



Joseph Netzer, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, W 5161.

JOSEPH NETZER (1808–1864) ALS LIEDKOMPONIST

Michael Aschauer

ABSTRACT

Born in 1808 at Zams/Tyrol the composer and musical director Joseph Netzer, who became acquainted with Franz Schubert in the year 1828 during his student life in Vienna, lived several years in Leipzig, Vienna and Mainz. In 1853 he moved to Graz/Styria as artistic director of the Styrian musical society and conductor of the male voice choral society. Rudolf Pascher's study, which encloses the first thematic catalogue, is the only younger one about Netzer; some CD-productions (Tyrolean Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, where his posthumous works are kept) are dedicated to his compositions.

This paper deals for the first time with the presumably most significant part of Netzer's compositions. According to numerous reviews, his nearly 70 lieder were very well-liked as long as the composer was alive. Apart from a few choral works they are the only published ones. The lieder are as well formal as in content manifold. Most of them are composed on lyrics by contemporary, today hardly known poets. His lieder oeuvre contains numerous love songs, partly humorous songs "in folk style", which also include drinking songs, and songs on contemplative lyrics. The lieder compositions op. 1 to op. 4, the lieder which are related to Goethe's *Erkönig* and/or Schubert's setting, as well as the vocal duet *Lore-Ley* op. 13 are analyzed in detail. Considering the reception and the comparison with settings by Schubert, Robert Schumann, Robert Franz and Franz von Suppé, the study shows the stylistic and thematic range of Netzer's lieder as well as their position in his time. Concerning the style Netzer in his lieder carries on where the early Romanticism let off. He didn't completely renew the genre lieder, but his compositions are marked by a per-

sonal style (for example the typical harmonic turn from the dominant chord to the dominant seventh chord of the parallel minor key or the final fermata before the tonic is reached for the last time). Moreover, the lieder turn out to interpret the lyrics in a subtle way and to be full of atmosphere, rousing and full of memorable melodies. Netzer's lieder are for certain remarkable: On the one hand they present an essential part to the Tyrolean and Styrian music history; on the other hand they would undoubtedly enrich the present repertoire.

EINLEITUNG, ZIELSETZUNG UND WERKBESTAND

An Joseph Netzer!

Die Zeit fliegt wie der Blitz vorbei,
Das Körperliche muß zerrinnen;
Nur was die Musen emsig spinnen,
hat Geistes-Kraft, wie Lore-Ley.

Das deutsche Lied ist neu erwacht!
Es thront auf leichten Seraphschwingen,
Den großen Schöpfer zu besingen,
Den Euterpe angelacht.

Kennt ihr die Perl' in heißer Glut
Am Horizont der Schneegefilde?
Sie strahlt in jugendlicher Milde,
Ein unveräußerliches Gut.

Dort, wo die Alpenrose blüht,
Hast Du die Perle aufgefunden;
Und in der Muse heil'gen Stunden
Sangst Du Dein Nachtigallenlied!

Zu früh stieg Schiller in die Gruft,
Doch Emma lebt für alle Zeiten,
Uns seine Liebe zu bedeuten,
Bis er die Holde selber ruft.

Im Reich der Zauber-Melodie
Verherrlicht sie des Dichters Streben;
Es muß uns himmelan erheben,
Zu froher Engel-Chöre Harmonie!

Auch Thaliens Tempel sind geweiht
Durch Mara's seltenes Erscheinen.
Wo Kunst und Dichtung sich vereinen,
Dort ist die höchste Seligkeit!

Die Kunst will nicht Gepräng' allein;
Nur was sich leicht bewegt in Tönen,
Will sie den Ohren angewöhnen,
Und meidet allen Außerschein.

Wir sind jetzt reichlich übersät
Mit Lied und Chören, Operetten;
Wer aber wird die Kunst erretten,
Daß sie nicht auch verloren geht?

Ist Aeols Harfe denn verstummt,
Soll Phöbus Laute schon verklingen?
O nein, ihr müßt euch neu verjüngen –
Euch hat ein Schleier nur verummmt!

Wohlan denn, noch ist's an der Zeit,
Die Bänkelsänger zu verschrecken!
Zum Ruhme soll es Dir gereichen,
Der die Musik von Frost befreit!¹

Dieses am 24. März 1854 im *Bothen für Tirol und Vorarlberg* abgedruckte, mit *Aus dem Unterinntale im März-Monat 1854/Steinlechnersignierte* und im Stil jener Zeit etwas pathetisch-heroisierend formulierte Lobgedicht gilt dem vor

200 Jahren am 18. März 1808 in Zams bei Landeck geborenen und 56-jährig in Graz verstorbenen Komponisten Joseph Netzer. In Innsbruck von Pater Martin Goller und in Wien zunächst von Domkapellmeister Johann Baptist Gänsbacher ausgebildet, vervollkommnete er seine musiktheoretischen Kenntnisse beim berühmten Pädagogen Simon Sechter, bei dem unter anderem auch Anton Bruckner Unterricht nahm. Nach einer Italienreise komponierte Netzer 1840 die Oper *Mara*, mit der er auf einer Kunstreise durch Deutschland große Erfolge erzielte. Meist nur für kurze Zeit als Kapellmeister eingesetzt, pendelte er anschließend zwischen Leipzig, Wien und Mainz und musste zwischenzeitlich auch ohne fixe Anstellung auskommen. Heimisch wurde er schließlich in Graz, wo er 1853 Kapellmeister des Steiermärkischen Musikvereins wurde und ein Jahr darauf auch die Leitung des Männergesangsvereins übernahm. Netzer komponierte Werke aller Gattungen: Orchesterwerke (darunter vier Symphonien und ein Solokonzert), Kammermusik (darunter vier Streichquartette, ein Streichquintett und ein Klaviertrio), Klavierwerke und Musik für Blasinstrumente, ferner Bühnenwerke, geistliche Kompositionen sowie eine Vielzahl an Chorstücken, fast ausschließlich für Männerchor. In erster Linie machte er sich aber mit seinen Liedern weit über die Grenzen Tirols und der Steiermark hinaus einen Namen. Einige Liedwerke wurden zu Lebzeiten des Komponisten in Wien und in Deutschland gedruckt; mehrfach finden sich zu seinen Liedern anerkennende Worte in zeitgenössischen Rezensionen, und nicht zuletzt rückte auch Steinlechner in seinem Lobgedicht Netzers Liedschaffen in den Vordergrund.²

Das Ziel dieser Studie liegt nun darin, diesen wahrscheinlich bedeutendsten Teil von Netzers Schaffen erstmalig aufzuarbeiten und einer interessierten Öffentlichkeit vorzustellen. Nach einer Übersicht über den derzeitigen Forschungsstand zu Netzer im Allgemeinen und seiner Existenz im Musikleben der jüngeren Vergangenheit werden, um vorab einen ersten

¹ Steinlechner: An Joseph Netzer, in: *Bothe für Tirol und Vorarlberg*, 24.3.1854 (Nr. 69), S. 371, Rubrik *Eingesandt*.

² Er weist dabei versteckt auf einzelne Lieder hin, beispielsweise auf das ausgedehnte, damals überaus beliebte Duett *Lore-Ley* op. 13 (nicht nach dem Text von Heinrich Heine, sondern nach einer Umdichtung durch die Gebrüder Janitschka) sowie auf die Lieder *Liebeswerbung* op. 4 nach Emanuel Straube und *An Emma* op. 5 nach Friedrich Schiller. Ferner erwähnt er *Mara*, Netzers erfolgreichste Oper.

Eindruck über seine Lieder und deren Inhalte zu vermitteln, die ersten vier gedruckten Opera einschließlich musikästhetischer Reflexionen und zeitgenössischer Stellungnahmen einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Darauf folgt ein kurzer Überblick über das gesamte Liedschaffen hinsichtlich Formen, Tonarten, der Besetzung, Textdichtern und zugrunde liegenden Themen, und danach werden die einzelnen Lieder nach unterschiedlichen Gesichtspunkten in mehrere Gruppen eingeteilt und einer detaillierten oder, etwa in der Art eines Liedführers, einer komprimierten Betrachtung unterzogen: Jene Gesangswerke, die mit Johann Wolfgang von Goethes *Erkönig* und teils auch mit Franz Schuberts Vertonung desselben in Verbindung gebracht werden können, werden vereinigt, ebenso einige thematisch und musikalisch vielfältige Liebeslieder, ferner Vertonungen „im Volkston“, des Weiteren Lieder auf nachdenklich-philosophische und verschiedene Themenkreise behandelnde Gedichte sowie Liedkompositionen mit einem zusätzlichen Begleitinstrument. Ganz bewusst überschneiden sich diese Aspekte, und viele Lieder könnten auch in einer weiteren Gruppe ihren Platz finden, doch durch eben diese Kategorien wird, mit Berücksichtigung mancher Parallelvertonungen von Schubert,

Robert Schumann, Robert Franz und Franz von Suppé, die stilistische und inhaltliche Breite der Gesangswerke Netzers deutlich. Resümierend werden die besonderen Charakteristika dieser Lieder und ihre Stellung im Umfeld der Zeit unter Einbeziehung weiterer zeitgenössischer Berichte nochmals hervorgehoben, bevor ein Verzeichnis der verwendeten Drucke und Handschriften den Beitrag abschließt. Den Gegenstand der Untersuchung bilden 37 gedruckte³ und 32 weitere, handschriftlich überlieferte Lieder, darunter zwei italienischsprachige Canzonetten.⁴ Den Hauptteil dieses Bestandes machen jene Lieder (Handschriften und auch einige Drucke) aus, die in Innsbruck in der Musiksammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum aufbewahrt werden. Eine größere Anzahl an Druckausgaben stammt ferner aus der Österreichischen Nationalbibliothek und der Staatsbibliothek zu Berlin, die Ausgabe der *Drei Lieder* op. 20 aus dem Musikarchiv St. Peter/Salzburg. Abgesehen davon, dass im Zuge dieser Studie einige Lieder aufgefunden wurden, die im Werkverzeichnis der Kompositionen Netzers, das Rudolf Pascher im Rahmen seiner Diplomarbeit⁵ 2004 erstellt hatte, gar nicht oder als verschollen vermerkt sind,⁶ ist es nicht ausgeschlossen, dass es in anderen Archiven

³ Vom Lied *Das Ringlein* gibt es zwei Fassungen: op. 25/1 als Sololied mit Klavierbegleitung und op. 26 als Duett mit Klavierbegleitung. Vom Druck der drei Lieder op. 23 ist nur das erste Lied *Abschied* erhalten; *Stimmen der Sehnsucht* (zu dem aber eine Handschrift erhalten ist) und *Des Rösleins Sendung* fehlen.

⁴ *Canzonetta del Gianni* und *Canzonetta del Rolli*: Ersteres Stück erscheint nicht zuletzt aufgrund des 6/8-Takts schwingvoll vorwärts treibend und existiert in zwei Fassungen in C-Dur und in D-Dur. Während hier die Klavierbegleitung anfangs noch mit der Singstimme parallel geführt wird, bald aber walzerartigen Charakter annimmt, gestaltet Netzer in letzterem Stück von Beginn an einen Klangteppich, worüber sich die elegisch-ausdrucksvolle g-Moll-Melodie entfalten kann. Im von Es-Dur ausgehenden Mittelteil steigern sich die Achteltriole zu Sechzehnteltriole. Möglicherweise hat er diese beiden Canzonetten während seiner oder für seine Italienreise 1839 – vgl. Kessler, Josef: Josef Netzer, Kapellmeister und Chorleiter des Grazer Männergesang-Vereins [u.a.]. Eine biographische Skizze. Mit einem wohlgetroffenen lithographierten Portrait nebst Facsimile. Separat-Abdruck aus dem Feuilleton des „Telegraf“, Graz 1864, S. 10 – komponiert, wofür auch die italienische Signierung *Musica del Giuseppe Netzer* spricht. Nähere Informationen zur Entstehung sind aber nicht bekannt.

⁵ Pascher, Rudolf: Joseph Netzer (1808–1864). Biografie, Analyse und Werkverzeichnis, [maschr.] Dipl.-Arb., Innsbruck 2004.

⁶ Vgl. Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 328–330: Alle im Folgenden angeführten Lieder werden fälschlicherweise der Rubrik *Verlorengegangene Werke* zugeteilt: Ein Autograph des Duetts *Lore-Ley* befindet sich im Bestand der Musiksammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck, ein Druck dieses Gesangswerkes op. 13 in der Staatsbibliothek zu Berlin. Auch von den Liedern *Die Schifferin*, *Wenn die Schwalben heimwärts ziehen* (= *Abschied* op. 24/1 nach einem Text von Carl Herloßsohn; nicht zu verwechseln mit dem auf S. 231 angeführten Lied *Abschied* nach einem Text von Otto Prechtler), von *Verschämte Liebe* (bei Pascher und bereits im als Beleg erwähnten Artikel im *Bothen für Tirol und Vorarlberg* vom 26. August 1839 unrichtig als *Verschämte Liebe* bezeichnet) und *Der grüne Baum* op. 10 gibt es Drucke. Somit bleibt nur das Lied *Der Falke* tatsächlich verloren. – Die Lieder *Der Papagey* op. 24/2, *Das Lämmchen* op. 24/3, *Des Sängers Wunsch* op. 25/2 und *An Selma* op. 25/3 fehlen im Werkverzeichnis gänzlich, obwohl hierzu ebenso Drucke existieren. Alle Standorte und Signaturen dieser Ausgaben sind im Quellenverzeichnis am Ende des Beitrags zu finden. – Nicht nur aufgrund dieser fehlenden Werke im Abschnitt *Lieder* des Werkverzeichnisses, deren Einfügung die aus der alphabetischen Anordnung resultierenden Werknummern durcheinander bringen würde, wurde auf die Nennung dieser Werknummern Paschers in dieser Studie verzichtet. Während die grundsätzliche Gliederung des Verzeichnisses nach Gattungen durchaus sinnvoll erscheint (vgl. hierzu S. 67f., *Aufbau und Struktur*), während sich die Nummernvergabe beispielsweise innerhalb der Abschnitte Sinfonien, Streichquartette und Opern durch die rekonstruierbare chronologische Abfolge schlüssig ergibt, ist die alphabetische Gliederung der Lieder generell zu hinterfragen.

und Bibliotheken noch weitere Lieder des Komponisten zu entdecken gibt. Für die Einführung in sein Liedschaffen ergeben die hier berücksichtigten knapp 70 Werke jedoch einen völlig ausreichenden und sehr aussagekräftigen Bestand. Um den Rahmen nicht zu sprengen, wurden Notenbeispiele so sparsam wie möglich eingesetzt, außerdem enthält Paschers Verzeichnis zu jedem angeführten Lied ein Incipit.

