

DER MOND IST AUFGEANGEN (RG 500)



Von Andreas Marti

Im Hintergrund: «Nun ruhen alle Wälder»

Matthias Claudius, der Dichter dieses vielleicht berühmtesten aller Abendlieder, stammte aus Reinfeld bei Plön in Holstein, das bis 1864 zum multinationalen dänischen Königreich gehörte. Nach abgebrochenen Studien in Philosophie und Recht arbeitete er eine Zeit lang als Redakteur am «Wandsbecker Boten», dann als freier Autor. Der Aufklärung, der dominierenden Strömung seiner Zeit, stand er skeptisch gegenüber, auch wenn er ihre humanistischen Anliegen bejahte. In dieses Bild passt, dass er mit dem Plöner Gesangbuch von 1674 (bzw. dessen späteren Auflagen) aufgewachsen ist, das ausschliesslich die Lieder der Reformationszeit und der lutherischen Orthodoxie, nicht aber jene aus Pietismus und Aufklärung enthielt, und dass er das 1780 erschienene aufklärerisch geprägte Gesangbuch von Johann Andreas Cramer ablehnte.¹ Da liegt der Gedanke nahe, dass ihm das bekannte Abendlied von Paul Gerhardt, «Nun ruhen alle Wälder» (RG 594), vor Augen stand, als er anderthalb Jahrhunderte später sein Abendgedicht schrieb. Die Beziehung zum Vorgängerlied fängt schon bei der Strophenform an: zwei Strophenhälften mit je drei Zei-

len, die beiden Schlusszeilen reimen sich, davor steht jeweils ein gereimtes Zeilenpaar. Die Schlusszeile ist um zwei Silben länger als die Zeile in der Mitte und führt so aus der blossen Symmetrie zur abgeschlossenen Gesamtform. Diese Strophenform hat eine lange Geschichte. Sie beginnt mit dem spätmittelalterlichen Lied «Innsbruck, ich muss dich lassen» bei (oder von) Heinrich Isaac (daher die Bezeichnung «Innsbruck-Strophe»), dessen Melodie dann mit geistlichen Texten verwendet wurde: «O Welt, ich muss dich lassen» (RG 772), mit direkten Anspielungen auf den früheren Text, dann das Passionslied «O Welt, sieh hier dein Leben» von Paul Gerhardt (RG 441) und dessen schon genanntes Abendlied. Die Melodie wurde mit der Zeit vereinfacht, sodass beide Hälften übereinstimmten, und der Melodiebeginn wurde auf den Terzton verlegt. So kennen wir sie aus der Zeit Gerhardts und Johann Sebastian Bachs. Im RG steht die ältere Form bei Nr. 772, die barock geglättete bei Nr. 441 und 594.

Matthias Claudius hat sein Gedicht ohne Melodie veröffentlicht. Ob er an die Melodie von «Nun ruhen alle Wälder» gedacht hat, können wir nicht wissen. Unmöglich ist es nicht, da er ja das Lied offensichtlich gekannt und daraus auch einige Anregungen genommen hat, auch wenn man sicher nicht von einer eigentlichen Vorlage sprechen kann. In späteren Gesang-

büchern ist diese Melodiezuweisung dann aber gemacht worden, auch wenn zunächst andere Melodien zu dem Abendlied geschaffen wurden, die ersten von Reichardt, Hiller und Carl Philipp Emanuel Bach (vgl. Kasten am Ende des Artikels), bald darauf diejenige von Johann Abraham Peter Schulz, auf die wir später noch eingehen werden. Mit ihr verbreitet sich das Lied vor allem ausserhalb der kirchlichen Gesangbücher, dann in Gesangbuchanhängen unter dem Titel «Geistliche Volkslieder» wie im Schlesischen Provinzialgesangbuch 1908 oder im Deutschen Evangelischen Gesangbuch ab 1916. Erst im Schweizer Proband 1941 und danach im RKG 1952, ebenso im deutschen Evangelischen Kirchengesangbuch 1950 finden wir diese Text-Melodie-Kombination auch vollwertig im kirchlichen Gesangbuch.

