

Sprau, Kilian (2013): ›Polyvalenz‹ der Form. Beobachtungen zu einer analytischen Kategorie am Beispiel von Johannes Brahms Unbewegte laue Luft, op. 57/8. ZGMTH 10/1, 47–60. <https://doi.org/10.31751/712>

© 2013 Kilian Sprau



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 06/07/2014
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

›Polyvalenz‹ der Form

Beobachtungen zu einer analytischen Kategorie am Beispiel von Johannes Brahms *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8

Kilian Sprau

ABSTRACT: Nicht immer erscheinen sämtliche Gestaltungselemente einer Komposition zur einheitlichen Gliederung des musikalischen Verlaufs koordiniert. Den ästhetischen Reiz eines Musikwerks kann gerade die Irritation des Hörers durch gezielte ›Fehlkoordination‹ formbildender Strategien ausmachen. Eine Analyse dieses Phänomens, das in einem jüngeren Beitrag zur Brahms-Forschung als ›Polyvalenz‹ der Form bezeichnet wird, erfordert die gesonderte Darstellung von Gliederungsangeboten auf den einzelnen Ebenen der musikalischen Gestaltung. Bei der Untersuchung von Vokalmusik bietet sich dabei die Möglichkeit, auch das sogenannte ›Wort-Ton-Verhältnis‹ als einen Aspekt ›polyvalenter‹ Formbildung zu erfassen. Der folgende Beitrag exemplifiziert dies am Beispiel einer Liedkomposition von Johannes Brahms (*Unbewegte laue Luft*, op. 57/8). Den Abschluss bildet ein kurzer Blick auf bisherige Forschungsbeiträge zum Werk.

Eine gängige Bestimmung der Formfunktion musikalischer Gestaltungselemente ergeht danach, wie sie zur Gliederung der sich in der Zeit entfaltenden Musik beitragen. Die Formanalyse des vorliegenden Beitrags operiert dazu auf Grundlage von Abschnitten, die jeweils von einem bestimmten musikalischen Gestaltungsmerkmal geprägt oder durch Interpunktionen voneinander abgegrenzt sind und setzt diese zueinander in Beziehung.

Keineswegs ist damit vorausgesetzt, dass alle Elemente musikalischer Gestaltung die verlaufende Zeit in synchroner Weise gliedern: Tempo und Metrum, Motivik und Harmonik, Diastematik und Rhythmik können sich in der Zeit auf jeweils autonome Weise und in diachroner Anordnung entfalten. Die Verhältnisse sind daher nicht nur in ihrem zeitlichen ›Nacheinander‹, sondern auch ›Nebeneinander‹ zu beobachten. Bei einem Lied wie *Unbewegte laue Luft* op. 57/8 von Johannes Brahms¹, das als Gegenstand des folgenden Beitrags gewählt ist, gilt dies freilich auch für den Text und das Verhältnis von ›Musik‹ und ›Text‹.

Gliederungsangebote auf musikalischer Ebene

Abbildung 1 zeigt eine schematische Darstellung des Kompositionsverlaufs. Sie wird durch die anschließend ausgeführten analytischen Beobachtungen kommentiert.

1 Im Folgenden stets zitiert nach dem Erstdruck Brahms 1871, 12–15.

Takte	1-12	13-19	20-24	25-30	31-36	37-42	43-48	49-54	55/56	57-62	63-70
Tempo	langsam										
Taktart	rit. → Adagio										
Dynamik	lebhaf										
Harmonik i: Tonart	4/4										
Harmonik II: Schlusswendung	An- und Abschwellen zwischen Piano und Forte										
Harmonik i: Tonart	E-Dur	H-Dur →	E-Dur	Ganzschluss in H (T. 30)	Halbschluss in E (T. 35)	Halbschluss in E (T. 41)	F-Dur	[F-Dur]	E-Dur	Halbschluss in E (T. 61)	Piano dim. und Pianissimo dim.
Harmonik II: Schlusswendung	Halbschluss in E (T. 13)	Halbschluss in E (T. 20)	[→ T. 25; Quartsextakkord ohne reguläre kadenzierende Auflösung]	Ganzschluss in H (T. 30)	Halbschluss in E (T. 35)	Halbschluss in E (T. 41)	Ganzschluss in F (T. 48), Zieltonika in Quartsextstellung	Ganzschluss in F (T. 53), Zieltonika in Quartsextstellung	Halbschluss in E (T. 61)	Plagalabschluss in E (T. 67)	
Motivik im Gesang	a	a'	-	b	a	a	b'	a	b	a	
Vokaler Ambitus	e ¹ -e ²	fs ¹ -e ²	-	e ¹ -gs ²	fs ¹ -fs ²	fs ¹ -gs ²	gs ¹ -gs ²	gs ¹ -e ²	gs ¹ -gs ²	gs ¹ -e ²	
Klavierfiguration	Akkorde im Wechsel mit Achtelbewegung, chromatisierter Septakkord	fließende Achtelbewegung	wie Takt 1-12	fortlaufende Sechszehnelbewegung	fortlaufende Sechszehnelbewegung	fortlaufende Triolenbewegung	fortlaufende Sechszehnelbewegung	fortlaufende Sechszehnelbewegung	in beiden Hd.	nur in der rechten Hand	
Text	Unbewegte laue Luft, tiefe Ruhe der Natur;	durch die stille Gattennacht plätschert die Fontaine nur.	-	Aber im Gemüthe schwilt heißere Begierde mir,	aber in der Ader quillt Leben und verlangt nach Leben.	Sollten nicht auch deine Brust sehnlichere Wünsche heben?	Sollte meiner Seele Ruf nicht die Deine tief durchdringen?	Leise mit dem Aetherfluss säume nicht daher zu schweben!	Komm, o komm, o komm,	Komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!	Komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!
Takte	1-12	13-19	20-24	25-30	31-36	37-42	43-48	49-54	55/56	57-62	63-70

