

„NEUE LIEBE, NEUES LEBEN“ – EIN GOETHE-GEDICHT IN DER VERTONUNG DURCH LUDWIG VAN BEETHOVEN

Franz KÖRNDLE

Abstract

Ludwig van Beethoven composed two versions of Goethe's poem „Neue Liebe, neues Leben“ in 1798/99 and 1810 respectively. A comparison of both versions reveals a change in the composer's intention. At first in several passages he followed the more traditional technique of transferring single words of the text directly into musical figures. Later on he seemed more intent on expressing the general mood and eliminated some of the rather simplistic details in favour of a more subjective rendering of the poems content.

Abstrakt

Ludwig van Beethoven vertonte das Goethe-Gedicht „Neue Liebe, neues Leben“ in zwei Fassungen 1798/99 und 1810. Der Vergleich der beiden Fassungen ergibt, daß sich in der Zeit zwischen diesen beiden Fassungen die Vorstellungen des Komponisten von der musikalischen Umsetzung teilweise gewandelt haben müssen. Zunächst scheint Beethoven eher nach der traditionellen Methode einer direkten Übertragung von Begriffen aus dem Text komponiert zu haben. Später war er dann aber eher an einer subjektiven Darstellung des Inhalts interessiert und drängte drängte zu einfach gerate Einzelheiten zugunsten der – nunmehr freilich recht differenziert gestalteten – Gesamtstimmung zurück.

Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Neue Liebe, neues Leben* wurde erstmals 1775 in Jacobis *Iris* publiziert.¹ Später fand es Aufnahme in den 8. Band der *Schriften* Goethes, der 1789 in Leipzig erschien (darin S. 122f.).² Kurz danach legte Johann Friedrich Reichardt eine erste Vertonung gedruckt vor.³ Auch Goethes Freund Carl Friedrich Zelter nahm sich des Gedichtes an, allerdings erst veröffentlicht im vierten Heft seiner sämtlichen Lieder, Balladen und Romanzen aus dem Jahr 1813.⁴ Unter den mehr als 20 musikalischen Bearbeitungen des Goethe-Gedichtes ragt sicher die Komposition Ludwig van Beethovens op. 75,2 aus dem Jahr 1809 hervor. Max

1. Johann G. Jacobi, *Iris*. Vierteljahresschrift für Frauenzimmer, 2. Band, 3. Stück (Heft), Halle 1775, S. 242 f.

2. Beethoven Werke. Gesamtausgabe, begründet von Joseph Schmidt-Görg, herausgegeben von Sieghard Brandenburg im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn. Abteilung XII, Band1: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung, hg. von Helga Lühning, München 1990, Kritischer Bericht, S. 20 f.

3. „Göthe's / Lyrische Gedichte / Mit Musik / von / Johann Friedrich Reichardt. / Berlin, / im Verlage der neuen berlinischen Musikhandlung.“ 2. Band, S. 9. Nach Max Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien, II Dichtung*, Stuttgart und Berlin 1902, Reprint Hildesheim 1970, S. 175 ist die Sammlung 1794 erschienen. Hierzu: Helga Lühning (wie Anm. 1), S. 47.

4. Carl Friedrich Zelter, *Lieder, Faksimile der wichtigsten gedruckten Sammlungen nebst Critischem Bericht*, herausgegeben von Reinhold Kubik und Andreas Meier, München 1995 (EDM, Bd. 106), S. 100.

Friedländer wollte darin sogar „ein feuriges Gegenstück zur ‚Adelaide‘ und eines seiner berühmtesten Lieder“ erkennen. Reichardts „beide Versuche“ hingegen bringen seiner Meinung nach „unbedeutende Musik“.⁵ Immerhin scheint Beethoven Reichardts Version(en) gekannt zu haben, folgt doch seine Textversion in Orthographie und Interpunktion sowie schließlich sogar in einer von Goethes Text abweichenden Variante („Führet mich *ein* Augenblick“ anstelle von „Führet mich *im* Augenblick“) genau der Reichardt-Ausgabe von 1794.⁶

