

## ***Mondnacht* – Heimkehr im Irrealis**

Von Lea Kollath

Robert Schumanns *Mondnacht* nach Eichendorff – im Grunde der Inbegriff des deutschen romantischen Liedes, die „Perle der Perlen“ für Thomas Mann, ein Werk, über das sich, laut Adorno, schwer reden lässt, wie von allem, „was eine große Wirkung getan.“

Und dann ist da die *Mondnacht*-Vertonung von Johannes Brahms, die Sie auch gleich hören werden: ein frühes Werk, ohne eigene Opuszahl, kaum bekannt. Brahms ist gerade 20, als er das Lied komponiert; in seiner ästhetischen Ausrichtung ist er noch unentschlossen, Vielem gegenüber noch offen.

Dass ihm Schumanns Vertonung zum Zeitpunkt der Komposition bekannt ist, beweist die Übernahme einer kleinen Textänderung, die kaum auffällt: Aus „von ihm *nun* träumen müßt“ wird „von ihm *nur* träumen müßt“. Es verwundert etwas, dass Brahms vor dem Vergleich mit Schumann nicht zurückschreckt – vielleicht ist es die poetische Kraft des Textes, die ihn regelrecht zu einer Vertonung zwingt. Denn der junge Brahms ist ein glühender Eichendorff-Verehrer: Er führt in dieser Zeit ein unstetes Wanderleben, das den Erzählungen des Dichters entsprungen scheint, und zitiert in seinen Reisebriefen aus Eichendorffs sehnsuchtsvollen Gedichten.

Eichendorffs *Mondnacht* inszeniert eine märchenhafte Vereinigungszeremonie zwischen Himmel und Erde, doch das alles im Konjunktiv, im Irrealis: „Es war, als *hätt* der Himmel die Erde still geküsst“.

Auch als der Fokus nach der schweifenden Natur-Beschreibung auf das lyrische Ich gerichtet wird, bleibt das Moment des Irrealen. „Und meine Seele spannte, / weit ihre Flügel aus / flog durch die stillen Lande / als *flöge* sie nach Haus“.

Die Heimkehr ist wie der Himmelskuss eine Illusion, nur in der Fantasie oder im Traum kann sie erfolgen.

Das Heimweh bleibt ungestillt – das ist romantisches Programm. Denn die romantische Sehnsucht mündet nicht in Erfüllung sondern immer in sich selbst.

Wie aber gehen die beiden Komponisten mit diesem Moment des Utopischen um?  
Fliegt die Seele nach Hause oder scheint es nur so?

Schumanns Vertonung besticht durch Einheitlichkeit, eine flächige, harmonische Geschlossenheit. Sein Fokus liegt auf dem Vereinigungsgedanken.

Doch die Elemente müssen erst noch zueinander finden.

Entsprechend wird zu Beginn im Klaviervorspiel ein weiter Raum eröffnet; den Glockenton im Bassregister und die zarte Figur in der Oberstimme trennen über vier Oktaven.

Zum Ende hin laufen die Linien zusammen und finden gewissermaßen ein gemeinsames Zuhause in der Mitte der Klaviatur.

Immer wieder erklingen auf diesem Weg in der Originaltonart die Basstöne E-H-E – EHE gelesen.

Ein Zufall, könnte man denken. Doch wer Schumann kennt und seine Neigung, geheime Botschaften in musikalische Chiffren zu kleiden, der wird einen Zufall kaum für wahrscheinlich halten. Der Himmelskuss wird zum Brautkuss.

Es ist zu kurz gedacht, hier ausschließlich die biographischen Umstände Schumanns heranzuziehen, doch sollten sie auch nicht außer Acht gelassen werden.

Ein Jahr vor der Entstehung des *Liederkreises* op. 39, in den das Lied *Mondnacht* eingebettet ist, darf Schumann endlich nach langem Kampf Clara Wieck heiraten.

Die Eichendorff-Texte für die Vertonungen sucht das frisch vermählte Paar teilweise gemeinsam aus.

Dem „Nach-Hause-Fliegen“ kommt hier plötzlich eine ganz neue Bedeutung zu.

Natürlich ist dem literarisch geprägten und bewanderten Schumann der durch den Konjunktiv evozierte Utopie-Charakter des Gedichts bewusst.

Die noch erhaltenen Handschriften mit verschiedenen Fassungen des Schlusses demonstrieren, wie schwer er sich mit der musikalischen Ausdeutung der Heimkehr im Irrealis tut.

Doch letztendlich entscheidet er sich für ein „indikatives Enden“; die Gesangslinie wird in einer Abwärtsbewegung „nach Hause“ geführt und ein in sich ruhendes, gelöstes Klaviernachspiel bestätigt: Wir sind angekommen.

Brahms allerdings geht mit seiner jugendlich-bewegten Version einen ganz anderen Weg.

Zunächst: volksliedhaft-naive Einfachheit – doch diese ist trügerisch.

Denn sobald das lyrische Ich auftritt, setzt Brahms dem einfachen Strophenlied-Modell einen zunehmend dramatisch werdenden Gesang entgegen. Die Singstimme steuert langgezogene Spitzentöne an und die Dynamik weitet sich aus.

In diesem Kontext ist auch die kleine Textänderung zu verstehen, die Brahms vornimmt.

Die Seele fliegt nicht mehr durch die „stillen Lande“, sondern die „stillen Räume“. Denn musikalische Räume – insbesondere harmonische und dynamische – werden hier tatsächlich durchmessen. Den „Länden“ fehlt dagegen die vertikale Dimension; das Bild der horizontal über sie hinweg schweifenden Seele fügt sich viel mehr in Schumanns flächige Ausarbeitung.

Durch die Paarung der verschiedenen Modelle ist die Vertonung von Brahms weniger einheitlich, ja fast brüchig – die Forschungsliteratur bemerkt hier vielfach eine jugendliche Schwäche des noch experimentierenden Komponisten.

Doch im Grunde spiegelt die entstehende Spannung den Kern des Gedichts: die Unvereinbarkeit von Wunsch und Realität, von Indikativ und Konjunktiv.

Von Spannungen geprägt ist insbesondere auch der Schluss. Nur nach der Überwindung von musikalischen Widerständen kann die Heimkehr erfolgen – und selbst dann ist sie noch mit einem Fragezeichen versehen.

Halbtönig bewegt sich die Singstimme abwärts, als müsste sie gegen etwas ankämpfen, dann ein Aufbäumen im *forte* auf den Worten „nach Haus“.

Ein zweiter Versuch, wieder die halbtönige Linie – dann die fragend wirkende Schlusswendung, *kein* erlösendes Nachspiel.

Brahms gelingt es, trotz der jugendlichen Schwächen oder vielleicht gerade auch *deswegen*, den Irrealis musikalisch umzusetzen.

In dieser Hinsicht ist seine Vertonung der *Mondnacht* im Grunde stärker der Romantik verhaftet als die von Schumann. Denn die Sehnsucht bleibt unerfüllt, die Heimkehr eine Illusion.