzustellen. Er geht wieder zurück auf die ursprüngliche knappe, strophisch gegliederte und künstlich zusammengefügte Liedform, innerhalb derselben aber verwendet er den ganzen Harmoniereichthum des scenisch erweiterten Liedes und gewinnt damit jenes echte Kunstlied, in welchem die Stimmung in ihre zartesten Einzelzüge zerlegt und doch einheitlich gefestigt, voll und ganz in die äussere Erschei-

nung tritt. Schubert construierte das Versgefüge harmonisch aus jener Dominantwirkung; er machte wieder Tonika und Dominant zu Angelpunkten der Liedform; allein zur weitem Darstellung dieses Prozesses, zwischen diese Angelpunkte, gewissermassen auf dem Wege zu ihnen, nimmt er jenes fremde Material des scenisch erweiterten Liedes mit auf und erreicht dadurch die Möglichkeit, die Stimmung bis in die feinsten Verschlingungen verfolgen zu können.

Auch dem dritten grossen Meister der Instrumentalmusik Ludwig van Beethoven (1770—1827) war es nicht vergönnt, diese neue Liedform zu finden. Seine Mission war eine ganz andere und in gewissem Sinne höhere. Er sollte die Grenzen der Instrumentalmusik bestimmen; in ewig mustergültigen Kunstwerken sollte er darthun, welchen Antheil die Instrumentalmusik an der Darstellung des wunderbaren Wirkens des Weltgeistes nicht nur im Grossen und Ganzen, sondern auch in seiner Erscheinung im Einzelnen nimmt. Für seine Anschauung bot die knappe Form des Liedes keinen geeigneten Raum. Weniger noch wie Mozart war er im Stande, die lyrische Stimmung in ihrer Isolirtheit zum Gegenstande seiner schöpferischen Thätigkeit zu machen. Er verfolgt diese vielmehr wie in seinen Instrumentalwerken in allen weiteren Beziehungen. Aber auch selbst in den strophisch von ihm behandelten Liedern kommt die lyrische Stimmung zu keinem rechten Erguss. Jeder einzelne Zug ist bei Mozart so weich und süss-innig gehalten, dass jeder einzelne für ein Lied gelten könnte, wenn sie nicht unter einander in so enge Beziehung gesetzt wären. Beethoven verfolgt auch in seinen Stropheneden vielmehr den Gedanken, als wie die Empfindung, und diese haben allein eine gewisse Eigenthümlichkeit des Styls. In seinen ersten Liedern copirt er nur die verschiedenen beliebten Weisen seiner Zeit. Das Lied, was er als 11jähriger Knabe schrieb: Schilderung eines Mädchens ist, wie: An einen Säugling, das wenige Jahre später entstand, oder wie: Der Abschiedsgesang an Wiens Bürger bei Auszug der Freiwilligen

(1796), oder wie das Kriegslied der Oesterreicher (1797), Der freie Mann von Pfeffel und Matthiisson's Opferlied in der Weise des volkstümlichen Liedes von J. A. P. Schulz gehalten; andere, wie: An die Geliebte (beide Bearbeitungen), oder: Das Glück der Freundschaft (1803) und der Wachtelschlag mehr in der Weise Neeffe's. Sie unterscheiden sich von dessen Liedern etwa nur durch den noch grössern Antheil, den bereits das Instrumentale nimmt. Selbst die Weise des Bänkelsanges ist von dem grossen Meister bedacht worden; das Lied aus Tiedge's Urania: An die Hoffnung (1805): „Die du so gern in heil'gen Nächten feierst“, steht in seiner ersten Bearbeitung wenigstens nicht viel höher als die Bänkelsängerlieder, und auch die zweite Bearbeitung als Cantate (als Op. 94, 1816) erinnert noch immer stark an diese erste Auffassung. Wie leicht erklärlich, war man seiner Zeit erstaunt, „dass von solch einem Mann“, wie ein Kritiker schreibt, „etwas so durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Theil Lächerliches — nicht nur kommen kann, sondern sogar in's Publikum gebracht werden mag“. Das Meiste hiervon ist auch ohne Beethoven's Wissen veröffentlicht worden; doch auch das Factum, dass diese Lieder von ihm componiert wurden, darf nicht überraschen. Für den Ausdruck der lyrischen Stimmung fand er die knappe Liedform ebenso wenig, wie er die Sprachmelodie mit der rein musikalischen zu vereinbaren verstand. Zum vollen und rückhaltslos sich offenbarenden lyrischen Ausdruck bedurfte er in noch weit höherem Grade der breiten Form der Arie und Scene wie Mozart, und er wendet sie überall da an, wo es gilt einen tiefern Inhalt darzulegen. Die einfachern Lieder singt er in der angegebenen Weise, oder er recitiert sie mit einfacher Notierung der Sprachaccente. Für die erste Art giebt die Musik zu Matthiisson's: Adelaide, die er 1796 componierte, einen Beleg. Das Gedicht war sehr beliebt und wurde auch öfter componiert. Zwei der beliebtesten sind der Vergleichung halber werth, dass sie erhalten bleiben; die eine von Carl Bernhard Wessely (1768—1826) möge hier, die

von Reichardt in der Notenbeilage ihren Platz finden. Die von Wessely ist veröffentlicht in: „Zweiter Musikalischer Blumenstrauss“ (1792), die von Reichardt in: „Deutsche Gesänge beym Clavier“ (1794).

Einsam wandelt dein Freund im Frühlings-garten,

mild von lieb-li-chem Zauber-licht um -

flos-sen, das durch wan-ken-de Blü-ten-zwei-ge

zit - tert: A-de-la-i - de. Clavier.

