

Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik  
herausgegeben von Eva Rieger

Band 3

Rebecca Grotjahn  
Freia Hoffmann (Hrsg.)

Geschlechterpolaritäten  
in der Musikgeschichte  
des 18. bis 20. Jahrhunderts



Centaurus Verlag  
Herbolzheim 2002

Kadja Grönke

## Welchem Geschlecht eignet Sehnsucht?

### Überlegungen zu Pëtr Čajkovskijs Romanze op. 6 Nr. 6

Der Anstoß zu Pëtr Čajkovskijs Romanze op. 6 Nr. 6<sup>1</sup> liegt in Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!* Aber die Wahrnehmung der Verse im deutschen Original oder in ihrer russischen Übertragung ist ein zweiter Schritt. Noch vor den Worten soll zu allererst die Musik die ganze Aufmerksamkeit erhalten (s. Notenbeispiel, S. 153/154).

Es geht hier um ein Klavierlied<sup>2</sup>, das offenkundig strophisch konzipiert ist – allerdings nicht im alten Sinne eines Strophenlieds mit wiederholten gleichen Abschnitten, sondern im Sinne eines klar gegliederten Gebildes, in dessen vier Unterabschnitten motivisch-thematische Prozesse ablaufen. Deutlich basiert dieses Gesangsstück auf Kompositionsverfahren der autonomen Instrumentalmusik. Sie prägen die Art der Strophenform, die sich grob vereinfacht als A-B-A'-A" beschreiben lässt, sie machen eine musikinterne Entwicklung von der ersten Achttakt-Periode bis hin zum Schlussakkord möglich, und sie garantieren darüber hinaus eine höhere Einheit, die dieser Entwicklung ihren inneren Zusammenhalt verleiht.

In der linken Hand des Klaviers zieht sich ein synkopierter Rhythmus durch das gesamte Lied. Er stellt Einheit her und prägt der Musik das Grundgefühl eines konstanten und unaufhörlichen Drängens und Suchens auf, bringt aber auch Unruhe in die klar melodiebetonte und kantable Oberstimme. Diese erklingt zunächst textfrei. Noch vor Einsatz der Singstimme hat das Klavier also das entscheidende erste Wort: Es singt gewissermaßen die Melodielinie vor, die anschließend von der menschlichen Stimme aufgegriffen und durch Unterlegung der ersten Gedichtzeile semantisch festgelegt und präzisiert wird.

Selbst wenn wir die russischen Worte nicht verstehen und nur die erste Doppelzeile der goetheschen Vorlage erinnern, sagt uns die Musik durch ihre drängenden Synkopen, dass es um Sehnsucht geht, und sie signalisiert, dass diese Sehnsucht mit Leid verbunden ist, denn wir hören den kompositorischen Klagetopos des (chromati-

<sup>1</sup> Pëtr Il'ič Čajkovskij: Romanze op. 6 Nr. 6 (1869) – *Net, tol'ko tot, kto znal* (Nur wer die Sehnsucht kennt); Übersetzung von Goethes Text ins Russische durch Lev Aleksandrovič Mej. Das Notenbeispiel folgt der alten Čajkovskij-Werkausgabe (P. Čajkovskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskau 1940–1971 und 1990, Bd. 44, S. 39–42).

<sup>2</sup> Der Begriff „Klavierlied“ wird hier bewusst in seiner allgemeinsten Bedeutung einer Lyrikvertonung für Stimme und Klavier verwendet. Streng genommen komponiert Čajkovskij einen Beitrag zur Gattung der sogenannten *russkij romans*, der russischen Romanze.

schen<sup>3</sup>) Abwärtsschreitens. Somit legt die Vertonung das im Text besungene Leid von Anfang an als etwas Basales, als etwas Grundsätzliches und Unumstößliches fest. Wie zentral für dieses Lied der Aussagewert des rein Musikalischen ist, zeigt sich darin, dass der charakteristische fallende Bewegungstypus in der Klavierstimme sehr viel konsequenter und ausführlicher ausgebreitet wird als im Gesang (T. 4–7, T. 9–13). Die Musik ist dem Text also übergeordnet, und man könnte vermuten, dass die Verse die Bedeutung eher einschränken, als dass sie die klingende Aussage präzisieren.