JOSEPH NETZER IN MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKPRAXIS

Während anderen Komponistenpersönlichkeiten wie Franz Lachner, Anselm Hüttenbrenner, Benedict Randhartinger oder Johann Vesque von Püttlingen, die wie auch Joseph Netzer Kontakte zu Franz Schubert pflegten⁷ und mit dessen Kreis in Verbindung gebracht werden können, in der Musikforschung mittlerweile verstärkt Aufmerksamkeit zuteil wird, blieb der Tiroler Komponist in der Musikwissenschaft bis heute fast völlig unbeachtet. Außer der oben genannten Diplomarbeit

Paschers⁸, die neben dem ersten Werkverzeichnis, das den Hauptteil bildet und wenn vorhanden Informationen zur Entstehung und Überlieferung sowie Aufführungsberichte beinhaltet, einen kurzen biographischen Abriss, eine Analyse des ersten Streichquartetts in f-Moll sowie zahlreiche Quellen- und Literaturangaben enthält, gibt es keine neueren Untersuchungen zu diesem Komponisten. 2008 publizierte Pascher seine Arbeit im Eigenverlag, ohne gravierende Änderungen vorzunehmen.⁹

Die ausführlichsten Informationen zur Biographie Netzers liefert nach wie vor Josef Kesslers *biographische Skizze*¹⁰ aus dem Todesjahr des Komponisten. Wertvolle Ergänzungen bieten knapp vor und nach 1900 Konrad Fischnaler¹¹ und Franz Innerhofer¹², 1927 Hugo Klein¹³ sowie 1971 Konrad Stekl¹⁴. Sucht man in Lexika nach Netzer, findet sich eine eingehende, deutlich an Kessler angelehnte Würdigung bei Constant von Wurzbach im fünf Jahre nach seinem Tod erschienenen 20. Band des *Biographischem Lexikons*¹⁵. Weitere Artikel, etwa bei Mendel/Reissmann¹⁶, Hugo Riemann¹⁷, im *Steirischen Musiklexikon*¹⁸, im *Österreichi-*

Denn abgesehen von wenigen Chorstücken finden sich ausschließlich unter den Liedern gedruckte Werke mit Opuszahlen, die einen (zumindest ungefähren) Aufschluss über die chronologische Abfolge geben. Darüber hinaus sind wenige Lieder unter unterschiedlichen Titeln überliefert (etwa *An Irene* M 613 und *Irene* M 678/21), was die alphabetische Anordnung ebenso in Frage stellt. Vielleicht wäre innerhalb der Lieder, der zahlenmäßig größten Gruppe, eine Gliederung nach Werken mit Opuszahl und Werken ohne Opuszahl sinnvoll; dies und auch wie die Werke ohne Opuszahl, von denen manche datiert sind, angeordnet werden, müsste jedoch zweckmäßig geklärt werden.

⁷ Nach Kessler spielte Netzer mit Franz Schubert in dessen Todesjahr 1828 mehrmals vierhändig Klavier. Darüber hinaus trug ihm Schubert einige seiner Lieder vor, was bei Netzer einen prägenden Eindruck hinterließ. Kessler: Josef Netzer, eine biographische Skizze (wie Anm. 4), S. 7.

⁸ Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5).

⁹ Pascher, Rudolf: Josef Netzer. Komponist und Kapellmeister aus Zams. Biographie, Werkverzeichnis und Analyse, Innsbruck 2008. Pascher stellt die Reihenfolge der Kapitel um, druckt nun fünf Zeitungsartikel ab, aktualisiert die Einspielungen im Abschnitt *Josef Netzer heute* (S. 34f.) und fügt eine Zeittafel zu Leben und Werk des Komponisten hinzu (S. 103–105). Das Werkverzeichnis ist gegenüber der Diplomarbeit inhaltlich unverändert, die in Anm. 6 aufgezählten Lieder sind somit fälschlicherweise nach wie vor den verlorenen Werken zugeordnet beziehungsweise fehlen gänzlich. Zugleich verzichtet Pascher wohl aus Platzgründen auf alle Notenbeispiele und detaillierten Informationen zu jeder einzelnen Komposition und begnügt sich mit einer reinen Auflistung (S. 37–41). Aus diesem Grund wird in weiterer Folge auf die Diplomarbeitfassung aus dem Jahr 2004 Bezug genommen.

¹⁰ Kessler: Josef Netzer, eine biographische Skizze (wie Anm. 4).

¹¹ Fischnaler, C[onrad]: Ein Beitrag zur Biographie Josef Netzer's, in: Festschrift des Tiroler Sängerbundes, ausgegeben bei dem anlässlich des 50jäh[rigen] Regierungs-Jubiläums Seiner Majestät Kaiser Franz Joseph I. veranstaltetem Sängerbund, Innsbruck 1898, S. 20–21.

¹² Innerhofer, Fr[anz]: Komponist Josef Netzer, in: Der Sammler. Blätter für tirolische Heimatkunde und Heimatschutz 2 (1907–1908), S. 210–214.

¹³ Klein, Hugo: Der Tiroler Komponist Josef Netzer und J[osef] v[on] Tschurtschenthaler, in: Innsbrucker Nachrichten, 12.9.1927 (Nr. 210), S. 7f.

¹⁴ Stekl, Konrad: Josef Netzer als Chorleiter in Graz, in: Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes Serie II Nr. 50, Okt. – Dez. 1971, S. 3–10.

¹⁵ Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich 20, Wien 1869, S. 228–236. Der Artikel entspricht teils wortwörtlich der biographischen Skizze Kesslers.

¹⁶ Mendel, Hermann (Begr.)/Reissmann, August: Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände. 2. Ausg. (Erste Stereotyp-Ausg.) 7, Berlin 1882, S. 255.

¹⁷ Einstein, Alfred (Bearb.): *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, Berlin 1922, S. 887.

¹⁸ Wolfgang Suppan *Steirisches Musiklexikon* (= Beiträge zur Steirischen Musikforschung 1). Im Auftrag des Steirischen Tonkünstlerbundes unter Benützung der „Sammlung Wamlek“ bearb. und hrsg. von. Graz 1962–1966, S. 404.

schen Biographischen Lexikon 1815–1950¹⁹ oder im Oesterreichischen Musiklexikon²⁰, sind um einiges kleiner dimensioniert. Überraschend wenig Information über Netzer enthalten die Chroniken des Musikvereins für Steiermark: Ferdinand Bischoff stellt das Konzert- und Musikschulwesen zu Netzers Amtszeit im Allgemeinen dar,²¹ und in den weiteren Jubiläumsschriften von Hans Wamlek²² und Harald Kaufmann²³ sowie auch im Katalog der steirischen Landesausstellung 1980²⁴ wird der Komponist lediglich kurz erwähnt. In der 1990 erschienenen 175-Jahr-Festschrift²⁵ des Musikvereins schließlich erscheint sein Name gar nicht mehr. Aufschlussreich in Bezug auf die geringe Verbreitung Netzers in der Musikliteratur ist ferner das Fehlen seines Namens in den Enzyklopädien *Musik in Geschichte und Gegenwart* (sowohl in der Erstausgabe²⁶ als auch in der neu bearbeiteten zweiten Auflage²⁷) und *New Grove Dictionary*²⁸. Im zweiten Band der 2004 erschienenen *Musikgeschichte Tirols*, der den Zeitraum *von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts* umfasst,²⁹ scheint er nicht auf, während er in der dreibändigen *Musikgeschichte Österreichs* kurz genannt wird.³⁰ Im umfangreichen *Schubert Handbuch*³¹ bleibt er hingegen ebenso unerwähnt wie in Hermann

Rosenwalds detaillierter Dissertationsschrift *Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann*³², die zahlreiche wenig bekannte Liedkomponisten enthält. Vor allem, aber nicht nur in Tirol, bemüht man sich jedoch seit jüngerer Zeit, Aufführungen seiner Werke zu ermöglichen und sie durch CD-Einspielungen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Am 23. Februar 1984³³ fand in Innsbruck ein Liederabend mit Werken Tiroler Komponisten statt, bei dem neben Gesangswerken von Gänsbacher und Sylvio Lazzari auch mehrere Lieder von Netzer dargeboten wurden, wie eine Kritik in der *Tiroler Tageszeitung* belegt: Zwar missfiel dem Rezensenten Markus Spielmann die Vortragsweise von Hans Kierner³⁴; gerade damit aber rückte er den kompositorischen Wert von Netzers Liedern in den Vordergrund: Das „Lied [blieb] mitunter auf der Strecke, der lyrische Moment unausgekostet. Besonders schade war das im Hinblick auf das Ausdrucksspektrum der Netzer-Lieder (von denen man erst im vergangenen Sommer im Ferdinandeum fünf gehört hatte), das reduziert schien auf das Genre des Trinkliedes „Das Testament“³⁵. Nicht ganz 16 Jahre später hatte man nahe dem Heimatort des Komponisten in Landeck *alle Ursache stolz zu sein*. Netzer wurde wieder entdeckt,

¹⁹ Senn, W[alter]: Netzer, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften/Obermayer-Marnach (Hg.): Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 7, Wien 1978, S. 78.

²⁰ Rausch, Alexander: Netzer, Johann Josef, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon 3, Wien 2004, S. 1596.

²¹ Bischoff, Ferdinand: Chronik des steiermärkischen Musikvereins. Festschrift zur Feier des fünfundsiebzigjährigen Bestandes des Vereines, Graz 1890, vgl. insbesondere S. 135, 143f., 145, 150f.

²² Wamlek, Hans: 125 Jahre Musikverein für Steiermark, in: Beiträge zur Naturkunde, Geschichte, Kunst und Wirtschaft des Ostalpenraumes 3: Musik im Ostalpenraum. Mit einem Farbbild, 24 Bildtafeln und einer Notenbeilage, Graz 1940, S. 11–36, vgl. S. 23.

²³ Vgl. Kaufmann, Harald: Eine bürgerliche Musikgesellschaft. 150 Jahre Musikverein für Steiermark, Graz 1965, S. 32f.

²⁴ Flotzinger, Rudolf (Hg.): Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980, Graz 1980, S. 67, 327.

²⁵ Kaufmann, Erika (Hg.): 175 Jahre Musikverein für Steiermark • Graz. 1815–1990, Graz 1990.

²⁶ Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 17 Bde., Kassel–Basel 1949–1973, 1979.

²⁷ Blume, Friedrich (Begr.) / Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2., neubearb. Ausg., 26 Bde. in 2 Teilen: Sachteil 9 Bde., Personenteil 17 Bde., mit einem Register zum Sachteil. Kassel [u. a.] 1994–2008.

²⁸ Sadie, Stanley/Tyrell, John (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 29 Bde., London 2001.

²⁹ Drexel, Kurt/Fink, Monika (Hg.): Musikgeschichte Tirols 2: Von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (= Schlern-Schriften 322), Innsbruck 2004.

³⁰ Vgl. Gruber, Gernot: Nachmärz und Ringstraßenzeit, in: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hg.): Musikgeschichte Österreichs 3: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart, Wien–Köln–Weimar 2001, S. 15–90, S. 25.

³¹ Dürr, Walther/Krause, Andreas (Hg.): Schubert Handbuch, Kassel–Stuttgart [u. a.] 1997.

³² Rosenwald, Hermann: Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann, [maschr.] Phil.-Diss., Heidelberg 1929.

³³ Vgl. [o. Verf.]: Zwei hörenswerte Abende im Konservatorium, in: publicum. Innsbrucker Theater- und Konzertspiegel 27/Februar, 1984, S. 10.

³⁴ Kierner sei eigentlich Opersänger – „Lieder sind nicht sein Metier“. Besser gelang ihm die Interpretation von „den wirklich bemerkenswerten Liedern von Sylvio Lazzari, Kompositionen von bezwingender Melodieführung und Phrasengestaltung“. Spielmann, Markus: Patriotisches und Romantisches im Lied. Tiroler Autoren der letzten 200 Jahre, in: Tiroler Tageszeitung, 25./26.2.1984 (Nr. 47), S. 11.

³⁵ Spielmann: Patriotisches und Romantisches im Lied (wie Anm. 34), S. 11.

wie man in einem zweiseitigen, die wesentlichen biographischen Stationen des Komponisten darstellenden Artikel in der *Rundschau* betonte.³⁶

Am 3. Dezember 2005 wurden in Marbach am Neckar unbekannte *Schiller-Vertonungen zum Klingen gebracht*. Zu diesem Anlass erklang neben Stücken von Václav Tomásek, Daniel Kielmann und Ignaz Moscheles unter anderem auch Netzers Lied *An Emma* op. 5 für Singstimme, Horn und Klavier,³⁷ dieses Lied ist ferner auf der CD *Vergessene Lieder der Romantik* (Vol. 2)³⁸ enthalten. Der RAI-Sender Bozen wiederum strahlte am 8. Juli 2007 *in der Reihe Musica Tyrolensis. Alte und Neue Musik aus Tirol – von und mit Markus Laimer* um 20.00 Uhr *Ein Komponistenportrait von Josef Netzer (1808–1864)* aus.³⁹

Im Zuge des groß angelegten, von Manfred Schneider (Institut für Tiroler Musikforschung) initiierten Projektes *Musikland Tirol* mit dem Ziel, wertvolle, jedoch in Vergessenheit

geratene Musikwerke Tiroler Komponisten zu präsentieren, wurden das Klaviertrio⁴⁰ und alle vier Streichquartette⁴¹ aufgenommen sowie alle vier Symphonien⁴², die auch neu ediert vorliegen,⁴³ und die Messe in B-Dur⁴⁴ dargeboten und eingespielt. Ein kleiner Zyklus von vier Stücken für Klavier zu vier Händen sowie die von Netzer selbst angefertigten Bearbeitungen dreier Lieder (*Beim Scheiden* op. 36⁴⁵, *Liebeswerbung* op. 4, *Bleib bei mir* op. 27) und des Hochzeitsmarsches aus der Oper *Mara* für dieselbe Besetzung enthält die CD *Tiroler Klaviermusik*⁴⁶, und am 23. und 24. Oktober 2008 fand in Innsbruck der erste ausschließlich Gesangswerken Netzers gewidmete Liederabend statt, in dem von der Sopranistin Maria Erlacher und dem Bariton Andreas Lebeda, begleitet am Hammerflügel durch Annette Seiler und unter Mitwirkung des Hornisten Nikolaus Walch, eine repräsentative Auswahl aus seinem Liedschaffen vorgestellt wurde.⁴⁷ Eine CD dazu wird folgen.

³⁶ Haueis, Daniel: „Alle Ursache stolz zu seiri“. *Im Jahr 2000 wird der große Zimmer Komponist Josef Netzer (1808–1864) wiederentdeckt*, in: *Rundschau Landeck*, 21.12.1999 (Nr. 51/52).

³⁷ Vgl. https://www.hugo-wolf-akademie.de/cms/index.php?article_id=128 (15.9.2008).

³⁸ Ars Produktion, FCD 368 335, 1994: *Vergessene Lieder der Romantik / Forgotten Romantic Songs 2*.

³⁹ Vgl. <http://www.senderbozen.rai.it/main.php?channel=ra&day=1183845600> (15.9.2008).

⁴⁰ Netzer, Josef: Klaviertrio in E-Dur, enthalten auf der CD Leonhard von Call (1767–1815) Johann Baptist Gänsbacher (1778–1844), Josef Netzer (1808–1864). Drei Tiroler Komponisten in Wien. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2003.

⁴¹ Netzer, Josef: Streichquartett Nr. 1 in f-Moll, Nr. 2 in D-Dur. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2000 – Netzer, Josef: Streichquartett Nr. 3 in Es-Dur, Streichquartett Nr. 4 in E-Dur. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2001. – Die Aufnahme des Streichquartetts Nr. 4 in Es-Dur findet sich auch auf der CD Netzer, Josef: Streichquartett Nr. 4 in E-Dur, Symphonie Nr. 4 in Es-Dur [in der Fassung des Komponisten für Klavier zu vier Händen]. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2002.

⁴² Netzer, Josef: Symphonie Nr. 2 in E-Dur, Symphonie Nr. 3 in D-Dur (= Klingende Kostbarkeiten aus Tirol 40), Institut für Tiroler Musikforschung, Innsbruck 2005. Mitschnitt der Konzerte des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in der Basilika von Stift Sams am 9. und 10. Juli 2005 – Netzer, Josef: Symphonie Nr. 1 in C-Dur, Symphonie Nr. 4 in Es-Dur (= Klingende Kostbarkeiten aus Tirol 45). Institut für Tiroler Musikforschung, Innsbruck 2006. Mitschnitt der Konzerte des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in der Basilika von Stift Sams am 26. und 27. August 2006. – Eine weitere Aufnahme der Symphonie Nr. 4 in Es-Dur in der Fassung des Komponisten für Klavier zu vier Händen findet sich auf der CD Netzer, Josef: Streichquartett Nr. 4 in E-Dur, Symphonie Nr. 4 in Es-Dur. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2002.

