

## Leopold Schefer und die „in der Luft schwebende Musik“ Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Liederzyklus'

von Ernst-Jürgen Dreyer, Kaarst

Die Frühgeschichte des Liederzyklus' liegt im Dunkeln. Als 1816 Beethoven mit seinem Liederkreis *An die ferne Geliebte* hervortrat, schien eine neue Form ex nihilo geboren, auf die sich fortan zurückgreifen ließ: ein Opus von Liedern, die durch den Inhalt der vertonten Texte, durch einen zwingenden Kadenz- und Tonartplan, ja durch motivischen Rückbezug zu einem unauflöselichen, wohl gar durch keine Pause unterbrochenen Ganzen verschmolzen, aus dem sich kein Einzellied herausbrechen ließ. Indes, hat Beethovens Opus 96 auch keine Vorgeschichte in dem Sinn, daß sich der Komponist bekannter Muster hätte bedienen können, so läßt sich doch nachweisen, daß die dem Liederkreis zugrundeliegende Form-Idee damals sozusagen in der Luft gelegen haben muß. Schon elf Jahre vor Beethoven nämlich komponierte Leopold Schefer einen zusammenhängenden achtteiligen Liederzyklus mit motivischer Rückmündung.<sup>1</sup> Schefer scheint den Druck nie auch nur erwogen zu haben. Das Werk liegt monolithisch rund ein Jahrhundert vor dem stürmischen Liederfrühling, zu dem 1809–1814 eine intensive Liebesbeziehung zu Hermann Graf Pücklers Schwester den jungen Muskauer anregte.

Leopold Schefer (Muskau 1784–1862) wurde nach seiner Rückkehr von einer Weltreise (unternommen 1816–1819) ein erfolgreicher Novellist und Gedankenlyriker mit alljährlichen Veröffentlichungen in fast allen Periodica seiner Zeit.<sup>2</sup> Wenig bekannt ist, daß den Lebensabschnitt der schriftstellerischen Erfolge ein bedeutendes kompositorisches Früh- (1805, 1809–1814) und Spätwerk von Liedern rahmt (1853/54).<sup>3</sup> Das meiste blieb Manuskript; eine umfangreiche Veröffentlichung von 1813 blieb infolge der damaligen Kriegswirren unbeachtet: *Leopold Schefer's Gesänge zu dem Pianoforte, / Musik vom Dichter, / herausgegeben / vom / Grafen von Pückler-Mußkau. Leipzig, / bei Breitkopf und Härtel*. Eine Auswahl der Lieder dieses Bandes sowie der nachgelassenen Lieder und Gesänge, darunter auch der gleich zu besprechende Liederzyklus, sollen als Band 122 der Reihe „Das Erbe deutscher Musik“ (Band 6 der Abteilung „Frühromantik“) erscheinen.

Anlaß der Komposition war der Tod eines Muskauer Jugendfreundes, Alexander Röhde, der 1805 als Berghauptmann in den Ural verpflichtet wurde und in Rußland noch im selben Jahr unter nie geklärten Umständen umkam. Dieser Tod, dem praktisch gar kein Leben vorausgegangen war, erschütterte den Einundzwanzigjährigen tief; er erweckte Schefer aus dem Pessimismus nihilistischer Grübeleien zu einem carpe-diem-Aufbruch. Nihilistisch ist ein 64zeiliges Gedicht mit dem Titel „Um dich weint meine Seele“, das Schefer damals dem Andenken des toten Freundes widmete und das als seine erste ernstzunehmende poetische Leistung gilt.<sup>4</sup> Hier – in der Orthographie des untergelegten Textes – der eröffnende Achtzeiler, dessen Anfangszeile auch dem Liederzyklus den Namen gab:

Um dich weint meine Seele,  
Den wild der Tod zerstört  
Der wie ich bang mich quäle  
Ach ewig nimmer hört!

Das Leben hat gelogen  
Was einst es uns versprach  
Die Hofnung weint betrogen  
Dem Leichenzuge nach.

<sup>1</sup> Querheft 34,5×20,3 cm, 23 Seiten, auf dem Umschlag betitelt „Um dich weint meine Seele – / (Alexander Röhde)“, datiert „1805. (21. Jahr)“ und rechts unten signiert „Leopold Schefer“. D-WRgs 120/23.