Für Beethoven war dies Gedicht zu bilderreich, um es in so einfacher, fast dürftiger Liedform musikalisch wiederzugeben, aber es bietet doch auch in seiner gestaltlosen Verschwommenheit für eine scenische Erweiterung keine andere Möglichkeit, als die einzelnen Bilder des feinen und correcten Landschaftsgemäldes, das der Dichter vor uns ausbreitet, nachzumalen. So ist „das liebliche Zauberlicht, das durch wankende Blütenzweige zittert“, über die reich ausgeführte Clavierbegleitung ausgegossen und „das Säuseln der Silberglöckchen“, „das Rauschen der Wellen“ und „das Flöten der Nachtigallen“ haben Antheil an der Besondersgestaltung der Clavierbegleitung, und zugleich an der Melodiebildung; auch diese wird durch das Bestreben zu malen in ihrem Gange beeinflusst; die einzelnen Wörter werden nicht nur declamiert, sondern durch charakteristische Figuren ausgezeichnet, wie:

oder

oder

Zau-ber-licht um-flos-sen      wan ken-de  
 Ta-ges Gold-ge-wöl-ke

Mit wirklich empfindungsvollem Gesange wird der Name „Adelaide“ bei seiner jedesmaligen Wiederkehr ausgestattet. Wie dann die letzte Strophe zu einem feurigen „Allegro“ wird, das ist hier nicht weiter zu untersuchen. Es ist bekannt, dass auch Schubert das Lied componierte, doch mit weit weniger Erfolg als Beethoven. Zu einer grössern Betheiligung der Clavierbegleitung an der Darstellung der Liedstimmung gaben weiterhin die Goethe'schen Lieder unserm Meister Veranlassung, aber doch auch in anderer Weise. Dort in „Adelaide“ dient sie vorwiegend einer durchaus berechtigten Situationsmalerei, während sie bei einigen Goethe'schen Liedern die Grundstimmung,



die im Gesange in einen einheitlichen Gedanken zusammengefasst erscheint, instrumental weiter ausführt. Schon unter jenen, als Op. 52 gedruckten 8 Liedern, welche bei den Kritikern, wie erwähnt, grosses Erstaunen hervorbrachten, ist ein Lied von Goethe: Mälied: „Wie herrlich leuchtet die Natur“, bei welchem die Instrumentalbegleitung noch nicht diese Bedeutung gewinnt, aber doch schon selbständiger eingreift. Das ganze Lied ist mehr wie ein Instrumentalrondo gehalten, und Gesang und Begleitung theiligen sich an seiner Darstellung ziemlich gleichmässig. Unter den, als Op. 75 veröffentlichten 6 Liedern Goethe's und den 3 in Op. 83 (beide 1810), sind einzelne so gehalten, wie oben erwähnt. Der grosse Bilderreichthum der Lieder, wie: Mignon: „Kennst du das Land“, Neue Liebe, neues Leben: „Herz, mein Herz, was soll es geben?“, Kleine Blumen, kleine Blätter, und selbst das Lied aus Faust: „Es war einmal ein König“, können leicht einen phantasie- und erfindungsreichen Tondichter zu scenischer Erweiterung veranlassen. Doch entspricht die strophische Gliederung dieser Gedichte zugleich so der Grundstimmung, dass sie auch der Tondichter berücksichtigen muss. Aus Rhythmus, Reim und Versgefüge klingt uns hier jene Sprachmelodie entgegen, welche bei allem Bilderreichthum die Grundstimmung fortwährend durchtönen lässt, und welcher die Tondichter seit Beginn dieser neuen Epoche der Lyrik so eifrig nachhorehen, die sie dem Gedichte abzulauschen bemüht waren. Beethoven beachtet das strophische Versgefüge gleichfalls, wenn er auch nicht viel thut, um es musikalisch bedeutsamer herauszubilden. Er erfindet seine Melodien zu diesen Liedern weniger mit Rücksicht oder beeinflusst durch die Sprachmelodie, oder die Empfindung, aus welcher jene hervortreibt, als vielmehr unter der Herrschaft des Gedankens, der dem Ganzen zu Grunde liegt. Aber er knüpft die Melodie doch ziemlich eng an den Text. Die Erweiterung des Liedes erfolgt dann instrumental. Die Melodie der ersten Strophe gilt für alle übrigen, nur die Clavierbegleitung wird von Strophe zu Strophe verändert, in dem Bestreben, den Text-

inhalt näher zu erläutern und den Ausdruck der Grundstimmung zu erhöhen. Der eigentliche vocale Liedsatz wird jetzt ebenso instrumental verarbeitet, wie der Hauptgedanke im Adagio, der Sonate und Sinfonie. In der ersten Strophe fasst Beethoven den ideellen Gehalt des ganzen Liedes in einen musikalischen Gedanken zusammen; aber auch dieser ist, wie erwähnt, weit weniger von der Empfindung, als von dem Gedanken beeinflusst. An Wollaut und Süsse stehen sie daher den Liedern nach, die er in den langsamen Sätzen seiner Sinfonien und Sonaten, den Quartetten und Trio's aussingt. Mit schwelgerischer Lust vertieft er sich dann in diesen Gedanken und giebt ihm mit jeder neuen Strophe instrumental eine neue Deutung. Hier wird das Instrumentale das wirksamste Mittel für die Darstellung der lyrischen Stimmung. Allein dies steht meist nur in der ersten Strophe noch in einem richtigen Verhältniss zum Vocalen; in den andern gewinnt es eine Ausdehnung, so dass es den Gesang meist vollständig überwuchert. Bei einem andern Liede Goethe's: Wonne der Wehmuth: „Trocknet nicht“, ist der Gesang fast ganz recitativisch geführt, einer sehr reich ausgeführten Clavierbegleitung gegenüber. Die Gellert'schen Lieder (als Op. 48, 1803 erschienen): Bitten: „Gott, deine Güte reicht so weit“, Die Liebe des Nächsten: „So jemand spricht“, Vom Tode: „Meine Lebenszeit verstreicht“, Die Ehre Gottes in der Natur: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, Gottes Macht und Vorsehung: „Gott ist mein Lied“, sind gleichfalls mehr declamiert als gesungen, während das Busslied: „An dir allein hab' ich gestündigt“, in der Weise wie oben angegeben, instrumental erweitert wird. Hier sollten überall die spätern Meister Schubert und Schumann erst das rechte Verhältniss herstellen, so dass Vocales und Instrumentales sich mit ihren reichsten Mitteln zu gemeinsamer Wirkung eng vereinigen. Einen bedeutsamen Schritt hierzu that Beethoven selbst noch in seinem Liederkreis: „An die ferne Geliebte“ (Op. 98, 1816). Die sechs Lieder von Al. Jeitteles sind nur durch die Situation verbunden, der sie ihre Entstehung



