

THOMAS SEEDORF

Ein Lied ist kein Lied ist ein Lied.

Goethes *Ganymed* – "In Musik gesetzt ... von Franz Schubert"

Ein Lied ist kein Lied ist ein Lied.

Goethes *Ganymed* – „In Musik gesetzt ... von Franz Schubert“

von

THOMAS SEEDORF

Nicht jedes Werk, das heute unter dem Sammelbegriff „Schubert-Lied“ firmiert, wäre auch von den Zeitgenossen des Komponisten ohne weiteres als „Lied“ akzeptiert worden. Der vielzitierte Kritiker der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, der befand, „Herr Fr. S.“ schreibe „keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben [...], sondern freye Gesänge, manche so frey, daß man sie allenfalls Capricen oder Phantasien nennen kann“,¹ stand mit seiner Meinung nicht allein, denn auch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts herrschte noch die Überzeugung vor, daß mit dem Begriff „Lied“ zuallererst, ja ausschließlich das einfache Strophenlied zu bezeichnen sei, jener Liedtypus, dem Goethe in seiner Lyrik eine dichterische Grundlage höchsten künstlerischen Rangs gegeben hatte.² Noch 1841 heißt es in Ferdinand Hands *Asthetik der Tonkunst* lapidar: „Das Lied hat strophische Form und eine Melodie wird für alle Strophen bestimmt“.³

Dieser Bestimmung gemäß kann Schuberts Vertonung von Goethes *Ganymed*-Dichtung nicht als Lied gelten, obwohl sie, in einem landläufigen Sinne, sogar zu den bekanntesten Schubert-Liedern überhaupt zählt.⁴ Schubert selbst

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 26, 24. Juni 1824, zitiert nach: *Schubert. Dokumente 1817–1830*, S. 213.

² Vgl. die immer noch grundlegende Studie von Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1779–1814*, Regensburg 1965 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 3); Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 1984 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 97).

³ Ferdinand Hand, *Asthetik der Tonkunst. Zweiter Theil*, Jena 1841, S. 532.

⁴ Zur Popularisierung des Kollektivsinguvars „Schubert-Lied“ hat u.a. die weite Verbreitung der von Max Friedlaender herausgegebenen *Schubert-Alben* der Edition Peters beigetragen, deren besonders exponierter erster Band unter der Rubrik „Ausgewählte Lieder“ auch *Ganymed* enthält.

war behutsamer, und auch sein Verleger vermied bei der Drucklegung des Werks jeden Hinweis auf eine Gattungszugehörigkeit: „An Schwager Kronos. An Mignon. Ganymed. Gedichte von Goethe. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und dem Dichter verehrungsvoll gewidmet von Franz Schubert 19^{tes} Werk“ ist auf dem Titelblatt der Erstausgabe von 1825 zu lesen.⁵ Die unspezifische Angabe „In Musik gesetzt“ ist im Fall der drei Werke, die in diesem Opus 19 vereinigt sind, so etwas wie ihr größter gemeinsamer Nenner: Zwei durchkomponierte Stücke (*An Schwager Kronos* und *Ganymed*) umrahmen ein Strophenlied (*An Mignon*).

*

Als Schubert sich im März 1817 an die Komposition von *Ganymed* begab, hatte er bereits Goethe-Texte unterschiedlichster Art vertont:⁶ strophische Lied-Gedichte wie *Schäfers Klagelied* D 121 (1814), *Der Fischer* D 225 (1815) und *Jägers Abendlied* D 368, Balladen wie *Der Rattenfänger* D 255 und *Erlkönig* D 328 (1815), Theaterstücken entlehnte Texte wie die *Szene aus Faust* D 126 (1814), das Singspiel *Claudine von Villa Bella* D 239, nichtstrophische Gedichte wie *Meeres Stille* D 215A und 216 (1815) oder das Rondel⁷ *Nur wer die Sehnsucht kennt*, das Schubert vor 1817 dreimal vertont hat (D 310, 1815; D 359 und D 481, 1816; bis 1826 folgten noch drei weitere Kompositionen), und schließlich auch Dichtungen mit freien Versen wie *An Schwager Kronos* D 369 (1816). So vielfältig die Texte sind, von denen Schubert sich angesprochen gefühlt hat, so unterschiedlich sind – bekanntermaßen – die Werke, die aus seiner Auseinandersetzung mit der Dichtung Goethes erwachsen sind. Die Unterschiede haben viele Gründe; sie hängen vom Gedichttypus ebenso ab wie vom Inhalt und Tonfall des Gedichts, und nicht zuletzt spielt die Versstruktur eine gewichtige Rolle. Mit *An Schwager Kronos* hatte Schubert 1816, ein Jahr vor der Komposition von *Ganymed*, bereits Erfahrungen mit der Vertonung freirhythmischer Verse gemacht – mit einem Text, der einen dahinstürmenden und gleichwohl höchst differenzierten Ablauf der Musik zu begründen vermag.⁸ Goethes Gedicht vom entrückten Götterliebhaber, eine freirhythmische Dichtung wie *An Schwager Kronos*, stellte den Komponisten vor ganz andere Aufgaben bzw. eröffnete ihm andere Gestaltungsmöglichkeiten.

⁵ Zit. nach Deutsch, *Thematisches Verzeichnis*, S. 316.

⁶ Vgl. Lorraine Byrne, *Schubert's Goethe Settings*, Aldershot 2003, Appendix 2: Chronological Order of Schubert's Goethe Settings.

⁷ Vgl. Sebastian Urmoneit, *Mignons Sehnsucht. Versuch über Goethe, Zelter und Schubert*, in: *Schubert : Perspektiven 2* (2002), S. 23.

⁸ Vgl. Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 117 ff. Walther Dürr, *An Schwager Kronos. Goethes Dichtung, Schuberts Vertonung und Brahms' Bearbeitung*, in: *Schubert-Jahrbuch 2002*, i. Dr.

*

Schubert lernte Goethes *Ganymed* in jener Gestalt kennen, die der Dichter seit der 1789 veröffentlichten Edition seiner Gedichte im Rahmen der *Schriften*-Ausgabe bei Göschen für verbindlich erklärte und in weitere Werkausgaben übernahm:

- Wie im Morgenglanze
 Du rings mich anglühst,
 Frühling, Geliebter!
 Mit tausendfacher Liebeswonne
 5 Sich an mein Herz drängt
 Deiner ewigen Wärme
 Heilig Gefühl,
 Unendliche Schöne!
- Daß ich dich fassen möcht'
 10 In diesen Arm!
- Ach, an deinem Busen
 Lieg' ich, schmachte,
 Und deine Blumen, dein Gras
 Drängen sich an mein Herz.
 15 Du kühlst den brennenden
 Durst meines Busens,
 Lieblicher Morgenwind,
 Ruft drein die Nachtigall
 Liebend nach mir aus dem Nebeltal.
- 20 Ich komm'! ich komme!
 Wohin? Ach, wohin?
- Hinauf! Hinauf strebt's.
 Es schweben die Wolken
 Abwärts, die Wolken
 25 Neigen sich der sehnenen Liebe.
 Mir! Mir!
 In euerm Schoße
 Aufwärts!
 Umfangend umfängen!
- 30 Aufwärts an deinen Busen,
 Alliebender Vater!⁹

⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756–1799*, hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt/M. 1987 (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I/1), S. 300 f., nach dem Wortlaut des bei Cotta in Stuttgart/Tübingen 1815 erschienenen ersten Bandes von *Goethe's Werken*, wo es in V. 9 allerdings irrtümlich heißt „Daß ich diesen fassen möcht“.