<sup>2</sup> Bettina Clausen, *Leopold Schefer Bibliographie, Werk und Rezeption 1799–1885*, Frankfurt am Main 1985; Albin Lenhard, *Zur Erzählprosa Leopold Schefers* (Diss. phil. Bochum 1974), Köln 1975; Bettina und Lars Clausen, *Zu allem fähig. Versuch einer Sozio-Biographie zum Verständnis des Dichters Leopold Schefer*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1985.

<sup>3</sup> Nachlaß hauptsächlich in D-WRgs, 120.

<sup>4</sup> Karl Siegen, „Aus Leopold Schefers Frühzeit. Nach handschriftlichen Quellen“, in: *Akademische Blätter* (Braunschweig) 1 (1884), H. 10, S. 635–671, H. 11/12, S. 585–599; speziell S. 653: „Beweis der eben erst ihrer selbst sich vollbewußt gewordenen Dichterseele“.

Die Vertonung erfolgt noch im selben Jahr. Die Incipits der Einzellieder<sup>5</sup> sind in Beispiel 1 aufgeführt.

1. Adagio: Um dich weint meine Seele

2. Allegro: Das Leben hat gelogen

3. Andante: Die frommen Kinder schauen

4. Grave: Ach durch die Sternennfluren

5. Andante: O lerne Herz vergeßen

6. Larghetto: Mich freun nicht diese Welten

7. Largo: Ich möchte immer weinen

8. Andante: Wie könnt ich dein vergeßen

Beispiel 1

<sup>5</sup> Taktzählung in allen Beispielen durchlaufend von 1 bis 285.

Verkettet ist der ganze 285 Takte umfassende Zyklus folgendermaßen – die Kürze der beiden ersten Lieder (18 bzw. 27 Takte), gemessen am letzten (56 Takte), erklärt sich dabei aus der Tatsache, daß Schefer den (obenzierten) ersten Achtzeiler zu zwei Liedern zu je vier Textzeilen auseinandernimmt, im letzten Lied jedoch zwei Achtzeiler zur 16zeiligen Texteinheit zusammenfaßt:

1. Adagio „Um dich weint meine Seele“ (18 Takte): *d*-Moll mit Trugschlußkadenz zu Takt 18 und dominantischer Überleitung zum *F*-Dur des
2. Allegro „Das Leben hat gelogen“ (27 Takte): *F*-Dur mit Wendung zu *d*-Moll; Nachspiel mit *d*-Moll-Vollkadenz.
3. Andante „Die frommen Kinder schauen“ (24 Takte): *B*-Dur mit stark modulierendem „Allegro-di-molto“-Teil (Ausschnitt Beispiel 3) und sechs auffangenden „Adagio“-Takten mit *S-D*-Kadenz und Fermate auf der Dominante *E* zum *a*-Moll des
4. Grave „Ach durch die Sternenfluren“ (57 Takte). Siebentaktiges Nachspiel mit Modulation zur Schlußfermate *F*<sup>7</sup> mit Quinte im Baß als Dominante zum *B*-Dur des
5. Andante „O lerne Herz vergeßen“ (39 Takte). Mit seiner abschließenden *B*-Dur-Kadenz ist dieses Lied das (nach Nummer 2) zweite abgeschlossene des Zyklus; doch fungiert *B*-Dur als Dominante zu dem folgenden
6. Larghetto „Mich freun nicht diese Welten“ (41 Takte). *Es*-Dur. Der Vollkadenz folgt eine zweitaktige Modulation zum verminderten Dreiklang über *Fis* (Fermate) als Dominante zum *g*-Moll des
7. Largo „Ich möchte immer weinen“ (23 Takte). Auch dieses Lied mündet in eine Vollkadenz, doch ohne Terz (s. Kommentar Beispiel 2); das *g*-(Moll) fungiert aber zugleich als Subdominante zum
8. Andante „Wie könnt ich dein vergeßen“ (56 Takte, wovon einer eine großangelegte konzertierende Kadenz von 21 Vierteln). *D*-Dur. Mit dem neuntletzten Takt mündet das Finalied in das *d*-Moll des Eingangsliedes zurück, von dessen musikalischem Text sich der ganze Schlußpassus nur durch die abschließende Vollkadenz auf *d*-(Moll) – zuletzt leere Oktave *D-d* – unterscheidet (Beispiel 6).