Abb. 1: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, Gliederungsmöglichkeiten gemäß der musikalischen Gestaltung

Abbildung 1 ordnet dem zeitlichen Verlauf (in der Horizontalen) Ereignisse der musikalischen Gestaltung (in der Vertikalen) zu. Dargestellt werden verschiedene Gliederungen, systematisiert nach ausgewählten Aspekten: Den Anfang machen Gestaltungsmittel, die sowohl den Gesangs- als auch den Klavierpart betreffen, anschließend werden jeweils gesangsspezifische und klavierspezifische Aspekte herausgearbeitet.² Den Abschluss bildet die Textwiedergabe. Die grafische Koordination der unterschiedlichen Abschnittsbildungen erfolgt über eine Taktleiste; sie gibt sämtliche in den einzelnen Zeilen auftretenden Segmentierungen wieder. Die relative Länge der einzelnen Abschnitte wird annähernd proportional zur jeweiligen Anzahl der Takte dargestellt.³ Die Einfärbung einzelner Abschnitte dient der Verdeutlichung formbildender Konzeptionen, wie sie sich bei gesonderter Betrachtung der einzelnen Gestaltungsmittel ausprägen. Insbesondere deren Wiederkehr lässt sich auf diese Weise sinnfällig symbolisieren.

Offenkundig tragen die einzelnen Gestaltungsmittel auf teils höchst diachrone Weise zur Gliederung des musikalischen Verlaufs bei. Keinesfalls kann davon gesprochen werden, alle Elemente arbeiteten *einer* Gliederung zu. Dies zeigt sich etwa bei einem Vergleich von Tempo und Taktvorzeichnung einerseits mit der in der Gesangsstimme exponierten Motivik andererseits.

Das Tempo erfährt von Takt 24 zu Takt 25 eine schlagartige Änderung. Bis dahin gilt die Bezeichnung ›langsam‹, die durch ein Ritardando ab Takt 21 kurzfristig noch bis zum Adagio (T. 25) gesteigert wird. Ab Takt 25 gilt dann bis zum Schlussritardando (ab T. 67) durchgehend die Tempovorschrift ›lebhaft‹.

Mit der Änderung des Zeitmaßes geht ein Wechsel der Taktvorzeichnung einher. Bis Takt 24 steht das Lied im 9/8-Takt, der unter anderem durch die zum Einsatz gelangenden Klavierfigurationen als ein triolisch subdividiertes Dreier-Metrum wirksam wird. Ab Takt 25 ist dann ein 4/4-Takt vorgezeichnet; als kleinste Einheit finden hier Sechzehntelnoten Verwendung.

Gemeinsam tragen Zeitmaß und Metrum zum Eindruck einer Zäsur zwischen den Takten 24 und 25 bei. Auf diesen Ebenen der Gestaltung entsteht also eine zweigeteilte Großform: Einem langsamen Abschnitt im ternären folgt ein schneller im binären Metrum.

Motivik in der Gesangsstimme

Der Gesang exponiert in den Takten 3–4 ein charakteristisches dreitöniges Motiv; es beschränkt sich auf die obere Terz des Tonikadreitklangs, die um eine expressive Wechselnotenbewegung zum tieferalterierten 6. Ton ergänzt wird (Motiv ›a‹; vgl. Bsp. 1;

- 2 Die Liste der Gestaltungsmittel wäre beliebig erweiterbar; auch könnte ihre wechselseitige Abgrenzung anders vorgenommen werden.
- 3 Die Darstellung repräsentiert also nicht die relative Dauer der Abschnitte. Angesichts der Tatsache, dass bis einschließlich Takt 24 die Tempobezeichnung ›langsam‹ gilt, ab Takt 25 jedoch die Vorschrift ›lebhaft‹, müsste zu diesem Zweck ein Teil der Abbildung gestreckt (T. 1–24), der andere hingegen gestaucht werden (T. 25–70).

Langsam

Un - be - weg - te lau - e Luft,

Beispiel 1: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, T. 1–4 (Motiv ›a‹)

20

nur.

dimin. e ritard. molto

Adagio

25 **Lebhaft**

A - ber im Ge - mü - the schwillt

molto cresc.

Beispiel 2: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, T. 20–27 (Motiv ›b‹)

Abb. 1: Beginn von Abschnitt ›a‹. Auch im weiteren Verlauf bis zu Takt 24 kommen rhythmische und diastematische Elemente dieses Motivs zum Einsatz (Abb. 1: Abschnitt ›a‹).⁴

4 Die Gestaltung der Vokallinie in den Takten 17–18 und 19–20 zeigt jeweils eine diastematische Verwandtschaft zu Motiv ›a‹: Auch hier ist das Terzintervall zwischen den Tönen *gis* (bzw. der alterierten Variante *g*) und *h* konstitutiv, ebenso die obere Nebennote *c* (bzw. *cis*). Ebenso kehrt die Initialrhythmik des Motivs wieder, nämlich Takt 14–15 (allerdings zur Auftaktigkeit verschoben).

Mit dem Wechsel des Zeitmaßes und Metrums in Takt 25 geht auch die Einführung neuen motivischen Materials einher. Das in Takt 26–27 exponierte Motiv ›b‹ spielt sich im Rahmen der Grundoktave (e^1 – e^2) ab, die in einer raschen Brechung des Tonikadreitklanges durchmessen wird (vgl. Bsp. 2; Abb. 1: Abschnitt ›b‹). Gegenüber dem stationär in sich kreisenden Charakter von Motiv ›a‹ ist Motiv ›b‹ eine schwungvoll vorwärts drängende Geste.⁵ Damit bestätigt der motivische Kontrast in der Gestaltung der Gesangsstimme zunächst die durch Tempo und Taktvorzeichnung mit Takt 25 gesetzte Zäsur.