Ausser der formalen Übereinstimmung finden sich mehrere textliche Anspielungen: *Wald – Welt – Sternlein – schlafen*

Kritische Zeitgenossenschaft

Die Unterschiede sind dennoch deutlich. Zwar sprechen beide Lieder vom Tod. Für Gerhardt ist er aber das eigentliche Thema des Liedes; ab Strophe 3 steht jeweils in der zweiten Strophenhälfte die Sachaussage, für welche die erste Hälfte das Bild liefert. Der Tod ist die Befreiung vom *Elend dieser Erden*. Claudius entdramatisiert die Stimmung und spricht vom *sanften Tod* und beschränkt das Thema auf eine einzige Strophe.

Dem Zeitgefühl des späten 18. Jahrhunderts entspricht eine neue Weise, wie die Natur wahrgenommen wird. Lieferte sie Paul Gerhardt lediglich die Bilder, mit denen er die geistlichen Inhalte ausdrückte, bekommt sie nun einen eigenen Ausdruckswert und formt Erleben und Emotionen. Die *Nacht* als grundlegende Naturerscheinung war früher fast durchgehend eine Metapher für Tod und Sünde. Aus dieser negativen Konnotation kommt sie bei Claudius in eine positive Wahrnehmung, als Zeit der Stille, des heilsamen *Ver-gessens* im Schlaf. Erst in der letzten Strophe

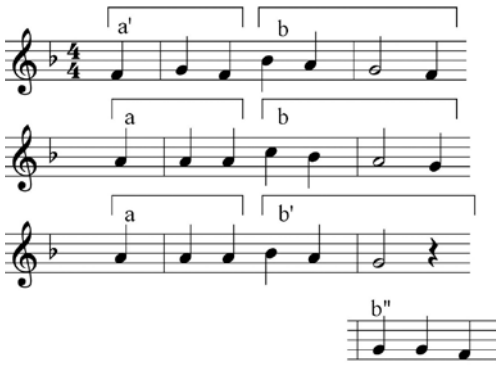
schafft der *kalte Abendhauch* eine Ambivalenz, vorbereitet durch die Erwähnung des Todes in der sechsten Strophe, jedoch eines Todes, der nicht unter Gottes Zorn, dem *Grämen*, steht, sondern den sanften Übergang *in' Himmel* bedeutet.

Die Strophen 3 bis 5 zeigen Claudius' Distanz zur Aufklärung. Unser Erkennen ist Stückwerk, *unsre Augen* sehen nicht alles, wir *wissen gar nicht viel*. Das greift natürlich auf Paulus zurück (1 Kor 13,9–12), stellt sich dem damaligen Erkenntnisoptimismus entgegen und bekommt vielleicht heute angesichts von Quantenmechanik, Relativitätstheorie und immer rätselhafter werdender Kosmologie wieder an Plausibilität. Einem überzogenen Menschheitsstolz stellt er die *fröhliche* Einfachheit kindlichen Denkens und Empfindens gegenüber, auch wieder im Rückgriff auf das Neue Testament (Mk 10,14 parr.).

Dieser Einfachheit, dem *einfältig* werden, entspricht Claudius' Sprache. Sie erscheint schlicht, unkompliziert, eine Reihung von Bildern und Aussagen in gleichmässigem Rhythmus, trifft den Ton von Volks- oder Kinderliedern. Bei näherem Besehen steckt sie jedoch voller Kunstfertigkeit, so etwa die schon erwähnte Dominanz des Optischen in der ersten Strophe oder die konsequente Führung der Emotionalität in der zweiten: *stille, Hülle, traulich, hold, still, verschlafen, vergessen* – eine veritable Anleitung zum Herunterfahren, wie man heute vielleicht sagen würde. Eine poetische Analyse könnte solche Kunstgriffe auf Schritt und Tritt aufweisen. Damit steht Claudius wieder in Kontinuität zu Paul Gerhardt. Beide haben die Sprache mit poetischen Figuren durchgestaltet, dabei aber auf extreme und auffällige Mittel verzichtet, an denen man beim Lesen oder Singen hängen bleiben könnte. In der Rhetorik spricht man hier vom «genus medium», dem mittleren Stil, der nur so viele Mittel einsetzt, wie der Zweck des Textes verlangt, nämlich ein Zusammenwirken von belehren und erfreuen, modern gesagt von Information und positiver Emotion.