Wie man bereits den Incipits ablesen kann, ist manches, namentlich in der Behandlung der Singstimme, in der Komposition des einundzwanzigjährigen Autodidakten<sup>6</sup> noch ungelentk. Namentlich ist der Stimmumfang von abschreckender Weite, die im Extremfall innerhalb eines einzigen Liedes (Nr. 3) mehr als zwei Oktaven umfaßt (*b-c''*); stimm-unfreundlich sind auch die Sprünge durch die Lagen (Incipits 4,7). Trotz solcher Sprödigkeit ist der Zyklus ein wertvolles Werk, das in dem Ernst seiner nihilistischen Klage die Aufführung lohnen würde. Kaum ahnen läßt die Incipit-Tafel z. B. die Differenziertheit des Wort-Ton-Verhältnisses. Am einheitlichsten wirken Nr. 6 – sozusagen mit einem „vokalen Vorspiel“ und einem Einsatz der Begleitung erst im zweiten Takt – und Nr. 7, das Largo, mit einer durchgehend motivischen Begleitung (Sechzehntel mit fortgelassener „Eins“; vgl. Incipit). Aber selbst dieses sozusagen musikalisch autonomste Lied enthüllt sich dem Verständnis erst durch die Mitberücksichtigung des Textes: Erst daß „die Welt nun furchtbar schweigt“, macht die durch Fermaten unterbrochenen fragenden Melodiefetzen unter dem terzlos leeren Quintrahmen des Schlusses jäh sinnfällig (Beispiel 2).

<sup>6</sup> Von musikalischer Unterweisung ist nur die sporadische durch den Bautzener Kantor Johann Samuel Petri bekannt, der dem Gymnasiasten „zu kleinen Compositionen den Antrieb und die Anleitung“ gab. Vgl. Wilhelm von Lüdemann, *Leopold Schefer's Leben und Werke*, Berlin 1857, S. XXVII.

die Welt nun furcht - - - bar schweigt.

226 228

*p* *pp*

*ff* *mf*

Detailed description: This musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic contour with some rests. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p*, *pp*, *ff*, and *mf*. Measure numbers 226 and 228 are circled in the piano part.

Beispiel 2

Nicht anders verhält es sich mit den ehernen Ostinati und Sequenzen des „Grave“ (Nr. 4), die der Singstimme einen schmalen nahezu atonalen Bewegungsraum zuweisen.<sup>7</sup> Erkennt man in ihnen das sinnlos leerlaufende Schwungrad nihilistisch gedeuteter „Sternenfluren, wo nur der Tod gebeut“, so nehmen sie die Signifikanz des Gleichnisses an. – So deutet sich in den anderen, nicht so einheitlich strukturierten Liedern der Kontrast stets als „Einbruch“ – nämlich als das Einbrechen trügerischer Illusionen bzw. als das Einbrechen einer stupiden äußeren Gewalt. Trügerische (Dur-)Illusionen brechen sozusagen Schritt für Schritt ein, wenn in den ersten vier Takten von Nr. 2, Allegro, sich eine ganze „Gegenkadenz“ hindurch (T–D–S–T) augenblicklich die Mollvariante an die Stelle des Dur-Dreiklangs drängt: Dur das Versprechen, Moll die Lüge, als die es sich entpuppt: „Das Leben hat gelogen“ (s. Incipit 2). – In Nr. 3, Andante, rauschen mit einem „Allegro di molto“ des „Schicksals Flügel“ in das Vertrauen der „frommen Kinder“

Her rauscht des Schicksals Flü-gel es schlägt in sei - ne Welt daß

56 58

*p* *sf* *crescendo* *ff*

es am stum-men Hü - - - gel

60 62

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line and piano accompaniment for the lyrics 'Her rauscht des Schicksals Flü-gel es schlägt in sei - ne Welt daß'. The piano part has dynamic markings *p*, *sf*, *crescendo*, and *ff*. Measure numbers 56 and 58 are circled. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the lyrics 'es am stum-men Hü - - - gel'. Measure numbers 60 and 62 are circled in the piano part.