Solche Autonomie des Musikalischen bestätigt sich im weiteren Verlauf der Vertonung, wenn nach einem kurzen Zwischenspiel des Klaviers die zweite Strophe beginnt, welche melodisch nicht mit der ersten identisch ist. Auch hier lohnt es sich, gegen die prägende Kraft der Singstimme sehr genau auf das Klavier zu hören, das die Aussage auf eine höhere und komplexere Ebene hebt. Denn Čajkovskij verbindet jetzt das in der ersten Strophe etablierte Prinzip der Chromatik durchgehend mit weit aufwärts springenden Folgeintervallen, die als Umkehrung aus dem fallenden Melodieintervall des ersten Liedtakts abgeleitet sind (T. 20–37). Zu dem Chromatisch-Leidverhafteten tritt musikalisch also eine aufstrebend-hoffnungsvolle Komponente hinzu, und diese Konstellation bleibt als Klavierbegleitung auch dann noch erhalten, wenn Text und Gesangsmelodie zum Beginn des Lieds zurückkehren, d. h. wenn in der dritten Strophe die erste wieder aufgegriffen wird (ab T. 30).

Dieser musikalische Zugewinn geschieht also genau an jener Stelle der Komposition, an der melodisch scheinbar eine A-B-A-Form ihr Ende erreicht. Indem die Klavierbegleitung das Formmodell nicht mitvollzieht, wird die Wiederkehr des Anfangs kompositorisch aufgebrochen und angereichert. Gegen die Eindeutigkeit von Text und Gesangsmelodie sagt die Musik als Ganzes etwas, was Worte allein nicht auszudrücken vermögen.

Von seinen internen Strukturgesetzen her kann das Lied an dieser Stelle folglich noch nicht enden. Denn der musikalische Prozess, der sich im Klavier abspielt, drängt über den gesanglich-textlichen Verlauf hinaus und erreicht jetzt erst den äußersten Punkt seiner schrittweisen Entwicklung: Im Widerstreit zwischen fallender Chromatik und aufstrebender Geste setzt sich die Aufwärtsbewegung durch, und ein vehementer, stringendo und crescendo zum Fortissimo anschwellender skalarer Anstieg, der ohne anzuhalten anderthalb Oktaven durchmisst, bildet einen nachdrücklichen und ganz eigenständigen musikalischen Höhepunkt aus, der in den Takten 38 bis 43 klar über die Singstimme und auch über den permanenten synkopierten Begleitrythmus dominiert.

Wie sehr in diesem vehementen Vorwärts- und Aufwärtsdrang das innere Zentrum von Čajkovskijs Liedkomposition liegt, beweist die anschließende Generalpause mit der Anweisung *molto ritardando*, in der die große Geste des Klaviers ins Gren-

zenlose ausklingt – in der sie aber auch abgebrochen und zum Liedtext der Schlussstrophe zurückgeführt wird (T. 44). Nicht der emphatische Ausbruch aus den engen Grenzen von Sehnsucht und Leid behält das letzte Wort, sondern die Wiederkehr der Anfangsverse, die wir – wenn wir den Text verstehen oder seine Laute wiedererkennen – jetzt ein weiteres Mal wahrnehmen.

Zu dem bekannten Text kehrt in der vierten Musik-Strophe auch die bekannte Melodie des Liedbeginns wieder – allerdings nicht mehr im Gesang, sondern ausschließlich im Klavier (T. 45 ff.): Während der Text in zwei Bögen in die Tiefe, ins Verstummen geführt wird und „Sehnsucht“ damit zu etwas „Unsagbarem“ wird, schließt das Klavier erst jetzt für sich und rein musikalisch die A-B-A-Form ab, die im Gesang schon lange ihr Ende gefunden hat.

Was geschieht hier musikdramaturgisch?

Die „Sehnsucht“, von der der Text in der Tat spricht, wird im chromatischen Klagepos musikalisch zunächst als „Leid“ begriffen. Aber aus der homogenen Anfangskonstellation entwickelt das Klavier im Verlauf der Komposition nach und nach eine vehemente Geste der Zukunftshoffnung. Die Hoffnungslosigkeit des Beginns wird aufgebrochen, und der strahlende Oktavenaufgang im Anschluss an das scheinbare Ende des Gesangs sprengt alle bislang kompositorisch abgesteckten Grenzen und eröffnet klingende Räume jenseits des Singbaren. Die Rückkehr zur Anfangsmelodie zeigt dann, wie sehr Hoffnung und Leid zwei zusammengehörige Facetten ein und desselben Sehnsuchtsbegriffs sind. Aber so wie die Hoffnung rein instrumental vermittelt wird, so besitzt auch das Leid nur in der textfreien Variante seine ganze, komplexe und facettenreiche Aussagekraft. Das Wort deutet zwar, es deutet aus und es deutet an – niemals jedoch kann es das Gefühl als Ganzes wiedergeben. Das ist ausschließlich die Leistung der Musik.