Ob Schubert wußte, daß diese Textgestalt das Ergebnis eines Überarbeitungsprozesses war und die Frühfassungen des *Ganymed* in einigen Details anders aussahen als jene Fassung, die ihm aus seiner Ausgabe der Goethe-Gedichte¹⁰ vertraut und die für ihn wohl einzig verbindliche war, ist nicht bekannt, allerdings auch recht unwahrscheinlich – und für eine Auseinandersetzung mit Schuberts Werk letztlich von nachgeordneter Bedeutung. Die neuere Germanistik dagegen geht bei der Interpretation von *Ganymed* so gut wie ausschließlich von den Frühfassungen aus, da sich in ihnen, so die vorherrschende Meinung, der Sturm- und Drang-Charakter, das Geniehafte des jungen Goethe intensiver und authentischer finde als in der Fassung von 1789.¹¹ Die Bandbreite der Interpretationsansätze ist erstaunlich groß und reicht von der älteren Sichtweise, die *Ganymed* als „Dokument des pantheistischen Naturenthusiasmus“¹² versteht, über Gerhard Kaisers Deutung des Gedichts als Ausdruck einer Krise des modernen Ichs¹³ bis zu Hans-Georg Kempers These, *Ganymed* sei Goethes künstlerische Antwort auf Herders Ideen zu einer „Mythopoesie“.¹⁴ Einig ist man sich allerdings darin, daß *Ganymed* das Gegenstück zur *Prometheus*-Hymne sei und eine Interpretation diese dementsprechend zu berücksichtigen habe. In der Frage nach der Gattungszugehörigkeit herrscht hingegen keine Einigkeit. Einige Autoren bezeichnen *Ganymed* als Ode, andere als Hymne, zwischen beiden Fraktionen vermittelt Jochen Schmidt: „Dem heute [...] oft verwendeten Begriff der ‚Hymne‘, der für uns am ehesten einer von großem Pathos beseelten und an keine strophischen und metrischen Normen gebundenen Lyrik adäquat erscheint, entspricht im 18. Jahrhundert der Begriff der ‚Ode‘.“¹⁵

¹⁰ Schubert benutzte wahrscheinlich folgende Ausgabe: *Goethe's sämtliche Schriften. Siebenter Band*, Wien 1810, S. 211 f.; ich danke Walther Dürr herzlich für diesen Hinweis, der gegenüber dem Lesartenverzeichnis von NGA IV,1 einem aktuelleren Forschungsstand entspricht.

¹¹ Vgl. u.a. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Bd. I: Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt 1988, S. 277–282; Werner Keller, *Goethes Ganymed. Mythisches Modell und odische Metamorphose*, in: *Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karl Konrad Polheim, Bern u.a. 1987, S. 65–85; Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*, Frankfurt/Main 1988; Richard Drux/Redaktion, Art. *Ganymed*, in: *Goethe-Handbuch*, hrsg. von Bernd Witte, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von Regine Otto, Stuttgart/Weimar 1996 (mit wichtigen Hinweisen auf Literatur bis 1988); Hans-Georg Kemper, *Herders Konzeption einer Mythopoesie und Goethes Ganymed*, in: *Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Gotthart Wunberg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Moritz Baßler, Christoph Brecht und Dirk Niefanger, Tübingen 1997, S. 39–77.

¹² Drux/Redaktion, *Ganymed* (wie Anm. 11), S. 117.

¹³ Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik* (wie Anm. 11), S. 327.

¹⁴ Kemper, *Herders Konzeption einer Mythopoesie* (wie Anm. 11).

¹⁵ Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 11), S. 196; die folgenden Bemerkungen schließen sich dem modernen Wortgebrauch an; vgl. Norbert Gabriel, *Studien zur Geschichte der deutschen Hymne*, München 1992.

Die Diskussion in der Literaturwissenschaft zu kommentieren oder gar weiterzuführen, ist hier nicht der Ort, denn es geht vorrangig um die Frage, vor welche Aufgaben sich ein Komponist des frühen 19. Jahrhunderts gestellt sah, wenn er eine Dichtung wie Goethes *Ganymed*, die sich auf den ersten Blick traditionellen Mitteln der Liedkomposition verschließt, vertonen wollte. In einer für Hymnen typischen Weise ist die dichterische Form von *Ganymed* geprägt durch „Freie Rhythmen, die alle formalen Regularitäten der Lyrik – Reim, festes Metrum, feste Strophenform – überspringen“¹⁶ und sprachlicher Ausdruck jener „Logik des Affekts“¹⁷ sind, die nach Herder die Pindarische Ode auszeichnet. Doch was auf den ersten Blick wie eine eruptive Gefühlsäußerung erscheint, die sich keiner Form fügt, erweist sich bei genauerer Betrachtung als subtil konstruiertes Spiel mit Worten und Versen.

Goethe verzichtet zwar auf eine Strophenform, gleichwohl faßt er die Verse zu „Versgruppen“¹⁸ zusammen. Die Verse 1–8 bilden die erste, V. 11–19 die zweite und V. 22–31 die dritte große Versgruppe; V. 9/10 sind eine vermittelnde kleine Versgruppe, ebenso V. 20/21, die in den Frühfassungen für sich allein stehen, ab der Ausgabe von 1789 aber als Teil der letzten großen Versgruppe gedruckt wurden.¹⁹ Eine Steigerung ergibt sich daraus, daß die Verszahl von Versgruppe zu Versgruppe zunimmt (8 – 9 – 10). So unregelmäßig die Verse auch gebaut sind, so klar läßt sich doch auch in der Verwendung von Versen unterschiedlicher Länge eine latente Ordnung erkennen. Fünf- und sechssilbige Verse herrschen vor, deren metrische Struktur zwar, wie noch zu zeigen sein wird, unregelmäßig ist, die aber dennoch im Strom der schwärmerischen Anrufungen und Ausrufe, die *Ganymed* durchziehen, allein aufgrund ihrer Quantität wie ein stabilisierendes Moment wirken. Zudem finden sich in jeder der großen Versgruppen je ein sieben- und ein neunsilbiger Vers.²⁰

Auch der reflektierte Gebrauch bestimmter Vokale und Konsonanten, das für Lyrik so charakteristische Spiel mit dem Klang von Sprache, ist Teil der lyrischen Konstruktion von *Ganymed*.²¹ So ist etwa die Invokation des Frühlings in

¹⁶ Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik* (wie Anm. 11), S. 327.

¹⁷ Johann Gottfried Herder, *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*, in: *Frühe Schriften. 1764–1772*, hrsg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1985 (*Johann Gottfried Herder Werke* 1), S. 90.

¹⁸ Drux/Redaktion, *Ganymed* (wie Anm. 11), S. 117.

¹⁹ Im Kommentar zu seiner Edition vermutet Eibl, daß sich diese Verschmelzung aufgrund eines Seitenwechsels ergeben habe; vgl. Goethe, *Gedichte 1756–1799* (wie Anm. 9), S. 929.

²⁰ Zu Goethes differenzierendem Einsatz von Versgrenzen überschreitenden Enjambelements vgl. weiter unten.

²¹ Vgl. Carl Conway Moman Jr., *A study of the musical settings by Franz Schubert and Hugo Wolf for Goethe's "Prometheus", "Ganymed", and "Grenzen der Menschheit"*, PhD. diss. Washington University 1980, S. 41.

V. 1–3 fast vollständig vom hellen Klang der *i*- und *ü*-Laute geprägt, die in den folgenden Versen, dem neuen Tonfall der empfindungsvollen Schwärmerei entsprechend, zugunsten etwas dunklerer, wärmerer Vokale („tausendfacher Liebeswonne“, „an mein Herz drängt“, „Wärme“ etc.) zurücktreten.

Die wenigen Hinweise mögen genügen, um deutlich werden zu lassen, daß die dichterische Freiheit, die Goethes *Ganymed* zu charakterisieren scheint, tatsächlich nur eine „anscheinende Unordnung“²² im Sinne der zeitgenössischen Odentheorie ist.