Der Schlichtheit entspricht auch die Situation, die hinter dem Text als eine Art Kulisse erscheint. Man denkt wohl am ersten an eine häusliche Andacht und eine Anrede durch den Familienvater. Der kleine Kreis wird aber doch da und dort ausgeweitet, wenn die Rede von der Welt ist und wenn das Lied mit der Fürbitte für den *kranken Nachbarn* schliesst.

Melodie



Dass sich die Melodie von Johann Abraham Peter Schulz unter den etwa 70 nachweisbaren Melodien zum Abendlied durchgesetzt hat, liegt an ihrer inneren Stimmigkeit. Im Grunde besteht sie nur aus zwei Elementen: erstens einer Folge von drei wiederholten Tönen (a), als Variante dazu mit dem um eine Sekunde erhöhten mittleren Ton (a'), zweitens einem stufenweisen Quartabstieg (b). Die Zeilen hängen eng zusammen: Zeile 2 versetzt den Anfang um eine Terz nach oben und verzichtet dabei auf den Wechselton, ihre zweite Hälfte ist gegenüber Zeile 1 um eine Sekunde nach oben versetzt. Zeile 3 übernimmt den Anfang aus Zeile 2, die zweite Hälfte aus Zeile 1, wegen der Strophenform um einen Ton verkürzt (b'). Die zweite Melodiehälfte ist mit der ersten identisch, jedoch wird am Strophenende der zweitletzte Ton wegen der zusätzlichen Silbe in eine Tonwiederholung aufgespalten (b''). Trotz der engen inneren Beziehungen sind Identitäten vermieden: Die Zeilen innerhalb der Melodiehälften variieren, und die beiden Melodiehälften sind durch den Schluss unterschieden, der in beiden Fällen eine unter-

schiedliche harmonische Situation impliziert – in der Mitte die Dominante, am Schluss die Tonika. Damit ist diese Melodie ein Musterbeispiel für das, was Schulz und andere den «Volkston» genannt haben. Dessen Prinzip ist, «den Schein des Bekannten zu erwecken». Jeder Melodieteil ab der zweiten Zeile verweist auf die schon gesungenen bzw. gehörten Elemente der ersten, ohne mit ihnen völlig identisch zu sein. Diese Assoziationen schaffen den Eindruck, die Melodie sei schon längst bekannt, und erleichtern Zugang und Behalten. Zugleich schaffen die feinen Unterschiede Identität, welche die Melodie unverwechselbar machen. Interessant ist dabei die zu Beginn vorweggenommene Variante des Tonwiederholungselements (a' gegenüber a). Als Variante der doppelt so häufigen Grundform erweist sie sich erst im Rückblick und dazu kommt ihre Bedeutung für die immanente Harmonik: Tonwiederholungen, Terz- und Quart- bzw. Quintschritte verlangen nicht zwingend einen Akkordwechsel, während ein Sekundschritt sofort einen solchen verlangt. Damit beginnt das Lied sogleich mit einem harmonischen Fortschreiten und setzt damit eine Bewegungsdynamik frei. Hier ist der Ort, auf den Satz hinzuweisen. Zwar wurden verschiedene Sätze zu der Melodie geschrieben, manche mit einigem harmonischen Aufwand, so etwa derjenige von Max Reger im Evangelischen Gesangbuch (Nr. 482). Dem musikalischen Konzept der Melodie werden solche Sätze nicht gerecht. Es ging im «Volkston»-Programm darum, die in der Melodie angelegte immanente Harmonik mit minimalen Mitteln zur realisieren, was natürlich weitgehend eine Hauptstufenharmonik bedeutet. Dies zeigt sich im Satz von Schulz selber und unser von Paul Müller für das RKG 1952 geschriebene Satz weicht davon nur insofern ab, als er die von Schulz häufig nur zwei- oder dreistimmig angedeutete Harmonik zu einem einfachen vierstimmigen Satz ergänzt hat (im «Probekband» von 1940 stand noch ein barockisierender vierstimmiger Satz).

