

Carina Hebgen

Hans Pfitzner (1869–1949): *Studentenfahrt* op. 11,3 (1901)

Hans Pfitzners *Studentenfahrt* wurde erstmals 1902 im Rahmen der *5 Lieder* op. 11 veröffentlicht.¹ Häufig der Spätromantik zugeordnet – obwohl dies nicht seinem ganzen Schaffen gerecht wird² – hat man Pfitzner »den letzten genuinen Vertreter des deutschen romantischen Kunstlieds genannt«³. Unter seinen 106 Klavierliedern basieren 19 auf Eichendorff–Gedichten, darunter auch *Studentenfahrt*, das erstmals im Roman *Ahnung und Gegenwart* (1815) und 1837 in Eichendorffs Gedichtsammlung publiziert wurde. Im Romankontext ist es das erste Gedicht, das in die Prosa integriert wurde. Es wird Sinnbild der Lebensreise, die der Protagonist Graf Friedrich unternimmt, und lässt sich als romantisches Plädoyer für ein freies, ungebundenes Anti–Philister–Studentenleben lesen, das vor allem durch Reise, Jugend und Sinnlichkeit geprägt ist.

Im sechstaktigen Klaviervorspiel, das die vier Achtel als zentrales Motiv mit treibender Wirkung etabliert, wird eine Harmonik eingeführt, die das ganze Lied bestimmen wird: Die mediantische Verbindung von B–Dur (T. 1) und Ges–Dur (T. 4).⁴ Als Grundtonart ist Ges–Dur notiert, als solche wird sie aber erst mit dem Einsatz der Singstimme (T. 7) wahrgenommen. Über dem beibehaltenen Begleitmotiv entfaltet die Singstimme zunächst im Non legato, bei »blitzend« im Staccato zur Textausdeutung (T. 10), die ersten beiden Verse. Durch die Kantilene in der Singstimme und die rhythmische Variation des Begleitmotivs kontrastieren die Verse drei und vier (T. 13f.) zu den beiden ersten. Die Aufmerksamkeit wird nach den Jägern und Reitern auf das dritte besungene Subjekt gelegt: die Studenten. Die aufsteigende Linie in der rechten Hand (T. 13–17), die Exclamatio bei »so weit« (T. 17) sowie die nochmalige Veränderung der Klavierbegleitung (ab T. 17) verdeutlichen die sehnsüchtig–schwärmerische Textaussage. Sie klingt im melodischen Aufschwung (bis zum c''') des Zwischenspiels (T. 21–26) nach, bevor die Takte 27/28 die zweite Strophe mittels der Rhythmik der Begleitakkorde vom Anfang vorbereiten.

Die zweite Strophe ist durch eine deutlich lautmalerische Umsetzung des Textes geprägt: Vogelgezwitscher erklingt in der Klavierbegleitung (ab T. 27, vor allem aber T. 36), »schallen« wird über klanggewaltige Arpeggien realisiert, die durch Ab– und Aufwärtsgang das »bergab, bergauf« des Textes nachahmen, nochmals verstärkt durch die Singstimme (T. 37–40) und schließlich das ins

¹ Vgl. Freund, S. 131.

² Vgl. Busse, S. 102.

³ Winkler, S. 192.

⁴ Vgl. Freund, S. 133.

viertaktige Zwischenspiel komponierte Melodieecho der Takte 41–43 in der Klavieroberstimme (T. 45–48).