bei dessen letzten Strophen der Meister wieder auf die Melodie des ersten Liedes zurückgeht. Namentlich in diesen letzten Liedern ist der vocale Ausdruck mit dem instrumentalen schon so eng verbunden, wie nur in den besten Liedern Schubert's. Melodie und Begleitung nehmen beide nach ihrem eigensten Vermögen an der Darstellung der Stimmung Antheil, ohne dass sie sich in ihrer Wirkung beeinträchtigen, sondern vielmehr gegenseitig ergänzen und unterstützen.

Unter den übrigen Liedern Beethoven's sind noch die vier Bearbeitungen von Goethe's: „Nur wer die Sehnsucht kennt“ zu erwähnen, welche 1810 unter dem Titel: „Die Sehnsucht, von Goethe mit vier Melodien nebst Clavierbegleitung von Ludwig van Beethoven“ erschienen (Wien, bei S. A. Steiner und Comp.). Das Gedicht hat bekanntlich die Componisten lebhafter beschäftigt, als irgend ein anderes. Wir konnten bereits erwähnen, dass es sowol Reichardt wie Zelter und Bernhard Klein mehrmals componierten; auch von Schubert sind mehrere Compositionen dieses Liedes vorhanden<sup>1)</sup>. Beethoven's „Melodien“ zu diesem Liede gehören unzweifelhaft jener frühesten Zeit seines Schaffens an, in welcher ihm selbst noch die Einheit des Liedstyls fehlte. Nur die erste Melodie ist edel und giebt die Stimmung wenigstens oberflächlich wieder; die andern drei sind so sehr in Bänkelsängerweise gehalten, dass sie nun und nimmermehr auf ihren erlauchten Ursprung schliessen lassen, und die gitarrenmässige Begleitung deutet viel eher auf „Himmel“ als auf Beethoven. Bei den früher schon erwähnten Liedern: Urians Reise um die Welt: „Wenn jemand eine Reise thut“, oder Feuerfarb': „Ich weiss eine Farbe, der bin ich so hold“, wie bei dem Liedchen von der Ruhe: „Im Arm der Liebe ruht sich's gut“ und Molly's Abschied: „Lebe wohl, du Mann der Lust und Schmerzen“ u. s. w., versucht wenigstens die Clavierbegleitung die volksthümlich gehaltenen Melodien im

---

1) Vergleiche des Verfassers: Franz Schubert, sein Leben und seine Werke. Berlin, J. Guttentag (D. Collin) 1873. pag. 50 ff.

Sinne des Meisters zu umschreiben. Aehnlich verhält es sich mit mehreren andern, von denen einzelne, obwol später erschienene, wie: *Der Mann von Wort*: „Du sagtest, Freund“ (1815), „Wenn ich ein Vöglein wär“ (1816), doch auf eine frühere Zeit schliessen lassen.

Von den arienmässig oder geradezu scenisch erweiterten Liedern sind noch zu nennen: *Das Glück der Freundschaft* (erschien 1803), *Lied aus der Ferne* und: *Ich liebe dich*. Die Lieder von Reissig: *Sehnsucht*: „Die stille Nacht umdunkelt“, *Der Jüngling in der Fremde*: „Der Frühling entblühet dem Schooss der Natur“, *Des Kriegers Abschied*: „Ich zieh' ins Feld“, *Der Liebende*: „Welch ein wunderbares Leben“, sind volksthümlich in der Melodie, aber die Clavierbegleitung ist reicher und glänzender gehalten, als bei den volksthümlichen Liedern üblich ist.

Nach alledem beruht Beethoven's Bedeutung für die Entwicklung des Liedes hauptsächlich darin, dass er einerseits wie Mozart, durch die scenische Erweiterung des Liedes die vertiefte Darstellung der Liedstimmung zu erreichen bemüht war, andererseits durch eine grössere Betheiligung der Clavierbegleitung, durch die er die festgefügte Melodie umschreibend erläutert.

Noch sind einige Meister zu nennen, die weniger durch ihre Liedschöpfungen, als vielmehr durch ihre gesammte Thätigkeit die Blüte des deutschen Liedes zeitigen halfen.