*

Schubert war nicht der erste, der Goethes *Ganymed* in Musik gesetzt hat, und es spricht einiges dafür, daß ihm die ältere Vertonung von Johann Friedrich Reichardt bekannt war.²³ Diese war 1794 in der Sammlung *Göthe's Lyrische Gedichte. Mit Musik von Johann Friederich Reichardt*²⁴ erschienen und später auch in die vier „Abtheilungen“ umfassende Sammlung *Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt* (1809/1811) aufgenommen worden. Trotz der freien Verse und des Fehlens einer klaren Strophenform zählte Reichardt *Ganymed* zu den „sangbaren“ Gedichten – Gedichten, die sich zur Vertonung eigneten.²⁵ Das Fehlen einer strophischen Anlage enthebt den Komponisten der Pflicht, eine Melodie erfinden zu müssen, die in gleicher Weise zu mehreren Strophen paßt, schafft zugleich aber die Notwendigkeit, auf andere Weise Zusammenhang musikalisch sinnfällig werden zu lassen.

²² Moses Mendelssohn, [Brief über Oden von Anna Louisa Karsch], in: *Briefe die Neueste Litteratur betreffend, Zweyhundert und fünf und siebenzigster Brief*, in: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Bd. 51,1, Stuttgart-Bad Cannstadt 1991, S. 586.

²³ Lawrence Kramer (*Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*, Cambridge 1998) geht sogar davon aus, daß Reichardts Vertonung das Modell von Schuberts Komposition gewesen sei; dieser Meinung schließen sich Matthew Head (*Schubert, Kramer, and Musical Meaning*, in: *Music & Letters* 83 [2002], S. 426–437) und Suzannah Clark (*Schubert, Theory and Analysis*, in: *Music Analysis* 21 [2002], S. 209–243) an.

²⁴ Berlin 1794 (*Musik zu Göthe's Werken von Johann Friederich Reichardt. Zweiter Band*); alle Ausführungen beziehen sich auf das Facsimile des Drucks „Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen“ von 1809: *Johann Friederich Reichardt, Oden und Lieder*, Hildesheim 2003 (*Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes* 10), Abschnitt 3, S. 26 ff.; vgl. auch Beispiel 1.

²⁵ „Dieser Band enthält alle sangbaren Gedichte aus dem achten Bande von Göthe's Werken, der allein hinreichend wäre, den Namen dieses großen Dichters zu verewigen“ (*Musikalischer Almanach*, hrsg. von Johann Friederich Reichardt, Berlin 1796, zit. nach: „...von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher...“. *Der Tonkünstler Johann Friederich Reichardt und Goethe*, hrsg. von Volkmar Hansen, Düsseldorf 2002, S. 111).

Wie seine Vertonungen „liedhafter“ Gedichte Goethes deutlich machen, deckte sich Reichardts Liedästhetik so gut wie vollkommen mit der Goethes.²⁶ Seine Lieder sind geprägt von einem Respekt vor der Dichtung, der sich u.a. darin zeigt, daß Reichardt in der Regel nicht in den originalen Wortlaut eingreift, die metrische Struktur der Gedichte so direkt wie möglich auf die Musik überträgt, den Stimmungshalt, den „Ton“ der Dichtung genau zu treffen sucht und die Singstimme so dominieren läßt, daß sich die meisten seiner Lieder auch ohne Begleitung vortragen ließen.²⁷

Diese Haltung ist auch in Reichardts *Ganymed* zu erkennen.²⁸ Wie in seinen Liedern vertont Reichardt den Text wortgetreu, lediglich ganz am Schluß erlaubt er sich eine kleine Eigenheit, indem er die Worte „alliebender Vater“ einer emphatischen Steigerung wegen wiederholt. Goethes Gliederung der Dichtung in drei größere Versgruppen entspricht bei Reichardt eine deutlich erkennbare Dreiteilung der musikalischen Form:

I	V. 1–10	T. 1 bis 13
II	V. 11–21	T. 14 mit Auftakt bis 24
Überleitung	V. 22	T. 24 f.
III	V. 23–31	T. 26 mit Auftakt bis 45

Die Abschnitte I und II gehen ineinander über und verschmelzen zu einem musikalischen Großabschnitt, Abschnitt III dagegen ist durch den Wechsel vom pastoralen 12/8- zum Allabreve-Takt und die Etablierung der neuen Tonart B-Dur an Stelle des bisherigen D-Dur/d-Moll deutlich als Kontrast dazu angelegt. Rei-

²⁶ Vgl. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied* (wie Anm. 2); Klaus-Peter Koch, *Musikanalytische Betrachtungen zum Liedschaffen Reichardts*, in: *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Komponist und Schriftsteller der Revolutionszeit. Bericht über die Konferenz anlässlich seines 175. Todestages und des 20. Jubiläumsjahres der Französischen Revolution am 23. und 24. September 1989 im Händel-Haus Halle, Halle 1992 (Schriften des Händel-Hauses in Halle 8)*, S. 83–95; Thomas Seedorf, *Deutsche Lyrik und italienische Oper– Goethes Willkommen und Abschied in Schuberts Vertonung*, in: *Schubert-Jahrbuch 2002*, i.Dr.

²⁷ „Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche, und alles was ich weiter daran thue, ist dieses, daß ich sie so lang mit kleinen Abänderungen wiederhole, und sie nicht eh’ aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut mit einander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und dies nicht für eine Strophe, sondern für alle.“ Johann Friedrich Reichardt, „Auch ein guter Rath statt der Vorrede“ zu *Oden und Lieder von Göthe, Sprickmann, Voß und Thomsen [...]. Zweiter Theil*, Berlin 1780.

²⁸ Vgl. Clark, *Schubert, Theory and Analysis* (wie Anm. 23), „Reichardt and Schubert, Model and Transformation“, S. 231 ff.

G a n y m e d.

Kräftig und lebhaft, doch nicht geschwinde.

Wie im Morgen-glan - ze du rings mich an - glühst, Früh-ling, Gelieb - ter!

Mit tau-send-facher Lie - bes-

mf getragen. *ff* *pp*

wonne sich an mein Herz drängt dei-ner e-wigen Wärme heilig Ge-fühl, unend - li - che Schö - ne!

Dass ich dich fas - sen

ff *mf* *pp* *dim*

mäch't in die - sen Arm!

Ach an deinem Busen lieg ich, schmach-te, und deine Blumen, dein

ff *pp* *dim*

Gras drän - gen sich an mein Herz,
 du kühlst den brennen-den Durst mei-nes Bu -sens, lieb - li - cher Mor-gen-

cres *mf* *dim*

wind,
 ruft drein die Nach-ti - gall lie-bend nach mir aus dem Ne - bel - thal! Ich komm', ich komme! wo - hin? ach wo -

f *p* *f* *p* *f*

hin?
 hinauf! hin - auf strebt's! Es schweben die Wolken ab - wärts, die Wolken neigen sich der seh - nen-den Liebe Mir!

Langsam und feierlich. *In mässiger Bewegung.*

f *p* *f*

Eine kleine Pause.

volta subito.

Mir! In eu-rem Schoo-se auf-wärts! Um - fan - gend um - fan - gen! Auf - wärts an dei - nem Ru - sen all-

He - ben-der Va - ter, all - lie - ben-der Va - ter!

ff *p* *crca* *ppf* *f* *dim* *pp*

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Mir! In eu-rem Schoo-se auf-wärts! Um - fan - gend um - fan - gen! Auf - wärts an dei - nem Ru - sen all-'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *crca*, and *ppf*. The second system continues the vocal line with the lyrics 'He - ben-der Va - ter, all - lie - ben-der Va - ter!'. The piano accompaniment in this system includes dynamic markings like *f*, *dim*, and *pp*.