⁴³ Die vier Symphonien Netzers sowie zahlreiche weitere Werke aller Gattungen von Tiroler Komponisten sind online unter www.musikland-tirol.at/html/html/musikedition/fr_start_edition.html (22.8.2008) abrufbar.

⁴⁴ Netzer, Josef: Festmesse in B-Dur, in: *Tiroler Tage für Kirchenmusik 2007* (= Klingende Kostbarkeiten aus Tirol 52), Institut für Tiroler Musikforschung, Innsbruck 2008. Mitschnitt der Konzerte 11. *Tiroler Tage für Kirchenmusik* in der Basilika von Stift Sams am 28. und 29. Juli 2007. Diese CD enthält ferner Netzers *Fuge in cis-Moll* für Streicher sowie die Urfassung des *Requiems in Es-Dur* von Johann Baptist Gänsbacher.

⁴⁵ Diese Opuszahl findet sich auf der Handschrift M 615 aus der Musiksammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Vermutlich ist auch dieses Lied zu Lebzeiten Netzers gedruckt worden, da – abgesehen von *Spätes Erkennen* und *Der Frühling ist gekommen*, die beide als Beilagen zu Zeitschriften veröffentlicht wurden – alle verwendeten Drucke mit Opuszahlen versehen sind.

⁴⁶ Netzer, Josef / Rufinatscha, Johann: *Tiroler Klaviermusik. Werke für Klavier zu vier Händen*. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2004.

⁴⁷ Folgende Lieder kamen zur Aufführung: *Lebensbild* (bzw. *Lebenslied*) für Gesang, Horn und Klavier, *Schiffers Meereslied* op. 8, *An die Laute* op. 1/1, *Liebeswerbung* op. 4, *Aus der Ferne* op. 20/1, *Der grüne Baum* op. 12, *Ist es Wonne, ist es Schmerz* op. 19/3, *Allein (Ich bin allein!)* op. 22/2, *Hakons Lied* op. 7, *Bleib bei mir* op. 27, *Gute Nacht* op. 22/1, *An Emma* op. 5 mit Horn und Klavier, *Buße, Des Mädchens Seufzer, Bergstimme* op. 28, *Die Schifferin* op. 21, *Der Haideritt* op. 16, *Abschied (Wenn die Schwalben heimwärts ziehen)* op. 24/1, *Wiegenlied* op. 19/1, *Lust der Stummnacht* op. 3, *Beim Scheiden* op. 36 in der Fassung mit Horn und Klavier, als Zugabe *Das Ringlein* als Duett op. 26. Der Bericht in der *Tiroler Tageszeitung* am Samstag darauf attestierte den Liedwerken „gesangliche Linien“ und eine „komplexe Klavierbegleitung“ sowie Bezugspunkte zu Schubert und Schumann. Das Lied *Buße* wurde sogar beinahe auf Gustav Mahler voraus. Vgl. *Romantisches Vermächtnis*, in: *Tiroler Tageszeitung*, 25.10.2008 (Nr. 261), S. 18.

DIE ERSTEN GEDRUCKTEN LIEDER VON JOSEPH NETZER

Lieder waren es auch, mit denen Netzer im Alter von 30 Jahren erste Erfolge als Komponist erringen konnte. In seiner ersten *Musikalischen Akademie* im Kärntnerort-Theater am 25. Oktober 1838 erklangen neben der Ouvertüre zur Oper *Die Belagerung von Gothenburg* und einem Stück von Johann Nepomuk Hummel die Lieder *Liebeswerbung* op. 4, *Schneebilder* op. 6 sowie das Duett für zwei Männerstimmen *Lore-Ley* op. 13.⁴⁸ Dieses Konzert fand nach Kessler „den ungetheiltesten Beifall“⁴⁹, und selbst die Neider mussten die Qualität der Lieder anerkennen: „Er schreibe wohl sehr schöne Lieder, aber Bedeutenderes kenne man von ihm nicht.“⁵⁰ Um den Gegenbeweis anzutreten, komponierte er innerhalb von nur zwei Wochen seine *Symphonie Nr. 2* in E-Dur, die er bei seinem zweiten Konzert erfolgreich zur Aufführung brachte. „Wahrhaft Furore“⁵¹ machten jedoch wieder Netzers Lieder, von denen *Mein Glück* op. 2 und *Hakons Lied* op. 7 erstmals erklangen. Nach der Drucklegung der ersten Liedwerke, bei der ihn sein Jugendfreund Josef Tschurtschenthaler finanziell unterstützt hatte,⁵² wurde 1839 im Rahmen einer Konzertankündigung im *Bothen von und für Tirol und Vorarlberg* auf diese Ausgaben hingewiesen, die Netzer neben der Symphonie und der Ouvertüre „auf das vorteilhafteste bekannt gemacht“⁵³ haben. Der Komponist wurde als „schon rühmlich bekannter Liederkomponist“ bezeichnet und sei „der nicht sehr großen Anzahl Derjenigen anzureihen, welche unserem Vaterlande auch in diesem, im Ganzen weniger berühmte Tiroler Namen zählenden Kunstzweige Ehre vor dem Auslande gemacht haben.“⁵⁴ Nach diesem Konzert, das Netzer am Montag,

den 12. August in Innsbruck „zum Besten der hiesigen Armen“⁵⁵ gegeben hatte, erschien im selben Blatt ein ausgedehnter, dreigeteilter Essay *Joseph Netzer und seine Kompositionen*⁵⁶, in dem detailliert auf die bisher erschienenen Gesangswerke eingegangen wird. Eingeleitet werden die Einzelbesprechungen durch eine allgemeine Reflexion über die Gattung selbst:

„Wenden wir uns nun zu den Liederkompositionen des Hrn. Netzer. Keine Musikgattung scheint heut zu Tage von den deutschen Kompositoren fleißiger angebaut zu werden, als das Lied mit Pianofortebegleitung. Es erscheinen deren jährlich fast unzählige; und manchem beliebteren lyrischen Dichter ist schon die Ehre widerfahren, fünf- bis sechsmal durchkomponiert worden zu seyn. Diese Verbreitung und allgemeine Beliebtheit des Liedes ist den Deutschen eigenthümlich, aber auch sehr natürlich. Wo der Sinn für Musik so allgemein geworden ist, daß diese eine gewöhnliche, fast nothwendige Zierde häuslicher Geselligkeit bildet, da ist wohl das Lied mit Begleitung des überall verbreiteten Pianoforte das einfachste Mittel, diesen Sinn zu befriedigen, und zugleich ein solches, welches bei erträglichem Vortrage die meisten andern Arten häuslicher Musik durch allgemeine Verständlichkeit und innige Wirkung weit übertrifft. Möchte es auch in unseren Kreisen mehr gepflegt werden! – Diese große Verbreitung des Liedes hat aber eigene Schwierigkeiten für den Komponisten erzeugt, so wie den Begriff desselben etwas erweitert. Die Schwierigkeiten bestehen zunächst in der Auffindung guter neuer Texte, und in der Erfindung neuer sangbarer Melodien; der Begriff des Liedes hat sich eben deshalb bis zum deklamatorischen und bis zum ariosen Gesange erweitert. Ehemals verstand man unter Lied eine

⁴⁸ Vgl. Programmzettel, aufbewahrt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Zitiert nach dem Abdruck in Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 11.

⁴⁹ Kessler: Josef Netzer, eine biographische Skizze (wie Anm. 4), S. 9.

⁵⁰ Kessler: Josef Netzer, eine biographische Skizze (wie Anm. 4), S. 9.

⁵¹ Kessler: Josef Netzer, eine biographische Skizze (wie Anm. 4), S. 9.

⁵² Klein: *Der Tiroler Komponist Josef Netzer und [Josef] [von] Tschurtschenthaler* (wie Anm. 13), S. 7.

⁵³ [o. Verf.]: Kunstnachricht, in: *Bothe von und für Tirol und Vorarlberg*, 8.8.1839 (Nr. 63), S. 252.

⁵⁴ [o. Verf.]: Kunstnachricht (wie Anm. 53), S. 252.

⁵⁵ [o. Verf.]: Kunstnachricht (wie Anm. 53), S. 252.

⁵⁶ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen, in: *Bothe von und für Tirol und Vorarlberg*, 22.8.1839 (Nr. 67), S. 268; (Fortsetzung) 26.8.1839 (Nr. 68), S. 272; (Schluß) 29.8.1839 (Nr. 69), S. 276.

einfache sangbare, dem allgemeinen Charakter des Textes anpassende Melodie; die Begleitung war so sehr zufälliger Schmuck und bloße Ausfüllung, daß es wesentlich zum Charakter des Liedes gehörte, daß dasselbe auch allenfalls ohne Begleitung mit Wirkung vorgetragen werden konnte. Die Schwierigkeit, solche neue einfache Melodien zu erfinden, mag wohl zunächst das Streben herbeigeführt haben, die Form desselben zu erweitern; an die Stelle der Einfachheit trat häufig das Streben nach charakteristischem Ausdruck; das Lied wurde deklamatorischer Gesang. Die allgemeineren Fortschritte in der Technik des Pianofortespiels in den letzten 3–4 Dezennien erlaubten auch eine Erweiterung in den Figuren der Begleitung; letztere wurde immer mehr mahlend, und nicht selten weist ihr nun der Komponist eine so wichtige Stellung an, daß sie die Bedeutung des Gesanges fast beeinträchtigt. Schubert, der bisher unübertroffene Liederkomponist, hat auch in dieser Beziehung die äußerste Gränze praktisch gezeigt, bis wohin sich ein Tonsetzer ohne Begriffsverwirrung wagen dürfte.

Wenden wir uns nun von diesen allgemeinen Betrachtungen zu den Liedern des Hrn. Netzer, deren bisher 10 im Stiche erschienen sind (das 9.: ‚Verschämte Liebe‘ [recte: Verschämte Liebe], ist uns indeß nicht zu Gesicht gekommen), so finden wir in ihnen beide Formen: das einfachere Lied und den deklamatorischen Gesang, mit den Mittelübergängen von einer Form zur andern. Die Texte sind im Allgemeinen gut gewählt, neu; die Melodien sehr sangbar, richtige Deklamation, die Begleitung charakteristisch, nur vielleicht zu wenig einfach. Letzteren Umstand wird der Tonsetzer künftig gewiß beherzigen, sowohl um der Sache willen, als um seinen Werken eine größere Verbreitung zu sichern. Der Gesang ist durchgehends so gesetzt, daß jede Sängerin oder jeder Sänger ihn ohne Anstand wird vortragen können, wenn nur Ausdruck und Gefühl vorhanden sind; die Begleitung mancher Lieder biethet indeß hie und da Schwierigkeiten dar, die nur ein geübter Spieler zu überwinden im Stande seyn wird.⁵⁷

Die Lieder op. 1 bis op. 4, auf die in weiterer Folge auch der Essay einzeln Bezug nimmt, vermitteln anschaulich einen ersten Eindruck von Netzers Liedstil im Allgemeinen sowie von der formalen Anlage, den Inhalten und der ihnen eigenen Kompositionstechnik im Besonderen.

In seinem op. 1, das die beiden Gesangswerke *An die Laute* und *An den Mond* vereinigt, präsentiert sich der Komponist der Öffentlichkeit mit zwei kürzeren, nicht allzu schwer auszuführenden Liedern. Auch der Rezensent zählte sie „zu den einfacheren, von der Begleitung unabhängigeren, und daher der Form des Liedes – wie wir es auffassen – sich mehr nähernden“ Gesangswerken und empfiehlt sie „besonders Dilettanten, denen mäßige Kräfte zur Ausführung zu Gebote stehen.“⁵⁸ Inhaltlich steht bei beiden Liedern das Tröstliche im Vordergrund: In *An die Laute* lindert das Instrument die seelischen Schmerzen des lyrischen Ichs, das sich danach sehnt, in Träume gesungen zu werden, wo sich Freud und Leid gegenseitig aufheben. Und in *An den Mond* bittet eine Freundin den Himmelskörper, ihrem abwesenden Geliebten einen Gruß auszurichten, um ihn aufzurichten und ihm friedliche Ruhe zu geben. Musikalisch unterscheiden sich die beiden Lieder aber deutlich voneinander: „Ersteres (in F-moll, abwechselnd mit F-dur) von sanftem ruhigem Charakter, ist fast strophenartig; das zweite (in Ges-dur) fordert etwas mehr deklamatorischen Vortrag, und ist sehr innig gehalten.“⁵⁹ Dem Gedicht entsprechend spielt Netzer in *An die Laute* mit dem Gegensatz zwischen Moll und Dur, jedoch nicht nur mit den Tonarten f-Moll und F-Dur, sondern auch mit As-Dur. Melodisch eingängig und zugleich feinsinnig auf den Liedtext bezogen, gelingt ihm ein wirkungsvolles variiertes Strophenlied, in dem die einzelnen Abschnitte durch eine ähnliche rhythmische Struktur, eine durchgehend pendelnde und teils dem melodischen Verlauf der Singstimme folgende Achtelbegleitung sowie durch thematische Bezüge zusammengehalten werden. So kehrt etwa die instrumentale Einleitung in f-Moll als Zwischen- und Nachspiel wieder: vor der zweiten Gedichtstrophe in F-Dur, vor der dritten

⁵⁷ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Fortsetzung), in: Bothe von und für Tirol und Vorarlberg, 26.8.1839 (Nr. 68), S. 272.

⁵⁸ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Schluß), in: Bothe von und für Tirol und Vorarlberg, 29.8.1839 (Nr. 69)S. 276.

⁵⁹ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Schluß) (wie Anm. 58), S. 276.

von As-Dur nach f-Moll zurückführend und als Nachspiel wiederum in F-Dur. Von der detaillierten musikalischen Umsetzung einzelner Textpassagen zeugen die schmerzlichen Vorhalte bei den Worten *sehnd* und *Kummer*, eine aufwärts weisende Sechzehntel-Dreiklangszerlegung an der Stelle *flieh ich zu dir* und ein verminderter Septakkord auf *brennend sich regt*. Erst gegen Schluss des Liedes erfolgt die endgültige Wendung nach F-Dur. *Con espres-sione* führt eine kurze, ausnotierte Schlusskadenz zum Ende hin.

Im Lied *An den Mond* setzt die Singstimme mehrmals sehr frei auf unbetonter Zeit ein, und zahlreiche Tonrepetitionen lassen ebenso an ein Rezitativ denken. Darüber hinaus begnügt sich Netzer in der Klavierbegleitung mit stützenden Akkorden, die sich nur an besonderen Textstellen mit der ausdrucksvoll deklamierenden Melodie vereinigen. Zwar durchkomponiert, scheint die Struktur des Gedichts aufgrund deutlicher Zäsuren, hier in Form von Klavierzwischen-spielen, durch. Diese formale Anlage ist ebenso typisch für die folgenden Lieder *Mein Glück* op. 2 und *Liebeswerbung* op. 4 sowie für viele weitere Gesangsstücke. Das milde Des-Dur

nicht explizit angesprochene Sehnsucht der jungen Frau nach ihrem Geliebten in Töne.