Jener eigenthümlich feine Sinn für Klangwirkung, der Carl Maria von Weber (1786—1826) volksthümlich in der höhern Bedeutung dieses Worts machte, sollte auch einflussreich auf die Vollendung der Kunstform des Liedes werden. Das, was wir bei Reichardt, Zelter und Ludwig Berger vereinzelt wirksam fanden, den sinnlichen Klangreiz, beherrscht Weber's ganze künstlerische Thätigkeit. Individualität und Bildungsgang liessen ihn früh seine Haupterfolge in der künstlerischen Verwendung des mehr sinnlich reizvoll wirkenden, als echt kunstgemäss geformten Darstellungsmaterials suchen und erreichen,



und dadurch vermittelte er auch dem Liede das Element, das, wie wir mehrmals ausführten, ihm nothwendig ist, und das ihm nur noch im geringen Maasse eigen war. Bei Mozart tritt es noch am stärksten hervor, bei Beethoven dagegen entschieden zurück, es weicht einer gewissen Kälte und Starrheit des Gedankens. Weber hat sich in allen Formen des Liedes, von der volksthümlichen bis zur scenisch erweiterten, versucht, aber mit Ausnahme der erwähnten Lieder, die wirklich ins Volk übergiengen, ist keins von dauerndem Werth. Ausser den bereits früher angeführten volksthümlichen Liedern haben nur die beiden reizenden Wiegenlieder: „Schlaf Herzenssöhnchen“ (Op. 13, No. 2; 1810 comp.) und „Wenn Kindlein süssen Schlummers Ruh“ (Op. 80, No. 1; 1821), „Maienblümlein so schön“ (Op. 23, No. 3; 1811), „Frage mich nimmer“ (Op. 30, No. 3; 1813) und „Vöglein, einsam in dem Bauer“ (Op. 47, No. 1; 1816), seiner Zeit grössere Verbreitung gefunden; heute sind auch diese schon ziemlich vergessen. Die Melodik Weber's ist in diesen Liedern zu inhaltslos, sie ist eben nur pikant reizvoll; was einzelne, wie: Bach, Echo und Kuss: „Das Mädchen gieng die Wiese entlang“ (Op. 71, No. 2), Lied der Hirten: „Wenn die Maien grün sich kleiden“, oder: Elfenlied: „Ich tummle mich auf der Haide“ (Op. 80, No. 3), Der Sänger und der Maler: „Ei, wenn ich doch ein Maler wär“ (Op. 80, No. 6) so anziehend macht, das hat Weber weit mehr entsprechend in seinen Opernarien verwendet, und dort wirkt es ungleich mehr, weil die ganze Musik mehr decorativ gehalten ist. Die Clavierbegleitung kommt auch zu keiner weitem Bedeutung, wahrscheinlich deshalb, weil viele dieser Lieder zugleich für die Begleitung einer Guitarre, eines sehr unvollkommenen und dürftigen Instruments, bestimmt sind.

Mit und neben diesen Meistern wirkten noch ziemlich in derselben Richtung Louis Spohr und Heinrich Marschner.

Louis Spohr (1783—1859) war eine selbständige, ziemlich reich ausgestattete Individualität, die sich gern jener lyrischen Selbstbeschaulichkeit hingab, welcher das Lied entspringt. Wäre

es ihm möglich geworden, die Kunst der Formgebung in höherm Grade sich anzueignen, so wäre in ihm schon vielleicht der neue Liederfrühling emporgeblüht, den er nur mit vorbereiten half. Bekanntlich schrieb er auch mehrere Oratorien und Opern — seine Jessonda hat sich bis heutigen Tages noch auf dem Repertoire erhalten; — wie er hier jede Scene in einzelne Gefühls-ergüsse auflöst, so auch in seinen Liedern; die ursprüngliche gefestete Liedform umgeht er auch hier gern. Spohr erfasst seine Texte mit der ganzen Wärme und Weihe eines hoch angeregten Romantikers, und er stellt ihren Inhalt in farbenschilderndem Reichthum dar; aber er vereinzelt alles meist zu sehr, er schliesst sich eng an's Wort an und eine Menge feiner Wendungen zeigen von dem Reichthum seiner Empfindung, aber diese ist doch nicht immer stark und unmittelbar genug, um die einzelnen Züge einheitlich zum Ganzen zusammenzufassen. Die, in welchen ihm dies dennoch gelang, wie: „Bitte, bitte! einen Blick aus den holden blauen Augen“ (Op. 94, No. 2), Der Bleicherin Nachtlied: „Wellen blinken durch die Nacht“ (No. 3) und selbst Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte sind erwacht“ (Op. 72, No. 1), Der Rosenstrauch: „Das Kind schläft unter dem Rosenstrauch“ (Op. 105, No. 2), oder: „Was mir wol übrig bliebe“ (Op. 139, No. 6), gehören mit zu den bedeutendsten Liedern aller Zeiten und stehen schon auf der Schwelle der neuen Zeit. Ein gewisser Einfluss dieser Lieder und ihrer besondern Art ist bei Robert Schumann, der dem Meister grosse Verehrung zollte, nachzuweisen. Das Klangcolorit ist bei Spohr viel weicher und durchsichtiger, als bei den andern Meistern und dies besonders ahmte ihm Schumann nach.

Heinrich Marschner (1795—1861) vermochte einen solchen Einfluss nicht zu gewinnen, weil er zu keinem, nur einigermaassen fest bestimmten Styl gelangte. Die meisten seiner Lieder singt er ungezwungen, in der Weise des noblen Bänkelsanges; nur die etwas gewähltere Harmonik erhebt diese Lieder in eine höhere Sphäre. Hierzu gehören beispielsweise die:

