

Manfred Dings

# Robert Schumann, Im Walde (Liederkreis op. 39, Nr. 11) – Analyse

Seminar *Werkanalyse*, Prof. Manfred Dings

Sommersemester 2004

Die Analyse entstand in ihren Grundzügen im Jahr 2004 und wurde für den vorliegenden Zweck leicht modifiziert. Der **Notenanhang** dient hier nur zur Bequemlichkeit der Leserin, er kann bei echten Seminararbeiten selbstverständlich entfallen.

© 2024 Manfred Dings. Diese Musteranalyse wurde ausschließlich mit privaten Mitteln erstellt, nicht mit Ressourcen der Hochschule für Musik Saar oder des Landes. Gesetzt mit Lua $\text{\TeX}$  Version 1.18.0,  $\text{\TeX}$ Live 2024  
Wer einen Tipfeler findet, darf ihn behalten oder besser noch: ihn mir mitteilen.

## Inhaltsverzeichnis

<b>Analyse</b>	<b>2</b>
<b>Notenanhang</b>	<b>6</b>
<b>Literatur</b>	<b>8</b>

## Analyse

### Eichendorf, Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,  
ich hörte die Vögel schlagen,  
da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang  
das war ein lustiges Jagen!

Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,  
die Nacht bedeckt die Runde,  
nur von den Bergen noch rauschet der Wald,  
und mich schauert's im Herzensgrunde.

Eichendorffs Gedicht ist im strengen Kreuzreim gehalten. Das Metrum ist jambisch. Durch zusätzliche Senkungen passt es sich dem natürlichen Sprachrhythmus an. Robert Schumann folgt in seiner Vertonung diesem Sprachrhythmus. Er weicht erst am Ende (T. 38) davon ab und hebt damit die zentrale Aussage des Gedichtes über die Befindlichkeit des lyrischen Ichs hervor.

Ebenso schlicht wie die formale Struktur ist die Bildersprache gehalten. Sie bedient sich gängiger Motive der Romantik: Wald, Berge, Vögel, Jagd und Hochzeit. Um so unvermittelter ist der Gegensatz, der erst in der allerletzten Zeile aufgebaut wird. Nach der Schilderung der menschlichen Außenwelt (Hochzeit, Jagd) und Naturschilderung (Nacht, Berge, Wald) ist erst hier von der Innenwelt, der Befindlichkeit des lyrischen Ichs die Rede.

Der dramatische Aufbau des Gedichts zeigt (über beide Strophen betrachtet) eine Abnahme von Aktivität: Hochzeit, Vogelgesang, Reiten, Musizieren (Waldhorn), Jagen: Die erste Strophe schildert menschliche Aktivität. Doch die Schilderung wirkt metaphorisch, sie bleibt vage, andeutend und knapp. Wir ahnen, dass nicht die skizzierten Handlungen selbst wichtig sind, sondern das, wofür sie stehen: Unbeschwertheit (Feier, Jagen) und vielleicht auch ungebrochene Einheit mit der Natur: Hochzeit und Vogelgesang, Reiter und Jagen verbinden Mensch und Tierwelt in naiver, nicht problematisierender Form.

In der zweiten Strophe bleibt davon nur noch die flüchtige Erinnerung an einen Nachhall, nicht einmal mehr der Nachhall selbst. Die Aktivität ist reduziert auf vom Menschen nicht beeinflussbare Rhythmen und Vorgänge in der Natur (es wird Nacht, der Wald verharret

The image shows a musical score for Robert Schumann's 'Die Forelle' (Op. 122, No. 3). It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the accompaniment for the horn quintet. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte) and 'ritard.' (ritardando). The lyrics are: 'Es zog ei-ne Hoch-zeit den Berg ent-lang,'. The vocal line features a melodic line with a 'Stufengang' (stepwise motion) and a 'Hornquintensatz' (horn quintet setting).