Die dritte Strophe (ab T. 49) mit dem textlichen Gegensatz der »rüstigen Burschen« zur vorangehenden Naturaura kontrastiert auch musikalisch durch die Tonart (B–Dur), den Orgelpunkt und der Parallelführung von Singstimme und Begleitung. Auffällig ist die Vertonung des Verses »Trau mir, mein Kind, und fürcht' dich nit« (T. 59–62) mit unerwarteter Abwärtsbewegung, Dynamik (piano im legato) und Harmonik (As–Dur mit f–Vorhalt, T. 59). Gepaart mit dem deutlich wahrnehmbaren Einsatz der Hornquinten als Symbol für den Jäger in der Klavierüberleitung (T. 63f.) liegt die Vermutung nahe, dass an dieser Stelle musikalisch bereits die verschleierte Verführungsabsicht des lyrischen Ichs aufgedeckt und somit eine Warnung vor dem blinden Vertrauen adressiert wird. Strophe vier inszeniert nun die wellenförmig fließende Melodie der Singstimme als Wasser, die Augenbewegung wird musikalisch in der Begleitung durch die auf- und abwärtsführenden Arpeggien vertont (T. 65–72). Die Arpeggien können aber auch als lautmalerische Umsetzung der Wasserbewegungen gedeutet werden, die »Äugelein« als Staccati in der rechten Hand. Die Exclamatio »dir wohl« (T. 73f.) sowie die übergebundene halbe Note »lieber« (T. 78f.) setzen die inszenierte Unschuldigkeit des potentiellen Liebhabers musikalisch um.

In der in es–Moll und im Pianissimo beginnenden fünften Strophe wird Nacht, Nebel, Dunkelheit und Kühle assoziiert, insbesondere auch durch die spärliche Begleitung mit den pochenden Bass-tönen, die sich bereits auf der letzten Zeile der vorangehenden Strophe ankündigen und einen musikalischen Vorgriff der Szenerie darstellen: Sie können als Schleichen oder als Vorbote des Tür-klopfens gedeutet werden. Der Vers »Riegl auf« mit dem Orgelpunkt auf dem Quartsextakkord kontrastiert hingegen durch den schwebenden und freien Klang der Phrase (T. 97–100). Die letzte Zeile (T. 101–108) ist über Arpeggien schwärmerisch–schwelgend gestaltet, insbesondere auch durch den Spitzenton auf »jung«.

Strophe sechs verstärkt die räumliche Disposition von »da und dort« harmonisch über den Kontrast von Es–Dur (mit d-Wechselnote T. 115) und Ges–Dur (T. 116). Völlig losgelöst vom bisherigen Duktus des Klavierlieds ist die Vertonung von Vers 23 (T. 117–124): Die Arpeggien im Klavier über fünf Oktaven gepaart mit dem über vier Schläge gehaltenen Spitzenton b'' in der Singstimme erinnern an eine Opernarie. Sing– wie Klavierstimme sind hier exponiert, was nicht recht zur eigentlich schlichten, kammermusikalischen Gattung Kunstlied passen will. Es scheint, als ob Aurora als göttliche Macht inszeniert worden wäre.

Takt 125 stellt eine Transposition von Takt sieben dar, nur die Melodie der Singstimme ist anders geführt. Der Bruch im Vers über die Viertelpause (T. 127; 138f.) ist auffällig, da Pfitzner bislang

Verse als zusammengehörige Phrase vertonte. Durch die Wiederholung des Verses wird außerdem der Fortgang der Studenten betont. Akustisch ausgedeutet wird er durch die Aposiopesen und Motivabspaltungen der letzten sechs Takte. Im fünftaktigen Klaviernachspiel wird nicht in die eigentliche Grundtonart Ges–Dur zurückgeführt, stattdessen endet es in B–Dur, was Freund zufolge »in der Konsequenz des Liedes lieg[t] [...], ständig Veränderungen herbeizuführen und formale Einengungen zu umgehen«⁵. Dazu passt außerdem, dass Pfitzner das Metrum des Gedichts nicht konsequent umsetzt, sondern durch Raffung oder Dehnung frei agiert.⁶

Weiterführende Literatur:

Busse, Eckart: *Die Eichendorff–Rezeption im Kunstlied. Versuch einer Typologie anhand von Kompositionen Schumanns, Wolffs und Pfitzners*, Würzburg 1975.

Freund, Volker: *Hans Pfitzners Eichendorff–Lieder. Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik*, Hamburg 1986.

Jost, Christa: *Hans Pfitzner und das Lied*, in: *Mitteilungen der Hans–Pfitzner–Gesellschaft* 57 (1997), S. 5–33.

Winkler, Gerhard: *Einsamkeit mit Eichendorff. Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik*, in: *Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, hg. von Michael Heinemann und Hans–Joachim Hinrichsen, Köln 2009, S. 189–200.

⁵ Freund, S. 134.

⁶ Vgl. Freund, S. 131.