Ostertage eines Musikanten im schlesischen Gebirge (Op. 86), oder das Venetianische Gondellied: „Es schwebet die Gondel auf schaukelnder Welle“ (Op. 82, No. 3). Daneben weiss er aber selbst Heine'schen Liedern das richtige Klangcolorit zu geben, wie in dem Liede: Lebe wohl!: „Schon wieder bin ich fortgerissen“ (Op. 82, No. 4). Das seltsamste Gemisch aller Liedstyle zeigen die: Lieder des Orients (Op. 90). Sie sind meist von charakteristischem Gepräge, aber von sehr verschiedener Wirkung. Die zarten Lieder, wie: Vor Fittne's Zelt: „Der Sonnenbrand dürrt uns das Land“, Fittne's Klage: „Und weckt nicht meines Herzens Sehnen“ und: Hafisens Scheiden: „Am Kuss von einem süssen Munde“, sind sehr reizvoll im Klange und auch edel gehalten, aber auch nicht mehr. Der Bänkelsängerweise sehr nahe verwandt sind dagegen: Mairuna am Brunnen: „Ihr habt genug getrunken“ und Der verschmachtende Pilger: „Einmal Mekka noch zu sehen“. Die besonders charakteristischen wie: Meleks Kampfgruss: „Du schäumst und brausest und glüh'st“, Das Todesloos: „Mit Pfeilen loosen die Huseniten“, Jussuf: „Glühe nur Südwind, hauche versengend über der Wüste düstendes Gras“, sind meist zu derb, um noch künstlerisch ausdrucksvoll zu heissen.

Dieser ganze, bisher betrachtete Zeitraum hatte alle die Vorbedingungen erledigt, nach denen die neue Lyrik auch auf musikalischem Gebiet einen neuen Liederfrühling emportreiben konnte. Anschliessend an das volkstümliche Lied hatten jene Berliner Meister namentlich die Mittel bezeichnet für die Darstellung der Lyrik, und nachdem Mozart und Beethoven die erschöpfende Darstellung in der erweiterten Form der Scene versucht hatten, bedurfte es keiner weitem Anleitung mehr, um den vollen lyrischen Ausdruck auch in der knappen Form des Liedes zu erreichen, und der Meister, in welchem sich dies vollzog, war ja bereits am Ende dieses Zeitraums thätig: Franz Schubert.

---

---

## ZEHNTES KAPITEL.

### Romanze und Ballade.

---

Zur Zeit, als die Dichter wieder der Weise des Volksliedes besondere Aufmerksamkeit zuwendeten, am Ausgange des vorigen Jahrhunderts, erlangten auch die Romanze und Ballade wieder künstlerische Pflege und Bedeutung. Bis dahin hatten weder Dichter noch Componisten sich in diesen Formen versucht, die nur spärlich im Volksgesange fortlebten. Erst Gottfried August Bürger (1748—1796) gab, veranlasst durch die schottische und englische Balladenpoesie, die er genau kannte,

Anregung und Anleitung zu ihrer Weiterentwicklung, und nachdem sie durch Goethe, Schiller, Uhland u. a. zur höchsten Vollendung herausgebildet worden war, wendeten sich diesen Formen die besten Dichter der Nation mit Vorliebe zu, und als dann die Tondichter sich bereits wieder gewöhnt hatten, der Entwicklung der Poesie zu folgen, gewannen Romanze und Ballade auch die entsprechende Musikform. Der erste in diesem Sinne thätige Meister ist Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802). Er war keine tief angelegte noch weniger selbstschöpferische Natur, aber er hatte eine ziemlich bedeutende, allgemeine, wie speciell musikalische Bildung; es fehlte ihm weder an technischem Geschick noch an den Mitteln des Ausdrucks; jenes hatte er an den besten Meistern geschult und diese hatte er mit feinem Instinkt zu sichten und sich anzueignen gewusst, allein die Macht der Empfindung fehlte ihm, welche allein im Stande ist, die Form zu beseelen. Daher schuf er auch nichts von eigentlich bleibendem Werth. Seine Thätigkeit erstreckte sich über das ganze Gebiet aller Formen, er hat neben seinen Liedern und Balladen auch Instrumentalwerke, Cantaten, Singspiele und Opern geschrieben, allein von alledem hat sich nichts erhalten können, und seine Balladen haben auch nur, als erste Versuche ihrer Gattung, historischen Werth behalten. Auch hier war es ihm nicht vergönnt, die entsprechende Form der Ballade zu finden, er hat vielmehr die der Romanze cultiviert und sie zur Rhapsodie erweitert. Die Romanze steht dem Liede am nächsten, insofern, als bei ihr das Interesse weniger auf der erzählten Begebenheit, als vielmehr auf deren ethischer Grundlage ruht. Sie ist daher mehr auf lyrische Weisen und Geschlossenheit der äussern Gestalt des Liedes angewiesen. Bei der Rhapsodie wird dagegen die Erzählung zur Hauptsache; sie muss die That und deren Motive auseinanderlegen und die Charaktere sich plastisch und objektiv entfalten lassen. Die grössere Mannichfaltigkeit und Freiheit, welche sie gestattet, hat namentlich bei den Componisten grosse Vorliebe für sie erzeugt, die häufig die Ballade rhapsodisch