Beispiel 1: Johann Friedrich Reichardt: *Ganymed* (nach „Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen“, 1809)

chend seiner Bedeutung als Silbe mit logischem Hauptakzent einen langen Hochton, „-gen“ erscheint als leichte Durchgangsnote, „-glan“ ist zwar um ein Achtel länger als „Mor-“, liegt aber tiefer und ist daher weniger betont, „-ze“ hat eine Viertelnote, die aber aufgrund der vorhergehenden punktierten Viertel als relativ kurze Note erscheint und daher unbetont ist. Goethes Enjambement realisiert Reichardt durch die Wahrung rhythmischer Kontinuität: „du“ steht auf einem unbetonten Achtel, „rings“ dagegen auf einem emphatisch herausgehobenen Ton, dem längsten und höchsten bisher und dem ersten, der durch einen weiteren Ton zum Melisma erweitert wird, „mich“ erscheint auf einem unbetonten Durchgang, „an-“ erhält sein Gewicht nicht nur aus seiner metrischen Position und der Länge des Tons, sondern auch durch den Vorhalt (d-cis), „-glühst“ schließlich, metrisch eine leichte, inhaltlich eine wichtige Silbe, bekommt durch das vergleichsweise lange punktierte Viertel auf einer relativ leichten Taktzeit angemessenen Nachdruck.

Die Tendenz zu einer überaus genauen und subtilen Übersetzung von Goethes freien Versen in Musik, wie sie in der Detailbetrachtung des Anfangs deutlich wird, setzt sich im weiteren Verlauf fort. Wie hier löst Reichardt Goethes Enjambements in rhythmischen Fluß auf, während Verszäsuren durch Mittel der musikalischen Interpunktion – Kadenzwendungen, Pausen etc. – als solche erfahrbar werden. Der 12/8-Takt und die gleichmäßige Abfolge Viertel-Achtel im Klavierpart schaffen ein musikalisches Kontinuum, an dem der unregelmäßige Fluß der Verse Halt findet.

*

Während Reichardt selbst bei der Vertonung einer freirhythmischen Dichtung wie *Ganymed* ganz im Bannkreis Goethes bleibt, bewahrt sich Schubert in seinem *Ganymed*²⁹ jene Freiheit des Komponisten gegenüber dem Dichter, wie er sie schon seit *Gretchen am Spinnrade*, seinem ersten Goethe-Lied, für sich in Anspruch genommen hatte.³⁰ Auf den ersten Blick scheint Schubert sich durchaus am Vorbild Reichardts orientiert zu haben, denn auch seine Vertonung entfaltet sich in „progressiver Tonalität“³¹ (von As- nach F-Dur). Das Auseinanderfallen

²⁹ Die folgende Analyse von Schuberts *Ganymed* stützt sich auf den Notentext von NGA IV,1a.

³⁰ Vgl. Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 8), S. 72 ff. und 117 ff.

³¹ Der Begriff „progressive tonality“ wurde von Dika Newlin (*Bruckner – Mahler – Schoenberg*, New York 1947, S. 129, 186) geprägt und gehört zu den etablierten Termini der anglo-amerikanischen Musikwissenschaft; vgl. in Bezug auf Schuberts *Ganymed* u.a. Harald Krebs, *Alternatives to Monotony in Early Nineteenth-Century Music*, in: *Journal of Music Theory* 25 (1981), S. 1–16; Marjorie Wing Hirsch, *Schubert's Dramatic Lieder*, Cambridge 1993, S. 55 f.; Michael Hall, *Schubert's Song Sets*, Aldershot 2003, S. 85.

von Ausgangs- und Zieltonart hat *Ganymed* allerdings mit etlichen Liedern Schuberts gemeinsam³², mehr noch, seine Vertonung von Goethes Hymne entstand in unmittelbarer Nachbarschaft von Liedern wie *Der Jüngling und der Tod* D 545, *Orest auf Tauris* D 548, *Auf der Donau* D 553 und *Iphigenia* D 573, in denen Schubert die kompositorisch-expressiven Möglichkeiten von progressiver Tonalität geradezu systematisch erkundet.

EXKURS: Susan Youens hat auf die Möglichkeit einer Konfiguration von künstlerischen Interessen und biographischen Hintergründen bei Schuberts Wahl von Goethes *Ganymed* aufmerksam gemacht: „[...] Schubert set *Ganymed*, D544, in 1817 at a point when he was most interested in composing tonally progressive songs. He was also at that time in close contact with his friend Johann Mayrhofer [1787–1836], who was a student of the Greek classics, who venerated Goethe and was, perhaps, homosexual; personal resonances might well cluster about this song of a youth beloved by Zeus.“³³ So behutsam abwägend wie Youens, die von “personal resonances“ im Konjunktiv spricht, argumentieren nicht alle Autoren, die Schuberts *Ganymed* als autobiographisches Zeugnis des Komponisten lesen. Im Kontext der von Maynard Solomon angestoßenen Diskussion darüber, ob Schubert homosexuell gewesen sei,³⁴ wurde *Ganymed* in jüngster Zeit verschiedentlich als eines der wichtigsten künstlerischen Dokumente zur Stützung dieser These herangezogen, am nachdrücklichsten wohl von Lawrence Kramer, der das Werk in seinem Schubert-Buch in den Mittelpunkt eines eigenen Kapitels („The Ganymede complex: Schubert’s songs and the homoerotic imagination“) stellt,³⁵ in geringerem Maße auch von Ilija Dürhammer in seiner Studie über Schuberts Freundeskreis.³⁶

Die folgenden Ausführungen gelten bewußt ausschließlich Schuberts Strategien der Vertonung einer komplexen Dichtung und schließen Überlegungen zur biographischen Situation aus, ohne deren mögliche Relevanz für ein umfassendes Bild des Künstlermenschen Schubert grundsätzlich in Frage zu stellen.

³² Vgl. Walter Gerstenberg, *Der Rahmen der Tonalität im Liede Schuberts*, in: *Musicae scientiae collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972*, hrsg. von Heinrich Hüsch, Köln 1973, S. 147–155; Gerstenberg spricht von „wechseltonalen“ Liedern (S. 149); Walther Dürr, „Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck“ – *Zu Tonart und Tonalität bei Schubert*, in: *Franz Schubert – Der Fortschrittliche? Analysen – Perspektiven – Fakten*, hrsg. von Erich Wolfgang Partsch, Tutzing 1989 (*Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* 4), S. 73–103.

³³ Susan Youens, *Schubert and his poets: issues and conundrums*, in: *The Cambridge Companion to Schubert*, hrsg. von Christopher H. Gibbs, Cambridge 1997 (*Cambridge companions to music*), S. 107.

³⁴ Vgl. dazu das von Lawrence Kramer herausgegebene Themenheft „*Schubert: Music, Sexuality, Culture*“ der Zeitschrift *19th-Century Music* Vol. 17, No. 1 (Summer 1993).

³⁵ Kramer, *Schubert* (wie Anm. 23), S. 93 ff.; vgl. auch Kramers älteren Aufsatz *The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness*, in: *Schubert. Critical and Analytical Studies*, hrsg. von Walter Frisch, Lincoln/Nebr. 1986, S. 200–236.

³⁶ Ilija Dürhammer, *Schuberts literarische Heimat. Dichtung und Literatur-Rezeption der Schubert-Freunde*, Wien, Köln und Weimar 1999, S. 227, 359, 371.