Neben der Möglichkeit eines Vergleichs mit Reichardt bietet sich auch die Gegenüberstellung von op. 75,2 mit der frühen Fassung des Liedes an, auf die Otto Erich Deutsch 1930 aufmerksam gemacht hatte⁷, und deren Geschichte von Max Unger umfassend dargestellt worden ist.⁸ Demnach hatte Beethoven um 1798 sich mit dem Gedicht befaßt und die Komposition vermutlich um die Jahreswende 1798/99 vollendet. 1808 veröffentlichte dann der Verleger Simrock die Komposition – wahrscheinlich ohne Beethovens Zutun.⁹ Dieser fühlte sich daher wohl zu einer Überarbeitung provoziert, die er an zweiter Stelle der *Sechs Gesänge* op. 75 bei Breitkopf & Härtel 1810 drucken ließ und damit „der älteren Edition gewissermaßen die Legitimation“ entziehen wollte.¹⁰

Schon Max Unger war nach einer ausführlichen Untersuchung des Notentextes von *Neue Liebe, neues Leben* (op. 75,2) im Vergleich mit der frühen Version zu dem Schluß gekommen, vor der Überarbeitung habe das Lied noch nicht als fertiges Werk bestanden, das von Beethoven dann verworfen worden sei.¹¹ Dazu hatten Unger vor allem die in der ersten Fassung durchweg fehlenden Vortragsbezeichnungen veranlaßt, die in der zweiten Fassung überaus sorgfältig eingetragen sind. Außerdem bemerkte Unger „Verbesserungen der Melodik, der Text-Deklamation [und] der Harmonik“. Die „reizvolle Aufgabe, die beiden Fassungen von ‚Neue Liebe, neues Leben‘ [...] in musikalischer Hinsicht genau zu vergleichen“ hat Unger „aus Raumgründen“ auf das Minimum weniger Andeutungen reduziert.¹² Es ist nun das Anliegen der folgenden Ausführungen, die „Andeutungen“ Ungers in einigen Punkten zu präzisieren. Im Ergebnis meine ich in der zweiten Fassung stärker als Unger eine von der ersten Version zu differenzierende „Grundstimmung“ auszumachen.

Im Hinblick auf die zahlreich eingefügten Lautstärke-Bezeichnungen ist leicht festzustellen, daß die Art der dynamischen Gestaltung von op. 75,2 gegenüber der ersten Version anders angelegt ist. Unterstrichen wird diese Beobachtung durch die zahlreichen „aufgefüllten“ Akkorde, die eine massivere Klanglichkeit in der Begleitung vermitteln. Bei allen

5. Friedländer (wie Anm. 2), S. 176.

6. Lühning (wie Anm. 1), S. 47.

7. Otto Erich Deutsch, Ein vergessenes Goethelied von Beethoven, in: *Die Musik* 23 (1930), S. 19-23 und S. 25 (Reproduktion einer Manuskriptseite).

8. Max Unger, *Neue Liebe, neues Leben*. Die Urschrift und die Geschichte eines Goethe-Beethoven-Liedes, in: *ZfMw* 103 (1936), S. 1049-1075.

9. So jedenfalls Unger (wie Anm. 8), S. 1065. Titel der Simrock-Ausgabe: III / DEUTSCHE LIEDER. / In Musik gesetzt / von / L: van BEETHOVEN. / Bey N: Simrock in Bonn. / Pr: Fr: 2. [Anfang 1808].

10. Lühning (wie Anm. 1), S. 21.

11. Unger (wie Anm. 8), S. 1060.

12. Unger (wie Anm. 8), S. 1074.

Gemeinsamkeiten verfolgt die dynamische Auszeichnung dieser zweiten Fassung jedoch nicht die Intention, die ältere Version zu vervollständigen, sondern den Charakter des Liedes auf eine andere Weise ästhetisch zu gestalten. Damit hängt wohl auch zusammen, daß beiden Fassungen ein partiell unterschiedliches Verständnis bei der musikalischen Deutung des Textes zu Grunde zu liegen scheint. Dies soll an einigen ausgewählten Abschnitten des Liedes demonstriert werden.