behandeln. Diese aber erfordert eine eigenthümliche musikalische Behandlung; da bei ihr die Erzählung des, ihr zu Grunde liegenden Ereignisses ebenso treu musikalisch ausgeführt, und zugleich jener eigenthümliche Balladenton gewonnen werden muss, „durch welchen“, wie Goethe meint, „das Gemüth und die Phantasie des Lesers in diejenige ahnungsvolle Stimmung versetzt wird, wie sie sich, der Welt des Wunderbaren und den gewaltigen Naturkräften gegenüber, im schwächeren Menschen nothwendig entfalten muss“. Diesen Balladenton zu treffen, war weder Zumsteeg noch seinen unmittelbaren Zeitgenossen und Nachfolgern: Reichardt und Zelter beschieden. Zumsteeg wandte sich zunächst der Romanzenform zu, aber meist diese zugleich zur Rhapsodie erweiternd. Wir wüssten nur eine Romanze zu nennen: Una: „Bleich flimmert in stürmender Nacht“, in welcher die Romanzenform bestimmt ausgeprägt und zugleich festgehalten wird. In der Regel erweitert er die Romanze in derselben Weise, wie Haydn, Mozart und Beethoven das Lied scenisch erweiterten. Zumsteeg dramatisiert gewissermassen die Romanze, indem er der Handlung bei seiner musikalischen Darstellung eingehender folgt, als es die ursprüngliche Form erfordert und verträgt. Der volksthümliche Romanzenstyl bildet die Grundlage selbst bei seinen weit ausgeführten Balladen: Ritter Toggenburg — Die Büssende — Die Entführung — Leonore — Des Pfarrers Tochter zu Taubenhayn — Das Lied von der Treue und Elwire, und fortwährend kehrt er nach den weit ausschweifendsten Malereien auf die ursprüngliche Romanze zurück. In: Robert und Käthe wird dieser Romanzenton verlassen, sie leitet zu jener Form der Rhapsodie hinüber, welche Zumsteeg mit grossem Fleisse und unter dem Beifall der Zeitgenossen ausbildete. Er folgte der Handlung Schritt vor Schritt, in seiner allerdings ziemlich handgreiflichen Weise, aber er verliert dabei vollständig jenen einheitlichen Grundton, den die Romanze hat, und den auch die Ballade bei der feinsten Detailzeichnung immer behalten muss. Der Ton der Erzählung ist dem Parlando-Gesang

der Cantate nachgebildet, und er wird nach den verschiedenen Situationen auch modificiert, wechselt aber mit jeder neuen Vorstellung, die im Erzähler aufsteigt, mit jeder neuen Situation, in welche die Handlung tritt. Erst da, wo Zumsteeg wieder auf die ursprüngliche Romanze zurückgeht, kommt er zu einer mehr einheitlichen Darstellung. In dieser Weise sind die vorerwähnten Balladen alle gehalten.

Wie erwähnt, fanden auch Reichardt und Zelter den eigentlichen Balladenton nicht. Reichardt behandelt den Erlkönig derartig als Romanze, dass er für die Erzählung und die Reden des Vaters wie des Kindes ein und dieselbe mehr liedmässige Melodie beibehält, den Erlkönig aber auf einem Ton, jedoch liedmässig gegliedert, singen lässt. Dass auch Der untreue Knabe, wie Der König in Thule in der Weise der Romanze behandelt sind, erwähnten wir bereits. Die Balladen von Schiller: Ritter Toggenburg — Der Alpenjäger — Der Graf zu Habsburg sind von ihm mehr in der Weise der Rhapsodie behandelt. Auch Zelter hat mehrere Balladen wie: „Der Gott und die Bajadere“ und „Der Sänger“ und selbst die gestaltenreichen Balladen: „Der Todtentanz“ und „Der König in Thule“ romanzenhaft behandelt; „Der Handschuh“ dagegen ist nach Art der Rhapsodie ausgeführt, und schon wird hier die neue Weise der Ballade bestimmt angedeutet; die declamatorische Gesangsphrase für die erste Verszeile wird mehrfach verwendet, doch nicht so, dass sie die ganze Erzählung beherrscht. Beide Meister halten auch hier noch zu einseitig an der Anschauung fest, dass die Ballade gesungen werden soll, und sie sind deshalb vorwiegend bemüht, sangbare Melodien zu erfinden, damit aber konnten sie die neue Form nicht finden, aber sie bezeichneten den Weg dazu noch genauer als Zumsteeg.

Dessen Bahnen folgte auch selbst noch der grösste Meister des Liedes: Franz Schubert. Wir erwähnten bereits seine ersten Versuche auf diesem Gebiete, und dass sie mehr in Form der Rhapsodie gehalten sind. Die eigentliche Romanze behandelt er ganz liedmässig, die Ballade dagegen nach jener Auffassung

des episch-lyrischen Gedichts wie Zumsteeg, und vermöge des unendlich grössern Reichthums seiner Innerlichkeit, wie seiner Darstellungsmittel ist es ihm möglich, die einzelnen Partien zu viel grösserer Anschaulichkeit herauszubilden. Aber dabei übersah auch er, dass beim Erlkönig — Der Sänger — Der Taucher wie Die Bürgschaft, nicht nur die einzelnen Bilder, sondern auch die wirklich fortlaufende, stetig sich ausbreitende Erzählung berücksichtigt werden muss. Die einzelnen Bilder werden von ihm mit überraschender Wahrheit und Treue ausgeführt, und einzelne lyrische Momente in so ergreifender Wahrheit hervorgehoben, dass sie wol nicht übertroffen werden dürften; aber für die eigentliche, sich natürlich ausbreitende Erzählung findet er ebenso wenig den Ton wie seine erwähnten Vorgänger und Zeitgenossen. Dass selbst der „Erlkönig“ mit einem geringern Aufwande von Mitteln und noch ergreifender in der schon näher bezeichneten Balladenform behandelt werden konnte, zeigte:

Johann Carl Gottfried Löwe (1796—1869). Zu derselben Zeit, in welcher die erwähnten Meister noch nach der Balladenform suchten, hatte er sie, wol nur von einem genialen Instinkt geleitet, gefunden. Den mehr volksmässigen Romanzenton gewinnt er in der mehr rhetorischen, aber vollständig in sich abgerundeten Melodie, die sich in der Regel nicht wie bei der Romanze auf ein ganzes Versgefüge erstreckt, sondern nur auf eine oder zwei Zeilen desselben, und diese behält er, je nach der wechselnden Situation etwas verändert, während der ganzen Ballade bei, so dass sie die ganze Darstellung durchzieht, wie der Grundton der Sprachmelodie. Hierbei gewinnt natürlich auch die Clavierbegleitung erhöhte Bedeutung. Die Romanze erfordert ihren Beistand weniger, weil hier die Melodie schon die Stimmung ziemlich entschieden charakterisiert; für die Rhapsodie schon wird die Clavierbegleitung bedeutsamer und noch mehr dann für die Ballade, welche sie gern mit ihren eigensten Mitteln bei der malenden Darstellung der Handlung unterstützt. Diese Prinzipien der Balladenform wurden für Löwe zu den

leitenden seines künstlerischen Schaffens, und so erreichte er die bedeutenden Erfolge und wurde der eigentliche Schöpfer der Ballade. Er hat sich gleichfalls in allen Gattungen der Composition versucht, und sein Oratorium: „Die sieben Schläfer“ und manche seiner Lieder waren einst gefeiert, aber nur seine Balladen haben ihm überlebt.