Die Idee der Verwandlung – Ganymeds Metamorphose vom irdischen Wesen zum entrückten Götterliebbling – legte einem Komponisten wie Schubert eine Vertonungsweise nahe, die sich des ihm seit längerem vertrauten Mittels der progressiven Tonalität bedient.³⁷ Einer Anregung durch Reichardt hätte es kaum bedurft, und allein der unvergleichlich viel komplexere Modulationsgang, durch den Schubert von der Ausgangs- zur Zieltonart gelangt,³⁸ legt die Vermutung nahe, daß Reichardts Vertonung für ihn kaum mehr gewesen ist als eine Bestätigung dafür, daß die Einheit der Tonart hier aus guten Gründen aufgegeben werden könne. In so gut wie allen anderen Belangen nähert sich Schubert der Dichtung Goethes nämlich auf vollkommen andere Weise als sein Vorgänger. Erlaubte sich dieser als einzige Abweichung vom Originalwortlaut die Wiederholung der beiden letzten Worte, so verfährt Schubert wesentlich großzügiger mit der Dichtung, stellt Worte um, fügt eines ein oder ergänzt eine Silbe, um Dichtung und musikalische Idee in Einklang zu bringen. Aus „Herz“ in V. 5 wird bei Schubert „Herze“, in V. 12 streicht er das Komma und ersetzt es durch ein „und“ („Lieg ich und schmachte“), V. 21 gestaltet er so um, daß er der Frage „Wohin? Ach, wohin?“ die Interjektion voranstellt („Ach, wohin? Wohin?“), und auch V. 22 erscheint bei Schubert in einer durch Umstellung gewonnenen Gestalt, so daß aus „Hinauf! Hinauf strebt’s“ bei ihm „Hinauf strebt’s, hinauf“ wird. Und während Reichardt Goethes Anordnung in drei großen Versgruppen in eine klare Dreiteiligkeit der musikalischen Form überträgt, setzt sich Schubert über Goethes Gliederung hinweg und unterteilt den Text in nicht weniger als sieben deutlich voneinander unterschiedene Abschnitte:³⁹

I	V. 1–3	T. 1–18
II	V. 4–8	T. 19–31
III	V. 9–14	T. 31–46
IV	V. 15–17	T. 46–56
V	V. 18–19	T. 56–67
VI	V. 20–21	T. 68–73
VII	V. 22–31	T. 74–121

Die ungewöhnliche Länge von Abschnitt VII erklärt sich daraus, daß Schubert die Verse 24–31 wiederholt, so daß sich eine Untergliederung des Abschnitts in zwei Teile samt Nachspiel (T. 74–94 / T. 95–116 + T. 116–121) ergibt.⁴⁰

³⁷ „In each of the Schubert *Lieder*, the permanent modulation corresponds to a sudden change of direction in the flow of the narrative, or to a sudden change of mood.“ Krebs, *Alternatives* (wie Anm. 31), S. 14.

³⁸ Vgl. dazu weiter unten.

³⁹ Vgl. dagegen Moman Jr., *A study of the musical settings* (wie Anm. 21), S. 98.

⁴⁰ Vgl. dazu weiter unten.

In einem Punkt scheint Schubert allerdings Goethe näher zu sein als Reichardt: Vor allem zu Beginn seiner Komposition läßt Schubert die Verszäsuren der Dichtung erkennbar werden, und anders als Reichardt zieht er nicht alle Verse, die durch Enjambements inhaltlich und sprachlich miteinander verbunden sind, zu einer musikalischen Einheit zusammen. Ein solches Vorgehen hätte sich bei der Art von Vertonung, wie Reichardt sie praktizierte, selbst ad absurdum geführt, da die Dichtung in Einzelteile zerfallen wäre und die Musik keinen Zusammenhang gefunden hätte. Schubert hingegen kann es sich leisten, Verse vereinzelt hinzustellen, da die konstruktive Grundlage seines Werks nicht unmittelbar aus der dichterischen Struktur entwickelt ist wie bei Reichardt, sondern ganz im Gegenteil aus einer genuin musikalischen Gestaltungsidee erwächst.

Der Unterschied zu Reichardt zeigt sich bereits, wenn man die Anfänge beider Vertonungen miteinander vergleicht. Während Reichardt ohne jeglichen Vorlauf sofort mit dem Gesang beginnt, wird Schuberts *Ganymed* von einer Einleitung eröffnet, die weniger bloßes Vorspiel als vielmehr bereits selbst eine Art Gesang ohne Worte ist. Die ersten sieben Takte – drei zweitaktige Phrasen und eine eintaktige dominantische Phrase, deren Auflösung in T. 8 den Beginn einer neuen Phrase darstellt – stellen ein Periodengerüst im Sinne von Thrasybulos Georgiades⁴¹ vor, eine musikalische Einheit, in die ab T. 9 die texttragende Singstimme einbettet wird (vgl. Beispiel 3).

Die prästabilisierte Ordnung schafft Raum für eine Art des Singens, das sich Zeit lassen kann, da es für den musikalischen Zusammenhang nicht allein verantwortlich ist. Obwohl sich die beiden Eingangsverse, wie gezeigt, metrisch deutlich voneinander unterscheiden, hat Schubert sie melodisch genau gleich gestaltet und dabei in Kauf genommen, daß „du“, das unbetonte erste Wort des zweiten Verses, nicht nur akzentuiert wird, sondern durch das wegen der geringeren Silbenzahl notwendige Melisma (es–g) sogar noch ein Moment verhaltenen Nachdrucks erhält (vgl. Beispiel 4).

⁴¹ Vgl. Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen [1967] ²1979, S. 69 ff.

Etwas langsam

pp

simile

Wie im Mor - gen - glan - ze

simile

Beispiel 3

Wie im Mor - gen - glan - ze
Du rings mich an - glühst

Beispiel 4

Schubert schafft hier und an vielen anderen Stellen musikalische Korrespondenzen, wo in der Dichtung gar keine intendiert sind. Noch deutlicher zeigt sich dies in der Vertonung der Verse 4 und 5, von denen der eine neun, der andere nur fünf⁴² Silben lang ist, die bei Schubert aber beide der gleichen Melodielinie folgen:

⁴² Schubert hat, wohl um die extrem unterschiedlichen Längen beider Verse etwas auszugleichen, „Herz“ zu „Herze“ erweitert.

mit tau - send - fa - cher Lie - bes - won - ne

sich an _____ mein Her - ze drängt _____

Beispiel 5

Die Beispiele sind repräsentativ für Schuberts Verfahren, die freien Verse der Dichtung durch Dehnungen, Melismen, rhythmische Variantenbildung und Pausen im Gesangspart in das liedhafte Gerüst des Klavierparts einzupassen. Die Vereinzelung auch jener Verse, die durch ein Enjambement eigentlich miteinander verbunden sind, erweist sich beim Blick auf das ganze Werk als Teil einer musikalischen Dramaturgie. Mit den Mitteln des Gesangs realisiert sie zu Beginn des Werkes Goethes Idee einer schwärmerischen „Natursprache [...] mit ihrer Vielzahl von Ausrufen, mit ihren Inversionen [...], mit ihren vieldeutigen, weil unklaren syntaktischen Bezügen“,⁴³ und sie unterstreicht die gewisse semantische Eigenständigkeit von Versen wie „Deiner ewigen Wärme / Heilig Gefühl“, die gerade dadurch, daß sie in der Vertonung nicht zu einer Phrase verbunden sind, ihre je eigene Emphase entfalten.

Die Enjambements in Goethes zweiter großer Versgruppe sind überwiegend von ganz anderer Art, denn sie entfalten einen sprachlichen Sog, der über das jeweilige Versende hinwegzielt: „Und deine Blumen, dein Gras“ bedarf der unmittelbaren Fortsetzung durch „drängen sich an mein Herz“, auch „Du kühlst den brennenden“ kann nicht für sich allein stehen, „Durst meines Busens“ muß sich direkt anschließen. Schubert reagiert auf diese andere, neue Qualität der Versgestaltung, indem er diese Verse musikalisch miteinander verbindet. Gegenüber dem Anfang entsteht so ein musikalisches Sprechen in größeren Zusammenhängen, das sich zum Schluß, analog zur Dichtung, noch stärker verdichtet. Die Verse 23–25 sind durch zwei Enjambements zur Einheit verknüpft, und auch Schubert faßt „Es schweben die Wolken / abwärts, die Wolken / neigen sich der sehnenen Liebe“ als melodischen Zusammenhang. In Schuberts Abschnitt VII gewinnt der Gesang der Singstimme durch diese Intensivierung des melodischen Elements gegenüber dem des Klaviers stetig größere Bedeutung. Konsequenterweise führt dieser Prozeß einer zunehmenden Kantabilisierung des Gesangsparts zur Auflösung der musikalisch deklamierten Worte in Melismen, deren längste mit beinahe zwingender Logik auf das letzte Wort („Vater“) fällt.