Sind die beiden ersten veröffentlichten Lieder recht einfach gehalten, erscheint Netzers op. 2 insbesondere in der Klavierbegleitung, aber auch in der Singstimme virtuoser: „Mein Glück' (A-dur) hat lebhaftere Bewegung, nähert sich der Polonaisenform; ist mehr brillant und sehr dankbar vorzutragen. Die Begleitung ist eben nicht schwierig, doch auch nicht für jeden Anfänger.“⁶⁰

Netzer setzt den empfindsamen Text – Ein junger Mann verliebt sich in ein Mädchen, das in einer kleinen Hütte wohnt. Zu ihr zieht es ihn hin, doch er getraut sich nicht, sie anzusprechen; allein ihr Anblick ist *sein Glück*. – ausgesprochen einfühlsam musikalisch um: Die *leggiere* zu spielenden Dreiklangsbrechungen nach oben mit dem charakteristischen Abschluss fis–e (Abschluss des Motivs a), der auch in der Singstimme auftritt, symbolisieren ebenso wie die kurzen Triller und das reine A-Dur das überschwängliche Liebesgefühl und kehren an wesentlichen Textstellen, vor allem aber in allen Klavierzwischen-spielen quasi als Glücks- oder Liebesmotiv wieder:

3 Kl. 6
Singst. 6
Es blüht in je-nem Hüt-t-chen dort ein

Nbsp. 1: Joseph Netzer, *Mein Glück* op. 2, Beginn des Liedteils.

mit Wendungen nach Ges- und As-Dur sowie es-Moll trifft die sanft-nächtliche Stimmung des empfindsamen Textes ebenso wie der leise Grundton; nur an jener Textstelle, die den Höhepunkt darstellt (*Auch in der Ferne vergisst ihn seine Freundin nicht*), setzt Netzer ein Forte. Im aufgrund zahlreicher Punktierungen überraschend bewegten Nachspiel, dessen Beginn dem vorhergehenden Zwischenspiel gleicht, fasst er möglicherweise die im Inneren brodelnde, im Text

Die zweite Gedichtstrophe wird im Lied wiederholt: Über nachschlagenden Achtelnoten im Klavier erklingt sie zunächst als sehnsuchtsvolle Melodie in fis-Moll, die sich nach E-Dur wendet; unmittelbar darauf schwärmerisch in der Grundtonart A-Dur und im melodischen Verlauf an den Beginn anknüpfend. Die dritte Gedichtstrophe steht in D-Dur und wird durch fließende Sechzehntelfiguren begleitet. Hervorzuheben sind der jubelnde Oktavsprung aufwärts

⁶⁰ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Schluß) (wie Anm. 58), S. 276.

bei *o Hochgewinn!* und der „seufzende“ Septsprung abwärts auf das Wort *Ach* vor der nächsten Strophe. Diese erklingt wiederum zweimal: zunächst musikalisch entsprechend der ersten, abgesehen von manchen Melodievarianten, die verraten, wie genau Netzer auf den Text Bezug nimmt; dann nach fis-Moll ausweichend und expressiv drängend beim Ausruf *Ach seh ich sie, die Holde nur, nur einen Augenblick!* Die vorletzte Gedichtstrophe geht motivisch vom erstmaligen Auftreten der zweiten aus, nun aber schlägt die Stimmung in Verzweiflung um: Während das lyrische Ich mit seiner Schüchternheit hadert, wendet sich die Musik nach cis-Moll; auch im Zwischenspiel erklingt das Grundthema noch eingedunkelt in dieser Tonart. In der letzten Strophe *Jüngst wiederum erblickt' ich sie, und Liebe sprach ihr Blick; o dieses Blicks vergess' ich nie, er ist und bleibt mein Glück!*, die in der Grundtonart steht und musikalisch an den Beginn der ersten Strophe anknüpft, herrscht wieder der schwärmerische Ton vor. Dieser wird durch die Wiederholung des Grundthemas im Klavier eine Tonstufe höher und die an Schuberts *Ständchen* aus dem *Schwanengesang* D 957 erinnernde Parallelführung des Klaviers eine Terz über der Gesangsmelodie bei der Wiederholung des zweiten Verses *und Liebe sprach ihr Blick* sogar noch intensiviert. Mehrere Aufschwünge führen *con passione* zu einer für Netzer typischen Schluss-Fermate (hier auf einem Dominantseptakkord)⁶¹ vor dem letztmaligen Erreichen der Tonika, die den Ausführenden die Möglichkeit für eine kleine improvisierte Kadenz bietet. Hofopern- und Kammer Sängerinnen und -sänger wie etwa der mit dem Komponisten befreundete Josef Staudigl⁶² oder Caroline Unger⁶³, Therese Schwarz⁶⁴, Franz Wild⁶⁵, Friedrich Schmezer⁶⁶ und Eduard Mantius⁶⁷, die neben

den engen Freunden wie Josef von Tschurtschenthaler⁶⁸ und dem Ehepaar Wilhelmine⁶⁹ und Wilhelm⁷⁰ Troost-Simons zu den Widmungsträgern der Lieder zählen, konnten an solchen Stellen nochmals virtuos glänzen. Melodisch einprägsam, rhythmisch schwungvoll und subtil auf den Text bezogen, ist *Mein Glück* ein effektvolles, abwechslungsreiches Vortragsstück. Die innere Einheit erreicht Netzer durch Fortführung und Abwandlung der darüber hinaus immer neu zusammengestellten Hauptmotive.

Wie Robert Schumanns kompakte Vertonung der *Lust der Sturmnacht*, die Nummer 1 aus der *Liederreihe* op. 35 nach Gedichten von Justinus Kerner, weist auch Netzers Deutung eine freie dreiteilige Liedform ABA' auf. Wie Schumann beginnt auch Netzer in Moll, weicht, um den Gegensatz von der tobenden Außenwelt zum behaglichen, liebeserfüllten Inneren deutlich zu machen, nach Dur aus und endet in der gleichnamigen Durtonart. Der Rezensent von 1839 spricht von einem „grelle Uebergang, allein in demselben ist er durch die Empfindung vermittelt und daher nicht von störender Wirkung. Die Komposition ist lieblich und wäre fast liederartig zu nennen, wenn die Begleitung etwas einfacher wäre“.⁷¹ Anders als Schumann, der sein Begleitmuster rhythmisch das gesamte Lied beibehält, ändert Netzer seine tatsächlich virtuose, das stürmische Tosen malende Begleitfigur (rollende Zweiunddreißigstel-Zerlegungen mit Arpeggien zu Beginn) im mittleren Abschnitt leicht ab zu Sechzehnteltriolen, die mit einem kecken Sprung nach oben enden. Während Schumann bereits an der Passage *Ruht es sich so süß hier innen* mit dem B-Teil beginnt und dieselbe Melodiephrase an der Textstelle *Reiches Leben, hab Erbarmen!* eine Tonstufe tiefer wiederholt, setzt Netzer mit dem eigentlichen

⁶¹ Häufig setzt Netzer solch eine Fermate auch auf einen Quartsextakkord.

⁶² *Lust der Sturmnacht* op. 3. Auf dem Titelblatt der Handschrift findet sich der folgende Vermerk: „Die Dedication dieses Liedes nehme ich von Herrn Joseph Netzer dankbarst an. Wien am 9. July [1]838. Jos[eph] Staudigl.“

⁶³ *Der grüne Baum* op. 12.

⁶⁴ Drei Lieder op. 19: *Wiegenlied, Flämändische Liebesklage, Ist es Wonne, ist es Schmerz.*

⁶⁵ *Liebeswerbung* op. 4.

⁶⁶ Drei Lieder op. 20: *Aus der Ferne, Getrennte Liebe, Barcarole.*

⁶⁷ *Mein Element, Die Lore-Ley* op. 13 (gemeinsam mit dem Sänger Bötticher).

⁶⁸ *Bleib bei mir* op. 27.

⁶⁹ Drei Lieder op. 23: *Abschied* (nach Otto Prechtler), *Stimmen der Sehnsucht, Des Rösleins Sendung.*

⁷⁰ Drei Lieder op. 24: *Abschied* (nach Carl Herloßsohn), *Der Papagey, Das Lämmlein.*

⁷¹ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Schluß) (wie Anm. 58), S. 276.

B-Teil, zieht man den Wechsel der Begleitfigur als Kriterium heran, erst an letzterer Stelle ein – beim ersten Perspektivenwechsel von draußen ins Innere moduliert er aber bereits *dolce* nach Es-Dur und verharrt bis auf eine Ausweichung auch in dieser Tonart. In der Begleitung verzichtet Netzer von hier an auf die Arpeggien, und die beiden abschließenden Achtelnoten rückt er zusehends melodisch ins Blickfeld, indem sie zunächst konsequent die Dur-Sexte anschlagen und dann mit Terzen aufwärts in lichte Höhen weisen – denn *der goldene Himmelsschimmer flieht herein ins stille Zimmer*. Im Gegensatz zu Schumann wiederholt Netzer diese und andere zentrale Textstellen. Mit der leidenschaftlichen Bitte, der nächtliche Sturm solle nie enden, kehrt *ff* und durch einige Melodievarianten intensiviert der A-Teil (verkürzt) wieder. Trotz ihrer Wildheit hat die Nacht ihren Schrecken verloren, weshalb sich auch die Musik nach C-Dur wendet. Kraftvoll und beim zweiten Auftreten wirkungsvoll gedehnt erklingt der Schlussvers *Mich umfängt*

ist zwar tatsächlich nicht allzu leicht auszuführen,⁷³ trägt jedoch, da äußerst differenziert komponiert, einen wesentlichen Teil zur besonderen Wirkung des Liedes bei. Dies zeigt sich bereits in der mit charakteristischen Vorschlägen und (Prall-)Trillern garnierten und zugleich sanft-empfindsamen, nach F-Dur ausweichenden Einleitung, bevor die Singstimme mit einer einfachen, aber sehr plastischen Melodie einsetzt. Weil Netzer zunächst von Beginn des Liedes an lediglich Tonika und Dominante verwendet hat, erscheint bereits die Subdominante auf das Wort *duftet* als ein wirkungsvolles Ereignis. Kurz vor dem ersten, motivisch von der Einleitung abgeleiteten Zwischenspiel wird die unbeschwerte Stimmung durch einen verminderten Septakkord und kurz darauf durch die erniedrigte Sexte ges vorsichtig in Zweifel gezogen. Doch diese „Nebelstreifen“ lichten sich, und der Gesang der Nachtigall mit Tonrepetitionen, Sprüngen und Trillerbewegungen, die sich beschleunigen, spiegelt sich ausgesprochen originell im Klavier wider:

Nbsp. 2: Joseph Netzer, *Liebeswerbung* op. 4, T. 27–31, „Gesang der Nachtigall“ im Klavier.

des Himmels Helle, bevor die ins höchste Register strebenden Dreiklangsbrechungen dieses vorwärts treibende Gesangsstück mit einem kraftvollen Akkord in „himmelhoher“ Lage beenden.

Einen völlig anderen Stimmungsgehalt weist Netzers op. 4 auf, das im *Bothen* zum Favoriten auserkoren wird: „Als unsern Liebbling müssen wir ‚die Liebeswerbung‘ (4. Werk in B-dur) erklären. Die Melodie ist einfach, von tiefem Gefühl, die Begleitung sehr zart nur ziemlich schwierig. In diesem Liede lebt wahrlich Schuberts Gemüthsinnigkeit und weiche Phantasie; es ist ein wonnevoller Sommerabend voll Rosenduft und Nachtigallenschlag.“⁷² Zu Recht werden die Vorzüge von Melodie und Klavierbegleitung hervorgehoben. Letztere

Die akzentuierte, „hüpfende“ Begleitung im nächsten Abschnitt zeichnet kunstvoll das „leise Dreinflöten des Bräutchens“ musikalisch nach, während die Singstimme die Worte *als wollt’ es tröstend sagen: sei still, ich bin ja dein* wie zur Bestätigung mit exakt der gleichen Melodiephrase ein zweites Mal darbringt. Im folgenden Zwischenspiel streift Netzer, wiederum vorausweisend, die Tonart g-Moll. Deren Dominantseptakkord bildet in der nächsten Strophe nach Anknüpfen an die Eingangsmelodie der ersten Strophe und einem neuerlichen Erklingen der Nachtigall überraschend den Endpunkt der Melodiephrase – obwohl *der Liebeswerbung Schlaghold* die Haine durchtönt. Unmittelbar darauf kippt die Stimmung ins melancholisch-elegische c-Moll. Den Grund

⁷² [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Compositionen (Schluß) (wie Anm. 58), S. 276.

⁷³ Dies zeigt sich etwa bei den Trillerpassagen in der rechten Hand im unten angeführten Notenbeispiel 2.

dafür verrät das lyrische Ich, das in den letzten beiden Versen des Gedichts erstmals zur Sprache kommt: *Ach, dass doch, die ich meine, ihn nicht erlernen mag!* Zwar kehrt Netzer nach B-Dur zurück und beendet dieses besonders empfindsame Lied mit der tremolierenden Nachtigallen-Figur, doch die idyllische Atmosphäre ist gebrochen, was durch einen schmerzlich dissonierenden Vorhalt und den mit einer Fermate versehenen Spitzenton ges⁷⁴ des letzten Melodiebogens deutlich wird. Anknüpfend an die positive Beurteilung im ausgedehnten Essay aus dem Jahr 1839, zeigen sich schon in diesen ersten fünf gedruckten Liedern unterschiedliche Stimmungen und formale Ansätze, eine besondere melodische Kraft, eine zuweilen tatsächlich anspruchsvolle, aber generell inspirierte Klavierbegleitung, die einiges zur detaillierten Ausdeutung der empfindsamen Texte beiträgt, sowie insgesamt eine eingängige, differenzierte und, wenn es der Text erfordert, zupackende Musiksprache.

NETZERS LIEDSCHAFFEN IM ÜBERBLICK: FORMEN, TONARTEN, BESETZUNG, TEXTDICHTER, INHALTE

Netzers Lieder bieten, wie bereits die behandelten ersten Druckwerke erkennen lassen, ein in musikalischer, inhaltlicher und formaler Hinsicht vielfältiges Spektrum. Von Balladen (*Die Schifferin* op. 21) und kurzen Gesangsszenen (*An Selma* op. 25/3) über zahlreiche durchkomponierte Stücke, in denen die strophische Gedichtstruktur aufgrund von Zäsuren nachvollziehbar bleibt (beispielsweise im behandelten *Mein Glück* op. 2 oder im Lied *Flamändische Liebesklage* op. 19/2), und variierte Strophenlieder (*Mein Element*) bis hin zu teils volksliedartig anmutenden Strophenliedern (*Mein Liebchen hat zehn Finger*) reicht die Palette. In einigen Liedern (*Gute Nacht* op. 22/1) beginnt Netzer mit der Strophenliedform, bricht aber später diese feste Struktur auf. Ferner finden sich Formkonzeptionen, die sich teilweise von der Instrumentalmusik ableiten lassen: Nach der dreiteiligen Liedform ABA

sind stilistisch so unterschiedliche Lieder wie die besprochene *Lust der Sturmnacht* op. 3 und *Das Testament* angelegt, nach der zweiteiligen Liedform die *Verschämte Liebe* op. 9 (ABA'B') und ohne Wiederholung der beiden Abschnitte *An Selma* op. 25/3 (AB). Die Anlage AB weisen ferner zahlreiche Strophenlieder auf, so auch das *Wiegenlied* op. 19/1. *Namen nennen dich nicht* ist als Rondo ABA'B'A'' gebaut, und das *Lied der Caecilie* weist eine Barform AAB auf. Alle vier Strophen vom *Lied der Liebe* beginnen mit derselben Melodiephrase, die sich jedes Mal neu weiterentwickelt. Einen (unten ausführlich behandelten) Sonderfall stellt schließlich das zu Lebzeiten Netzers ausgesprochen beliebte, ausgedehnte Duett für zwei Männerstimmen, Klarinette (oder Horn) und Klavier *Die Lore-Ley* op. 13 dar.