Abbildung 1: T. 3-4, Stufengang und Hornquintensatz

im Rauschen). Den Schilderungen der ersten Strophe wird nachträglich ein Zug von Unbeilichtheit, Entrücktheit des lyrischen Ichs aufgeprägt („noch eh ich's gedacht“). Das Motiv des „lustigen Jagens“ am Ende der ersten Strophe wirkt forciert (Ausrufungszeichen) und (als die stärkste Form von menschlicher Aktion) wie ein bewusster Gegensatz zur Entrücktheit des lyrischen Ichs, die in der ersten Zeile von Strophe 2 aufgebaut wird. Es bleibt sogar offen, ob die Motivreihe der ersten Strophe nicht überhaupt eine vom lyrischen Ich nur „gedachte“ Welt ist, ein herbeigesehntes Lebensgefühl, das nun aber von der Empfindung des Ausgeliefertseins an die Realität und die Natur verdrängt wird. Beide Motive (Nacht und Waldesrauschen) können in der Romantik durchaus auch positiv besetzt erscheinen. Zweifelsfrei wendet sich die Stimmung daher erst in der letzten Zeile. Dämmerung, Nacht und Waldesrauschen werden nachträglich Metaphern für die existentielle Unsicherheit und Angst des Menschen. Natur- und Landschaftsbilder erreichen hier, bei Eichendorff und Schumann, eine „transzendente Stufe“.<sup>1</sup> Offen bleibt, ob es äußere Mächte oder die Abgründe der eigenen Seele sind, welche das Schauern hervorrufen.

Robert Schumanns Vertonung zeichnet die Semantik der beiden Liedstrophen nach. Ein grundlegendes rhythmisches Motiv (Viertel-Achtel) beherrscht fast die gesamte Vertonung. Es läßt Hornrufe assoziieren und nimmt insofern Bezug auf eines der Bilder in Strophe 1. Die Melodik der Gesangsstimme (ein zwischen Grundton und Terz pendelnder Sekundgang, siehe Abb. 1) deutet dies in versteckter Form an, denn dieser Tonfolge ließe sich problemlos die Figur der *Hornquinten* unterlegen (was Schumann jedoch nicht ausführt). Der Gesangsrhythmus folgt der natürlichen Textdeklamation. Die Periodik ist weniger unregelmäßig, als man auf den ersten Blick meinen könnte: Substantiell bilden Takt 3, 4, 6 und 7 einen geschlossenen Viertakter, der innerlich durch die Dehnung der Zwischendominante in Takt 5 erweitert wird.

Gefährdet wird die Periodik jedoch nicht nur durch diese Erweiterung, sondern bereits zuvor durch die *ritardando*-Vorschrift (Fischer-Dieskau erkennt hier den Gestus des Fragens<sup>2</sup>), mitten im für die Hornmelodik typischen Punktierungsrhythmus. Der unregelmäßige Takt 5, der wieder im Tempo zu nehmen ist, wirkt daher wie ein Anlaufnehmen, ein Atemholen. Er korrespondiert mit den Klavier-Einleitungstakten 1 und 2. Diese Funktion, nämlich Energie zu sammeln, wird verständlich, wenn wir in Takt 6 den Sextaufschwung hören, der die gelöste Stimmung des A-dur-Pulsierens zurückgewinnt. Der Sextaufschwung erreicht ja auch den melodischen Höhepunkt der ersten Periode<sup>3</sup>, seine Rückführung auf den Grundton entspricht dem Ende der ersten Gesangsphrase. Es wirkt,

1 ROSEN: Musik der Romantik, S. 162.

2 FISCHER-DIESKAU: Robert Schumann, S. 78.

3 Dieser Begriff wird hier im allgemeinen Sinne verwendet, also nicht verengt auf das bekannte Syntaxmodell. Zum Periodenbegriff vgl. KÜHN: Artikel Form, Zentrale Modelle, Syntaktische Bauweisen, Periode und Satz.

als ob die im Ritardando durchklingende Gebrochenheit und Zögerlichkeit mit dieser Geste fortgewischt oder verdrängt werden.

Die Anmutung von Zögerlichkeit und Unbestimmtheit ist freilich bereits in den Anfangstakten vorgeprägt. Nicht der Grundton (a) eröffnet den Satz, insbesondere auch nicht auf einer ersten oder deutlich auftaktigen Zählzeit<sup>4</sup>, sondern dessen Oberquinte. Die klangliche Indifferenz der primäre Sexte (cis) wird noch durch den folgenden Quartsextakkord unterstrichen. Soll man ihn als Satzfehler hören? Jedenfalls entsteht der Eindruck des Unentschlossenen, Vagen.

Die Zwischendominante (Fis-Dur) entspricht bei ihrem ersten Auftreten (T. 5) der in T. 22 erreichten Medianttonart Fis, die dort für die Sphäre der Nacht steht, also vielleicht für das der Realität entrückte lyrische Ich. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass die auf einen Takt erweiterte Zwischendominante und die Gefährdung der in den ersten Takten artikulierten unbeschwerten Rhythmik schon zu Beginn die in der zweiten Strophe artikuliert innere Gebrochenheit des lyrischen Ichs aufscheinen lassen. Die Schilderung der naiv heiteren Lebenswelt und des ungebrochenen Verhältnisses zur Natur ist von Anfang an gefährdet.