⁴³ Kemper, *Herders Konzeption einer Mythopoesie* (wie Anm. 11), S. 67.

*

Das Melisma auf „Vater“ steht nicht allein und unvorbereitet da, denn es verweist auf die melodische Bewegung bei „unendliche Schöne!“ (T. 28 mit Auftakt bis 29, vgl. Beispiel 6a) und im übrigen auch auf den sie begleitenden choralartigen Akkordsatz, der zunächst in Gestalt eines über einem Orgelpunkt modulierenden Zwischenspiels in den Takten 46 bis 49⁴⁴ und in veränderter Form am Ende des Werks wiederkehrt. Direkter ist aber der Bezug auf die Phrase von „der sehnenen Liebe“ (T. 83 mit Auftakt bis 84), die ihrerseits eine Variante der beiden unmittelbar vorangehenden Takte („die Wolken neigen sich“) darstellt:⁴⁵

a)

un - end - - - - - li - che Schö - - - - - ne!

b)

Lies schwe - ben die Wol - ken ab - wärts.

die Wol - - - - - ken nei - gen sich

all - - - - - lie - - - - - ben - der Va - ter!

Beispiel 6

⁴⁴ Vgl. Clark, *Schubert, Theory and Analysis* (wie Anm. 23), S. 236 f.

⁴⁵ Schubert unterstreicht die Verwandtschaft beider Phrasen, indem er beide in der Weise miteinander kombiniert, daß in T. 81 in der Oberstimme des Klavierparts die Variante von T. 83 als Gegenstimme zum Gesangspart erklingt und in T. 83 die Verhältnisse umgekehrt sind.

Die Zusammenhänge, die sich hier zeigen, gehören zu einem Netz von Bezügen und Ableitungen, die die kompositorische Faktur von Schuberts *Ganymed* prägen. Sie sind zugleich Teil einer musikalisch-poetischen Idee, die die für Goethes Hymne so zentrale pantheistische Vorstellung vom „All-Einen“ aufgreift und in eine „Entfaltung ex uno“ im Sinne entwickelnder Variation⁴⁶ in Musik übersetzt. Der einleitende Klaviergesang ist die Keimzelle vieler Figuren, die vor allem die erste Hälfte von *Ganymed* prägen. Aus den beiden ersten Takten



Beispiel 7

gewinnt Schubert durch Umkehrung und Beschleunigung ein Motiv, das den Abschnitt III (ab T. 31) prägt:



Beispiel 8

Die triolische Abwärtsbewegung wiederum ist Charakteristikum der Begleitfigur von Abschnitt IV (ab T. 50),



Beispiel 9

die zur Skalenbewegung zusammengezogen und noch einmal beschleunigt zum „Nachtigallenruf“ von Abschnitt V (ab T. 60) wird:



Beispiel 10

⁴⁶ Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 8), S. 121; Gülkes Kommentaren zum *Ganymed* sind die folgenden analytischen Bemerkungen in vielen Punkten verpflichtet.

Zwei andere Elemente der Eingangsmelodie, die Sexte als Rahmenintervall und die punktierte Achtel samt Sechzehntel, erscheinen zu einem neuen Motiv vereinigt zweimal zu Beginn dieses Abschnitts (in T. 57 und 59):



Beispiel 11

Aber auch die Melodik der Singstimme wird von dieser Keimzeile affiziert. Die Eingangsphrase („Wie im Morgenglanze“) setzt zunächst mit einer Melodie ein, deren fallende Sexte auf das genannte Sext-Rahmenintervall verweist und die am Ende ganz mit der Melodie des Klaviers verschmilzt:



Beispiel 12

Die Melodie der Verse 9 und 10 („Daß ich dich fassen möcht' / in diesen Arm!“) und ihre variierte Wiederholung zu den Versen 11 und 12 („Ach, an deinem Busen / lieg ich und schmachte“) ist unverkennbar an das Modell der Eingangstakte angelehnt:

A single staff of music in G major with lyrics. The melody consists of quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G, followed by a dotted quarter note G and a half note G. The lyrics are: „Daß ich dich fas - sen möcht in die - sen Arm_____“.

Beispiel 13

Und schließlich korrespondiert die Melodielinie von „Du kühlst den brennenden / Durst meines Busens“ (T. 50 mit Auftakt bis 53) mit der Eingangsphrase der Gesangsstimme, deren Zentraltöne es – c – b sich, um einen Halbton nach oben versetzt, als strukturtragende Töne dieser rhythmisch weitaus bewegteren Phrase erweisen:

du kühlst den bren - nen - den Durst mei - - nes Bu - sens

Beispiel 14

Die Idee einer allmählichen Verwandlung läßt sich auch auf submotivischer Ebene beobachten und als kontinuierliche Beschleunigung bei beibehaltenem Grundtempo („Etwas langsam“) beschreiben.⁴⁷ In Abschnitt I bestimmen gleichmäßige Viertel den Puls der Musik:



In Abschnitt II bleiben die Viertel im Baß erhalten, zu ihnen gesellen sich aber Achtfelfigurationen in der Mittelstimme des Klavierparts:



Abschnitt III bringt durch die Einführung einer Triole ein beschleunigendes Element,



das in Abschnitt IV aufgegriffen und um eine Zählzeit vorschoben wird:



⁴⁷ In T. 68 notiert Schubert die Anweisung „un poco accelerando“, ohne damit aber auf ein neues, schnelleres Grundtempo hinzuzielen. Die Anweisung scheint die Tendenz des Werks zur Beschleunigung bei gleichbleibendem Grundtempo zu unterstreichen.

Das kurze Zwischenspiel des Abschnitts V etabliert eine kontinuierliche Achtelbewegung in der Begleitung,



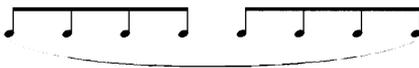
die in Abschnitt VI zu einer nachschlagenden Achtelbegleitung wird; durch den Akzent der Melodiestimme auf der ersten Zählzeit entsteht aber dennoch ein in Achteln zu spürendes Kontinuum,



das schließlich in den von Achtelbewegung dominierten Schlußabschnitt übergeht. In diesem langen Abschnitt VII wiederum variiert Schubert die Achtelimpulse auf unterschiedliche Weise. Sie treten im Staccato auf (T. 68 ff.),



als die Melodie der Singstimme nachzeichnende Legatofiguration (T. 79 ff.)



und als nach vorn stürmende komplementäre Rhythmen (T. 85 ff.):