Ein Großteil der Lieder steht in Dur-Tonarten. Einige Male weicht Netzer immer wieder in die parallele Molltonart aus (*Aus der Ferne* op. 20/2), zuweilen deutet er Mollwendungen, etwa durch einen Dominantseptakkord, auch nur an, ohne die Tonart tatsächlich eintreten zu lassen, was eine wehmütige Stimmung erzeugt (wie angeführt in der *Liebeswerbung* op. 4). Nur 12 Lieder sind in einer Molltonart komponiert, wovon die Hälfte in der gleichnamigen Durtonart endet. In *An die Laute* op. 1/1 sowie im größer dimensionierten Lied *Der grüne Baum* op. 12 wechseln Moll- und Dur-Abschnitte miteinander ab. Eine Ausnahmestellung in ihrer unerbittlich dichten Moll-Stimmung nehmen *An Selma* op. 25/3 und die *Vergebene Frage* ein.

Möglicherweise angeregt durch Schubert, der in den beiden im Todesjahr 1828 komponierten Liedern *Auf dem Strom* D 943 und *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 ein zusätzliches Begleitinstrument zum Klavier (Horn beziehungsweise Klarinette) herangezogen hat, finden sich unter Netzers Liedern ebenfalls einige in ähnlicher Besetzung: In *An Emma* op. 5, *Spätes Erkennen*, *Beim Scheiden* op. 36 und *Lebenslied* (beziehungsweise *Lebensbild*)⁷⁴ kommt jeweils das Waldhorn oder das Violoncello zum Einsatz, in *Ringerl und Rösler* definitiv das Waldhorn,⁷⁵ und in *Die Lore-Ley* op. 13 wie

⁷⁴ Dieses Lied ist unter diesen beiden Titeln in zwei Handschriften überliefert. Die Fassung M 645 mit dem Waldhorn als Zusatzinstrument heißt *Lebenslied* steht in F-Dur, die Fassung M 646 mit Violoncello heißt *Lebensbild* und steht in E-Dur.

⁷⁵ Die beiden Lieder *Beim Scheiden* und *Ringerl und Rösler* existieren auch in einer Fassung für Singstimme und Klavier.

erwähnt die Klarinette oder das Horn. Einige Lieder wie etwa *Beim Scheiden* op. 36, *Liebeswerbung* op. 4 und *Bleib bei mir* op. 27 richtete der Komponist für Klavier zu vier Händen ein und machte auf diese Weise die wohl bereits sehr beliebten Melodien für das gesellige instrumentale Musizieren zu zweit und den Unterricht zugänglich. Netzer setzte vor allem Texte zeitgenössischer, heutzutage meist kaum bekannter Dichter in Musik. Ausnahmen davon sind das Lied *Eile zum Lieben* nach Martin Opitz sowie drei Gesangswerke auf Texte von Friedrich Schiller: *An Emma* op. 5, *Die Gunst des Augenblicks* und *Die vier Weltalter*, wobei er letzteres Lied knapp vor dem Ende abbrach. Ganz im Gegensatz zu Schubert vertonte Netzer kein einziges Gedicht von Johann Wolfgang von Goethe. Nur einmal sind Heinrich Heine (*Die Bergstimme* op. 28)

und Ludwig Uhland (*Lied eines Armen*) vertreten, immerhin zweimal Justinus Kerner (*Lust der Sturmnacht* op. 3, *Der Frühling ist gekommen*). Am häufigsten vertonte Netzer Gedichte des im oberösterreichischen Grieskirchen geborenen und in Innsbruck verstorbenen Otto Prechtler⁷⁶ sowie Texte von Carl Herloßsohn⁷⁷, Eduard Maria Oettinger⁷⁸ und dem aus Tirol stammenden Brüderpaar Johann und Jakob Janitschka⁷⁹. Zweimal nahm er Gedichte von Sephine⁸⁰ (*Schneebilder* op. 6, *Der grüne Baum* op. 12) und Theodor Apel⁸¹ (*Die Sterne leuchten durch die Nacht* op. 39, *Des Mädchens Seufzer*) zur Vorlage, je einmal benutzte er Gedichte von zu seiner Zeit großteils sehr beliebten Autoren wie Vincenz von Ehrhart⁸² (*Beim Scheiden* op. 36), J. Carl Hichel⁸³ (*Vergebene Frage*), Siegfried Kapper⁸⁴ (*Lied eines Armen*), Anton Freiherr von Klesheim⁸⁵ (*Ringerl und*

⁷⁶ Otto Prechtler (1813–1881) sollte auf Wunsch seiner Eltern Geistlicher werden, entschied sich aber dagegen. In Wien lebend, war Prechtler mit Franz Grillparzer freundschaftlich verbunden und wurde auch dessen Nachfolger als Archivdirektor im Reichsfinanzministerium. Er verfasste zahlreiche Gedichte und Dramen sowie auch viele Opernlibretti (darunter auch jenes zu Netzers erfolgreicher Oper *Marä*). Vgl. [o. Verf.]: Prechtler, Otto, in: Brümmer, Franz (Bearb.): Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart 5, Leipzig 1913, S. 336f.

⁷⁷ Carl Herloßsohn (1804–1849) studierte in seiner Heimatstadt Prag und in Wien lebte dann in Leipzig, wo er die erfolgreiche Zeitschrift *Der Komet* gründete. Er verfasste viele Gedichte, Erzählungen und Romane. Vgl. [o. Verf.]: Herloßsohn, Georg Karl Reginald, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 3, S. 164f.

⁷⁸ Eduard Maria Oettinger (1808–1872) wurde in Breslau geboren, machte in Wien Bekanntschaft mit Adolf Bäuerle und wirkte als Mitarbeiter an dessen *Theater-Zeitung*. Danach verfasste er zahlreiche, häufig satirische Gedichte und Erzählungen sowie dramatische, zuletzt auch biographische und bibliographische Werke und gründete zahlreiche Zeitschriften (u. a. *Till Eulenspiegel*, *Argus*), die jedoch oft von der Zensur beanstandet und auch verboten wurden. Mehrmals aus Städten verwiesen, zählten Berlin, München, Wien, Stuttgart, Mainz, Mannheim, Paris, Brüssel und zuletzt Dresden zu seinen Stationen. Vgl. [o. Verf.]: Oettinger, Eduard Maria, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 5, S. 209f.

⁷⁹ Johann (1797–[?]) und Jakob Janitschka (1801–1841) wurden in Buch in Tirol geboren. Johann studierte in Graz und Wien die Rechte und dann Medizin, Jakob in Salzburg, Graz und Wien Chirurgie und Geburtshilfe. Die Brüder veröffentlichten 1838 gemeinsam eine Sammlung von Gedichten (*Lieder der Brüder Janitschka*) und verzichteten dabei auf die Signierung mit dem jeweiligen Vornamen. Vgl. [o. Verf.]: Janitschka, Johann u[nd] Jakob, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 3, S. 342.

⁸⁰ Pseudonym der Baronin Josephine von Münk (1798–1843). Vgl. Bigler-Marschall, Ingrid: Münk (Mink), Josephine Freiin von, in: Rupp, Heinz/Lang, Carl Ludwig (Hg.): Deutsches Literatur Lexikon, begr. von Wilhelm Kosch, fortgef. von Carl Ludwig Lang, 10, Bern 1986, Sp. 1595.

⁸¹ Theodor Apel (1811–1867) studierte in seiner Heimatstadt Leipzig und in Heidelberg die Rechte. Nach abgelegter Prüfung widmete er sich jedoch ganz der Dichtkunst und der Musik. Obwohl aufgrund einer Krankheit fast erblindet, veröffentlichte er eine große Anzahl von Gedichten und dramatischen Werken. Vgl. [o. Verf.]: Apel, Guido Theodor, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 1, S. 70f.

⁸² Vincenz von Ehrhart (1823–1873) wurde in Innsbruck geboren und war zuerst in der Staatsanwaltschaft und danach im Unterrichtsministerium tätig, wo er schließlich das Amt des Ministerialrats bekleidete. Vgl. [o. Verf.]: Ehrhart, Vincenz von, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 2, S. 117.

⁸³ J. Karl Hichel (1811–1855) wirkte in Prag und in Wien am Josefstädter Theater als Dramaturg und hatte vor allem mit einigen dramatischen Werken Erfolg. Vgl. [o. Verf.]: Hichel, J. Karl, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 3, S. 207.

⁸⁴ Siegfried Kapper (1821–1879), geboren bei Prag, studierte in Wien Medizin und arbeitete dann auch als Arzt. Darüber hinaus erforschte er in zahlreichen Reisen vor allem die Kultur der Länder Südosteuropas, nahm 1848 in Wien an der Märzrevolution teil und trat in seinen Schriften und Berichten immer wieder für die Versöhnung zwischen der tschechischen und der deutschen Nationalität ein. Neben seinen Erzählungen und Gedichten (auch in tschechischer und serbischer Sprache) machte er sich als Übersetzer slawischer Dichtungen verdient. Vgl. [o. Verf.]: Kapper, Siegfried, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 3, S. 408f.

⁸⁵ Anton Freiherr von Klesheim (1812–1884) wirkte als Schauspieler in Preßburg und als Theatersekretär in Wien. Großen Erfolg hatte er mit seinen Gedichten in österreichischer Mundart, besonders auf seinen Reisen durch Deutschland. Vgl. [o. Verf.]: Klesheim, Anton Freiherr von, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 4, S. 14f.

Röser), Louise von Plönies⁸⁶ (*Ist es Wonne, ist es Schmerz* op. 19/3), Robert Eduard Prutz⁸⁷ (*Gute Nacht*⁸⁸ op. 22/1), Johann Baptist Rousseau⁸⁹ (*Nur einmal* op. 41), Eduard Silesius⁹⁰ (*Allein* op. 22/2), Emanuel Straube⁹¹ (*Liebeswerbung* op. 4), Adolf Ritter von Tschabuschnigg⁹² (*Täuschung*), Johann Nepomuk Vogl⁹³ (*Das Erkennen*), Joseph Christian Freiherr von Zedlitz⁹⁴ (*Spätes Erkennen*), um einige Namen zu nennen.

Inhaltlich gesehen dominiert, wie bereits in den ersten Drucken ersichtlich, die Liebe in allen Facetten: Überschwänglich wird etwa die Geliebte angepriesen (*Wer dich schaute, muss dich lieben* op. 42), sehnsuchtsvoll die oder der unwissende Angebetete besungen (*Lied der Caecilia*) und differenziert das Nicht-Loslassen-Können von der verlorenen Freundin thematisiert (*Nur einmal* op. 41). Grüße an den Entfernten werden geschickt (*An den Mond*

op. 1/2), die Geliebte wird gebeten mitzukommen (*Barcarole* op. 20/3), eine sanfte Nachtruhe wünscht man ihr (*Gute Nacht* op. 22/1), und es wird Abschied genommen (*Abschied* op. 23/1). Liebesschmerz und Leidenschaft kommen in *Mein Element* zum Ausdruck, und in *Finst're Trennung* und *Schiffers Meereslied* op. 8 werden Verlust und Einsamkeit beklagt. Einige Lieder, die Aspekte der Liebe teils humorvoll behandeln, nehmen volksliedartigen Charakter an, etwa *Der Papagey* op. 24/2, *Das Ringlein* op. 25/1, auch in einer Fassung für zwei Singstimmen und Klavier überliefert (op. 26),⁹⁵ und *Des Mädchens Seufzer*. Außerdem beschäftigte Netzer das Thema Armut (*Lied eines Armen* nach Siegfried Kapper, *Lied eines Armen* nach Ludwig Uhland, *Der arme Maler*), er schrieb aber ebenso humorvolle Trinklieder für gesellige Anlässe (*Buße, Das Lied vom Wein*). Ferner setzte er philosophische Gedankenlyrik, teils mit

⁸⁶ Louise von Plönies (1803–1872) wurde in Hanau geboren und zeigte bereits als Kind ein besonderes Talent beim Erlernen fremder Sprachen. Später lebte sie in Darmstadt und erwarb sich mit einer Untersuchung der flämischen Literatur große Verdienste. Viele Gedichte und Übersetzungen englischer Lyrik sind überliefert. Vgl. [o. Verf.]: Plönies, Louise von, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 5, S. 306f.

⁸⁷ Robert Eduard Prutz (1816–1872), geboren in Stettin, studierte in Berlin, Breslau und Halle Philologie, Philosophie und Geschichte. Er wirkte Zeit seines Lebens als Vortragender, in Halle zehn Jahre als außerordentlicher Universitätsprofessor. Liberal gesinnt, hatte er immer wieder mit der Zensur zu kämpfen. Gedichte, dramatische Werke und literarhistorische Studien sind von ihm erhalten. [o. Verf.]: Prutz, Robert Eduard, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 5, S. 358–360.

⁸⁸ Im Autograph und in der Druckausgabe steht fälschlicherweise als zweite Initiale der Buchstabe C. anstatt E. Eduard Kreuzhage nennt in seiner Besprechung der *Vier Gesänge für vier Männerstimmen* op. 20 von Hermann Goetz, die als Eröffnungstück eine Parallelvertonung dieses Textes enthalten, dezidiert Robert Eduard Prutz als Textdichter. Vgl. Kreuzhage, Eduard: Hermann Goetz. Sein Leben und seine Werke, mit einem Noten- anhang, Leipzig 1916, S. 172.

⁸⁹ Johann Baptist Rousseau (1802–1867) studierte in seiner Heimatstadt Bonn Philosophie, Geschichte und Philologie. Er lebte dann in Aachen, Frankfurt, Wien, Berlin und Köln, redigierte unterschiedliche Zeitschriften und Zeitungen und verfasste zahlreiche Gedichte. Vgl. [o. Verf.]: Rousseau, Johann Baptist, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 6, S. 70f.

⁹⁰ Pseudonym von Eduard Freiherr von Badenfeld. 1800 in Schlesien geboren, studierte er in Wien und wirkte dort im Staatsdienst. Später lebte er in Dresden. Vgl. [o. Verf.]: Badenfeld, Eduard Freiherr von, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 1, S. 105.

⁹¹ Emanuel Straube (1801–1872) arbeitete nach dem Studium der Rechte im Innenministerium, betätigte sich im Vormärz auch als (gemäßigter) Zensor und schrieb vorwiegend Erzählungen, Romane und Gedichte. Die letzten Lebensjahre verbrachte er in Salzburg. Vgl. [o. Verf.]: Straube, Emanuel, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 7, S. 111.

⁹² Adolf Ritter von Tschabuschnigg (1809–1877) betätigte sich nach dem Studium der Rechte erfolgreich in der Justiz und als liberal gesinnter Politiker in seiner Heimatstadt Klagenfurt und in Triest, Graz und Wien. 1870/71 bekleidete er das Amt des Justizministers, kurzzeitig leitete er auch das Ministerium für Unterricht und Kultur. Seine fortschrittlichen Anschauungen kommen auch in seinen Gedichten und Erzählungen zum Ausdruck. Vgl. [o. Verf.]: Tschabuschnigg, Adolf Ritter von, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 7, S. 225f. – Informative neuere Literatur bietet der folgende Sammelband: Kucher, Primus-Heinz (Hg.): Adolf Ritter von Tschabuschnigg (1809–1877). Literatur und Politik zwischen Vormärz und Neoabsolutismus (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen 13), Wien–Köln–Weimar 2006.