Die kleine harmonische Ausweichung in T. 5 unterbricht auch die bis dahin (und danach auch wieder) ungefährdete, naive Harmonik, die sich in einem Tonika-Dominant-Pendel erschöpft. Dem zweiten Motiv (Reiter, Jagd) entspricht eine zweite Periode, die einen korrespondierenden metrischen und melodischen Verlauf zeigt. Harmonisch weicht sie zur Unterquinttonart aus. Die Gesangsstimme rückt die Anfangsphase um eine Sekunde aufwärts, der Bass hingegen fällt eine Sekunde herab. Dadurch beginnt die Gesangsphrase nicht auf dem Grundton der Harmonie (G-dur), sondern auf der Terz und gewinnt dadurch (und durch den Wegfall der Ritardando-Vorschrift) an Dynamik. Dies korrespondiert mit der Dynamik des Textmotives (Jagd).

Die Betonung des Plagalen in dieser Phrase lässt sich als Ausbalancierung der Harmonik der ersten Takte verstehen. Sie gefährdet die vordergründige Naivität des A-dur Anfangs (erinnert er uns an Beethovens siebte Symphonie?) noch nicht wirklich; erst im zweiten Teil des Liedes wird sie dies substanziell tun. Der plagale Quartfall im Bass (T. 14 f., G-D als momentane IV-I) wird im Verlauf der Gesangsmelodie reflektiert: Sie schließt ihre Phrasen ebenfalls mit dem Quartintervall ab. Dieser Quartschluss wird krebsgängig in der ersten Phrase der zweiten Strophe wiederaufgenommen. Damit verklammert Schumann unauffällig die Sphären der beiden Gedichtstropfen miteinander.

Das Fis-dur, welches die dritte Periode („Und eh' ich's gedacht“) beherrscht, bildet die Mediant zwischen Tonika- und Subdominantebene, die bis hierher exponiert wurden. Es steht sicherlich als Metapher für die Sphäre des Entrücktseins und der Nacht, die nun aufgebaut wird. Die hier beginnende Manifestierung der Gebrochenheit des lyrischen Ichs wird auch in einem kleinen Detail der Melodieführung erkennbar: Der ungefährdete Tonleitgang der ersten Gesangsphrase wurde bereits durch den (weiblichen) Quartschluss der zweiten Phrase unauffällig durchbrochen, nun durch den Quartaufstieg und den anschließenden Terzsprung noch stärker. Die so entstehende Dreiklangsmelodik wirkt geringfügig schwereloser, unirdischer als die Sekundgänge, welche die Melodie im folgenden Takt allerdings noch beenden werden. Später (T. 33–38) werden Sekundschritte vorübergehend ganz verschwinden.<sup>5</sup>

4 Diese metrische Unbestimmtheit ist bei der Wiederkehr des Anfangs selbstverständlich aufgelöst.

5 Hintergründig bleiben sie weiterhin wirksam, in Gestalt der Führungslinie  $a^1$  (T. 34)– $h^1$ – $cis^2$  (der Spitzentöne in den jeweiligen Takten), schließlich  $d^2$  in T. 40.

Die Gefährdung der naiven Idylle zeigt sich nun auch darin, dass die Phrase ab. T. 24 nicht mehr periodisch geschlossen ist: Der Sextaufschwung kann nicht mehr zur fis-moll-Tonika zurückführen, sondern moduliert nach gis-moll, der Tonart des der erweiterten Dominantsphäre zugehörigen Dg (leiterfremder Molldreiklang der vii). Ab Takt 24 wird also die fest gefügte periodische Abgeschlossenheit aufgegeben zugunsten von Entwicklung und durchführungsartig lockerer Fügung. Melodisch nähert sich die nächste Phrase der Gesangsstimme wieder dem allerersten Anfang an, um eine kleine Sekunde herabtransponiert (und um den Quartauftakt erweitert). Diese Verklammerung hebt jedoch den Kontrast zwischen den semantischen Sphären und auch zwischen den Tonarten (A-dur vs. gis-moll) um so deutlicher hervor.