Dieser Kongruenz widerspricht jedoch die Wiederkehr des Motivs ›a‹ ab Takt 37 (vgl. Bsp. 3). In rhythmisch-metrisch modifizierter Form, ›angepasst‹ an die neue Taktart und das neue Tempo, erscheint es insgesamt noch dreimal (T. 37–38, T. 43–44, T. 63–64) und damit deutlich öfter also als vor besagter Zäsur, wo es in seiner ursprünglichen Gestalt nur ein einziges Mal aufgetreten war. Die motivische Gestaltung des Gesangsparts suggeriert damit für sich genommen – ›sit venia verbo‹ – einen ritornellartigen Verlauf der Komposition: Im Wechsel mit motivisch andersartig gestalteten ›Episoden‹ (Abschnitte ›b‹ und ›b'‹)⁶ tritt mit Abschnitt ›a‹ (vgl. Abb. 1) insgesamt dreimal ein ›Refrain‹ auf, dessen Beginn diastematisch und rhythmisch durch das Initialmotiv markiert wird.

35

Le - ben. Soll - ten nicht auch dei - ne Brust

Beispiel 3: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, T. 35–38

So ergeben sich aus der vergleichenden Betrachtung von Tempo und Taktvorzeichnung einerseits und Motivik des Gesangsparts andererseits zwei einander widerstrebende Tendenzen der Formbildung. Während Tempo und Taktvorzeichnung eine Teilung des Lieds in zwei deutlich kontrastierende Teile vornehmen, tritt dem im späteren Verlauf des Lieds die motivische Bezugnahme auf dessen Beginn entgegen und nivelliert so die vermeintliche Zweiteiligkeit.

- 5 Den Eindruck des Vorwärtstreibenden bestätigt die unmittelbar auf die Motivexposition folgende Erweiterung des vokalen Ambitus: In den Takten 28–34 wird der Ton e^2 mehrfach überschritten, der bis dahin den oberen Grenzton gebildet hatte.
- 6 Die Gesangslinie in Abschnitt ›b'‹ (T. 49–56) zeigt insbesondere in der Initialrhythmik (T. 49–50), den melismatischen Achtelpaaren (T. 50–52) und der expressiv fallenden Quarte in Takt 55 motivische Verwandtschaft zu Abschnitt ›b‹. Bei genauer Betrachtung ergeben sich freilich auch Möglichkeiten, Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den motivischen Prägungen ›a‹ und ›b‹ zu konstruieren. Beide verweisen aufeinander durch ihre gemeinsame Beziehung zum Tonika-Dreitklang und durch die melismatische Achtelfiguration. Diese Bezüge sind wohl für die Analyse in Gerber 1933 maßgeblich (vgl. unten).

Die Analyse der übrigen Gestaltungsmittel hinsichtlich ihrer formbildenden Funktion zeigt, dass auf keiner weiteren Ebene ausschließlich eine der beiden genannten Gliederungsmöglichkeiten unterstützt wird; sie verhalten sich zu ihnen entweder ambivalent (Dynamik, Klavierfiguration) oder indifferent (Harmonik).

Dynamik

Die dynamische Gestaltung des Lieds bringt drei Abschnitte hervor. Aufgrund der extremen Kürze des letzten Abschnitts (T. 63–70) wäre es allerdings irreführend von ›Dreitelligkeit‹ (im Sinne einer Gleichwertigkeit der Rahmenteile) zu sprechen. Die Grenze zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt fällt mit dem Wechsel von Tempo und Metrum in Takt 25 zusammen. Bis dahin erfolgen ausschließlich Spielanweisungen, die die Ausgangslautstärke Piano weiter reduzieren (T. 10 und T. 21 ff.); mit Takt 25 hebt dann, ausgehend vom plötzlich wieder hergestellten Piano, eine neue dynamische Entwicklung an. Damit arbeitet die dynamische Gestaltung des Lieds einer Zäsur im Übergang von Takt 24 zu Takt 25 zu.

Der weitere Verlauf bis kurz vor Schluss ist durch ein wellenförmiges An- und Abschwollen zwischen den Grenzwerten Piano und Forte geprägt.⁷ Auffällig ist, dass diejenigen Abschnitte, die sich infolge der alternierenden Motivik in der Gesangsstimme ergeben, jeweils in einem dynamischen Wellental anheben (T. 25, T. 37, T. 49, T. 57, T. 63; vgl. Abb. 1). In dieser Hinsicht unterstützt die dynamische Gestaltung die ritornellartige Gliederung des Lieds. Der letzte Teil der dynamischen Gliederungsebene (T. 63–70) sinkt dann in einen unterhalb des Piano angesiedelten Bereich ab: Das Diminuendo in Takt 62 führt in ein Piano molto (T. 63), das kontinuierlich bis zum Pianissimo (T. 67) und darüber hinaus abnimmt.

Klavierpart

Die Figuration des Klavierparts gliedert das Lied in sechs Abschnitte. Von diesen korrespondieren miteinander der erste und dritte, sowie der vierte und sechste. Zweimal umschließen somit rahmenteilartige Abschnitte solche mit differierenden Prägungen. Die zu Beginn im Klavier etablierte Figur (T. 1–4; vgl. Bsp. 1) bestimmt die Komposition entscheidend bis zu Takt 24. Sie ist in mehrerer Hinsicht prägnant: Ihre motivische Qualität rührt diastematisch von der expressiv aufsteigenden große Sexte, rhythmisch vom Wechsel zwischen Achtelbewegung und akkordischem Stillstand und harmonisch von der charakteristischen Klanglichkeit des Dominantseptakkords mit tiefalterierter Quinte her.⁸ In Takt 13–19 wird die Figur vorübergehend durch eine fließende Figuration fortlaufender Achtelnoten abgelöst; in einem kurzen solistischen Abschnitt des Klaviers (T. 20–24) kehrt sie dann wieder (vgl. Bsp. 2).