Beispiel 3

<sup>7</sup> Analytisches hierzu in: Ernst-Jürgen Dreyer, „Der Lavamann. Poetische und musikalische Sequenz im Werk Leopold Schefers“, in: *Schumann-Studien* 6 (1997), S. 225–241, mit Notenzitat S. 233 f.

hinein: dieses durch eine piano-assai-Cantilene der rechten Hand gemalt, jenes durch tremoli befremdlich modulierender Sequenzen in dreifacher dynamischer Welle (jeweils bis zum *ff* bzw. *sf*, s. Beispiel 3, S. 441). Welch ein schwindelerregender Tiefensturz in dieser „Sequenz aus Kadenzen“ geschieht, wäre ohne die enharmonischen Verwechslungen T. 57/58 und T. 61/62 gar nicht auszudrücken; einen Begriff immerhin bietet der unverwechelt notierte Ausschnitt T. 58–61, in dem es innerhalb von vier Takten von der *fis*-Moll- auf die *Fes*-Dur-Ebene niedergeht. Ein Fall durch elf Quintstockwerke, woraus man auf den Fallraum des ganzen Passus hochrechnen kann. Zumindest bricht auch hier der tonale Boden unter den Füßen weg, und die Singstimme (die „frommen Kinder“) kann sich nur mit diatonisch-chromatischer Mikro-Bewegung (wie *gis'-a'-b'-as'-a'-g'*) hilflos anklammern. – So gesehen, ist ein liedhafter Anfang meist nur Ausgangspunkt, selten geht es so harmlos weiter; in den minimalsten Kadenzbewegungen tun sich Abgründe auf. Immer wieder ist es, wenn auch nicht entfernt so dramatisch, ein Wegsinken – so in Nr. 5 bei „vergeßen, daß du ein Glück gehoft“ (Beispiel 4a), – je ein rückungenhafter Fall in den Moll- und *B*-Bereich (Beispiel 4b: „die Leere dieses Strebens tut nur der Seele weh“).

(ver-) ge - Ben daß du ein Glück ge - hoft

(das Leere dieses) Stre - bens thut nur der (Seele weh)

Beispiel 4

Und selbst, wo sich modulatorisch gar nichts bewegt, wie auf einer vom Orgelpunkt untermauerten *A*-Dur-Ebene desselben Liedes, findet eine stationenreiche schwebende Abwärtsbewegung statt, deren chromatische Valeurs sozusagen alle Neigungswinkel des Fallens auskosten (Beispiel 5, S. 443).

Wirft man von so avanciert-differenzierter Mitte her einen Blick zurück auf das Rahmenlied Nr. 1, so erkennt man schon dieses als kontrastierend. Das Liedhafte nimmt gerade elf Takte seinen Lauf, in denen eine Art Cello-Melodie der linken Hand, mit Triller und sowohl chromatischem als auch dynamischem Valeur, das Liedmelos kontrapunktiert (s. Incipit 1). Dann schluckt sie ein Tutti-Einbruch aus ganz anderen Welten („ewig nimmer hört“, identisch mit dem Einsatz von Beispiel 6), der erst in Takt 16 die alte Cello-Melodie samt nachschlagender Liedmelodie in der Rechten wieder „freiläßt“ (identisch mit dem viertletzten Takt von

oft! *Sott. voc.* o! ler - ne Herz ver -

146 *Sott. voc.* 148

ge - ben daß du ein Glück ge - hoft.

160

Beispiel 5

Beispiel 6). Im Laufe der sieben Lieder, die folgen, haben sich die Kontraste so vermehrt, daß Schefer im Finale mit einer Überfülle einander ablösender Begleitstrukturen aufwarten kann. In Takt 254 blüht die Akkumulation zu besagter Konzert-„Cadenza“ aus. Aber auch die Lied-Reprise, die nach dieser Kadenz „den Rahmen schließt“, blüht noch einmal in eine Art „Cadenza“ (aus verminderten Septakkorden) aus. Wenn daraufhin T. 277 eine zweite Reprise einsetzt, nämlich die jenes langverklungenen ersten Liedes, schließt sich ein zweiter Rahmen, nämlich der des ganzen Zyklus'. Bei aller Gemeinsamkeit ist der Unterschied zu Beethovens Finallösung evident: Beethoven hat den Rahmen bereits geschlossen, da geht er daran, ihn durch ein Übermaß des Kadenzierens nachträglich doch noch zu sprengen. Bei Schefer behält der Rahmen, indem er das doppelte Kadenzieren auffängt, das letzte Wort. – Hier folgt der Schluß des Zyklus', sieben Takte lang identisch mit der musikalischen Textgestalt des Eingangsliedes ab dem besagten „Tutti-Einbruch“ (Beispiel 6). Wo aber im Eingangslied ein Trugschluß die Überleitung zum zweiten Lied vorbereitet, steht hier die ausgiebige Vollkadenz. In Takt 282 erkennt man die Wiederkehr des Incipits von Nr. 1.