Um zu verdeutlichen, wie die späteren Eingriffe die Konzeption des Liedes umstrukturieren, muß zunächst der kompositorische Bau erläutert werden. Der Text des Gedichtes lautet:¹³

Herz, mein Herz, was soll das geben?
Was bedränget dich so sehr?
Welch ein fremdes, neues Leben?
Ich erkenne dich nicht mehr.
Weg ist alles, was du liebtest,
Weg, warum du dich betrübtest,
Weg dein Fleiß und deine Ruh’;
Ach wie kamst du nur dazu?

Fesselt dich die Jugendblüthe?
Diese liebliche Gestalt,
Dieser Blick voll Treu’ und Güte,
Mit unendlicher Gewalt?
Will ich rasch mich ihr entziehen,
Mich ermannen, ihr entfliehen,
Führet mich im Augenblick
Ach! mein Weg zu ihr zurück.

Und an diesem Zauberfädchen,
Das sich nicht zerreißen läßt,
Hält das liebe, lose Mädchen
Mich so wider Willen fest;
Muß in ihrem Zauberkreise
Leben nun auf ihre Weise.
Die Veränderung¹⁴, ach! wie groß!
Liebe! Liebe! laß mich los!

13. Textversion nach Jacobis *Iris*.

14. In Jacobis *Iris*: Verwandlung.

Beide Vertonungen Beethovens behandeln den Text Goethes nicht als strophisches, sondern als durchkomponiertes Lied, wenngleich Anklänge an eine strophische Anlage aufscheinen. Obwohl das strophische Komponieren bei der Liedvertonung um 1810 vielfach noch als Normalfall aufgefaßt wurde, räumte der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*¹⁵ (vermutlich der mit Goethe befreundete Herausgeber der AmZ, Friedrich Rochlitz) im Jahr 1811 ein, daß es der Text von *Neue Liebe, neues Leben* „allenfalls eher [zuließ], aus der Bahn des Liedes zu schweifen, und den Satz als kleine Arie zu behandeln. So hat es denn der Componist genommen; hat den Charakter nur im Ganzen aufgefasst und wiedergegeben, (aber treffend,) hat keine Unterbrechungen, keine Wiederholungen der einzelnen Sätze gescheut, die Wirkung zwischen den Gesang und die Begleitung vertheilt etc. In dieser Art ist es denn ein allerliebstes Stück geworden, das, lebendig vorgetragen, überall sich Freunde erwerben wird.“¹⁶

Die Beobachtungen des Rezensenten sind vollkommen zutreffend. Vor allem die Wiederholungen sind auch beim Hören einfach zu erkennen. So erscheint nach der zweiten Strophe erneut nicht nur die Musik vom Anfang des Liedes, sondern auch der eröffnende Text selbst. Nach dieser Wiederholung der ersten folgt nochmals die zweite Strophe. Erst dann schließt sich die dritte Strophe Goethes an, die das Lied auch beendet. Wenn wir die Musik der ersten Strophe mit dem Buchstaben A, die der zweiten Strophe mit B und die der dritten mit C bezeichnen wollen, zeigt sich folgende Gliederung: A B A' B'C. Faßt man A und B (bzw. A' und B') zusammen, wäre sogar von einer Barform zu sprechen. Trotz der sorgfältigen tonalen Disposition stimmt dieses Bild nicht, denn A und A' wie auch B und B' entsprechen einander schon in der Länge nicht. Eher zu denken wäre an den Vergleich, den Unger mit der Sonatenform (ohne Durchführung) ins Spiel bringt.¹⁷

A = C-Dur (18 Takte)
 B = G-Dur (33 Takte)
 A' = C-Dur (22 Takte)
 B' = F-Dur / C-Dur (32 Takte)
 C = C-Dur (33 Takte)

Der oben zitierte AmZ-Rezensent bezog sich in seiner Besprechung zwar auf op. 75,2, während ich hier von der frühen Version ausgegangen bin, doch bei der Umarbeitung hat Beethoven die skizzierte Gliederung im Prinzip nicht angetastet, weshalb die Anmerkungen auf beide Fassungen zutreffen. Freilich zeigt ein Vergleich schon im Hinblick auf die bloßen Abschnittslängen in Takten, daß es nicht einfach nur bei Ergänzungen von Vortragsbezeichnungen geblieben sein kann, sondern an etlichen Stellen erweitert, an anderen aber gekürzt wurde.