¹ Kadelbach, S.181–186.

² Aargau 1844, Vierörtiges Gesangbuch 1868, Achtörtiges Gesangbuch 1890/91. Ferner z.B. Sachsen 1883, Kirchenprovinz Sachsen 1907 (23. Aufl.),

³ Abraham, S. 80.

⁴ Abraham, S. 84, 100 ff.

Text

Vorlage: Strophenform und einzelne Formulierungen aus «Nun ruhen alle Wälder» von Paul Gerhardt. – *Autor:* Matthias Claudius. – *Entstehung:* 1778. – *Quelle:* J.H. Voss (Hg.): Musen Almanach oder Poetische Blumenlese für das Jahr 1779, Hamburg 1778; Matthias Claudius: Asmus omnia secum portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten, IV. Teil, Breslau 1783. – *Ausgaben:* Jost Perfaß u.a. (Hg.): Matthias Claudius, Sämtliche Werke, München² 1984, S.217 f.; Reinhard Görisch: Der Mond ist aufgegangen. Gedichte und Prosa. Eine Auswahl. Frankfurt a.M./Leipzig 1998, S.120–122; Geistliches Wunderhorn (s. Literatur), S.380 f.

Melodie

Autor: Johann Abraham Peter Schulz. – *Entstehung:* Nach 1785. – *Quelle:* J.A.P. Schulz: Lieder im Volkston, bey dem Claviere zu singen, 3. Teil. Berlin 1790. – *Ausgaben:* Zahn 2322; Geistliches Wunderhorn S.380. – *Ambitus:* 6 | 4.4.3.4.4.4.

Satz

Paul Müller 1952 (für RKG 92).

Strophenform

Silbenzahl: 7.7.6.7.7.8. – *Akzentlage:* jambisch. – *Reimstellung:* aaBccB («Innsbruck-Strophe»).

Verknüpfung Text/Melodie

Erste Melodie zum Text: Johann Friedrich Reichardt 1779. – *Vorliegende Verknüpfung:* J.A.P. Schulz 1790. – *Andere Melodien zum Text:* Nachweisbar sind etwa 70 Melodien, darunter Carl Philipp Emanuel Bach, Geistliche Gesänge 2. Teil, Hamburg 1781, S.20 («Empfindungen in der Sommernacht»); Johann Adam Hiller, Hamburg 1790; Friedrich Theodor Fröhlich 1831, Musikbeilage des Schweizerischen Kirchengesangsbundes 1991, Nr. 6.

Literatur

Lars Ulrich Abraham, in: Ders./Carl Dahlhaus: Melodielehre. Köln 1972, S.80–111. – Christa Reich, in: Hansjakob Becker u.a.: Geistliches Wunderhorn. Grosse deutsche Kirchenlieder. München 2001, S.380–393. – Reinhard Görisch, in: Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch, H. 8, Göttingen 2003, S.68–73. – Hermann Kurzke, in: Ansgar Franz u.a. (Hg.): Die Lieder des Gotteslob. Stuttgart 2017, S.197–201. – Ada Kadelbach: Matthias Claudius und «seine» Gesangbücher. In: Dies.: Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung. Mainzer Hymnologische Studien 26, Tübingen 2017, S.179–207.

Ökumenische Bezüge

Status ö seit 1983.

Andere Gesangbücher

EG 482 – EM 635 – GL13 93.