Wie steht es nun um den Text, der bislang lediglich als Akzidens zur Sprache kam? Gibt es in ihm Ansatzpunkte, die eine Vertonung wie die Čajkovskijs möglich machen und den Komponisten dazu berechtigen, das lyrische Gebilde musikalisch auf den Zentralbegriff der Sehnsucht zu reduzieren, um diesen dann auf eigene Weise auszuloten?

Das Gedicht *Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!* ist Bestandteil von Johann Wolfgang von Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und beschließt dort das elfte Kapitel des vierten Buchs. Es ist nicht das einzige Gedicht innerhalb dieses gewichtigen Prosawerks: Als Goethe seinen Roman 1796 nach fast zwanzigjähriger Beschäftigung mit dem Sujet vollendet, enthält dieser neben kürzeren Versen noch weitere neun vollwertige Gedichte, die zumeist als Gesänge des alten Harfners oder der rätselhaften Mignon<sup>4</sup> in den Prosatext eingebunden sind. Die bedeutendsten Liedkomponisten des 19. Jahrhunderts machen aus diesen poetischen Einschlüssen klingende Musik und zeigen dabei eine besondere Vorliebe für *Nur wer*

<sup>3</sup> Eine fallende diatonische Skala mündet zielgerichtet in eine chromatische Bewegung, die als ihre eigentliche Aussage erkennbar wird.

<sup>4</sup> Frz. „mignon“ („allerliebste“); vielleicht von altdt. „minjo“ („Minne“); seit dem 14. Jh. in Frankreich Vertraute eines Fürsten (oft in Männerkleidung).

die *Sehnsucht kennt*: Neben Čajkovskijs 1869 entstandenem Lied gibt es aus den Jahren 1807 und 1808 vier Vertonungsvarianten von Ludwig van Beethoven, und nach ihm setzen 1811 Carl Friedrich Zelter, 1826 Franz Schubert, 1841 Robert Schumann und 1888 Hugo Wolf die Verse in Musik.<sup>5</sup>

Auf den ersten Blick mag die relativ hohe Zahl der musikalischen Umsetzungen erstaunen, denn Goethes Verse sind als Vorlage für eine Vertonung nicht unproblematisch. Weder die gewählte Form noch die Frage nach dem lyrischen Ich fügen sich umstandslos den Bedingungen der Gattung Lied.

„Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß, was ich leide!  
Allein und abgetrennt  
Von aller Freude,  
Seh' ich ans Firmament  
Nach jener Seite.  
Ach! der mich liebt und kennt,  
Ist in der Weite.  
Es schwindelt mir, es brennt  
Mein Eingeweide.  
Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß, was ich leide!“<sup>6</sup>

Goethe wählt für die zwölf Zeilen seines Gedichts einen stichischen Aufbau, verwendet also als metrische Einheit keine Strophen, sondern nur den Vers. Als Versfuß ist ein Jambus erkennbar, er wird aber nicht streng durchgehalten. Der Endreim folgt einem alternierenden – nahezu simplen – A-B-Schema, wobei der B-Reim phonetisch nicht „sauber“ ist. Die gleichartige Lautung von „leide“, „Freude“ und „Seite“ ist im Hochdeutschen nicht gegeben, in Goethes hessischer Mundart jedoch nachvollziehbar.

Die vorgegebene dichterische Gestalt entspricht im Prinzip keiner der gattungskonformen Kompositionsstrukturen, welche sich im 19. Jahrhundert für das Lied herausbilden. Daher setzen die einzelnen Komponisten Goethes Text auf ganz unterschiedliche Arten und Weisen in Musik,<sup>7</sup> greifen unter der Idee vom Primat der

<sup>5</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Texte deutscher Lieder*. Ein Handbuch, München <sup>5</sup>1980, S. 318.

<sup>6</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Zit. n. Goethes Werke, Berlin o. J., Bd. 2, S. 258 ff.