Beispiel 6

sich selbst ver - gibt dich u. sich

276 278 50

selbst ver - gibt

(280)

(282)

(284)

Sind wir so weit mit der Analyse des Gesamtzusammenhangs, dann können wir darangehen, die Fülle des Details wieder zu verringern, nämlich nachzuweisen, daß der Rückbezug sich nicht auf den Rahmen beschränkt, sondern auch anderweitig Zusammenhang stiftet. Erstens haben alle Lieder das gleiche Taktmaß; zweitens verraten bereits die Incipits Einheit in bezug auf den („lombardischen“) Rhythmus. Drittens wird man zwischen den Beispielen 2, 5 und 6 (Takt 280) eine motivische Gemeinsamkeit ausmachen: die rhythmische 4/8-Figur mit ausgelassener „Eins“ und abschließendem Quart- bzw. Sextfall. Sie ist ebenso mit dem „lombardischen“ Rhythmus verwandt (Beispiel 7a, aus Nr. 4) wie die zwischen rechter und linker Klavierhand wechselnde Figur, die in Nr. 6 zwölf Takte lang das Lied begleitet (Beispiel 7c), sich aber flüchtig bereits in der Begleitung von Nr. 4 abzeichnet (Beispiel 7b).

(80)

(76)

(192)

Beispiel 7

Der Zyklus „Um dich weint meine Seele“ ist ein Jugendwerk Schefers, der ja noch lange, bis zu einer kurzen Lehrzeit bei Salieri 1816/17, seine Lieder „ohne alle Schule, nur mit der in Deutschland in der Luft schwebenden Musik“ gesetzt hat:<sup>8</sup> jener Luft, in der, wie gesagt, damals

<sup>8</sup> Brief Schefers an Emil Breslaur (?): „Muskau von meiner Villa den 18ten October 1855“.

auch das Formprinzip des Liederkreises gelegen haben muß. Wie weit entfernt von der Klangpracht und der melischen Weite seines reifen Liedwerks dieser noch ist, zeige ein Vergleich von Beispiel 5 mit einem ähnlichen melisch-harmonischen Absinken in dem 1813 in den *Gesängen* veröffentlichten Lied „Wiederkehr“. Was im Frühwerk vier Gesangstakte bzw. einen Gesamtpassus von sechs Takten umfaßt, umgreift im reifen Lied neun Takte zu je vier Triolen; der abwärts durchschrittene Umfang der None hat sich zur Undezime geweitet. Geradezu gewandelt aber hat sich der Klangcharakter – hier zweistimmig spröde und (auf „lerne Herz“) dissonant, da von üppiger Grundierung durch eine stets von melischen Fäden durchschossene Akkordrepetition. Unter der Metamorphose ist die „Identität in der Nicht-identität“ kaum mehr zu erkennen: Beide Ausschnitte sind Prototyp des schon mehrfach als für Schefer charakteristisch aufgezeigten Sequenzierens; und beide zeigen sie Singstimme und rechte Klavierhand in einem charakteristischen „heterophonen“<sup>9</sup> Verhältnis: Die Oberstimme, stets auf eigenen Wegen, umspielt doch zugleich ständig die Liedmelodie (Beispiel 8).

Beispiel 8

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "noß an ih - rer rei - - - nen Brust die vol - le Won - ne der er - sten Lie - be in dei - - - - - ner e - - - - - wi - gen Hel - - - - - le." The piano accompaniment features a complex texture with many triplets and sixteenth notes. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. Measure numbers 50, 54, and 57 are indicated in circles.

<sup>9</sup> Im Sinne meiner Analysen in: Ernst-Jürgen Dreyer, *Robert Gounod (Gounod) 1865–1927, ein vergessener Meister des Liedes*, Bonn 1988, S. 106–110.