15. Die AmZ erschien seit dem 1. Jahrgang 1798/99 bis 1850 in Leipzig.

16. Ludwig van Beethoven, Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830, herausgegeben und eingeleitet von Stefan Kunze in Zusammenarbeit mit Theodor Schmid, Andreas Traub und Gerda Burkhard, Laaber 1987, S. 209-210. Original: AmZ 1811, Sp. 593-595.

17. Unger (wie Anm. 8), S. 1074.

2. Fassung:

A = 23 Takte

B = 29 Takte

A' = 27 Takte

B' = 31 Takte

C = 25 Takte

Diese Umstrukturierung erweckt den Anschein, mit dem Ziel einer sorgfältigeren Balance in den Proportionen vorgenommen worden zu sein. Gleichzeitig verkürzte Beethoven die Komposition insgesamt geringfügig. Vor allem resultiert dies aus dem gestrafften Teil C, der 8 Takte weniger aufweist. Damit erhält die dritte Strophe eine deutlichere kompositorische Stringenz. Konsequent durchgehalten ist der von der Dichtung her vorgegebene trochäische Grundrhythmus (betont – unbetont), der von Beethoven auf der Folie eines sechs-Achtel-Takts realisiert ist, wobei die Betonungen in Viertel-Längen auf den betonten Zeiten des Taktes und die unbetonten Silben als Achtel-Kürzen auf den leichten Zeiten des Taktes umgesetzt sind. Da das Gedicht Goethes keinerlei Unregelmäßigkeiten aufweist, war es Beethoven möglich, mit dem gewählten Schema einen gleichmäßigen Vortragsfluß vorzugeben – freilich mit etlichen Ausnahmen, auf die noch einzugehen sein wird –, der bei mehreren anderen seiner Lieder keineswegs selbstverständlich erscheint. So konstatiert auch Helga Lühning: „Deklamatorische Probleme, die Beethoven oft große Schwierigkeiten gemacht haben, gibt es schon in der ersten Fassung kaum noch.“¹⁸

Die bei Beethoven gewählte Umsetzung des Trochäus in den 6/8-Takt ist freilich keineswegs so selbstverständlich wie es aus beiden Fassungen den Anschein hat. So haben sowohl Reichardt als auch Zelter für ihre Vertonungen auf einen 4/4-Takt zugegriffen, wobei Reichardt punktierte Achtel mit Sechzehntel wählte, Zelter dagegen Viertel mit Achtelpause und Achtel. Gerade die nach den Vierteln eingesetzten Pausen (anstelle von punktierten Vierteln) vermitteln dabei den Eindruck eines stetigen Aufseufzens von Seiten des Liebenden, lassen aber die musikalische Bewegung nicht recht vorwärts kommen (Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1: Anfang von Neue Liebe, neues Leben in den Vertonungen von Reichardt und Zelter

Johann Friedrich Reichardt: *Neue Liebe, neues Leben* (Erste Vertonung)

Lebhaft deklamiert, doch nicht geschwind

Herz, mein Herz, was soll das ge-ben? was be-drän-get dich so sehr? Welch ein frem-des neu-es

18. Ludwig van Beethoven, *Drei Lieder nach Gedichten von Goethe*. Mit einem Kommentar von Helga Lühning. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe 3 Ausgewählte Handschriften in Faksimileausgaben, hg. V. Sieghard Brandenburg, Bd. 13) Bonn 1999, S. 40.