<sup>7</sup> Ludwig van Beethoven (*Sehnsucht* o. op.) bricht die zwölf Verse in der Mitte auf und erschafft auf diese Weise Strophenlieder, bei denen die entstandenen zwei Strophen musikalisch isomorph sind. Dadurch arbeitet die Musik gewissermaßen gegen das Wort, denn die beiden identischen Textzeilen am Anfang und am Ende des Lieds erklingen jeweils auf eine unterschiedliche Melodie. – Franz Schubert (*Lied der Mignon* op. 62, Nr. 4) dagegen orientiert sich klar an der Rahmenform der Verse; außerdem erweitert er Goethes Textmenge durch Zeilenwiederholungen. Auf diese Weise verändern sich die gedicht-internen Proportionen dergestalt, dass eine annähernd gleichgewichtige Vierteiligkeit der Musik möglich wird. Schubert verwirklicht sie

Musik in die vorgefundene Wortstruktur, aber auch in die Textsemantik ein (häufig mit Hilfe von Wiederholungen) und legen sich beides für eine Deutung neu zurecht.

Die jeweils intendierte Aussage spiegelt sich in den hinzugefügten Überschriften wider. Im Roman ist das Gedicht unbetitelt. Beethoven greift mit dem Wort „Sehnsucht“ den für ihn zentralen inhaltlichen Begriff heraus, während Schumann sich für die gesamte erste Gedichtzeile entscheidet, Franz Schubert dagegen den neutralen Titel *Lied der Mignon* wählt.

Als Bestandteil eines Romans können die Verse nicht ohne den Kontext der Handlung verstanden werden. Das Gedicht wird als ein unregelmäßiger Zwiegesang zwischen dem etwa dreizehnjährigen Mädchen Mignon und dem alten Harfenspieler beschrieben und von Goethe als poetische Korrespondenz zu den Liebesphantasien der Titelfigur benutzt: Wilhelm Meister „verfiel in eine träumende Sehnsucht, und wie einstimmend mit seinen Empfindungen war das Lied, das eben in dieser Stunde Mignon und der Harfner als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrucke sangen“.<sup>8</sup>

Wilhelm Meister hat Mignon einer fahrenden Truppe von Seiltänzern abgekauft. Sie wird von Goethe ausdrücklich als „Kind“ bezeichnet – aber nicht als ein Kind im Sinne einer noch nicht erwachten und daher neutralen Geschlechtlichkeit, sondern dezidiert als ein Wesen, dessen geschlechtliche Zuordnung offenkundig überhaupt nicht fassbar ist und deshalb immer wieder Gegenstand der fragenden Erwähnung wird.<sup>9</sup> Die im Kindlichen vereinten Gegensätze werden durch die Androgynität der äußeren Erscheinung nicht aufgehoben, sondern als offener Widerspruch um so drängender zum Problem. Goethe zeigt nicht die zukünftige Frau, sondern das gegenwärtige Rätsel.

Für das Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* kommt eine weitere Verschleierung hinzu: Die ganz und gar nicht kindlichen Verse, die aus dem Mund dieses unbestimmbaren Wesens besonders rätselvoll und mehrdeutig wirken, sind zumindest in

---

als eine A-B-C-A-Form, deren Unterabschnitte variierend aufeinander bezogen sind. Dadurch deutet seine Musik Goethes Begriff der Sehnsucht als etwas grundsätzlich Konstantes, das lediglich situativ und individuell verschiedenartig nuanciert und beleuchtet wird. – Robert Schumann (*Nur wer die Sehnsucht kennt* op. 98a, Nr. 3) schließlich fügt an die textgetreue Vertonung der Goethe-Verse eine verkürzte, musikalisch freier gefasste Wiederholung an, in der die entscheidende Anfangszeile von Mal zu Mal um einen Ton höher ansetzt – ganz so, als ob sich die Dringlichkeit des besungenen Gefühls immer mehr steigert, je intensiver das lyrische Ich sich in dieses Gefühl hineinversenkt.

<sup>8</sup> *Goethes Werke*, S. 258.

<sup>9</sup> Dieses befremdliche, exotische, andersartige Geschöpf von seltsamer Schönheit und verschlossener, zugleich aber heftiger Wesensart zieht ebenso an wie es abstößt, und Goethe unterstreicht die Zwiespältigkeit, wann immer er kann: Extreme körperliche Geschicklichkeit und Beweglichkeit paart er mit der Neigung zu heftigen, unbeherrschbaren Krampfanfällen, eine vollkommene Begabung für das Harfenspielen und Singen kontrastiert er mit auffälligen Schwierigkeiten beim Sprechen, und er lässt das zierliche Mädchen sich beharrlich in Hose und Weste kleiden, so dass es auf den ersten Blick wie ein Knabe wirkt.