Die metrisch einfache Form der Balladen von Uhland fügte sich dieser Behandlung am leichtesten. Die ganze Musik zu „Der Wirthin Töchterlein“ ist hauptsächlich nur aus der einen, zur ersten Zeile erfundenen Melodie entwickelt, wie die in ihrem Geiste erfundene Clavierbegleitung. Gegen den Schluss, als uns die tragische Katastrophe etwas näher rückt, werden noch fremde Mittel eingeführt, die aber immer auf jene ursprüngliche Melodie hinweisen und zurückkehren. Aehnlich ist: Der Abschied: „Was klinget und singet die Strassen herauf“ (Op. 1) angelegt, aber diese Ballade ist in einem noch grössern Bilderreichthum ausgeführt. Die Musik wird ebenfalls vorwiegend aus der Melodie der ersten Zeile entwickelt; doch erhält sie immer eine zweite als ihren Gegensatz; und aus der Weise, wie Löwe diese verändert, erwachsen ihm reiche Mittel für die feinere Charakteristik. In den nordischen Balladen: „Elvershöh“, „Herr Oluf“ erhält dann die Clavierbegleitung einen noch bedeutenderen Antheil, um das geschäftige, den Menschen nicht immer freundliche Treiben der Elfen darstellen zu helfen. Von der hohen Meisterschaft, mit welcher Löwe diese Form beherrschte, giebt, wie bereits angedeutet, Goethe's Erbkönig einen besonders treffenden Beweis. Da das ganze Ereigniss sich mehr dramatisch vor unsern Augen abspielt, so genügte jene rhetorische Melodie hier nicht; Erbkönig, Vater und Sohn singen jeder eine eigne, aber im Grunde doch dieselbe Weise; sie sind alle von jenem ursprünglichen Balladenton erzeugt, welcher auch die Clavierbegleitung beeinflusst und beherrscht. Schubert's Melodien sind mehr lyrisch empfunden und streben nach einem in sich geschlossenen Versgefüge, und seine Behandlung des Erbkönig erscheint mehr wie eine über ihre

ursprünglichen Grenzen erweiterte Romanze. Muster der ganzen Gattung sind ferner Löwe's Balladen: „Walpurgisnacht“ (von Alexis) und: „Der Mutter Geist“. In jener wird der Wechsel von Dur und Moll äusserst feinsinnig eingeführt, um den erschütternden Dialog zwischen Mutter und Kind zu charakterisieren. In der schottischen Ballade wird die Katastrophe wiederum treffend durch die Clavierbegleitung angedeutet und ausgeführt, während der Gesang die Erzählung in ruhig düsterm Ton weiterführt. In dieser Weise hat Löwe wirklich musikalische Epen geschaffen. Die Balladen: „Goldschmieds Töchterlein“, „Die nächtliche Heerschau“, „Die Braut von Corinth“, „Mahadoeh“, „Heinrich der Vogler“, „Die Glocken zu Speier“, „Jungfräulein Annika“, „Der Mohrenfürst“ und die grosse Zahl seiner Legenden entwickeln alle einen grossen Reichthum von Bildern und Scenen, die Löwe mit grosser Wahrheit und Energie darzustellen weiss und zwar immer hervortreibend, getragen und gehalten von jenem ursprünglichen Balladenton, der alle durchzieht. Dass trotzdem nur wenige von ihnen den Meister überlebt haben, hat seinen Grund wol nur in der Sorglosigkeit, mit welcher die meisten ausgeführt sind. Bei seinem Streben nach eingehendster Charakteristik ist er zu wenig wählerisch in seinen Mitteln, hierbei entschlüpft ihm manche Trivialität, und neben den fein erwogensten und ausgeführtesten Gebilden stehen die banalsten Phrasen; mancher Gemeinplatz muss eine vorhandene Lücke in der Erfindung ausfüllen helfen. Die „Einladung“ und die polnischen Balladen sind nicht weniger treffend charakterisiert, wie die vorerwähnten, aber gerade sie enthalten eine Menge Trivialitäten, und: „Der Blumen Rache“, „Die Reiherbeize“ und „Der Edelfalk“ haben nur noch formell Interesse. Selbst jene Balladen-Cyklen, wie: „Der Bergmann“, „Gregor am Stein“, „Esther“ zeigen seine gewaltige Stärke in der Charakteristik ebenso, wie in der Fähigkeit, die einzelnen Bilder und Scenen einheitlich zusammenzufassen; allein ebenso augenscheinlich tritt auch der erwähnte Mangel hervor. Hierin nur ruht auch der wesentlichste Vorzug, den die Balladen



von Robert Schumann vor denen Löwe's voraushaben. — Mendelssohn hat selbst die Romanze nur vorübergehend berücksichtigt; er behandelt die Tragödie von Heine: „Entflieh mit mir und sei mein Weib“ in Chorweise und giebt damit das hauptsächlichste Mittel für die Darstellung der factischen Grundlagen — die Instrumentalbegleitung — ganz auf. Auch die Walpurgisnacht, von Mendelssohn für Chor-Solo und Orchester componiert, gehört nicht mehr der Form der Ballade an; das Werk ist ein „dramatisches Fragment“ oder eine „dramatische Scene“ geworden.

