

Benjamin Bosbach

Alexander Zemlinsky: *Fensterlein, nachts bist du zu*, op. 6,3 (1898)

(zum Gesamtzyklus siehe *Liebe Schwalbe*, op. 6,1)

Der Text des vorliegenden dritten Liedes der *Walzer-Gesänge* Alexander Zemlinskys entstammt der 27. der *Toscanischen Melodien* von Ferdinand Gregorovius, deren zwei Strophen Zemlinsky in eine dreiteilige Liedform setzt. Zu Beginn des Liedes fällt die sehr dichte, blockartige Vertonung der ersten Strophe auf: Ohne Vorspiel hat die Singstimme 13 Takte ohne notierte Pause zu singen, wobei sie in den ersten vier Takten mit lediglich drei verschiedenen Tonhöhen auskommt und die Klavierbegleitung durch ihre rhythmische Simplizität bei gleichzeitigem harmonischem Reichtum besticht. Diese Begrenzung der musikalischen Mittel zu Beginn des Liedes erinnern an den Prozess des Wachwerdens und des langsamen Begreifens einer Realität – passend zur Öffnung des metaphorischen »Fensterleins«, das sich erst am Tag öffnet und, so die Bitte des lyrischen Ichs, den Blick auf eine »Augenweide« freigibt.

Nach der ersten harmonischen Überraschung einer erhöhten Quinte des C-Dur-Sextakkordes in T. 2, welcher die erwähnte »Nacht« ein Stück weit dramatisiert, schraubt sich die Singstimme über das d'' in T. 5 bis zum f'' in T. 6 hoch, wo sie auf dem Wort »Leide« ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht. Dass dieses Wort in T. 7 noch einmal wiederholt wird, stellt eine Abweichung von der Textvorlage dar und erlaubt es Zemlinsky, das insgesamt viersilbige »Leide Leide« dem viersilbigen Wort »Augenweide« gegenüberzustellen, das in T. 12-13 in gleicher Manier, nur um eine Tonstufe erhöht, vertont wird.

Ab T. 8 »umringelt« die Singstimme – ebenso wie die »Nelken« – den Ton c'', bevor das besagte Wort »Augenweide« durch eine musikalische Ausdeutung der Bitte um »Öffnung« durch eine weitere Öffnung des Ambitus nach oben bis hin auf den Ton g'' als neuem Spitzenton des Liedes erreicht wird. Betrachtet man hier nur die Singstimme in Bezug auf die Ausgangstonart F-Dur, mutet sie zunächst wie eine hochliegende Tenorklausel mit einer Schlusswirkung an, die die »Augenweide« harmonisch verklanglichen würde. Bei Einbeziehung der Klavierbegleitung muss man allerdings feststellen, dass diese sich harmonisch bereits fortentwickelt hat und wir uns nicht mehr in F-Dur befinden, sondern T. 12-13 vielmehr ein b-Moll-Klang zugrunde liegt. Gewissermaßen prallt hier die

Wunschvorstellung der erbetenen »Augenweide« auf die Realität, dass diese erst in T. 34 erreicht wird, wo zum Abschluss des Liedes eine ähnliche Wendung von den passenden Harmonien begleitet wird.

Nachdem das nun erreichte b-Moll im folgenden Zwischenspiel (T. 14-17) zunächst gefestigt wird, findet zu Beginn der zweiten Strophe eine Rückung nach Des-Dur statt. Diese neue Tonart, die als parallele Durtonart harmonisch nahe an b-Moll liegt, aber dennoch einen viel freundlicheren Klang erzeugt, unterstützt den vorgeschriebenen »leise[n] u. einfach[en]« Vortrag und deutet zugleich das Wort »köstlich« (T. 19) musikalisch aus. Es folgt eine Gegenüberstellung des »drinnen« (T. 21) mit dem »draussen« (T. 25): Während die drinnen liegende »Sonne« sich noch die Freundlichkeit des Des-Dur-Klanges zu eigen macht, bilden die draußen liegenden »Sterne« in T. 24 wieder einen b-Moll-Akkord ab, wodurch auch musikalisch eine Grenze zwischen dem Eigenen des »drinnen« und dem Fremden des »draußen« gezogen wird. Auch durch die Pausen vor und nach »die Sterne da draussen«, die diese Textzeile zur kürzesten zusammenhängenden Textzeile des Liedes machen, wird diese Grenzziehung manifestiert.

Eine weitere musikalische Zäsur erfolgt durch die Fermate in T. 27, nach der die zweite Hälfte der zweiten Strophe den dritten Teil der dreiteiligen Liedform bildet, der dem musikalischen Material der ersten Strophe gleicht, allerdings mit 8 Takten ungleich kürzer ist. Die Klavierbegleitung ist nun nicht mehr so simpel gehalten wie in der ersten Strophe, nun umspielt die rechte Hand die Singstimme mit girlandenartigen Achtelbewegungen. Auch die oben bereits erwähnte Schlussklausel in T. 34-35 vereint sich hier mit der Klavierbegleitung zur Kadenz vor der abschließenden Klaviercoda.

Metaphorisch gesprochen, wird hier musikalisch eine Transformation des lyrischen Ichs während des B-Teils der Liedform dargestellt: Während zu Beginn des Liedes das verdüsterte Motiv der Nacht im Vordergrund steht und dem Wunschenken der »Augenweide« die Realität der sich bereits in Richtung b-Moll weiterentwickelten Klavierbegleitung gegenübersteht, entfällt die Verdunklung nach b-Moll im Schlussteil des Liedes und stattdessen stehen die freundlicheren Motive der »Sonne« und der »Rosen« im Zentrum – das lyrische Ich scheint eine ähnliche Situation nun also aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten.

Literatur:

- Antony Beaumont: Alexander Zemlinsky. Biographie, Wien 2005.
- Horst Weber: Alexander Zemlinsky. Wien 1977.
- Udo Rademacher: Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik. Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys. Kassel 1996.