Vom vierten Abschnitt an (T. 25–36) ist der Klavierpart durch schnelle Begleitfigurationen ohne besondere motivische Qualität geprägt: Akkordstrukturen, die zunächst

7 Innerhalb dieser fließenden, dynamische ›Sprünge‹ vermeidenden Gestaltung fällt mit seinem markanten Forte-Akzent lediglich der solistische Klaviereinschub in Takt 41–42 aus dem Rahmen.

8 Vgl. zu diesem Aspekt besonders Hancock 1999, 385.

in Sechzehntelnoten, im fünften Abschnitt (T. 37–54) dann vorübergehend in triolische Bewegung aufgelöst werden.

Die Grenze zwischen dem dritten und vierten Abschnitt fällt mit dem Übergang von Takt 24 zu Takt 25 zusammen. Die durch Tempo und Taktangabe an dieser Stelle gebildeten Zäsur wird auch durch den Wechsel von der relativ langsamsten zur relativ schnellsten Bewegungsform im Klavier unterstützt (vgl. Bsp. 2). Der resultierende Eindruck ist der zweier großer, jeweils symmetrisch in drei Abschnitte segmentierter Formteile.

Allerdings wird auch die von der Vokalmotivik vorgegebene Gliederung durch einen Aspekt der Klavierfiguration unterstützt: Die Rückkehr zur ternären Unterteilung in Takt 37, also die Rücknahme der Bewegung von Sechzehnteln auf Achteltriolen im fünften Abschnitt, korrespondiert als Bezugnahme auf den Liedbeginn mit der gleichzeitigen Wiederaufnahme von Motiv ›a‹. Regelmäßig gemeinsam mit Motiv ›a‹ im Gesang erscheint im Klavier zudem der Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte, der als harmonisches Motiv den Liedanfang prägt (vgl. T. 1–4, T. 37–38, T. 43–44 und T. 63–65). Damit unterstützt die Gestaltung der Klavierstimme sowohl eine übergeordnete Zweiteiligkeit, wie sie die durch Takt und Tempo angezeigt wird, als auch die durch die Motivik der Gesangsstimme angezeigte ritornellartige Form.

Harmonik

Die harmonische Ebene ist in Abbildung 1 unter zwei Aspekten aufbereitet: Die Disposition der Tonarten ließe sich kaum schlüssig darstellen, wollte man nicht zugleich die Abfolge harmonischer Schlusswendungen ergänzen, die direkt (durch Ganzschlüsse) oder indirekt (durch Halbschlüsse) tonikalisierend wirken. Der auf diese Weise konstruierbare⁹ Tonartenplan E-H-E-F-E prägt fünf Abschnitte aus. Die Grundtonart kehrt zweimal wieder, jeweils im Anschluss an tonal kontrastierende Partien, wobei der dominantischen Region (T. 13–17) späterhin die ›neapolitanische‹ gegenübergestellt wird (T. 46–53).

Die Anordnung der Tonarten lässt verschiedene Möglichkeiten der formalen Deutung zu. Denkbar wäre die Annahme einer eigenständigen ritornellartigen Disposition (die nicht mit der Wiederkehr von Motiv ›a‹ im Gesangspart synchronisiert wäre). Eine andere Möglichkeit bestünde in der Annahme zweier selbstständiger, jeweils symmetrisch konzipierter Formteile mit den Tonartenfolgen E-H-E und E-F-E. Jeder der beiden in Tempo und Taktart voneinander unterschiedenen Teile ginge in diesem Fall von E-Dur aus, um nach längerer Ausweichung dorthin zurückzukehren. Allerdings müsste hierzu der Eindruck einer ›Mittelzäsur‹ auch auf harmonischer Ebene gewährleistet sein. Die Kadenzdisposition des Lieds jedoch unterstützt eine Zweiteilung des mittleren E-Dur-Abschnitts nicht.

Überhaupt lassen sich aus der Abfolge der Kadenzformulierungen kaum Schlüsse für die Gliederung der Komposition ziehen. Dies rührt daher, dass die durchaus zahlreichen kadenzierenden Wendungen hierarchisch kaum voneinander unterschieden sind (wes-

9 Freilich ist nicht jede kadenzierende Ausweichung dazu geeignet, in den Tonartenplan des Stücks aufgenommen zu werden. Die ganzschlüssige Ausweichung nach H-Dur in Takt 30 etwa erscheint dafür zu flüchtig: Unmittelbar nach dem Auftreten in seiner Funktion als Zielakkord der Kadenz wird der H-Dur-Akkord bereits wieder dominantisiert.

halb Abb. 1 auf die Visualisierung von Abschnittsbildungen auf der Ebene der Schlusswendungen völlig verzichtet). Brahms scheint daran gelegen, klare Zäsurbildungen, wie sie für gewöhnlich durch ganzschlüssige Wendungen erzielt werden, zu vermeiden. Während sich nämlich eine Reihe von Halbschlüssen in der Ausgangstonart findet (T. 13, T. 20, T. 35, T. 41, T. 61), erscheinen alle Ganzschlusskadenzen gezielt in ihrer Wirkung geschwächt: So wird die förmliche Ausweichung nach H-Dur in Takt 30 unmittelbar durch die Re-Dominantisierung des Zielakkords rückgängig gemacht; eine längerfristige (Re-)Stabilisierung der Oberquinttonart unterbleibt also. Die beiden Vollkadenzen in F-Dur (T. 48 und T. 53) stehen jeweils über dem Orgelpunkt c und entfalten daher keine zäsurbildende Wirkung. Das einzige Angebot für eine kraftvolle authentische Schlusswirkung in der Ausgangstonart wäre eine vollendete V-I-Fortschreitung in den Takten 62–63; hier jedoch erfüllt der Dominantakkord bereits selbst Zielfunktion im Rahmen einer halbschlüssigen Wendung (T. 61); der folgende Tonika-Akkord (T. 63) erscheint als Neubeginn, nicht als Abschluss. So bleibt die Rolle der Finalkadenz der plagalen Fortschreitung Takt 66–67 vorbehalten. Eine deutlich inszenierte authentische Kadenz in der Ausgangstonart E-Dur wird vermieden.