Teilen zugleich die Verse des alten Harfenspielers, die er gemeinsam mit Mignon singt. Jung und Alt wirken im Vortrag zusammen, und so macht sich die Aussage des Gesangs von Geschlecht und Lebensalter frei und erweist sich als ein universelles Lebensgefühl, das nachzuvollziehen ausschließlich eine Frage der persönlichen Empfindlichkeit ist.

Diese Deutung wird durch den Wortlaut des Gedichts nachhaltig bestätigt, denn das Objekt des besungenen Liebesleids bleibt im namenlosen Gegenüber nur angedeutet. Hier geht es nicht um eine konkrete Beziehung benennbarer Personen, sondern um ein existentielles Lebensgefühl, das allein derjenige zu verstehen und nachzuvollziehen vermag, der sich in derselben inneren Not befindet: „Nur wer – ergänze: wie ich – die Sehnsucht kennt ...“ *Sie* schafft die entsprechende Seelenverwandtschaft mit dem lyrischen Ich.

Bei Beethoven, Zelter, Schubert, Schumann und Hugo Wolf erzeugt eine solche Empathie ein Kunstwerk, das zu seiner Realisierung der menschlichen Stimme bedarf. Diese übernimmt dabei unmittelbar die Haltung des lyrischen Ichs. Weil aber keiner der fünf Komponisten Goethes Vorgabe aufgreift und ein Duett komponiert, sondern alle die Verse als Sololied auffassen, wird die Vorstellung von Gestalt und Beschaffenheit des lyrischen Ichs durch das Stimmfach bzw. das Geschlecht des jeweiligen Interpreten geprägt. Schuberts Vorgabe ist eindeutig: Die Überschrift *Lied der Mignon* lässt im Grunde keine andere Besetzung zu als durch eine Sängerin, und das „Ich“ des Gedichts wird daraufhin zum „Ich“ der Mignon. Auch die Vertonungen Beethovens, Zelters, Schumanns und Wolfs werden im Konzert gewöhnlich von Frauen vorgetragen – obwohl weder der Kontext von Goethes Roman noch der Liedtext eine solche Einschränkung zwingend erscheinen lassen.

Anders ist es bei Pëtr Il'ič Čajkovskij. Seine Vertonung kann auf sinnvolle Weise eigentlich nur von einem Mann vorgetragen werden.

Wie ist das zu erklären?

Zunächst geht Čajkovskij ganz genauso vor wie seine westeuropäischen Kollegen. Auch er wählt eine musikalische Form, die sich nur durch Textveränderungen erzielen lässt: Die erläuterte A-B-A'-A"-Gliederung funktioniert nur, wenn die Verse strophisch zerlegt und die ersten Textworte dreimal vertont werden.

Dass das Ergebnis dennoch von ganz anderer und eigener Natur ist, liegt daran, dass Čajkovskij Goethe nicht im deutschen Original vertont – obwohl es ihm sprachlich durchaus möglich wäre –, sondern in einer gereimten russischen Nachdichtung des Lyrikers, Dramatikers und routinierten Übersetzers Lev Aleksandrovič Mej (1822–1862).

Diese Nachdichtung verändert das lyrische Ich so grundsätzlich, dass von dem Kind, dem Mädchen, der heranwachsenden Frau, ja selbst von dem androgynen Wesen Mignon nichts mehr übrigbleibt, sondern ein zweifellos männliches „Ich“ entsteht.

Die Möglichkeit dazu findet Lev Mej in einer grammatischen Differenzierungsmöglichkeit der russischen Sprache, die dem Deutschen fehlt. Im Deutschen be-

steht keine grundsätzliche Äquivalenz von Genus und Sexus, also von grammatischem Geschlecht und natürlichem Geschlecht – vor allem bei dem Personalpronomen der ersten Person Singular. Das Russische dagegen kann mit Hilfe des relevanten Prädikats das natürliche Geschlecht sehr genau anzeigen. Denn die Verbform unterscheidet im Vergangenheitstempus zwischen Maskulinum, Femininum und Neutrum. Aufgrund der obligatorischen Numerus- und Genus-Kongruenz zwischen Subjekt und Prädikat zeigt die Verb-Endung der ersten Person Singular im Präteritum folglich das natürliche Geschlecht des Subjekts – und damit des Sprechers – an.