Carl Friedrich Zelter: *Neue Liebe, neues Leben*

Lebhaft, doch nicht zu geschwind

Herz, mein Herz, was soll das ge - ben? Was be -

Es soll nun hier nicht der Versuch gemacht werden, die Qualitäten der Beethovenschen Vertonung auf Kosten der „Kleinmeister“ Reichardt und Zelter herauszustreichen, die Ursachen für die unterschiedliche rhythmische Gestaltung liegen ja nicht nur in den kompositorischen Fähigkeiten begründet, sondern rühren auch – und vermutlich primär – von der jeweiligen Auffassung des Gedichtes. So stehen sich die Strophenlieder Reichardts und Zelters und die beiden durchkomponierten Fassungen Beethovens weitgehend unversöhnlich gegenüber.

Die geschmeidige Eleganz des 6/8-Vortrages mit ihrem Drängen nach vorn verleiht der Vertonung Beethovens vor allem in ihrer ersten Fassung eine heitere Gefälligkeit, die von der schlichten Melodik in Dreiklangsbrechungen und der gleichmäßigen Periodik in der harmonischen Bewegung unterstrichen wird. Dabei geben die Impulse im Baß der linken Hand die harmonische Ausgestaltung vor (Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2: Beethoven *Neue Liebe, neues Leben*, 1. Fassung; Beginn

Agitato

Herz, mein Herz, was soll das ge - ben? Was be - drän - get dich so sehr? Welch ein frem - des neu - es

6
Le - ben? Ich er - ken - ne dich nicht mehr. Weg ist al - les, was du lieb - test, weg, wa - rum du dich be -

12
trüb - test, weg dein Fleiß und dei - ne Ruh' - ach, wie kamst du nur da - zu, wie kamst du nur da - zu?

Entscheidend ist nun, daß auf das unzweideutige C-Dur der ersten vier Takte nicht etwa eine kadenzartige Bestätigung folgt oder ein Ausweichen in die Dominante (TTDT), sondern sich in T. 5 unmittelbar an die Tonika ein zwischendominantischer Quintsext-Akkord anschließt, der in die sogleich mit einer Kadenz stabilisierte Paralleltonart a-moll führt. Damit ist in T. 8 zugleich der Endpunkt der einleitenden 8-taktigen Periode erreicht. Zweifellos rührt die bemerkenswerte Wendung des Anfangs hin nach a-moll vom Text her, der die eröffnenden beiden Fragen „Herz, mein Herz, was soll das geben? Was bedrängt dich so sehr?“ mit einer dritten vertieft „Welch ein fremdes, neues Leben?“ bevor das Fazit gebracht wird „Ich erkenne dich nicht mehr.“ Genau dieses „fremde, neue Leben“ löst offenbar die harmonische Abweichung mit dem *Gis* in der Baßstimme aus. „Ich erkenne dich nicht mehr.“ ist gleichermaßen mit dem Eintreten der Moll-Parallele umgesetzt. Obwohl sich aber vom Text her keine „Normalisierung“, keine Rückkehr zum Ausgangspunkt ableiten ließe, kehrt Beethoven sogleich über drei Quint-Sprünge (A-Dur – d-moll – G-Dur) nach C-Dur zurück. Mit einer IV-V-I-Kadenz erfolgt die Einlösung der vom C-Dur des Anfangs ausgegangenen Erwartungshaltung, und das, obwohl die Stophe noch nicht zu Ende geführt worden ist; es fehlt noch die letzte Zeile „Ach, wie kamst du nur dazu?“ Da bis dahin die musikalische Periodik exakt dem Bau der Strophe folgte (1 Zeile = 2 Takte), fehlen hier konsequenterweise noch zwei Takte, das C-Dur tritt von der Periodik her zu

früh ein. Aber auch das Ansteuern der Haupttonart C-Dur zu diesem vorgezogenen Zeitpunkt hat seine Wurzeln im Text „Weg dein Fleiß und deine Ruh’.“

Offensichtlich versuchte Beethoven hier mit einem Eintreten harmonischer Ruhe das Wort „Ruhe“ zu deuten und nicht das Verschwinden dieser Ruhe, die Unruhe also. Bestätigt wird dies durch das Innehalten der Klavierbegleitung an dieser Stelle. Beethoven, so scheint es, zeigt sich hier in einer weit zurückreichenden Tradition, die sich eher mit der musikalischen Ausdeutung von Worten und nicht von Inhalten befaßte. Und doch gibt das verfrühte Eintreten des C-Dur einen dezenten Hinweis darauf, daß eben nicht Ruhe gemeint ist, wenngleich das Wort „Ruhe“ hier vorgetragen wird.