Ab Takt 32 geschieht harmonisch eine Rückkehr zur Tonika. Eine Beschleunigung des harmonischen Aktionstempos erzeugt stärkere Unruhe. Die Gesangsstimme zeigt eine prozesshafte Entwicklung von Intervallsprüngen über die Quarte, die Quinte zur Sexte in T. 38. Auch die mehrfache Sequenz von Bass und oberer Mittelstimme der Klavierschicht (bei auf der Dominante verharrenden Liegestimmen) erzeugt harmonische Spannung, die bis zum deutlichen Eintritt der Tonika in T. 38 angestaut wird. Die erst dort endgültig erreichte Rückkehr zur Tonika A-dur fällt mit der Zentralaussage „mich schauert's im Herzensgrunde“ zusammen. Sie wird auf diese Weise mit dem naiven A-dur des Anfangs verschränkt. Insofern, als der Intervallerweiterungsprozess der Gesangsstimme hier seinen Zielpunkt erreicht, unterstreicht auch die Gesangsstimme dieses Ereignis. Auf den ersten Blick merkwürdig mutet der Umstand an, dass die Gesangsstimme ihre Kulmination (d'') gerade zur Silbe „grunde“ erreicht. Hier haben wir es nicht mit Tonmalerei zu tun (die wir jedoch überdeutlich in den Schlusstakten sehen), sondern es werden eben auch melodische Mittel aufgewendet, um die Climax der musikalischen Entwicklung mit dem Erreichen der zentralen Gedichtsaussage in Einklang zu bringen.

Die Takte ab T. 39 bringen auch die Auflösung des bis dahin ungefährdeten Grundrhythmus in Melodie- und Klavierschicht. Ein weiteres Element der Morbidität bildet die Chromatik, die nun nicht als zwischendominantische Hochalteration auftritt, sondern im Gegenteil als Vermollung (*cis-c*). Als Reflex darauf wird die Harmonik plagal: A-a-E-e-h. Eine archaisch mit barockem Quartvorhalt versehene authentische Kadenz kann sich in den letzten Takten nicht regelgerecht auflösen: Die Tonika wird auch ganz am Schluss über den plagalen Tonika-Vorhaltsquartsextakkord erreicht. Dies erzeugt eine falsche (jedenfalls plagale) Fortschreitung von E-dur zu D-Dur<sup>6</sup>, die maximal zur gefälligen Harmonik des Anfangs kontrastiert.

Zusammen mit dem Herabsinken der Melodiestimme auf ihren absoluten Tiefpunkt im Schlusstakt genügen Schumann diese schlichten Mittel, um die Erschütterungen des lyrischen Ichs darzustellen. In anderen Liedern überlässt Schumann das Ausmalen der subjektiven Befindlichkeit der absichtsvollen Sprachlosigkeit eines Klaviernachspiels. Der Verzicht darauf und die Einfachheit der eingesetzten Mittel sind vielleicht ein Reflex auf die Schlichtheit des Gedichts. Hier versinnbildlichen der Kunstgriff eines auskomponierten Ritardando, das Erstarren von Rhythmus, Energetik, Melodie und Harmonik viel wirkungsvoller als ein ausmalender Kommentar der Klavierbegleitung das „Schauern“ des lyrischen Ichs. Die Musik erstirbt und mit ihr alle Erinnerungen an den auch anfangs schon gebrochenen Einklang zwischen Naturidylle und Seele.

---

6 Genau genommen handelt es sich um die Progression V- $\bar{II}$ , als Vorhaltsquartsextakkord in der Tonika.

# Notenanhang

Ziemlich lebendig *mf* ritard.

Ziemlich lebendig Es zog ei-ne Hoch-zeit den Berg ent-lang, *ritard.* *Im Tempo*

*p* *sf*

Ed.

8 ritard. *f*

ich hör-te die Vö-gel schla-gen, da blitz-ten viel Rei-ter, das

*ritard.* *Im Tempo* *sf* *f* *f*

15 *f*

Wald-horn klang, das war ein lu-sti-ges Ja-gen!

*sf* *f* *sf*

21 *p* ritard. *Im Tempo*

Und eh' ich's ge-dacht, war al-les ver-hallt,

*pp* *ritard.* *p*

27 *p* *ritard.*  
 die Nacht be-dek - ket die Run - de,  
*ritard.* *Im Tempo*

33 *p*  
 nur von den Ber - gen noch rau - schet der Wald, — und mich schau-ert's im Her - zens - grun -

41  
 - - de, und mich schau - - ert's — im

46  
 Her - - zens - grun - - de.

## Literatur

- FISCHER-DIESKAU, DIETRICH: Robert Schumann. Wort und Musik. Das Vokalwerk. Stuttgart 1981
- KÜHN, CLEMENS: Artikel Form, Zentrale Modelle, Syntaktische Bauweisen, Periode und Satz. In: LAURENZ LÜTTEKEN (Hrsg.): MGG Online. New York, Kassel, Stuttgart 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/396338>
- ROSEN, CHARLES: Musik der Romantik. Salzburg, Wien 1995

## **Selbständigkeitserklärung**

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

**Selbstverständlich eigenhändig unterschreiben**

Hohenkleinneubirresborn, den 11.11.2011

Manfred Dings