*

Die Idee der Verwandlung zeigt sich auch in der Tonartendisposition. Das As-Dur des Anfangs schlägt in T. 19 nach Es-Dur um, mit Beginn von Abschnitt III wird Ces-Dur erreicht, der Abschnitt endet auf Ges-Dur, das enharmonisch nach Fis-Dur umgedeutet wird. Das viertaktige Zwischenspiel T. 46 bis 49 erweist

sich als wichtiger Wendepunkt. Das *his* in T. 46, das dort als Leitton zu *cis*¹ auftritt, wird in T. 49 umgedeutet zu *c*¹ und damit zur tiefalterierten None eines Dominantklanges, der zur neuen Tonika E-Dur führt. Über A-Dur und seine Variante a-Moll und einige Zwischenstufen zielt die Harmonik auf F-Dur, das in T. 75 als neue Tonika erreicht wird, ohne aber kadenzial befestigt zu werden. „Hinauf strebt’s, hinauf!“ gibt stattdessen das Stichwort für ein rasches Durchschreiten von Nebenstufen, die jeweils über Zwischendominanten eingeführt werden. Bei „Es schweben die Wolken abwärts“ (T. 79 ff.) scheint sich ein Kadenzieren in F-Dur anzubahnen, das aber durch chromatische Wechselnoten (*gis* und *h*¹ in T. 79, 81 und 83) irritiert wird und zweimal (T. 80 und 84) lediglich zu einem Halbschluß gelangt. Ab „Mir! Mir! In eurem Schoße aufwärts“ (T. 85 ff.) kehrt Schubert zum Prinzip des zwischendominantisch vermittelten stufenweisen Aufsteigens zurück, jetzt mit komplementärrhythmischen Begleitachteln und größerem Stufenreichtum, der eine klare Zuordnung zu F-Dur nicht ohne weiteres zuläßt. Die Kadenz, in die dieser Abschnitt bei „alliebender Vater“ (T. 92–94) mündet, kommt wiederum nur bis zum Halbschluß. An ihn schließt sich eine wörtliche Wiederholung der Takte 81 mit Auftakt bis 84 an, deren Fortsetzung sich dann aber von jener in T. 85 ff. wesentlich unterscheidet: Die Melodielinie der Singstimme strebt in kürzeren Notenwerten und ohne Unterbrechung durch Pausen in die Höhe, die Nebenstufen stehen jetzt alle in einem engen Verhältnis zur Tonika F-Dur, die Zwischendominanten erscheinen nicht mehr wie zuvor als Quintsextakkorde, sondern in Grundstellung, d.h. sie markieren die V-I-Relation zwischen den jeweils aufeinander bezogenen Akkorden sehr viel deutlicher, vor allem aber findet die Kadenz in T. 106 ff. über Subdominante und kadenzierendem Quartsextakkord samt Doppeldominante in T. 110 endlich zu einem Ganzschluß. Schubert schafft allerdings ein Moment von weiterdrängender Offenheit, indem er das Melisma auf „Vater“ in der Singstimme nicht zum Grundton *f*¹, sondern zur Terz *a*¹ führt, so daß sich eine zweite, durch chromatische Nebentöne angereicherte und melodisch variierte Kadenz anschließen kann, in der schließlich auch die Singstimme zum Grundton geführt wird. Erst in T. 116 ist F-Dur als Tonika vollständig etabliert. Das Klaviernachspiel ist in harmonischer Hinsicht die notwendige Bestätigung dieser Tonika. In gleichmäßigen Halben steigen über einem Orgelpunkt auf F Tonika-Dreiklänge empor, zweimal unterbrochen vom dominantischen Klang *des-b-e* und mündend in einem Vorhaltsakkord, der sowohl ein sublimierter Nachklang des melodischen Höhepunkts von „umfangend umfängen!“ in T. 103 wie eine letzte – wortlose – Anrufung des „Vater“⁴⁸ sein mag.

⁴⁸ Vgl. Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 8), S. 121.

*

Mit dem die Idee der Metamorphose kompositorisch realisierenden Prozeß ist ein weiteres Moment verknüpft. Goethes *Ganymed* beschreibt eine räumliche Veränderung: Der Sänger befindet sich zu Beginn auf der Erde, vielleicht sogar am Boden („Ach an deinem Busen / Lieg ich, schmachte“), gerät in Bewegung („Ich komm’! Ich komme!“) und steigt schließlich gen Himmel empor („Aufwärts!“). Schubert schafft dazu in seiner Musik eine doppelte Analogie. Von der allmählichen Beschleunigung und Intensivierung der Bewegung bei gleichbleibendem Grundtempo war bereits die Rede. Hinzu kommt der Gebrauch zweier Register, deren Gegenüberstellung der Polarisierung von Erde und Himmel entspricht. Der Klangraum, der in den Abschnitten I und II vor allem im Klavier etabliert wird, bleibt für große Teile des Werks vorherrschend. Er reicht von B bis f^2 und umfaßt damit den sonorsten Ausschnitt eines Hammerflügels der Schubert-Zeit. Erstmals überschritten wird dieser Klangbereich in Abschnitt V (ab T. 60), wenn der Ruf der Nachtigall erscheint. Mit ihm dringt etwas von außen („aus dem Nebeltal“) in die Frühlingsszenerie ein und versetzt Ganymed in Bewegung. Der stilisierte Vogelruf (Beispiel 11), der aus den vorangegangenen Motiven abgeleitet ist, ist Naturlaut in extraterritorialer Lage und Vorgriff auf Kommendes zugleich. Die aufwärtsstrebenden Phrasen in Abschnitt VII zielen stets auf f^2 , den oberen Grenzton des Haupttonbereichs; in T. 103 schließlich wird diese Grenze durch das g^2 der Singstimme („umfangen“!) durchbrochen. Der vollständige Übergang in ein anderes Register vollzieht sich aber erst im Klaviernachspiel. Ganymed singt seine in Melismen sich auflösende Anrufung des „alliebenden Vaters“ in der ihm angestammten Normallage zu Ende, im Klavier wird sein letzter Ton aufgegriffen, die vokale Melismatik in zu Halben gedehnter Form weiter- und bis in die dreigestrichene Oktave emporgeführt. Ganymeds Gesang klingt hier nach und weiter, die Auflösung von Sprache in Klang, die sich in den Melismen ankündigte, wird hier vollendet. Das Nachspiel ist daher keine bloß illustrative Himmelfahrtsmusik,⁴⁹ als welche sie auf den ersten Blick erscheinen mag, sondern das stringent aus dem musikalischen Zusammenhang gewonnene tönende Sinnbild jener substanziellen Verwandlung Ganymeds, die in Goethes Hymne nur angedeutet, in Schuberts Musik aber vollzogen wird.

⁴⁹ Zu den „religiösen Bildschichten“, die Goethes *Ganymed* maßgeblich prägen, vgl. Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik* (wie Anm. 11), S. 326; Keller, *Goethes Ganymed* (wie Anm. 11), S. 67 ff.; zu Schuberts Umgang mit den religiösen Gehalten der Dichtung vgl. Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 8).

*

Im selben Jahr, in dem Schubert seinen *Ganymed* komponierte, veröffentlichte Hans Georg Nägeli in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* seinen Artikel *Die Liederkunst*, mit dem er an einen älteren Aufsatz über die Entwicklung der „deutschen Gesangs-Cultur“ anknüpfte.⁵⁰ Nägeli entwirft das Bild einer neuen Liedkunst, das weniger Beschreibung einer aktuellen Situation als Programm einer künftigen Kunstpraxis ist. Der tradierte Liehbegriff bildet die Grundlage seiner Überlegungen, er wird jedoch auf unterschiedliche Weise erweitert. Sowohl in der Behandlung der Dichtung wie jener der Singstimme und des Klavierparts sind nach Nägeli größere Freiräume der Gestaltung möglich als bisher zugelassen:

„A. Die *Sprache* tritt hervor:

a) Wo die Einförmigkeit des blossen Metrums (des Gedichts) zu einem wirklichen Tonkunst-Rhythmus gesteigert wird, welches geschieht, indem man mitunter die Längen mehrfach längt und im Verhältnis zu denselben die Kürzen mehrfach kürzt, vorausgesetzt, dass dies nach den Gesetzen des Wortausdrucks (nach der relativen Wichtigkeit der Phrasen, Wörter, Sylben) Statt finde.

b) Wenn in eben demselben Stücke bald drey Versfüsse, bald zwey, bald einer in den Takt gestellt sind, auch wenn mitunter Ein Fuss (eine Stammsylbe) durch Bindung mehr als einen Takt einnimmt. Durch dieses tonkünstlerische Vertheilen der Füsse und Verse wird der einfachere Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert. Ich nenne dies die Kunst der *Wortgebung* in dem Sinne, in welchem die Theorie der Malerey von Farbengebung spricht.

c) Durch Wiederholung und Zergliederung (und zergliederte Wiederholung wichtiger Stellen (Phrasen) des Gedichts.

d) Durch geschwinden gyllabischen Gesang, wo die Worte beynahe oder wirklich so schnell, wie gesprochen, vom Munde springen.