Da diese Indikation im Präsens und Futur nicht möglich ist, muss es auffallen, wenn Lev Mej in seiner Nachdichtung das bei Goethe vorgefundene Präsens offenbar sehr bewusst durch Vergangenheitsformen erweitert. Seine Übertragung der Worte „[...] was ich leide“ lautet: „[...] как я страдал и как я стражду“ – zu deutsch: „[...] wie ich gelitten habe und wie ich [jetzt noch] leide“. Mit Hilfe dieser Ergänzung wird das natürliche Geschlecht des lyrischen Ichs eindeutig als Maskulinum bestimmt. Gleichzeitig wird dieser männliche Trennungsschmerz zu einem lang anhaltenden Gefühl, das Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen durchzieht.

Angesichts einer solchen geschlechtlichen und temporalen Präzisierung verwundert es nicht, dass Lev Mej auch den Sehnsuchtsbegriff konkreter fasst als Goethe. Anstatt durch Abstrakta wie „желание“ (was eine Sehnsucht im Sinne von Wunsch, Sehnen, Begehren meint), „стремление“ (was Sehnsucht im Sinne von Streben, Bestrebung bedeutet) oder „тоска“ (was auch Wehmut und Hoffungslosigkeit mit anklingen lässt) die Offenheit der deutschen Vorlage aufzugreifen, legt die russische Übertragung sich eindeutig fest und erklärt, worum es bei dem Gefühl der Sehnsucht gehen soll. Mej entscheidet sich für den zweigliedrigen Ausdruck „свиданья жажду“, also „das brennende Verlangen (oder die Begierde) des Wiedersehens“ – ein Genitivus objectivus, der im Deutschen sinnvollerweise als „Verlangen nach einem Wiedersehen“ übersetzt werden müsste.

Im russischen Text verspürt also ein Mann das leidenschaftliche Verlangen nach neuerlicher Vereinigung, und Ziel und Objekt seiner Sehnsucht ist – wie bei Goethe – ebenfalls ein Mann. Und sogar der außenstehende Dritte im Bunde des männlichen Sehnsuchtsgeflechts, die Vergleichsperson also, ist durch die Verbform geschlechtlich konnotiert: „только тот, кто знал свиданья жажду“, also „nur der, der das Verlangen nach einem Wiedersehen gekannt hat“, heißt es bei Lev Mej,<sup>10</sup> und durch diese gehäufte Verwendung maskuliner Vergangenheitsformen werden die Sehnsucht und das damit verbundene Leid ausschließlich im männlichen Umfeld angesiedelt. Durch diese grammatisch begründete gleichgeschlechtliche Festlegung erhält die Übertragung des Gedichts eine bei Goethe nicht vorhandene homoerotische Bedeutungsverschiebung.

<sup>10</sup> Die Wortfolge „тот кто“ verlangt im Präteritum zwar in jedem Fall eine maskuline Verbform, Mej's Entscheidung für die Vergangenheit ist jedoch als Hinweis zu verstehen, dass es ihm primär um die Verstärkung des maskulinen Kontexts geht.

Diese gleichgeschlechtliche Assoziation mag den homosexuellen Čajkovskij sicherlich angesprochen haben. Für seine Vertonung jedoch ist zunächst einmal ein rein formaler Eingriff in Goethes Vorlage wesentlich, durch den Mej seiner Übertragung einen künstlerischen Eigenwert verleiht, nämlich die Ausweitung des ersten Verspaars zu einer kompletten vierzeiligen Strophe. Mit dem Prinzip der Strophigkeit überformt Mej zudem die gesamte literarische Struktur des deutschen Originals: Die acht mittleren Zeilen Goethes werden zu einer einzigen, ebenfalls vierzeiligen Strophe zusammengedrängt. Der inhaltliche Überhang wird dann in die anschließende Wiederholung der Anfangsstrophe mit hineingenommen, so dass textlich insgesamt eine wohlproportionierte A-B-A-Form aus drei gleich gewichteten vierzeiligen Strophen entsteht.