⁹³ Johann Nepomuk Vogl (1802–1866), geboren und gestorben in Wien, arbeitete als Beamter, gab unter anderem Ferdinand Raimunds Werke heraus und veröffentlichte zahlreiche eigene Erzählungen und Gedichte, für die er das Ehrendoktorat der Universität Jena erhielt. Vgl. [o. Verf.]: Vogl, Johann Nepomuk, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 7, S. 272f.

⁹⁴ Joseph Christian Freiherr von Zedlitz (1790–1862) war Schulkollege von Joseph von Eichendorff, Berufsoffizier und danach publizistischer Beamter im Außenministerium Metternichs in Wien. Seine dramatischen Werke und seine Gedichte (insbesondere *Die nächtliche Heerschau*) wurden zu Lebzeiten sehr geschätzt. Vgl. [o. Verf.]: Zedlitz, Joseph Christian Freiherr von, in: Giebisch, H./Pichler, L./Vansca K. [Hg.]: Kleines österreichisches Literaturlexikon (= Buchreihe „Österreichische Heimat“ 8), Wien 1948, S. 528.

⁹⁵ Im Werkverzeichnis von Pascher findet sich fälschlicherweise nur die Fassung mit zwei Singstimmen mit dem Hinweis: „Die Klavierstimme ist nicht mehr erhalten.“ Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 255.

Metaphern aus der Natur, in Musik: Zu dieser Gruppe zählen die beiden Schiller-Vertonungen *Die Gunst des Augenblicks* und *Die vier Weltalter*, außerdem sind Lieder über Vergänglichkeit (*Unser Ziel, Lebenslied/Lebensbild*), Leben und Tod (*Der grüne Baum* op. 12), Glück und Unglück (*Täuschung*), und, wie sollte es anders sein, über unterschiedliche Aspekte der Liebe (*Schneebilder* op. 6, *Spätes Erkennen, Lied der Liebe, Eile zum Lieben*) enthalten.

VERTONUNGEN IM ZUSAMMENHANG MIT DEM *ERLKÖNIG*

In dieser Liedergruppe bildet der *Erkönig* die Mitte – Goethes Gedichttext in inhaltlicher und Schuberts Vertonung desselben in musikalischer Hinsicht – um die sich eigenständige Neuschöpfungen gruppieren. So knüpfen die beiden Gedichte *Der Haideritt* und *Die Schifferin* auf interessante Weise inhaltlich an Goethes Gedichttext an – in der musikalischen Umsetzung geht Netzer auch unter Berücksichtigung der wenigen Verbindungen, die sich zu Schuberts Ballade herstellen lassen, eigene Wege. Eine ähnliche Anlage der Begleitung weist das dafür inhaltlich völlig unterschiedliche Strophenlied *Wer dich schaute, muss dich lieben* op. 42 auf, und periphere Bezugspunkte finden sich diesbezüglich auch in der Vertonung von Heinrich Heines *Bergstimme* op. 28, in der wie im *Erkönig* eine Reiterszene dargestellt wird.

Otto Prechtlers Gedicht *Der Haideritt* erscheint in mehrfacher Hinsicht wie eine Abänderung von Goethes *Erkönig*. Bei Prechtler ist es nicht der Vater, der sein Kind vor dem Erkönig zu schützen versucht, sondern ein Räuber entführt ein junges Mädchen, für das er *blinkendes Gold* von einem

gewissen Grafen Rogger erhält: *Er spornt das Ross mit wilder Gewalt, sein wüstes, dumpfes Fluchen erschallt über die Haide*. Während Goethe das Kind *Mein Vater!* rufen lässt, fleht es bei Prechtler *Erbarmen!*, aber *Thränen und Klagen verwehet der Wind über die Haide*. Jedoch, als das Mädchen ihren *weißen Arm* um den Räuber legt und er im Mondlicht in ihr *schönes Gesicht* blickt, ergreift ihn Rührung und Liebe. Er macht kehrt, *brauset zurück wie der Wind über die Haide* und gibt dem Vater sein Kind zurück.

Netzer verzichtet in seiner Vertonung op. 16 im Gegensatz zu Schubert auf eine rhythmisch durchlaufende Begleitung. Er beginnt mit einer viertaktigen instrumentalen Einleitung, die vom Einzelton e ausgehend in mehreren Akkordschlägen den vollen e-Moll-Akkord erreicht. Scharfe Vorschläge, Akzente und ein Crescendo hin zum *ff* vermitteln von Beginn an eine düstere Stimmung. Danach hebt ein Melodiebogen an, der über die Subdominante zur Tonika zurückführt – ausschließlich Moll-Akkorde erklingen. Das Klavier begleitet mit Tremoli, Unisono-Punktierungen und im weiteren Verlauf auch mit nachschlagenden Sechzehntelnoten und zeichnet auf diese Weise das Heulen des Windes und das Pferdegetrappel musikalisch nach und fängt insgesamt treffend die gespenstische Atmosphäre ein. Vor der nur leicht variierten zweiten Gedichtstrophe wird die instrumentale Einleitung zum Zwischenspiel. Nach diesem eher strophisch anmutenden Beginn erfolgt, wie oft bei Netzer, ein „Aufbruch“: Wie auch Schubert in seinem *Erkönig* D 328 bei *Du liebes Kind, komm, geh mit mir!* wechselt er in die parallele Durtonart, ändert die Begleitfigur und lässt eine lockende Melodie erklingen, die er an ihrem Höhepunkt mit einer Verzierung schmückt: Ist es das Gold oder gar das Mädchen selbst, das den Räuber reizt?

53 Kl. r. H. Singst. *ritenuto*
 D7 G G D7 G *p* G7
 1. H. Graf Rogger zahlt mir blinkendes Gold für dich, du

Nbsp. 3: Joseph Netzer, *Der Haideritt* op. 16, T. 53–56.

Die Begleitung stockt, als das Mädchen *Erbarmen!* ruft. Bei nahe rezitativisch, lediglich von Akkorden gestützt, erklingt die Singstimme, während über C-Dur und einen verminderten Septakkord die Grundtonart e-Moll wieder erreicht wird. Netzer beendet diese Gedichtstrophe wie auch alle anderen gemäß dem immer gleichen Schluss *über die Haide* mit dem Quintfall h'-e'. Danach tritt eine neue Begleitfigur auf, die mit ihrer Kreisbewegung das Umranken des Räubers durch das Mädchen symbolisiert. Ihr schönes Gesicht bewirkt bei ihm einen emotionalen Ausbruch, der sich in einem G-Dur-Dominantseptnonakkord und wuchtigen Akkordschlägen widerspiegelt. Ein elegisches Klavierzwischenenspiel in e-Moll mit einigen Vorhalten vermittelt die Rührung des Räubers, die in der folgenden Gedichtstrophe thematisiert wird. Melodisch nur leicht variiert, führt diese musikalisch zum selben Höhepunkt wie eine Strophe davor, was die Wirkung etwas abschwächt. Als der Räuber zurückreitet, nimmt der Komponist die nachschlagenden Sechzehntelnoten des Beginns wieder auf und erreicht schließlich jenen verminderten Septakkord, der bereits in der ersten Strophe über die Subdominante zur Tonika zurückgeführt hat. Trotz des inhaltlich versöhnlichen Schlusses endet Netzers Vertonung *ff* in düsterem Moll; für ihn steht nach wie vor die unheimliche Szenerie des Ritts *über die Haide* im Vordergrund. Auch in Heines *Bergstimme* steht ein Reiter im Zentrum des Gedichts; dieser streift *durch das Bergtal*, und zwar *im traurig stillen Trabe*. Die Bergstimme bestätigt ihm, dass er nicht in die Arme der Geliebten, sondern *ins dunkle Grab* zieht, wo ihn wohlige Ruhe erwartet. Netzer vertont den Text als nur leicht variiertes Strophenlied. Wie in Schuberts *Erkönig* treibt eine charakteristische Bassführung die Musik nach vorne, sie läuft jedoch nicht durch und ist auch generell anders gestaltet. In Kombination mit den nachschlagenden

Achtelnoten ergibt sich eine tonmalerische Umsetzung des Trabens, während dynamische Kontraste und die dichte Mollstimmung die geheimnisvolle Atmosphäre anschaulich einfangen: Die Antwort der Bergstimme ertönt in allen drei Strophen über einer erweiterten Kadenz mit Trugschluss⁹⁶, einem darauf folgenden Quartsextakkord und einem Quartvorhalt. Im Klavier setzt Netzer nur Akkorde in ganzen Noten als Haltetöne, erst danach hallt das Pferdegetrappel jeweils vier Takte lang gespenstisch im *pp* nach.

Wie *Der Haideritt* kann auch der Text der Ballade *Die Schifferin* op. 21 mit dem *Erkönig* in Verbindung gebracht werden, jedoch auf ganz andere Weise. Die Vertonung Netzers zählt aufgrund ihrer musikalischen Geschlossenheit und vielen motivischen, durch den Liedtext hervorgerufenen Querverbindungen zu seinen eindrucksvollsten und kunstfertigsten ausgedehnten Liedkompositionen. Der Textdichter Johann Rudolf Wyss der Jüngere⁹⁷ greift nicht wie Prechtler die Reiterszene auf, seine Erzählung spielt an einem See. Wyss nimmt das Element der Rede und Gegenrede auf, kehrt aber dabei die Vorzeichen um: Nicht um ein Gespräch zwischen Vater und Sohn handelt es sich, sondern um eines zwischen Mutter und Tochter. Und nicht die Tochter ist es, die angstvoll fragt, sondern die Mutter.⁹⁸

Auf den ersten Blick überraschend steht die Ballade nicht in einer Molltonart, sondern in B-Dur. Aber schon die kurze Introduktion wendet sich nach d-Moll, und in dieser Tonart beginnt auch die Singstimme. Ähnlich charakteristisch wie Schuberts Basslauf im *Erkönig* erscheinen Netzers Begleitfiguren, die er der Mutter und der Tochter zuordnet: Jene der Mutter spiegelt sowohl das leichte Plätschern des Sees als auch ihre schwelende Angst wider, jene der Tochter soll mit ihren fließenden Achtelnoten die Mutter beruhigen:

⁹⁶ In der zweiten und dritten Strophe fügt Netzer lediglich einen zusätzlichen Vorhalt vor dem Trugschluss hinzu.

⁹⁷ Johann Rudolf Wyss (1781–1830), „als Dichter: der Jüngere, als Professor: der Aeltere, [...] Reich begabt, [erhielt er] schon 1805 den Lehrstuhl der Philosophie an der neubegründeten Akademie in [seiner Heimatstadt] Bern.“ [o. Verf.], Wyß, Johann Rudolf, in: Brümmer, Franz (Bearb.): Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten von den älteren Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1884, S. 600f.

⁹⁸ (1) „Was plätschert da draußen im See so spät? Lieb' Töchterchen, sieh doch zu?!“ „s' ist Nachbars Ente, die schwadern geht; schlaf, Mütterchen, schlaf in Ruh!“ (2) „Was rauschet im Wasser so heftig, so laut? Ach! Töchterchen, mir ist bang!“ „Wohl schwemmt ein Bauer sein Rösslein traut; schlaf, Mütterchen, süß und lang!“ (3) „Das brauset ja schaurig wie Sturmeswut, horch! Töchterchen, Notgeschrei!“ „Es singt und rudert ein Fischer gut, schlaf, Mütterchen, schlaf sorgenfrei!“ (4) „O Jammer, o Wehe! Nun muss ich hinaus, nun bricht mir mein armes Herz!“ Sie ruft's und fliehet hinab vom Haus, die Mutter voll Angst und Schmerz. (5) Und still zu des Ufers beschilftem Rand treibt tot sich ein Leib heran; da liegt er bloß im schwarzen Sand. „Barmherziger Gott! Mein Mann!“ (6) „Ach, mein Töchterlein, schlafen will ich nun, will schlafen Dir die ganze Nacht, will lang und süß und in Freuden ruhn den Schlaf, der nie erwacht!“

erste Frage der Mutter
Singst. *p* 5
"Was plät - schert da drau - ßen im

erste Antwort der Tochter
pp 14
's ist Nach - bars En - te, die

Kl. *p*
8^{bb-1}

pp
1. II. 1 Oktave tiefer

Nbsp. 4: Joseph Netzer, *Die Schifferin* op. 21, Gegenüberstellung der Begleitfigur der Mutter mit jener der Tochter.

Moduliert die Melodie der fragenden Mutter über f-Moll zum C-Dur-Akkord, so setzt die Rede der Tochter wieder in B-Dur ein und verharrt, abgesehen von einer drängenden Ausweichung nach c-Moll bei der Bitte *schlaf, Mütterchen*, auch in dieser Tonart. Die zweite Gedichtstrophe ist nach demselben Grundmuster gestaltet. Die Stimme der Mutter erklingt dynamisch intensiviert in der Grundtonart, doch dieses B-Dur erscheint instabil. Es kippt zunächst Richtung c-Moll und dann zu einem verminderten Septakkord, worauf die Tochter ihre Antwort in D-Dur beginnt. Auf *schlaf, Mütterchen* erfolgt die Rückmodulation nach B-Dur, und, gesteigert im Vergleich mit der ersten Gedichtstrophe, fleht die Tochter die Mutter geradezu beschwörend an. Nach dem um einen Takt verlängerten instrumentalen Zwischenspiel beginnen im Bass durchlaufende tremolierende Sechzehntelnoten, die das schaurige Brausen des Sturmes anschaulich zur Geltung bringen. Die angstvolle Frage der Mutter ertönt nun in b-Moll und gipfelt in harten, punktierten Akkordschlägen, die sich nach Ges-Dur wenden. Über sanft wiegenden Dreiklangszerlegungen, die das beschauliche Rudern des Fischers darstellen, setzt *dolce* die Tochter zur Antwort an. Wieder auf neue Art erreicht Netzer die Grundtonart, doch die ins Moll weisende Note *ges* stellt das letzte Wort *sorgentfrei* vorausweisend in Frage. Danach verdichtet sich der musikalische Satz, und mehr noch als im *Haideritt* op. 16 bricht die bisher eher variiert strophisch anmutende Anlage auf, gemäß der Bezeichnung Ballade auf dem Titelblatt der Druckausgabe.

Netzer nimmt die tremolierende, „brausende“ Klavierbegleitung in tiefer Lage wieder auf und erreicht den ersten Höhepunkt, als die Mutter *voll Angst und Schmerz* aus dem Haus stürzt. Die Bewegung sinkt nochmals zurück und mündet in unheimliche *pp*-Tremoli in der rechten Hand, während Netzer im Bass ein starr wiederkehrendes charakteristisches Motiv⁹⁹ darbringt, das die lähmende Angst der Mutter verdeutlicht. Die Singstimme bewegt sich stufenweise höher und gewinnt an dramatischer Intensität bis hin zum tatsächlichen Höhepunkt, als die Mutter ihren toten Mann erkennt. Kamen hier nochmals jene punktierten Akkordschläge zum Einsatz, die jeweils seelisches Leid widerspiegeln, so gelingt dem Komponisten unmittelbar darauf ein besonderer Kunstgriff: Er tauscht die Rollen, indem er nun der Mutter jenen schlichten, beruhigenden Ton und auch das Begleitmuster zuordnet, das er zu Beginn der Rede der Tochter unterlegt hat. Die Mutter hat abgeschlossen mit dem Leben und wünscht nun, wie die Tochter zuvor gebeten hat, lang und süß zu schlafen – doch auf tragische andere Weise, als es ihr Kind gemeint hat. Wie in einigen anderen Liedern, etwa im zu Beginn behandelten *An die Laute* op. 1/1, setzt Netzer zum Schluss einen Triller und einen Vorschlag als kleine Kadenz. Danach verliert sich die Musik *perdendosi* im Nichts, während der die Durtonart trübende, zuvor vorausweisende Ton *ges* wie zur Bekräftigung nochmals mehrfach erklingt. Finden sich in diesen beiden Vertonungen nur selten musikalische, sondern vielmehr textliche Anknüpfungspunkte zu

⁹⁹ Dieses Motiv entspricht der einleitenden Bassfigur im Lied *Ist es Wonne, ist es Schmerz* op. 19/3.