B. Die *Stimme* tritt hervor:

a) In einem grossen Tonumfange der Melodie, und vorzüglich, wenn die Accente oft sprungweise bald in die Kopf- bald in die Brusttöne fallen.

b) Wenn, auch in einem engen Tonumfange, die Accente unter die verschiedenen Tonstufen mit einem gewissen Ebenmaass vertheilt sind (wobey jedoch die erste, dritte und fünfte Stufe ein in der Harmonik gegründetes Vorrecht hat.) Ich nenne dies die Modulations-Kunst im engsten Sinne, und gründe darauf eine Theorie (Schönheitslehre) der Melodik.

c) Im Gebrauche der Melismatik, wodurch der (gesungene, tonkünstlerische) Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert wird.

⁵⁰ Hans Georg Nägeli, *Die Liederkunst*, in: *AmZ* 19 (1817), Sp. 761–768, 777–782; *Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur*, in: *AmZ* 13 (1811), Sp. 629–642, 645–652; zu Nägelis Liedästhetik vgl. Dürr, *Das deutsche Sololied* (wie Anm. 2), S. 14 ff.

d) In langen Dehnungen (Haltungen, Bindungen) bey mitunter geschwinden, figurirten Tonreihen.

C. Das *Spiel* tritt hervor:

a) Wenn das Instrument einen andern, hauptsächlich geschwindern (aus geschwindern Tonreihen bestehenden) Rhythmus hat, als der Rhythmus der Singstimme.

b) Indem die Melodie (die Tonreihe der Singstimme) wirklich umspielt wird, welches geschieht, wenn das Spiel zum Ton der Stimme oft zu-, oft abspringt, wenn es dieselbe oft unter-, öfters auch überschreitet, ferner, wenn es fortschreitet, während die Stimme weilt.

c) In den Vor-, Zwischen- und Nachspielen, am Wesentlichsten in den Zwischenspielen, die das Kunstwerk in seinen Theilen fühlbar machen, dadurch, dass sie es gleichsam gruppiren.

d) In seinen mannigfaltigen, dabey vollstimmigen, auch modulatorischen Accorden-Wechsel, wo das Accorden-Spiel, als Harmonie, mit der Singstimme, als Melodie, einen fortlaufenden Contrast bildet.“⁵¹

Fast alle von Nägeli angesprochenen Aspekte – die Steigerung des einfachen „Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus“ ebenso wie der ästhetische Eigenwert des Gesangs und vor allem die Ablösung der Begleitung von ihrer engen Bindung an die Singstimme – finden sich in Schuberts *Ganymed* verwirklicht.⁵² In einer unangestregten *tour de force* verwandelt Schubert Goethes freie Dichtung in ein Lied sui generis, „das strophischer [erscheint] als das Gedicht und in jedem Sinne gebundener.“⁵³ Wesentliche Momente der Liedtradition wie die Einheit der Empfindung und das Ideal der Sangbarkeit interpretiert er dabei auf ingeniose Weise um: Anders als Reichardt, der Goethes Schlußabschnitt als Kontrast zum Vorangegangenen behandelt, setzt Schubert auf Kontinuität. Bei ihm vollzieht sich ein allmählicher Wandel, geht ein Moment organisch aus dem anderen hervor, so daß alles mit allem zusammenhängt – im Sinne Goethes: „Dauer im Wechsel“. Das Singen überläßt er nicht der Singstimme allein. Ihr stellt er den instrumentalen Gesang zur Seite, der zunächst der vorherrschende ist und erst im Lauf des Werks seine Rolle an die Singstimme abgibt, um ganz am Ende deren melismatisch aufgelösten Gesang aufzugreifen. Und Schubert befreit die Musik aus der engen Bindung an die Dichtung, wie sie für Reichardt selbstverständlich ist, und verschafft ihr Wirkungsmöglichkeiten eigener

⁵¹ Nägeli, *Die Liederkunst* (wie Anm. 50), Sp. 761–763.

⁵² Damit soll nicht behauptet werden, daß Schuberts Werk auch tatsächlich den Vorstellungen Nägelis entsprechend komponiert sei. Zu Nägelis Liedtheorie vgl. Mireille Geering, *Die Sologesangschule von Hans Georg Nägeli*, 3 Bde., Zürich 2003 [mit einer Edition der 180 nur handschriftlich überlieferten Lieder, die Nägeli für seine Gesangschule komponiert hat].

⁵³ Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 8), S. 121.

Art, indem er den Gehalt des Textes in außersprachliche sinnliche Phänomene transformiert.

Die eingangs erwähnte Zusammenstellung von drei unterschiedlichen Goethe-Vertonungen zu einer Liedgruppe⁵⁴ könnte im Kontext der Diskussion um die Gattungszugehörigkeit von *Ganymed* von geradezu programmatischer Bedeutung sein. *An Mignon*, das Mittelstück von Opus 19, ist äußerlich betrachtet ein einfaches Strophenlied, das nach den allgemein akzeptierten Kriterien der Zeit fraglos als „Lied“ zu gelten hat. Die äußere Form ist allerdings nur die Hülle einer überaus differenzierten Komposition, deren Subtilitäten gleichsam im Verborgenen wirken. *An Schwager Kronos*, das erste Stück, realisiert die Idee einer Einheit der Empfindung durch die beibehaltene Bewegung und nicht zuletzt auch durch den tonalen Rahmen, der vom d-Moll des Beginns und vom triumphalen D-Dur des Schlusses abgesteckt wird. *Ganymed* schließlich, das Schlußstück, steigert die Transformation der Liedidee, als welche sich *An Schwager Kronos* interpretieren läßt, noch um einige Grade: Die Einheit der Empfindung ist dialektisch verwoben mit dem Prozeß beständiger Verwandlung, der tonale Rahmen ist aufgebrochen, da der Gehalt der Dichtung, wie Schubert ihn versteht, die Identität von Ausgangs- und Zieltonart gar nicht zuläßt, so daß die progressive Tonalität als ästhetisch zwingend erscheint. Doch nicht nur die spezifische Einheit der Empfindung weist *Ganymed* als Lied aus, sondern auch die zwischen Klavier- und Gesangspart changierende Kantabilität, deren Bedeutung Schubert durch melodische Korrespondenzen zwischen *An Mignon* und *Ganymed* dezent unterstreicht.⁵⁵

Schuberts *Ganymed*, von der Nachwelt fraglos als Schubert-Lied akzeptiert, obwohl die Mehrheit der Zeitgenossen des Komponisten sich dieser Meinung nicht angeschlossen hätte, erweist sich am Ende doch als ein Lied – als Lied im Sinn eines „höheren Liederstils“,⁵⁶ der die außerordentliche Bedeutung der Gattung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts begründete.

Anschrift des Autors: Musikwissenschaftliches Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Werthmannplatz, D-79098 Freiburg

⁵⁴ Zur Bedeutung der Gruppierung von Liedern zu oftmals unter einer Opuszahl zusammengefaßten Kleinzyklen vgl. Elmar Budde, *Franz Schubert und das Lied. Zur Rezeptionsgeschichte des Schubert-Liedes*, Laaber 1988 (*Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 1), S. 235–250, vor allem S. 240 f.; Richard Kramer, *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song*, Chicago und London 1994; Hall, *Schubert's Song Sets* (wie Anm. 31).

⁵⁵ Vgl. Hall, *Schubert's Song Sets* (wie Anm. 31), S. 85.

⁵⁶ Nägeli, *Die Liederkunst* (wie Anm. 50), Sp. 763.