Das gleichzeitige Ausdeuten des Wortes „Ruhe“ und das Andeuten von Unruhe erweisen die phänomenalen Möglichkeiten bei der Umsetzung eines Gedichtes in die Musik. Es ist daher vielleicht nicht überflüssig, an dieser Stelle diese Möglichkeiten quasi als unterschiedliche semantische Ebenen gegeneinander abzugrenzen. Besonders im Vordergrund steht natürlich die Singstimme und ihre melodische Gestaltung. In unserem Beethoven-Lied ist sie bewußt einfach gehalten und verzichtet – soweit bisher betrachtet – auf individuelles Hervorheben von Worten. Sie nimmt aber den Gesamtcharakter des Liedes an und bringt ihn, manchmal (etwa T. 5 und 6) sogar nur auf einer Tonhöhe rezitierend, in einfachem Duktus zum Ausdruck. Wichtig ist daneben, daß sich die erste Aufmerksamkeit des Hörers auf den in der Singstimme vorgetragenen Text richtet. Dagegen agiert die Begleitung eher im Hintergrund. Ihr kommen zwei Aufgaben zu: das von der Singstimme Vorgetragene zu unterstreichen und zu kommentieren – vorausgesetzt, es wäre nicht der Klaviersatz zuerst entstanden und dann die Singstimme komponiert. Diese Aufgaben können auf ganz unterschiedliche Weise ausgeführt werden, entweder kongruierend mit der Singstimme (vor allem bei bloßer Begleitung) oder aber unabhängig davon, etwa mit einem Zwischenspiel oder in einem Stehenbleiben, einem Aussetzen, wenn noch gesungen wird. Unter Umständen erscheinen diese Möglichkeiten auch auf linke und rechte Hand verteilt. Für die Realisierung der angesprochenen Aufgaben steht der Klavierstimme wiederum eine reiche Palette an kompositorischen Methoden zur Verfügung, etwa Figurierung, Dynamik und – wie schon gesehen – ein Ausbrechen aus der periodischen Gestaltung.

Insgesamt hatte die Betrachtung des Liedes bisher den Eindruck hervorgerufen, daß Beethoven in der ersten Fassung den Gesamtcharakter des Gedichtes erfaßt, bei der Realisierung als durchkomponiertes Lied jedoch keine Gelegenheit ausgelassen hat, in individueller Weise auf einzelne Zeilen, ja sogar Wörter zu reagieren. Offenbar hat Beethoven nach den etwa 10 Jahren seit der Entstehung den Ausdruck des Liedes als zu leicht entworfen empfunden. Die von Anfang an vorgenommenen Änderungen zeigen das deutlich. So präsentiert sich die Gesangstimme nach kleinen Eingriffen nun erheblich konturierter. Bei „Will ich rasch mich ihr entziehen, mich ermannen, ihr entfliehen“ (beide Stellen), wo in der ersten Fassung das Klavier weitgehend mit der Singstimme mitzuspielen hatte, finden wir nach der Überarbeitung massive Akkorde mit je zwei *sf*-Angaben pro Takt.

Besonders hingewiesen sei auf die Takte 4 und 5. In der ersten Version brachte der nicht weniger als siebenmal hintereinander auftretende Ton *e*“ einen regelrechten melodischen

Stillstand; mit der Erhöhung des vierten *e*'' zu *f*'' und dem Heruntersetzen des letzten *e*'' zu *h*' wird die Stelle nun neu geformt. Dabei bildet das *f*'' (auch im Klavier) einen Vorhalt zum genannten Quintsextakkord über *Gis*, das neu entstehende Intervall *e*''-*h*' mit Weiterführung zum *c*'' formt die verminderte Quinte *d*''-*gis*' vor. Dadurch erscheint die Passage mit einer quasi sequenzierenden Linie melodisch klarer und zielgerichteter (Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: Beethoven Neue Liebe, neues Leben, melodische Korrekturen in den Takten 4 und 5

1. Fassung



so sehr? Welch ein frem-des, neu-es Le-ben? Ich er-ken-ne dich nicht mehr.