Das gesamte Lied hindurch werden klare Einschnitte bewusst ausgespart oder in ihrer zäsurbildenden Wirkung zumindest geschwächt. Das Resultat ist eine Folge weicher Übergänge, die sich positiv als ständiges ungebremstes Fließen der musikalischen Bewegung beschreiben lässt. Ähnlich wie die motivische Ebene betont auch die Kadenzbehandlung die übergeordnete Einheit der Form.

Insbesondere fällt auf, dass im Umfeld der Takte 24–25 eine Kadenzwendung unterbleibt, die dazu dienen könnte, den langsamen Teil deutlich vom folgenden schnellen zu trennen. Tatsächlich wird zwar in Takt 24 eine ganzschlüssige Kadenz vorbereitet, die über den übermäßigen Quintsextakkord in den kadenzierenden Quartsextakkord zu führen scheint – ein durch extreme Temporeduktion spannungsvoll akzentuierter Vorgang (vgl. Bsp. 2). Doch dadurch, dass der abrupte Wechsel der Gestaltung auf genau diesem Quartsextakkord einsetzt (T. 25), noch bevor dieser sich im Sinne eines Vorhalts auflösen könnte, wird eine Zäsur vermieden. Überdies unterbleibt die Auflösung des Quartsextklanges: Durch die Fortschreitung des Klavierbasses (T. 25–26) wird er als Umkehrungsakkord fortgesetzt, ohne eine kadenzierende Funktion erfüllen zu können. Von einer ›Mittelzäsur‹, die der Trennung zweier Formteile diene, kann daher nicht die Rede sein.

Fazit

Die Untersuchung der verschiedenen Gestaltungsmittel hinsichtlich ihrer formbildenden Funktion macht die einzelnen Elemente musikalischer Gestaltung untereinander vergleichbar. So geht einerseits aus den voranstehenden Beobachtungen hervor, dass mehrere Faktoren gemeinsam zum Eindruck einer Zäsur am Übergang von Takt 24 zu Takt 25 beitragen: Zeitmaß, Taktart, Motivik, Klavierfiguration und Dynamik begünstigen die Wahrnehmung einer zweiteiligen Gesamtanlage. Andererseits legen Dynamik und Klavierfiguration gemeinsam mit der Motivik des Gesangsparts eine alternative ritornellartige Gliederung nahe, die vor allem durch die regelmäßige Wiederkehr motivisch ähnlich geprägter Abschnitte gestützt wird. Ferner wird erkennbar, wie einzelne

Gestaltungsmittel hinsichtlich der einen oder anderen Formbildung indifferent bleiben. Dies betrifft insbesondere die Harmonik: Die verschiedenen harmonischen Regionen korrelieren zwar mit der ritornellartigen Anlage, eine Gliederung durch deutlich trennende Interpunktionen unterbleibt aber.

Die eigentümliche Gemengelage einander durchkreuzender Gliederungsangebote erzeugt Unsicherheit über die Abgrenzung und die Funktion von Abschnitten. Die irritierende Wirkung dieser ›absichtsvollen Unordnung‹ lässt sich an verschiedenen Stellen demonstrieren.

Eine solche Irritation bewirkt etwa der letzte in Abbildung 1 dargestellte Abschnitt (auf den Ebenen ›Dynamik‹ und ›Motivik im Gesang‹; T. 63–70). Durch die plagale Wendung Takt 67–68 und das fortschreitende Diminuendo erhält er ausgesprochenen Coda-Charakter, obgleich ein struktureller Schlusspunkt, etwa durch eine authentische Kadenz auf harmonischer Ebene, zuvor nicht gesetzt wurde. Beim Hören kann der Eindruck entstehen, man habe den Moment der strukturellen Schlussformulierung verpasst. Anstelle einer expliziten Schlusswirkung ergibt sich daher eher der Effekt eines ›Fade out‹.

Ähnlich verhält es sich mit den von Motiv ›a‹ bestimmten Abschnitten ab Takt 37: Da prominente Gestaltungsmittel wie Tempo, Taktart und Harmonik den Wiedereintritt von Motiv ›a‹ nicht entsprechend markieren, stellt sich ein klarer Reprises-Effekt nicht ein; der Rückbezug auf den Liedbeginn bleibt undeutlich, obgleich er auf motivischer Ebene tatsächlich geschieht. Fiele der Wiedereintritt von Motiv ›a‹ stets mit dem Wiedereintritt der Grundtonart zusammen, könnte die ritornellartige Disposition der Vokalmotivik durch die ebenfalls ritornellartige Gestaltung des Tonartenplans eine starke Unterstützung erfahren. Diese jedoch unterbleibt aufgrund einer gezielten ›Fehlkoordination‹ von Motivik und Harmonik. Aus der Perspektive der Tonartdisposition erscheinen die von Motiv ›a‹ geprägten Abschnitte Takt 37–48 und Takt 63–70 eher als Anhängsel der jeweils vorangehenden Episoden mit Motiv ›b‹ denn als selbständige Formteile.