Im Interesse seiner musikalisch angestrebten A-B-A'-A"-Form fügt Čajkovskij nach der zweiten Strophe Textwiederholungen ein, so dass eine Synopse von originalem Goethe-Gedicht, russischer lyrischer Übertragung und deutscher Interlinearübersetzung des Liedtexts folgendes Bild ergibt (s. S. 151; Texteinfügungen gegenüber Goethe sind in kursiver Schrift kenntlich gemacht).

Es fällt auf, dass Čajkovskij die refrainartige dreifache Wiederkehr der Anfangsworte sprachlich von Mal zu Mal leicht abwandelt. Zuerst erklingt ein kategorisches „Nein, nur der, der das Verlangen [...] gekannt hat“, beim zweiten Mal ein eher resignatives „Ach, nur der, der das Verlangen gekannt hat“, und am Schluss zwingt der inhaltliche Überhang aus der Mittelstrophe zu einer lakonischen, fast neutralisierenden Verkürzung auf die Worte „Wer das Verlangen gekannt hat“. Im Verlauf des Texts ist also eine kontinuierliche Verkürzung und Verknappung zu beobachten. Die Sehnsucht entzieht sich sozusagen mehr und mehr ihrer verbalen Beschreibung und Auslegung. Analog dazu führt diese Unsagbarkeit der Sehnsucht am Schluss der Vertonung (wie beschrieben) dazu, dass der Gesang immer tiefer und gewissermaßen ins Verstummen geführt wird. Čajkovskijs Textbearbeitung bestätigt, was bereits aus der Analyse der Noten hervorgeht: Der Hauptimpuls für die Entwicklung des motivisch-thematischen Materials kommt vom Klavier, und die Musik sagt mehr als alle Worte.

Ob Lev Mej den homosexuellen Kreisen Moskaus und St. Petersburgs angehört hat, ist mir nicht bekannt. Bei Čajkovskij dagegen weiß man es mit Sicherheit,<sup>11</sup> und gerade Ende der 1860er, Anfang der 1870er Jahre – also zur Entstehungszeit der Vertonung – genießt er die gleichgeschlechtliche Liebe nicht nur im Kreis seiner gleichgesinnten Freunde, sondern er frequentiert auch regelmäßig die homosexuelle Subkultur. So mag ein autobiographischer Zusammenhang für seine Komposition nicht auszuschließen sein.

Wesentlicher als solche – letztlich spekulativen – Betrachtungen ist jedoch, was der Komponist aus der „mann-männlichen“ Textvorlage Lev Mejs *musikalisch*

macht. Lev Mej, der das Geschlechterproblem aus Goethes Gedicht stark einengt und Gefühle auf den männlichen Beziehungszusammenhang reduziert, behält nicht die Oberhand, denn Čajkovskijs Musik bricht die Grenzen des zugrunde liegenden Texts auf und überwindet sie, so dass sein Lied heute sowohl von russischen Sängern als auch von Sängerinnen vorgetragen wird.

Originaltext aus Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre (1796)	Russische Übertragung durch Lev Mej, Vertonung von Pëtr Čajkovskij (1869)	Deutsche Interlinearübersetzung der Vertonung von Pëtr Čajkovskij	Erläuterungen
---	(Mej: <i>Песнь арафиста</i> ) (Čajkovskij: <i>Нет, только тот, кто знал ...</i> )	(Mej: <i>Lied des Harfners</i> ) (Čajkovskij: <i>Nein, nur der, der ...</i> )	(unterschiedliche Überschriften hinzugefügt)
Nur wer die Sehnsucht kennt,	Нет, только тот, кто свиданья жажду,	Nein, nur der, der das [brennende] Verlangen nach einem Wiedersehen gekannt hat,	1. Textstrophe Mejs (= 1. Liedstrophe Čajkovskijs)
Weiß, was ich leide!	поймет, как я страдал и как я стражду.	wird verstehen, wie ich gelitten habe und wie ich [jetzt noch] leide.	
Allein und abgetrennt Von aller Freude, Seh' ich ans Firmament Nach jener Seite. Ach! der mich liebt und kennt, Ist in der Weite.	Гляжу я в даль ... нет сил, тускнеет око ... Ах, кто меня любил и знал далёко!	Ich schaue in die Weite ... Keine Kräfte, das Auge wird trübe ... Ach, der mich liebte und kannte, ist weit fort!	2. Textstrophe Mejs (= 2. Liedstrophe Čajkovskijs)
Es schwindelt mir, es brennt Mein Eingeweide.	Ах, только тот, кто знал свиданья мажду, поймет, как я страдал и как я стражду. Поймет, как я страдал и как я стражду.	Ach, nur der, der das Verlangen nach einem Wiedersehen gekannt hat, wird verstehen, wie ich gelitten habe und wie ich leide. Wird verstehen, wie ich gelitten habe und wie ich leide.	Čajkovskijs Textein Schub (= 3. Liedstrophe Čajkovskijs) als scheinbarer Abschluss einer mus. u. textl. ABA-Form textl. u. mus. Nahtstelle als Schlüssel für die Interpretation
Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide!	Вся грудь горит ... Кто знал свиданья жажду, поймет, как я страдал и как я стражду.	Die ganze Brust brennt ... Wer das Verlangen nach einem Wiedersehen gekannt hat, wird verstehen, wie ich gelitten habe und wie ich leide.	3. Textstrophe Mejs mit inhaltlichem Überhang aus der zweiten Textstrophe (= 4. Liedstrophe Čajkovskijs)