2. Fassung



so sehr? Welch ein frem-des, neu-es Le-ben? Ich er-ken-ne dich nicht mehr.

Ebenso wird in den folgenden Takten 8 und 9 sowie 10 und 11 eine sequenzierende Bewegung eingerichtet, die zuerst vom *e*'' aus über *d*'' zum *cis*'' führt und dann von *d*'' aus über *c*'' zum *h*'. Natürlich bringen die Eingriffe nicht nur melodische Verbesserungen, sondern stellen den Text noch deutlicher heraus. Der neu eingeführte Vorhalt *f*''-*e*'' verstärkt den schon von Anfang an hervorgehobenen Textbereich „fremdes, neues Leben“, die Sequenz *e*''-*d*''-*cis*''/*d*''-*c*''-*h*' stellt nun eine Analogie her zu den zweimal mit „Weg“ ansetzenden Zeilen „Weg, ist alles, was du liebtest“ / „Weg, warum du dich betrübtest“. Dabei führen die beginnenden Töne der Sequenzabschnitte *e*'' und *d*'' abwärts weiter zum *c*'', mit dem „Weg dein Fleiß und deine Ruh“ eingeleitet wird (Notenbeispiel 4).¹⁹

Notenbeispiel 4: Beethoven Neue Liebe, neues Leben, melodische Korrekturen in den Takten 8 bis 11

1. Fassung



Weg ist al-les, was du lieb-test, weg, wa-rum du dich be-trüb-test, weg dein Fleiß und dei-ne Ruh'-

2. Fassung



Weg ist al-les, was du lieb-test, weg, wa-rum du dich be-trüb-test, weg dein Fleiß und dei-ne Ruh'-

19. Hierzu auch Unger (wie Anm. 8), S. 1052.

Beethoven beließ es aber nicht bei der Neuformulierung der Singstimme, die eine zweifellose Weiterentwicklung von der ersten Fassung her darstellt. Gravierender erscheinen mir die aufgefüllten Akkorde im Klaviersatz und das mehrfache Einsetzen des Basses zu den Auftakten, die zuerst freigehalten worden waren. Damit gerät freilich die sorgsam strukturierte Periodik aus dem Gefüge. Mehr noch, sie war Beethoven möglicherweise gar nicht mehr so wichtig. Das erhellt aus den dynamischen Eintragungen. Zwar erscheinen die beiden ersten *sf*-Betonungen noch im Abstand von zwei Takten, doch die nächsten vier Takte ermangeln solcher Bezeichnungen. Dann aber – in die Mitte des Taktes versetzt – tritt in T. 8 wieder ein *sf* auf, ebenso in T. 10, beide zur Hervorhebung der schon angesprochenen „Weg“-Zeilen. Das dritte „Weg“ erhält sogar ein *f* bevor über *sf* auf *p* zurückgegangen wird, um das Wort „Ruh“ zu erreichen.