Schuberts und Goethes *Erkönig*, so erinnert im Lied *Wer dich schaute, muss dich lieben* op. 42 – obwohl inhaltlich in keiner Weise mit dem Gedicht in Verbindung zu bringen und auch musikalisch insgesamt ganz unterschiedlich gestaltet – die Klavierbegleitung an Schuberts Vertonung. Hier wie dort schlägt die rechte Hand akkordische triolische Achtelrepetitionen an, während ein charakteristisches, auch mit dem Liedthema verwandtes Motiv in der linken Hand für vorwärts treibende Bewegungsimpulse sorgt. Netzers Lied erscheint jedoch nicht dramatisch, sondern lebhaft-überschwänglich, wozu auch die einprägsame F-Dur-Melodie ihren Teil beiträgt. Die im weiteren Verlauf sehr differenzierte Harmonik zeichnet den empfindsamen Text feinsinnig musikalisch nach und vereinigt die vielschichtigen Gefühle des lyrischen Ichs von sehnsuchtsvoller Anbetung über den Verlust bis hin zur Erinnerung zu einem mitreißenden Ganzen. Netzer weicht nach C-Dur und a-Moll aus und streift dabei auch kurz d- und g-Moll. Die Vorhalte sowie Sept- und Sextakkorde ergeben sich durch die selbständige Bassführung beinahe wie von selbst. Dieser harmonische Reichtum in Verbindung mit der prägnanten Melodik gibt den Ausführenden Gelegenheit, die drei Strophen gemäß dem Text immer neu zu interpretieren. Alle Strophen münden in die Titel gebende Erkenntnis *Denn wer dich schaute, muss dich lieben, nur dich allein in Ewigkeit*. Vorbereitet durch eine a-Moll-Skala im Klavier, wirkt an dieser Stelle das unmittelbar anschließende F-Dur besonders befreiend. Die folgende, durch Sequenzen gebildete Melodiephrase, die variiert und gesteigert wiederkehrt, lässt an Schuberts musikalische Umsetzung der stetig steigenden Emotionen der Protagonistin in *Gretchen am Spinnrade* D 118 denken (Textstelle *Mein Busen drängt sich nach ihm hin, ach dürfte ich fassen und halten ihn*). Netzer verwendet aber nur die untere Wechselnote:

22 *pp* denn wer dich schau - te muss dich lie - ben nur dich al - lein in E - wig - keit

Nbsp. 5: Joseph Netzer, *Wer dich schaute, muss dich lieben* op. 42, Beginn des Refrains.

LIEBESLIEDER UNTERSCHIEDLICHER ART

Inhaltlich leitet *Wer dich schaute, muss dich lieben* op. 42 zum großen Block der Liebeslieder über. Zahlreiche Gedichte, die Netzer zur Vertonung heranzog, haben die Liebe zum Inhalt.

Das überaus mitreißende Lied *An Irene*, das Netzer mit dem Datum 22. September 1855 versah, kann zu seinen besten Gesangsstücken gezählt werden. Leidenschaftlicher Überschwang, der sich bereits in der Einleitung mit ihren vorgezogenen Achtelnoten breit macht, dominiert das gesamte musikalische Geschehen. Die rhythmische Struktur des eingängigen Themas zieht sich ebenso wie die lebendige akkordische Achtelbegleitung durch und schafft eine innere Geschlossenheit. Melodik und Harmonik wandelt Netzer in auffallend abwechslungsreicher Manier immer wieder leicht ab, womit er die unterschiedlichen Stimmungen des lyrischen Ichs, dessen Sehnen, Zweifeln und Schwärmen, sehr gut zur Geltung bringt. Zu Beginn der dritten Strophe kehrt sich die Frage *Ob ich dich liebe* um, und auch Netzer bricht die bisherige Form auf. Er hat den ersten Teil des Liedes in F-Dur beendet und vertont den Vers *Wenn du mich liebest? O himmlisches Mädchen* in origineller Weise als *langsam* auszuführendes Rezitativ. Für den Abschluss – *O dann gestände ich dir es auch laut. Wie ich dich liebe, dass ich dich nenne stets meinen Engel und bald meine Braut.* – nimmt er das Tempo, die Rhythmik und die Begleitung des Beginns wieder auf und bringt das Lied in mehreren Steigerungswellen, die in einer abschließenden kleinen, durch eine Fermate angezeigten Kadenz gipfeln, zu Ende.

Nicht zuletzt aufgrund einer in den ersten beiden Strophen beibehaltenen, charakteristischen Begleitfigur erscheint auch das nur etwas mehr als zwei Wochen zuvor entstan-

dene *Lied der Caecilie*, die ihre Liebe still in ihrem Herzen trägt, lebhaft vorwärts drängend. Ihre Sehnsüchte und Emotionen im Inneren verraten einige Vorhalte, der weit ausholende Melodiebogen sowie mehrere kurze Ausweichungen und gleich mehrere Fermaten am Ende der ersten beiden Strophen. In der dritten Strophe geht Netzer entsprechend der zugrunde liegenden Barform neue Wege: Durchgehende Dreiklangsbrechungen bilden den Klangteppich für eine Melodiephrase, die zuerst in der Grundtonart G-Dur, dann eine Tonstufe höher in a-Moll auftritt, wodurch die leisen Zweifel der Protagonistin, die die Worte *Und ob auch des Schweigens Wolke den seligen Frieden uns trübt* vermitteln, gut zum Ausdruck kommen. Der darauf folgende, vorletzte Vers *Gott sprach ja zum Blumenwolke* erklingt zweimal, zunächst in F-Dur, danach wieder einen Ganzton höher, wie zur Bekräftigung aber in G-Dur, womit die Grundtonart wieder erreicht wird. Den Schlussvers *ihr Blumen schweiget und liebt* verarbeitet Netzer zu einer wirkungsvollen Stretta, die nach einem akzentuierten chromatischen Abgang der Singstimme wiederum in die für den Komponisten typische Fermate vor dem Schlussakkord der letzten Kadenzwendung mündet.

Obwohl mit *Sehr bewegt* überschrieben und inhaltlich ähnlich zu den beiden vorhergehenden Liedern, ist *Namen nennen dich nicht* im Gegensatz zu diesen von einer mehr lyrischen Stimmung erfüllt. In der Form ABA'B'A" gebaut, wechseln die Tonarten As- und Es-Dur miteinander ab. Die Grundstimmung bleibt aber aufgrund derselben Begleitstruktur in allen Teilen dieselbe,¹⁰⁰ und darüber hinaus ähnelt die abschließende Melodiephrase des B-Teils

rhythmisch und melodisch jener des A-Teils. Durch ausgewogene Melodiebögen, manche aus dem Gedichttext resultierende Abwandlungen in der Singstimme und ausdrucksvolle Steigerungen feinsinnig gestaltet, entspricht die Vertonung dem empfindsamen Gedichttext von Hermann Ueltzen.¹⁰¹ In schöner Wirkung wird der Abschluss jeder Gedichtstrophe wiederholt, in der dritten Strophe *Wäre Herzensempfindung nur hörbar; jeder Gedanke wäre ein Hymnus von dir(A')* erklingt dieser nach einem Trugschluss in drei zusätzlichen Takten intensiviert sogar ein drittes Mal.

Im Gegensatz zu vielen seiner anderen Lieder verzichtet Netzer, vielleicht aufgrund des einheitlichen Stimmungsgehalts, auf Klavierzwischenstücke zwischen den einzelnen Strophen. Im abschließenden Abschnitt A" wiederholt der Komponist – nun einschließlich der drei Zusatzakte aus A' – die erste Gedichtstrophe, obwohl Ueltzen in der letzten Strophe (im Lied B') quasi das Fazit ausgesprochen hat: *Lieben kann ich dich nur, doch Worte, wie ich dich liebe, spar' ich der Ewigkeit auf*. Eine weitere überlieferte Gedichtstrophe benutzt Netzer hingegen nicht.¹⁰²

Elegisch fließend aufgrund der fortlaufenden Viertel-Achtel-Abfolge innerhalb des 6/8-Takts und der geschwungenen Melodielinien, erinnert die gefühlvolle, in ihrer Einfachheit ausgesprochen wirkungsvolle *Barcarole* in g-Moll op. 20/3 aus dem Jahr 1846 nach einem Gedicht von Prechtler an das *Venezianische Gondellied* op. 19/6 in der gleichen Tonart aus Felix Mendelssohn-Bartholdys *Lieder ohne Worte*, ja, es enthält sogar die gleiche harmonische Wendung von d-Moll über c-Moll zur Dominante von g-Moll:¹⁰³

¹⁰⁰ Diese Formkonzeption gleicht nahezu jener in Schuberts Goethe-Vertonung *Der Musensohn* D 764. Im Gegensatz zu Netzer variiert er die einzelnen Teile nicht, was eine ABABA-Form ergibt. Auch Schubert behält die Begleitstruktur bei und rückt so den Wechsel der Tonart in den Vordergrund. Im Gegensatz zu Netzer, der hier ohne Zwischenstücke auskommt, bringt er jeweils vor dem B-Teil die Einleitung als Klavierzwischenstück.

¹⁰¹ In der Handschrift sind weder der Textdichter noch der Gedichtstitel *hr*vermerkt. Diese Angaben finden sich im Gedichtabdruck bei Edgar Hederer. Vgl. Hederer, Edgar (Hg.): *Das deutsche Gedicht. Vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main und Hamburg 1957, S. 94. In Celle geboren, studierte Hermann Wilhelm Franz Ueltzen (1759–1808) Theologie in Göttingen und wirkte als später als Hauslehrer und Pastor. Vgl. Müller, Reinhard; Ueltzen, Hermann Wilhelm Franz, in: Herkommer, Hubert/Feilchenfeldt, Konrad (Hg.): *Deutsches Literatur Lexikon*, begr. von Wilhelm Kosch, fortgef. von Carl Ludwig Lang, 24, Zürich–München 2004, Sp. 247f.

¹⁰² Bei Hederer: *Das deutsche Gedicht* (wie Anm. 101) erscheint die folgende Gedichtstrophe an dritter Stelle: *Wie du lebstest und bist, so trag ich einzig im Herzen, teuerstes Mädchen, dein Bild*. Netzer vertont diese nicht – ob bewusst, oder ob seine Vorlage diese Strophe nicht enthielt, ist heute nicht mehr zu eruieren.

¹⁰³ Vielleicht benutzte Netzer dieses 1834 erschienene erste Heft der *Lieder ohne Worte* in seinen Unterrichtsstunden. Mendelssohn selbst lernte er in Leipzig persönlich kennen, wurde aber nach Kessler „nicht besonders freundlich aufgenommen“. Kessler: Josef Netzer, eine biographische Skizze (wie Anm. 4), S. 13f.

22 Joseph Netzer *p*

Singst.

1. In die Fer - ne, in die Fer - ne
2. Flieht das Blut aus dei - ner Wan - ge,
3. Ja, des Him - mels stil - len Sc - gen,

Kl. *pp*

17 Felix Mendelssohn-Bartholdy

Nbsp. 6: Joseph Netzer, *Barcarole* op. 20/3, T. 22–24; im Vergleich mit Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Venetianisches Gondellied* op. 19/6, T. 17–19.

Die sich bis zum Flehentlichen steigernde Bitte des lyrischen Ichs, das Liebchen solle mit ihm ziehen, ist zu Netzers schönsten Liebesliedern zu rechnen. Melodische Elemente der Einleitung treten im Verlauf des Liedteils wieder auf und werden neu zusammengesetzt, und im Klavier erklingen Echos von Melodiephrasen, einmal intensiviert eine Terz höher als die Singstimme. Lange Haltetöne in der Singstimme, während sich im Klavier die Harmonie ändert, drücken das Sehnsuchtsvolle aus. Begnügt sich Netzer in der Begleitung im ersten Abschnitt mit Dreiklangszerlegungen als Klangteppich, greift er im zweiten die Melodie der Singstimme auf. Hervorzuheben ist, dass am Beginn der Druckausgabe für jede Strophe eine unterschiedliche Interpretation verlangt wird: „NB. Die erste Strophe ist ruhig, die zweite stark und schneller, die dritte wieder ruhig zu singen.“

Hakons Lied op. 7 in c-Moll¹⁰⁴ aus Walter Scotts *Seeräuber* ist, wie 1839 treffend beurteilt wird, „ganz für den deklamatorischen Vortrag berechnet und für einen Sänger, der desselben mächtig ist, sehr wirksam.“¹⁰⁵ Die Widmung an die

Opernsängerin Caroline Botgorschek erscheint also durchaus passend. Die Abschiedsszene gibt sich mit der durch weite Sprünge gekennzeichneten, expressiven Melodie der Singstimme und den häufig tremolierenden und deshalb orchestral anmutenden Begleitfiguren düster-leidenschaftlich.

Trotz des balladesken Tons kann *Hakons Lied* als variiertes Strophenlied bezeichnet werden: Während in den ersten Strophen die Harmonik über weite Strecken dieselbe bleibt, sich aber der Melodieverlauf dem Text gemäß unterscheidet, kehrt sich das Verhältnis in der letzten Gedichtstrophe um, denn Netzer nähert die Melodik dem Beginn an und ändert in erster Linie die Harmonik.

Eine überraschend düstere Stimmung verbreitet das ergreifende, kurze Abschiedslied *An Selma* op. 25/3. Zur Vortragsangabe *Sehr schnell und leidenschaftlich* passend, treiben jagende Triolen, die erst bei den abschließenden kadenzartigen Fermaten zum Stehen kommen, das musikalische Geschehen nach vorne. Das Hauptthema klang bereits in der instrumentalen Einleitung an:

Singst.

8 Die Wan - ge blass, das Au - ge ver - weint, so sah ich

Kl. *simile, hier durchgehend f-Moll-Tonika*

Nbsp. 7: Joseph Netzer, *An Selma* op. 25, Beginn der Singstimme.

¹⁰⁴ Tonart der gedruckten Ausgabe. Die handschriftlich überlieferte Fassung steht in d-Moll.

¹⁰⁵ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Compositionen (Schluß) (wie Anm. 58), S. 276.

Dieses zehntaktige Thema tritt zweimal auf, es wendet sich von der Grundtonart f-Moll zunächst nach As-Dur, dann, während des ersten Höhepunkts bei den Worten *ich muss hinaus in die Fremde gehn*, nach c-Moll. Nach einer echoartigen Wiederholung der abschließenden Melodiephrase im Klavier folgt der zweite, nach f-Moll zurückführende Teil, der wie der erste durch expressive dynamische Kontraste und Ritardandi gekennzeichnet ist. Obwohl das lyrische Ich im Süden nicht nur dem Sonnenschein, sondern auch einem Freund oder sogar einem *lieblichen Mägdelein* begegnen wird, es wird *keines* (dreimal hervorgehoben!) finden, *das um mich weint*. Ausgehend vom *ff* verlangt Netzer an dieser Stelle nochmals eine dynamische Steigerung, die nach mehreren Akzenten unmittelbar ins *pp* des Nachspiels mündet. Ein letzter *fz*-Akzent beendet diesen dramatischen Ausbruch.