Schumann war durch den eigenthümlichen Zug seiner Individualität, wie durch den ganzen Gang ihrer Entwicklung direkt auf die Ballade geführt worden. Früh, in der ersten Zeit seiner schöpferischen Thätigkeit liess er sich gern durch äussere Vorgänge anregen. Seine Clavierwerke haben alle solche zu ihrer Voraussetzung, und wie er auch bei seinen Liedern gern die äussern Situationen, unter denen sie entstehen, mit hineinzieht in den Kreis seiner Darstellung, zeigten wir früher schon. Das ist aber, wie oben schon erörtert, der einzig rechte Standpunkt für die musikalische Gestaltung der Ballade; auch für sie wird die Darstellung des, ihr zu Grunde liegenden Ereignisses Hauptaufgabe. Die besondere Weise nun, in welcher Schumann diese erfüllt, bedingt einzig und allein die abweichende Gestaltung der Form bei Schumann. Seiner Individualität entsprechend, verlieren diese Vorgänge allmählich in seiner Phantasie möglichst alle Beziehungen zur Aussenwelt, so dass sie eben nur in der Idee construiert erscheinen, als Vorgänge jener romantisch verklärten Welt, in welcher auch die Ballade ihre liebste Heimath sucht und findet. Daraus geht aber jener oben erwähnte Vorzug hervor, dass Schumann's Balladen nirgends schwache Stellen zeigen, dass sie immer einheitlich aus demselben Material geformt sind. Gemeinplätze hatten in seiner Phantasie keinen Raum, und sie konnten auch in seinem Kunstwerk niemals Platz gewinnen. Hieraus wird auch erklärlich, weshalb er sich mit mehr Vorliebe der Romanzenform zuneigt

als wie der Balladenform. Jener steht die Idee höher, als ihr Träger — das Factum; auch für Schumann hat der Vorgang gleichfalls nur Bedeutung, so weit sich in ihm eine Idee verkörpert, welche er musikalisch umbilden konnte. Er schliesst sich deshalb wol ziemlich eng an den Romanzenstyl Löwe's an, allein trotzdem gewinnt doch die Clavierbegleitung immer noch grössere Bedeutung bei ihm, wie bei jenem; in knappster Fassung versucht diese doch noch die Darstellung der äussern Situation, wie in Heine's Tragödie: „Entfieh mit mir“, in der Soldatenbraut (Op. 65), oder Loreley (in Op. 54), Abends am Strande (Op. 45) und vor allem: Der arme Peter (Op. 53). Selbst bei den mehrstimmigen Bearbeitungen der Romanze zieht er die Clavierbegleitung hinzu, wie in den: Romanzen für Frauenstimmen (Op. 69 und 91). Auch die drei erwähnten Geibel'schen Gedichte (in Op. 30 veröffentlicht) sind von Schumann als Romanzen gefasst, doch hat namentlich das letzte: Der Hidalgo, bei ihm schon mehr Form und Charakter der Ballade, ebenso wie das früher erwähnte: „Stirb Lieb' und Freud'“ von Kerner (in Op. 35). Die Melodien sind noch mehr liedmässig construiert, die Clavierbegleitung dagegen ist mehr balladenartig breit angelegt. Erst Op. 31 bringt drei Balladen in vollständig ausgeprägter Form: „Die Löwenbraut“, „Die Kartenlegerin“ und „Die rothe Hanne“, von denen namentlich die erste als Muster der Gattung gelten kann. Die bedeutendste der Schumann'schen Balladen ist wol: „Die beiden Grenadiere“ (Op. 49); bei grosser Mannichfaltigkeit der Ausführung und einer äusserst rasch und prägnant erfolgenden Entwicklung zeigt sie eine Ruhe, die der Meister nicht immer zu bewahren wusste. Dasselbe gilt von „Blondel's Lied“ in demselben Heft. Weit weniger ist dies in Belsatzar (Op. 57) der Fall. Ueber der Fülle der Detailmalerei verliert Schumann den Zusammenhang, und weil er trotzdem bei keinem der einzelnen Züge länger verweilt, gewinnt er keinen rechten Totaleindruck.

Endlich sind auch hier jene Versuche zu erwähnen, die

Schumann machte für eine neue Behandlung der Ballade, wenn sie auch nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen sind. Bekanntlich hat Schumann mehrfach Balladen zu einem grössern Werk zusammengestellt, nicht zu Balladencyklen, wie die von Löwe, sondern zu dramatischen Formen, deren Betrachtung ausserhalb unserer Aufgabe liegt; wir können deshalb hier nur darauf hinweisen, dass wir an anderem Orte <sup>1)</sup> das Bedenkliche eines solchen Verfahrens dargelegt haben.

Auch die melodramatische Behandlung der Ballade, die Schumann in Op. 122 (No. 1, Ballade vom Haideknaben von F. Hebbel und No. 2: „Die Flüchtlinge“, Ballade von Shelley) versuchte, erscheint uns nicht unbedenklich. Sie ist nur dann gerechtfertigt, wenn, wie in der Kerkerscene des „Fidelio“, sich hinter ganz gleichgültigem Dialog mächtige Gefühlsregungen verbergen, die dann die Musik zu enthüllen übernimmt. Eine solche Veranlassung ist in den erwähnten Balladen nicht vorhanden, und die Musik tritt eher störend als die Declamation fördernd hinzu. Wenn auch diese Versuche als Kundgebungen eines hochbegnadeten Genius unser lebhaftes Interesse beanspruchen, so sind sie doch nicht weiterer Nachahmung zu empfehlen.

---

1) Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin. Gutten-  
tag's Verlag (D. Collin). Zweite Auflage.