Beim Eintreten des Wortes „Ruh“ wird die erste größere Veränderung greifbar, die Beethoven für die zweite Version vorgenommen hat. Ab der Mitte von T. 14 sind drei Takte als Einschub hinzugefügt. Damit verschwindet auf den ersten Blick die Evidenz des Innehaltens und der Vorstellung wirklicher Ruhe, denn das Klavier fährt dem Sänger vor dem Ansetzen zur letzten Zeile der Strophe mit einem kleinen quirligen Intermezzo dazwischen. Dies kann nur mit der Absicht Beethovens erklärt werden, das Verschwinden der Ruhe, von dem der Text handelt, zu realisieren. Gleichzeitig kann er die Figur des Aussetzens in der Singstimme, die oben beschrieben wurde, beibehalten. Damit gelingt es ihm, auf den beiden unterschiedlichen Ebenen – Singstimme und Klavier – die Ruhe wörtlich zu nehmen und doch simultan Unruhe zu erzeugen. Mehr noch: Ab „betäubtest“ tritt die linke Hand aus dem bloßen Begleiten heraus und fällt in eine selbständige Achtelbewegung $c^\circ-c'-h^\circ-a^\circ-c'-h^\circ$. Fast identisch wiederholt sich diese Figur zwei Takte später zum Wort „Ruh“. Es wird also beim ersten Mal nicht nur eine Vorbereitung des Intermezzos unternommen, sondern die beiden Worte „betäubtest“ und „Ruh“ musikalisch miteinander verbunden. Man könnte das als Versuch verstehen, den Grund der Unruhe plausibler zu machen (Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5: Beethoven Neue Liebe, neues Leben, Einschub nach Takt 14

12
trüb- test, weg dein Fleiß und dei- ne Ruh'- ach, wie

f *sf* *p* *sf dim.*

Wie die untersuchten Beispiele zeigen, hat sich Beethoven bei den beiden Vertonungen von Goethes *Neue Liebe, neues Leben* von unterschiedlichen Vorstellungen der musikalischen Gestaltung leiten lassen. Die erste Version ist eher geprägt von einer gefälligen Leichtigkeit, wobei gelegentlich Worte musikalisch herausgearbeitet werden. Dies geschieht dann in einer der herkömmlichen Wortausdeutung verpflichteten Weise. Dagegen heben die mehr oder weniger unregelmäßig eingefügten dynamischen Bezeichnungen (vor allem *sf*) in der zweiten Fassung den Schwung zugunsten individuell und manchmal drastisch wirkender Betonungen weitgehend auf. So kommt es zu der von Lühning angesprochenen „Differenzierung der Aussage der musikalischen Gestik“²⁰, wodurch das Subjektive, die Gespanntheit des Verliebten mehr in den Vordergrund rückt. Dabei liegt die Differenzierung nicht nur in einer Verfeinerung der Gesangsstimme, sondern in einer intensiveren Ausnützung der kompositorischen Möglichkeiten, die teilweise den Weg der wortausdeutenden Konvention verlassen und auf das Erzeugen einer nervösen Stimmung abzielen. Man könnte meinen, mit der Umarbeitung des Liedes gibt Beethoven zwar den ursprünglichen Grundduktus preis, der gleichwohl einer ausgearbeiteten Dynamik gar nicht bedurfte, findet aber in der Neufassung die für ihn typischere Tonsprache. Indem er mit den massiven Eingriffen bei der dynamischen Gestaltung der Musik gewissermaßen die Natürlichkeit nimmt, drückt er der Komposition seinen eigenen Stempel auf.

Carl Friedrich Zelters Vertonung von *Neue Liebe, neues Leben* war offenbar Anfang 1812 beendet worden. Aus Karlsbad schrieb ihm Goethe am 19. Mai dieses Jahres: „Und will ich zum Schlusse gebeten haben mir jene Kompositionen nicht vorzuenthalten, zugleich auch unserer Korrespondenz, bei alter Liebe, ein neues Leben zu verleihen.“²¹ In Abwandlung des ursprünglichen Textes bezog sich Goethe damals auf sein Gedicht von 1775. Im Sinne von „alter Liebe“ und „neuem Leben“ soll dieser kleine Beitrag José Vicente Gonzalez Valle zum Eintritt in den Ruhestand gewidmet sein.

20. Ludwig van Beethoven, *Drei Lieder* (Kommentar Lühning), S. 41.

21. Johann Wolfgang Goethe, Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832 (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 20.1), herausgegeben von Hans-Günther Ottenberg und Edith Zehm in Zusammenarbeit mit Anita Golz, Jürgen Gruß, Wolfgang Ritschel und Sabine Schäfer, München 1991, S. 281.