<sup>11</sup> Vgl. z. B. die einschlägigen Arbeiten von Alexander Poznansky, vor allem *Tchaikovsky. The Quest for the Inner Man*, London <sup>2</sup>1993.

Wie die Analyse der Noten zeigt, lässt das empathische Verständnis einer leidvoll-sehnsüchtigen „mann-männlichen“ Liebe bei Čajkovskij eine Vertonung entstehen, die alle geschlechtlichen Zuordnungsversuche des Begriffs „Sehnsucht“ gegenstandslos macht. Seine Musik erklärt die Frage, ob Sehnsucht an konkret fassbare Bestimmungsfaktoren gebunden ist, nachdrücklich zu einer Absurdität. Denn Sehnsucht ist in seinem Lied überhaupt kein Thema irgendeiner Zugehörigkeit – auch und gerade nicht der Zugehörigkeit zu einem Geschlecht –, sondern ein tiefes Lebensgefühl jenseits aller Geschlechterbarrieren und Begrenzungen des Alters, der Nationen und Kulturen und kann von jedem Menschen empfunden und mitempfunden werden – ganz gleich, auf welche Weise der Einzelne dieses Gefühl für sich existentiell verwirklicht.

Damit kehrt der Komponist auf einer höheren Ebene zu dem weiten Beziehungsfeld des deutschen Originaltexts zurück, und die umspannende Sprache seiner Musik macht gegen das Korsett der Übersetzung, aber auch gegen alle Hörgewohnheiten bei Parallelvertonungen des deutschen Texts nachhaltig jene Universalität bewusst, die in Goethes Dichtung als Chance und als Aufgabe beschlossen liegt.

Анна Александровна Хосемов  
**НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ...**

Соч. 6 № 6 (1869)

Слова А. А. МЕР (из Гете)<sup>1)</sup>

*Andante molto lento*  
*ppp.*

*pppp.*

НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ

СЕН. МЯ. МЯЯ ЖАК . ВУ. ПОМ. МЕТ. ЕК Я СТРА. МЯ И ЕКА А

<sup>1)</sup> Сочинение из цикла. Речь вступит.  
<sup>2)</sup> В старом языке — мет.  
<sup>3)</sup> \* \* \* \* \*

16  
 СТРАЖ . ВУ.

21  
 ГЛА . ЖУ Я ВЛАДЬ . МЕТ. ОУ, ТУС. М . СТ О . КО .  
 ВЯ РАС ВЕРГ.

25  
 АА, СТОМ . НЕ РА. ОУ И ЖАЛ .  
 ЕА . М . КО .

<sup>1)</sup> В старом языке — мет.  
<sup>2)</sup> \* \* \* \* \*  
<sup>3)</sup> \* \* \* \* \*  
<sup>4)</sup> \* \* \* \* \*

29

Аз-толь ю тот, кто ждал *p* Сил-ва-ня жак . ау,

34

Поб-мет, как я стра-дал И как я страж . ау,<sup>9)</sup>

38

Поб-мет, — как я стра . дал — *срвс.* И как я страж . ау.

8) В авторском издании: Поб-мет, как я страж . ау...  
 9) Как я страж . ау.

43

*molte rit. a tempo*  
 Вскружало-рит... Кто звал Сил

47

..за-ня жак . ау, Поб-мет, как я страж И

51

как я страж . ау.

10) В авторском изд.: pp