Melissa Korbmacher

Felix Mendelssohn: *Es weiß und rät es doch keiner* op. 99,6 (1842)

Felix Mendelssohns Interpretation von Erwin(e)s Lied *Es weiß und rät es doch keiner* (*Die Stille*) aus dem Roman *Ahnung und Gegenwart* von Joseph von Eichendorff wurde, wie eine Vielzahl von Mendelssohns Liedkompositionen, postum in einer Liedsammlung (*Sechs Gesänge für eine Singstimme und Klavier*) zusammengestellt und 1852 veröffentlicht.[1] Das Gedicht, in dem die als Junge verkleidete Erwine ihre heimlichen Gefühle für die Hauptfigur Friedrich schildert, greift das romantische Motiv der Liebessehnsucht auf. Erwin(e) ist sich bewusst, dass diese Liebe unerreichbar ist und sie ihr Geheimnis bewahren muss. Dennoch sehnt sie sich danach, ihre Gefühle zu gestehen. Die so erzeugte Gegenüberstellung von Realität und Utopie spiegelt sich auch in der zweiteiligen Anlage von Mendelssohns Vertonung, der die insgesamt vier Strophen zu zwei Doppelstrophen (1. und 2. Strophe sowie 3. und 4. Strophe) zusammenfasst.

Der erste Teil thematisiert die gegenwärtige Situation des lyrischen Ichs, das entschlossen ist, sein Geheimnis zu bewahren, sich aber auch danach sehnt, die eigenen Gefühle mitteilen zu können. Diesem Zwiespalt entsprechend steht der erste Teil in melancholischem g-Moll, in dem immer wieder Dur-Akkorde aufscheinen. Diesen positiven Ausblick betont Mendelssohn auch gegen Ende des ersten Teiles, indem er abweichend von Eichendorffs Vorlage noch einmal den nur leicht variierten Beginn der ersten Strophe anfügt. Als Bekräftigung dieses wiedererlangten Optimismus wird der Ausspruch »so wohl!« noch einmal a cappella wiederholt und leitet in den wesentlich größer angelegten zweiten Teil über, der die Wünsche und Träume des lyrischen Ichs thematisiert.

Hier vollzieht sich auch eine Veränderung der musikalischen Parameter: Die Tonart wechselt zum heiter klingenden G-Dur, der ruhig dahin schreitende 6/8-Takt weicht einem raschen 4/4-Takt mit lebhaften, in Triolen gefassten Akkordbrechungen in der Begleitung. Darüber schwingt sich die Gesangsstimme bis zum g‘‘ auf, um den Flug der Lerchen am Himmel zu beschreiben und so ihrem Wunsch nach Freiheit Ausdruck zu verleihen. Der Vogel als Symbol für den Freiheitsdrang des lyrischen Ichs wird auch in der darauffolgenden letzten

[1] Vgl. Hans-Joachim Erwe: *Postum erschienene Liedersammlungen II: »Sechs Gesänge für eine Singstimme und Klavier op. 99«*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Matthias Geuting, 2 Bde., Laaber 2016, Bd. 2, S. 516.

Strophe aufgegriffen, die Mendelssohn unmittelbar an die dritte Strophe anschließt. Die wehmütigen Anklänge der Musik zeigen, dass es sich um eine unerreichbare, realitätsferne Sehnsucht handelt: Sowohl in der dritten als auch in der vierten Strophe erklingt an einigen Stellen die mit Todesnähe assoziierte Tonart h-Moll (T. 31, 35, 52), wenn von den unerfüllten Träumen des lyrischen Ichs die Rede ist. Immer wieder finden sich auch Tritonusintervalle in der Begleitung (z.B. T. 30, T. 34): Das nach Auflösung strebende Intervall reflektiert die Situation des lyrischen Ichs, das in der Realität keine Lösung des Konflikts finden kann.

Stattdessen hofft es, abseits des irdischen Lebens Erlösung zu finden – ein Aspekt, der in Eichendorffs Fassung (»wohl über das Meer und weiter, bis daß ich im Himmel wär!«) durchaus anklingt, jedoch nicht in dem Maße wie bei Mendelssohn, der die Zeile ganz und in Teilen mehrmals wiederholt. In seiner Interpretation des Gedichts verliert sich das lyrische Ich in seiner Hoffnung, Freiheit im Himmel zu finden. Auf dem Wort »weiter« erreicht die Gesangsstimme erneut den Hochton g‘‘ (T. 51), der auf der Textwiederholung gesteigert als anderthalb Takte langer Ton erklingt (55–56); parallel dazu durchmisst die Begleitung in den Takten 55–56 ausgehend von D-Dur (T. 54) über die Dissonanzen eines Septakkords über cis und eines Dominantseptakkords auf fis, der sich trugschlüssig nach G-Dur wendet, die ganze Bandbreite irdischen Schmerzes, bis endlich auf »daß ich im Himmel« ein Nachhausekommen zur Tonika G-Dur erfolgt. Wenig später wird dieses »Nachhausekommen« auch plastisch durch die Auflösung des Metrums und eine wiederholte ›anabasis‹, eine kontinuierlich aufsteigende Tonfolge im Bass (T. 62–64), illustriert. Das Todesbild, das Mendelssohn hier zeichnet, ist also keineswegs düster: Der Himmel ist der Ort der Ruhe, der Ort des Nachhausekommens, in dem die vergebliche Liebe des lyrischen Ichs in überirdischer Erfüllung aufgeht. Ein typischer Ausklang für die Lied-Vertonungen Mendelssohns, in denen in der Regel ein positiver Ausblick (auch im Hinblick auf den Tod) überwiegt.[2]

Weitere Vertonungen des Gedichts: u.a. von Robert Schumann (1840) und Ferdinand von Hiller (1850)

[2] Vgl. Friederike Wißmann: *Weltliche Lieder für ein und zwei Singstimmen mit Klavier*, in: *Mendelssohn Handbuch*, hg. von Christiane Wiesenfeldt, Kassel / Berlin 2020, S. 216.

Literatur:

Hans-Joachim Erwe: *Postum erschienene Liedersammlungen II: »Sechs Gesänge für eine Singstimme und Klavier op. 99«*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Matthias Geuting, 2 Bde., Laaber 2016, Bd. 2, S. 515–519.

Friederike Wißmann: *Weltliche Lieder für ein und zwei Singstimmen mit Klavier*, in: *Mendelssohn Handbuch*, hg. von Christiane Wiesenfeldt, Kassel / Berlin 2020, S. 215–225.