Aspekte der Textgestaltung

Eine Liedanalyse, die die einzelnen Gestaltungselemente eines Musikwerks voneinander isoliert betrachtet und auf ihre formbildenden Funktionen hin untersucht, verführe konsequent, wenn sie auch den ›Text‹ nicht als eine der ›Musik‹ geschlossen gegenüber tretende Einheit behandelte. Ebenso wie die durch den Komponisten Brahms hinzugefügte Werkschicht (die ›Vertonung‹ im pragmatischen Sinn) stellt auch der von Georg Friedrich Daumer stammende Text¹⁰ eine Formation unterschiedlicher, isolierbarer Gestaltungsmittel dar, die gleichberechtigt neben die ›musikalischen‹ Kategorien treten und formbildende Funktion entfalten.¹¹ Unnötig wird hierdurch die blockhafte Gegenüberstellung einer präexistenten verbalen und einer durch die ›Vertonung‹ hinzutretenden musikalischen Schicht; profiliert wird demgegenüber das gemeinsame Wirken sämtlicher Gestaltungsmittel.

10 Nr. XI aus dem Zyklus *Adele* (Daumer 1853, 123f.).

11 In Abbildung 1 ist dieser Schritt nicht realisiert; die Textwiedergabe orientiert sich dort pragmatisch an der Einteilung der Taktleiste.

Da im Rahmen der vorliegenden Untersuchung eine umfassende Analyse der Textelemente nicht geleistet werden kann, beschränke ich mich exemplarisch auf zwei ausgewählte Momente der sprachlichen Gestaltung: auf die Reimbildung und auf Aspekte der Semantik.¹² Abbildung 2 stellt analog zu Abbildung 1 beide Ebenen im Besonderen auf ihre gliedernde Funktion einander gegenüber. Um eine synoptische Betrachtung der beiden Abbildungen zu erleichtern, wird die Taktleiste von Abbildung 1 übernommen. Wie dort dient auch hier die Einfärbung einzelner Abschnitte der Verdeutlichung der formalen Konzeption.

- Die Reimwörter fallen stets mit der letzten von acht Hebungen zusammen.¹³ Die Anordnung der Reimwörter etabliert ein dreiteiliges Schema (vgl. Abb. 3):
- Zu Beginn korrespondieren miteinander die Reimwörter »Natur« (T. 7–8 und T. 12–13) und »nur« (T. 18 und T. 20).
- Anschließend bleibt das Wort »mir« als ›Waise‹ stehen (T. 30).

Es folgt die Gruppe der fünf Reimwörter »Leben« (T. 35), »heben« (T. 41), »durchbeben« (T. 47–48), »schweben« (T. 52–53) und »geben« (T. 61 und T. 67–68).

- 12 Weitere mögliche Kriterien wären Aspekte der Lautung (etwa die Häufung bestimmter Vokal- und Konsonantenformen) und die grammatikalische Struktur. Systematisch müsste die Frage geklärt werden, inwieweit die für den Gliederungsaspekt eminent bedeutsame Kategorie der Zeichensetzung in Betracht zu ziehen sei (die zwar anhand der Partitur ohne Weiteres nachvollzogen werden kann, aber keinen konstitutiven Aspekt der klanglichen Realisierung darstellt). Ebenfalls zu klären wäre der Umgang mit optischen Gliederungsmaßnahmen der Textvorlage, die im Rahmen der ›Musikalisierung‹ in den Hintergrund treten bzw. ganz verschwinden (also weder im Partiturbild noch in dessen klingender Realisierung unmittelbar gegenwärtig sind); dies betrifft insbesondere Zeilenumbruch und strophische Einteilung.
- 13 Acht Hebungen entsprechen im Daumer'schen Original zwei (jeweils vierhebigen) Verszeilen (vgl. 1853, 123f.).

Takte	1–12	13–19	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70
Reimschema	Unbewegte laue Luft, tiefe Ruhe der Natur;	durch die stille Gartennacht plätschert die Fontaine nur.	–	Aber im Gemüthe schwillt heißere Begierde mir,	aber in der Ader quillt Leben und verlangt nach Leben.	Sollten nicht auch deine Brust schnellere Wünsche heben?	Sollte meiner Seele Ruf nicht die Deine tief durchbeben?	Leise mit dem Aetherfuss säume nicht daher zu schweben!	Komm, o komm,	komm, o komm, damit wir uns himmliche Genüge geben,	komm, o komm, damit wir uns himmliche Genüge geben!
Semantik	Unbewegte laue Luft, tiefe Ruhe der Natur;	durch die stille Gartennacht plätschert die Fontaine nur.	–	Aber im Gemüthe schwillt heißere Begierde mir,	aber in der Ader quillt Leben und verlangt nach Leben.	Sollten nicht auch deine Brust schnellere Wünsche heben?	Sollte meiner Seele Ruf nicht die Deine tief durchbeben?	Leise mit dem Aetherfuss säume nicht daher zu schweben!	Komm, o komm,	komm, o komm, damit wir uns himmliche Genüge geben,	komm, o komm, damit wir uns himmliche Genüge geben!
Takte	1–12	13–19	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70

Abb. 2: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, Gliederungsmöglichkeiten auf der Textebene

Die Semantik lässt gliedernde Beobachtungen auf mindestens zwei Ebenen zu. Zunächst fällt eine klare Trennung von Gegenstandsbereichen auf: Bis Takt 24 steht die ›Natur‹ im Fokus, ab Takt 25 geht es um das psychische Innenleben zweier Liebender, genauer: um das emotionale Erlebnis einer erotischen Situation. Zunächst wird eine Kulisse entworfen, vor deren idyllischen Hintergrund die starke innere Erregung des lyrischen Ichs umso plastischer hervortritt. Dieser Kontrast wird durch die adversative Konjunktion ›aber‹ (T. 26) verdeutlicht.

Im Rahmen dieses großformalen Gegensatzes erscheint eine Binnendifferenzierung möglich: So gliedert sich etwa der erste Abschnitt in einen ›unbewegten‹ (T. 1–13) und einen von der ›plätschernden Fontäne‹ relativ belebten Abschnitt (T. 13–20). Im zweiten Teil lässt sich eine Differenzierung zwischen den Selbstreflexionen des lyrischen Ichs und den Apostrophen der geliebten Person vornehmen (Wechsel in T. 37; vgl. Abb. 2).

Unter anderem durch folgende Mittel unterstützen Reim und Semantik die Gliederungsmöglichkeiten, die sich aus der Untersuchung musikalischer Gestaltungsmittel ergeben haben:

- Es gibt kein Reimwort, dem nicht auf irgendeiner Ebene der musikalischen Gestaltung eine Abschnittsgrenze entspräche (vgl. Abb. 1 und Abb. 2).
- Die vom ersten Reimpaar gebildete Einheit entspricht dem ersten Abschnitt (T. 1–24) des Gliederungsvorschlags ›zweiteilige Großform‹ (vgl. Abb. 1 und Abb. 2).
- In sinnfälliger Weise ist die adversative Konjunktion ›aber‹ (T. 26) mit dem markanten Wechsel der musikalischen Gestaltung in Takt 25 koordiniert. Auch auf der semantischen Ebene wird also die Zweiteilung der Großform unterstützt.
- Der Auftritt der plätschernden Fontäne fällt ebenfalls mit Änderungen in der musikalischen Gestaltung zusammen (T. 13): Im plötzlichen Fließen der Klavierfiguration erscheint bereits die spätere Kontrastwirkung zwischen den Takten 24 und 25 vorausgespiegelt, gleichfalls die emotionale Erregung der Protagonisten in der Bewegung des Springbrunnens.¹⁴

14 Zum Brunnen als literarischem Symbol ›der (erotischen) Begegnung und der Sehnsucht‹ vgl. Gretz 2008, 285.

Takte	1–12	13–19	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70
Motivik im Gesang	a	a'	-	b	a	a	b'	b	b	a	a
Text	Unbewegte laue Luft, tiefe Ruhe der Natur;	durch die stille Gartennacht plätschert die Fontäne nur.	-	Aber im Gemüthe schwilt heißere Begierde mir.	aber in der Ader quillt Leben und verlangt nach Leben.	Sollten nicht auch deine Brust sehnlichere Wünsche heben?	Sollte meiner Seele Ruf nicht die Deine tief durchbeben?	Leise mit dem Aetherfuss säume nicht daher zu schweben!	Komm, o komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!	Komm, o komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben.	Komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!
Takte	1–13	13–20	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70

Abb. 3: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, Textsemantik, gegliedert analog zur Motivik im Gesang

Natürlich ist es ebenso möglich, den ›Text‹ aus der Perspektive ›musikalischer‹ Gliederungsangebote zu betrachten. Dies muss allerdings nicht zu überzeugenderen Ergebnissen führen. Verwendet man z. B. die von der Gesangsmotivik suggerierte ritornellartige Anlage als Schablone der semantischen Wahrnehmung, so bleibt die Menge interpretatorisch verwertbarer Beobachtungen gering. Abbildung 3 verdeutlicht dies.

Zwar fällt der Wiedereintritt von Motiv ›a‹ mit der ersten Apostrophe der geliebten Person zusammen (T. 37) und akzentuiert damit einen semantischen Wendepunkt. Doch insgesamt prägen die in der Ritornellform als zusammengehörig markierten Abschnitte auf der semantischen Ebene kein erkennbares Muster aus. Die Semantik der Textvorlage unterstützt weniger die ritornellartige Anlage als vielmehr die zweiteilige Großform des Lieds.

Auch die Beobachtung einer indifferenten oder gar fehlenden Beziehung zwischen zwei Gestaltungsmitteln kann Ergebnis einer Formanalyse sein. Nicht alle Maßnahmen der ›Vertonung‹ wachsen zwangsläufig »aus der in der Dichtung ausgebreiteten Vorstellungs- und Gefühlswelt heraus«. ¹⁵

Blick in die Forschung und Zusammenfassung

Angesichts ihrer reizvollen Komplexität verwundert es nicht, dass Brahms' Daumer-Vertonung *Unbewegte laue Luft* schon früher zum Gegenstand analytischer Kommentierung geworden ist. Bisher ist allerdings weder eine umfassende Analyse der Komposition noch eine differenzierte Darstellung ihrer formästhetischen Besonderheit geleistet worden. Speziell unter dem Aspekt von »Formproblemen im Brahms'schen Lied« wird sie zwar von Rudolf Gerber thematisiert. ¹⁶ Seine interessante These jedoch, »die gedankliche Struktur« des Daumerschen Gedichts »werde »durch die gliedernden Maßnahmen der Brahms'schen Musik klar erfasst« ¹⁷ werde, begründet Gerber nicht ausreichend: Äußerst knappe Ausführungen lassen den analytischen Hintergrund seiner Befunde weitgehend im Dunkeln. Auch das unkommentiert angebotene Formschema $a - b_a - c_a - (b_a + c_a)$ kann keineswegs als selbstevident bezeichnet werden. ¹⁸ Immerhin wird verständlich, dass Gerber das entscheidende Merkmal der Brahms'schen Komposition in der »Synthese« ¹⁹

15 Gerber 1933, 33.

16 Gerber 1933.

17 Ebd., 40.

18 Vgl. ebd. – Die in der vorliegenden Untersuchung vorgenommene Differenzierung der musikalischen Gestaltungsmaßnahmen erlaubt immerhin Vermutungen zu Gerbers Gedankengang. So kann Gerbers Abschnitt ›a‹ als Zusammenfassung der Ereignisse in Takt 1–24 gedeutet werden, deren Einheit unter anderem durch die Tonartdisposition und die Reprise der Klavierfiguration verbürgt wird. Auch die dreiteilige Gliederung des Verbleibenden als $b_a - c_a - (b_a + c_a)$ lässt sich mithilfe von Tonartenplan und Klavierfiguration ab Takt 25 erklären. Gerbers Buchstaben ›b‹ und ›c‹ entsprechen möglicherweise den von mir in Abbildung 1 für die Vokalmotivik verwendeten Buchstaben ›b‹ und ›a‹. Die Differenz zwischen ›a‹ und ›c‹ bei Gerber ist womöglich durch die rhythmischen Veränderungen beim Wiedereintritt von Motiv ›a‹ (meine Terminologie) in Takt 37 zu erklären. Die Beziehung von ›b‹ zu ›a‹ (Gerber) könnte über die Verwandtschaft der Motive ›a‹ und ›b‹ (meine Terminologie) erklärt werden (vgl. Anm. 6).

19 Ebd., Anm. 2.

kontrastierenden melodischen Materials sieht; nach Gerber geht es Brahms um die Integration der am Liedbeginn exponierten Motive in den späteren Verlauf der Komposition (ab T. 37). Inwiefern allerdings die Idee zur synthetisierenden »Zusammenfassung« bereits »gefühlsmäßig in der Dichtung gegeben«²⁰ ist, bleibt der Findigkeit des Lesers überlassen. Möglicherweise sieht Gerber eine Analogie zwischen musikalischer ›Synthese‹ und erotischer ›Vereinigung‹.

Ausführliche Analysen legen auch die Studien von Christopher Wintle (1987) und Virginia Hancock (1999) nicht vor, in denen vor allem Ereignisse auf der harmonischen Ebene untersucht werden. Wie Gerbers Arbeit legen sie Gewicht auf die einheitsstiftenden Maßnahmen der Gestaltung. So erwähnt Wintle die ›vorausdeutende‹ Funktion, die der kleine Dur-Septakkord mit tiefalterierter Quinte zu Beginn des Lieds erfüllt.²¹ Konkret nennt Hancock, sich auf Wintle beziehend, die Wiederkehr dieses Akkords ab Takt 37²²; außerdem berücksichtigt sie formbildende Aspekte der Textsemantik (allerdings ohne sie explizit in Beziehung zur Musik zu setzen).²³

Alle bisherige Forschung ist von dem Versuch geleitet, die innere Einheit von Brahms' Daumer-Vertonung *Unbewegte laue Luft* anhand ausgewählter Mittel der musikalischen Gestaltung aufzuzeigen. Meiner Einschätzung nach wird die ästhetische Idee des Werks so aber nur unzulänglich erfasst. Eine scheinbar eindeutige Gliederung, wie sie Gerber anbietet, zielt meines Erachtens sogar am Kern des Lieds vorbei. Anderswo mag sich Brahms zweifellos als Meister besonders klarer Formgebung zeigen²⁴, doch in *Unbewegte laue Luft* geht es ihm offenbar gerade darum, durch Widersprüchlichkeit der Formgebung zu irritieren.²⁵ In mustergültiger Weise repräsentiert *Unbewegte laue Luft* damit, was Claus Bockmaier als »Polyvalenz«²⁶ der Form bezeichnet: die gleichzeitige Gültigkeit einander relativierender, gar konterkarierender Formkonzepte. Die Irritation, die aus dieser heterogenen Formkonzeption entsteht, macht den ästhetischen Reiz der Komposition aus.

20 Ebd.

21 »The languid opening depiction of the ›tiefe Ruhe der Natur: [...] foreshadows, through its voice-leading ›french sixth‹, the pulsating music associated with the ›heissere Begierde‹ in the second section.« (Wintle 1987, 217)

22 Hancock 1999, 385f.

23 Ebd., 384.

24 Profilieren lässt sich diese These durch den Vergleich mit Brahms' letzten der Vier ersten Gesänge op. 121 (*S. Pauli an die Corinther*). In dieser Komposition wirken sämtliche Parameter der musikalischen Gestaltung synchron und ›wohlkoordiniert‹ zusammen, um in Abschnitt Takt 76–82 die Formfunktion einer Reminiszenz an den Beginn der Komposition deutlich zu machen.

25 Dass das Lied von Brahms' Zeitgenossen als irritierend empfunden wurde, ist bezeugt. Allerdings dürften hierbei vor allem Merkmale der Daumerschen Textvorlage eine Rolle gespielt haben; vgl. Sprau 2013, 395–397.

26 Bockmaier 2013, 2.

Literatur

- Bockmaier, Claus (2013), »Vorwort«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hg. von ders. und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 1–3.
- Brahms, Johannes (1871), *Lieder und Gesänge von C. F. Daumer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig und Winterthur: Rieter-Biedermann.
- Daumer, Georg Friedrich (1853), *Frauenbilder und Huldigungen*, Bd. 1, Leipzig: Wigand.
- Gerber, Rudolf (1933), »Formprobleme im Brahms'schen Lied«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1932*, hg. von Kurt Taut, Leipzig: Peters, 23–42.
- Gretz, Daniela (2008), Art. »Quelle/Brunnen«, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: Metzler, 284–286.
- Hancock, Virginia (1999), »Brahms, Daumer und die Lieder op. 32 und 57«, in: *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation*, hg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck, München: Henle, 377–388.
- Kühn, Clemens (1995), Art. »Form«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter, 607–643.
- Kühn, Clemens (1998), *Formenlehre der Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Sprau, Kilian (2013), »Acht Lieder und Gesänge nach Georg Friedrich Daumer für eine Singstimme mit Klavier. Op. 57«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 395–400.
- Wintle, Christopher (1987), »The ›Sceptred Pall‹: Brahms's progressive harmony«, in: *Brahms 2. Biographical, documentary and analytical studies*, hg. von Michael Musgrave, Cambridge: Cambridge University Press, 197–222.