Im durchkomponierten Lied *Sehnsucht* in B-Dur kommen all die Gefühle, die mit diesem Titel in Verbindung stehen, sehr gut zur Geltung. Dem Textbeginn *O! wie mein Herz zu dir doch drängt* entsprechend vorwärts treibend gibt sich die Klavierbegleitung mit ihren wechselweise aufwärts strebenden Dreiklangsbrechungen, die den ersten Teil des Liedes bestimmen, und den folgenden fließenden Sechzehntelsextolen. Das Thema hingegen wird *dolce* vorgetragen, ist aber zugleich von expressiven Sextsprüngen geprägt. Als die Tage *zu langsam für der Seele Qual* schwinden, verdunkelt sich das musikalische Geschehen, um sich am Ende der Phrase bis zum Ton g“, dem Spitzenton des Dominantseptnonakkordes, aufzuschwingen. Einige Textwiederholungen, ausdrucksvolle Melismen und eine für Netzer typische abschließende Fermate – hier gesellt sich zusätzlich zum Dominantseptakkord noch die Terz der Tonika als Vorhalt – kennzeichnen den letzten Abschnitt; nur bei der Geliebten findet das Herz *die ersehnte Ruh*: Eine Dreiklangsbrechung

aufwärts, gefolgt von einem arpeggierten Akkord in hoher Lage, bildet das Ende dieses schwungvoll-leidenschaftlichen Gesangsstückes.

Das ähnlich betitelt Lied *Stimmen der Sehnsucht* ist im Gegensatz zu *Sehnsucht* ein einfach auszuführendes Strophenlied. Im Abendrot, im Wetterschein und im Meer sieht das lyrische Ich das Bild der Geliebten, doch immer verschwindet es, weshalb jede Strophe mit dem Vers *ich stand mit meiner Sehnsucht allein* endet. Wie häufig bei Netzer wird das Nachspiel zum Vorspiel – eine Kreisstruktur, die dem unablässigen Kreisen der Gedanken um das Bildnis entspricht. Eine aufsteigende Melodiephrase zum Ende des ersten Abschnitts, die im Klavier echoartig aufgenommen wird, und eine Ausweitung von Des-Dur eine Sekund höher nach es-Moll im zweiten Abschnitt bringen die Sehnsucht nach der Geliebten anschaulich zum Ausdruck.

Die *Famändische Liebesklage* op. 19/2 in f-Moll, nach einem Text eines gewissen Büsching¹⁰⁶ und datiert mit 20. Juni 1846, vertonte Netzer in dreiteiliger Liedform ABA' mit einem Mittelteil in As-Dur,¹⁰⁷ der die sehnsuchtsvolle Bitte, ihr Schatz solle wieder aus England heimkehren, enthält. Die Gedichtstropfen sind durch Klavierzwischenpiele klar voneinander getrennt; die beiden ersten setzen im A-Teil auf annähernd gleiche Weise ein, entwickeln sich dann aber unterschiedlich weiter. Auch Robert Franz wechselt in seiner Vertonung op. 28/4¹⁰⁸ von f-Moll nach As-Dur, endet dann aber in dieser Tonart. Er komponierte diesen Text als kompaktes, nur leicht variiertes Strophenlied¹⁰⁹ und verzichtete auf die Vertonung der letzten Strophe. Sein Lied schließt somit mit dem Wunsch des Mädchens nach Rückkehr ihres Geliebten. Während Franz die akkordische Begleitung auch rhythmisch mit der Singstimme parallel führt, breitet Netzer im Rahmenteil mit fließenden Achtelnoten einen Klangteppich aus, worauf sich die Gesangsmelodie entfalten kann.

¹⁰⁶ Vermutlich handelt es sich hierbei um Johann Gustav Gottlieb Büsching (1783–1829). In Berlin geboren, studierte er die Rechte und wurde später ordentlicher Professor für Altertumswissenschaften an der Universität Breslau. Er gab Erzählungen und Dichtungen des Mittelalters sowie eine Sammlung deutscher Volkslieder heraus. Vgl. [o. Verf.]: Büsching, Johann Gustav Gottlieb, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon bis Ende 18. Jh. (wie Anm. 97), S. 70.

¹⁰⁷ Tonart der gedruckten Ausgabe. Die handschriftlich überlieferte Fassung mit dem Haupttitel *Das traurige Mädchen aus Flandern* – der Titel der gedruckten Ausgabe *Famändische Liebesklage* ist hier als Untertitel angeführt – steht in g-Moll.

¹⁰⁸ Franz, Robert: Franz-Album. Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung 1. Original-Ausgabe, Leipzig [o. J.], S. 54f.

¹⁰⁹ Jede Strophe umfasst nur acht Takte plus einen Überleitungstakt.

Im Mittelteil verdichtet sich der Satz, und die Stimmung wandelt sich vom elegisch Melancholischen hin zum leidenschaftlich Sehnenenden: Dynamische Kontraste und kurze Ritardandi häufen sich, das Klavier begleitet akkordisch und übernimmt im Bass auch Elemente der Singstimme. Mit der letzten, von Robert Franz nicht vertonten Gedichtstrophe kehrt gemäß dem Text der elegische Teil wieder: *Das traurige Mädchen* spricht wie zu Beginn wieder von sich selbst – ihr bedeutet ihr Reichtum nichts, wenn ihr Liebster nicht zugegen ist.

Das Strophenlied *Aus der Ferne* op. 20/1¹¹⁰ ist ein überschwänglich dargebrachter Gruß an die Geliebte. Das stimmungsvolle Pendeln zwischen h-Moll und der Grundtonart D-Dur, das das Glück, die Sehnsucht und die Leidenschaft der Liebe widerspiegelt, zeigt sich bereits in der Einleitung, die am Ende zum Nachspiel wird. Harmonisch recht einfach gehalten, melodisch sich stetig zum Schluss hin steigernd, treibt Netzer die Musik auch durch ein charakteristisches, immer wiederkehrendes Motiv im Bass nach vorne, das er auch in der Singstimme übernimmt.

Ein besonderes musikalisches Kleinod stellt das mit 29. Mai 1846 datierte Lied *Gute Nacht* op. 22/1 in G-Dur dar. Relativ leicht auszuführen, fängt es auf stimmungsvolle und abwechslungsreiche Weise die abendliche Atmosphäre ein. Das Einleitungsmotiv tritt unter fließenden Sechzehnteln in der Tenorlage auf, bevor die Singstimme mit einem einprägsamen, mild-lyrischen Thema einsetzt. Auf eine Ausweitung nach a-Moll folgt ein neuer, sanft-elegischer Abschnitt in e-Moll, worauf die Melodie genau bei den Worten *viel hundert Grüße steigen* zum ersten Höhepunkt geführt wird. Das Mitgehen des Klaviers an wesentlichen Textpassagen, ein kleiner Triller, Vorhalte und zwei ganz spezifische melodische Änderungen in der zweiten Strophe – die Rhythmisierung bei *leise, wie Geister zieh'n* und der gesteigerte, um eine Terz höhere Fermatenton e“ als Abschluss – zeugen von Netzers detaillierter Auseinandersetzung mit

dem Text. In der dritten und vierten Gedichtstrophe geht Netzer neue Wege: Nachschlagende Sechzehntel bilden nun die Begleitung, über der sich die Gesangsmelodie in D-Dur entfalten kann: Der Name der Braut, den das lyrische Ich nochmals spricht, klingt sanft zu ihr hinüber. Die vierte und letzte Strophe bildet schließlich den Höhepunkt des Liedes: Jene, die der Tag trennt, sollen in der Nacht im Traum verbunden sein, deshalb *lass im Traum uns küssen und halten Brust an Brust: o weil wir träumen müssen, so sei's ein Traum der Lust!* Wieder ändert sich die Begleitung, und die Musik nimmt durch Tonrepetitionen und einer Gegenstimme im Bass geradezu expressiven Charakter an. Als Nachspiel erklingt, eine einende Klammer bildend, die Einleitung. Ebenso differenziert und zugleich ausgewogen erscheint das *Wiegenlied* op. 19/1 in Des-Dur.¹¹¹ Zwar nicht eigentlich ein Liebeslied, ist es als Schlaflied mit dem vorhergehenden *Gute Nacht* verwandt und wird deshalb hier besprochen. Die Bitte an den Wind, das Kleinkind sanft im Schlaf zu begleiten, setzt Netzer überaus empfindsam in Musik. Die prägnante Melodie der Singstimme wird im Klavier von einer über das gesamte Lied beibehaltenen, aufgrund der dissonierenden ersten Sechzehntelnote sehr charakteristischen Spielfigur begleitet, die den milden Wind einfühlsam musikalisch nachzeichnet. Zusätzlich zur Bezeichnung *pp* findet sich zu Beginn sowohl in der gedruckten Ausgabe als auch in der Handschrift die Anweisung *sempre una Corda*. In zweiteiliger Form AB angelegt, erreicht Netzer den ersten Höhepunkt am Ende des ersten Abschnitts, dessen Melodiephrase mit der leicht wehmütigen Mollsexta genau dem Abschluss des zweiten Teils entspricht. Mittels einer Sequenz gelangt er dann über es-Moll zur abschließenden Kadenzwendung, in der er – anders als in vielen anderen Liedern, aber dem stetig fortlaufenden Rhythmus eines Wiegenliedes durchaus entsprechend – ganz ohne Fermate auskommt. Sehr zart vertonte Netzer Theodor Apels Gedicht *Die Sterne leuchten durch die Nacht*. Dieses durchkomponierte¹¹² Lied

¹¹⁰ Dieses Lied ist bei Pascher nur in Netzers Fassung für Klavier zu vier Händen angeführt mit dem unrichtigen Hinweis: „Es ist nur diese Klavierfassung erhalten.“ Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 241.

¹¹¹ Tonart der gedruckten Ausgabe. Die handschriftlich überlieferte Fassung steht in Es-Dur.

¹¹² Die dritte Gedichtstrophe entspricht in den ersten drei Takten der ersten, wird dann aber anders weitergeführt.

op. 39, in der gedruckten Ausgabe in F-Dur,¹¹³ beginnt mit einem charakteristischen, möglicherweise das Blitzen der Sterne malenden punktierten Motiv, das dann die Singstimme aufgreift und darüber hinaus in der Begleitung immer wieder, auch als Echo mehrmals hintereinander, erklingt. Wirkungsvoll führt die erste Strophe von F-Dur nach a-Moll und entspricht damit genau dem Gedichttext: Zunächst schildert Apel die friedliche nächtliche Stimmung, dann aber lenkt er die Aufmerksamkeit auf das lyrische Ich, das *kein sanfter Traum* beglückt. Zahlreiche kleinräumige harmonische Ausweichungen verbunden mit einer plastischen,

Gedichtstropfen mit den Worten *Ich will dich gerne meiden*, unmittelbar darauf bittet das lyrische Ich aber jeweils *nur einmal* um den Mut, das verlorene Glück zu grüßen, um einen Blick, um einen Kuss und zuletzt um *ein gütig Wort*. Flehentliche Vorhalte und wie in op. 39 einige harmonische Ausweichungen und die teilweise Parallelführung der Singstimme mit der Oberstimme des Klaviers drücken diese Bitten einfühlsam aus. Die Stimmungsvielfalt erreicht Netzer unter anderem durch die unterschiedliche¹¹⁵ Präsentation des textlich immer gleichen Strophenbeginns:

Ich will dich ger - ne - mei - den, nur ein - mal gib mir Mut, — dass ich dich herz - lich
 Ich will dich ger - ne mei - den, nur ein - mal wirf den Blick her - nie - der auf den
 Ich will dich ger - ne mei - den, nur ein - mal drü - cke leis' an mei - ne Stürn die
 Ich will dich ger - ne - mei - den, nur ein - mal, ein - mal sprich ein gü - tig' Wort; dann

Nbsp. 8: Joseph Netzer, *Nur einmal*/op. 41, unterschiedliche Anfänge der Gedichtstropfen.

empfindsamen Melodik und vielen kleinen Ritardandi geben die vielfältigen Gefühlsschattierungen des Textes¹¹⁴ treffend wieder. In der letzten Gedichtstrophe steigert sich durch einige Fermaten, Akzente und dynamische Kontraste die innere Erregung – das lyrische Ich kann das geliebte, aber verlorene Antlitz gedanklich nicht loslassen, was mehrere Textwiederholungen bekräftigen.

Thematisch verwandt erscheint das ebenso durchkomponierte Lied *Nur einmal*/op. 41. Zwar beginnt jede der vier

Im Nachspiel erklingt zwei Takte nach der Mollsextes f, wodurch der Zwiespalt des lyrischen Ichs ein letztes Mal zum Ausdruck kommt.

Die Ballade *Schiffers Meereslied* op. 8, 1839 erschienen, steht im fernen, für Netzer ungewöhnlichen H-Dur und erinnert zu Beginn in seiner lyrischen Stimmung, der fließenden Achtelbegleitung sowie durch den Triller im dritten Takt etwas an das knapp mehr als zwei Jahre zuvor komponierte *Nocturne* op. 32/1 in derselben Tonart von Frédéric Chopin.

¹¹³ Die handschriftlich überlieferte Fassung steht in As-Dur.

¹¹⁴ *Deine Liebe schwand dahin, [...] doch treu bin ich dir noch vereint zu meiner eig'nen Qual, und wenn dein liebes Bild erscheint, grüß' ich es tausendmal.*

¹¹⁵ Der Beginn der vierten und letzten Gedichtstrophe entspricht nur in den ersten beiden Takten der ersten Strophe.

Das Lied „ist sangbar, erfordert aber sehr reine Intonation, so wie die Begleitung einen etwas geübteren Spieler“,¹¹⁶ urteilte man im Jahr der Veröffentlichung.

Dreimal durfte der Protagonist die Liebe erleben, berichtet er aus der Rückschau, und alle drei Male wurde er enttäuscht. Entschied sich die erste für einen anderen, so war die zweite ein *heiliges Ideal*, zu dem er nur aufschauen konnte. Die dritte Liebe schließlich war ihm zugetan, sie verstarb jedoch, worauf der Schiffer auf die *wogende, schwankende See* flüchtete. Sein bitterer Schmerz blieb ihm aber. Dem Text entsprechend, gestaltet Netzer die einzelnen Teile völlig unterschiedlich und trennt sie zusätzlich durch kurze Klavierzwischenspiele, sodass sie blockartig aufeinander folgen. Nach dem lyrischen ersten Abschnitt, in dem der Schmerz des Schiffers durch eine Ausweitung nach cis-Moll verdeutlicht wird, zeigt sich während der Darstellung der ersten Liebe, hervorgerufen durch die Tonart gis-Moll und arpeggiotriolenbewegungen, glühende Leidenschaft. Das *heilige Ideal* schildert Netzer in reinem E-Dur, abgesehen von einer kurzen Ausweitung nach cis-Moll, wenn die Perspektive auf das lyrische Ich gerichtet wird. Die Klavierbegleitung erinnert in diesem Teil frappant an Schuberts unter dem Namen *Ave Maria* weithin bekannte *Hymne an die Jungfrau*

D 839 – möglicherweise ein bewusstes Zitat, um die „Reinheit“ dieser Liebe auszudrücken? Im dritten Abschnitt nimmt die Ballade dramatischen Charakter an: Hämmernde nachschlagende Akkorde im Klavier zeichnen die Verbitterung des Schiffers nach, der in düsterem cis-Moll seinen leidenschaftlichen Klagegesang anstimmt. Der letzte Teil steht wiederum in der Grundtonart H-Dur, *con passione* tritt jedoch abermals eine neue Begleitfigur auf, deren Dreiklangsbrechungen die Wellen des Meeres widerspiegeln und im weiteren Verlauf in die abschließenden, sich *ppp* im Nichts verlierenden Tremoli münden. Die Schlusskadenz führt von der Durterz der Tonika chromatisch abwärts über deren Mollterz zur Dominante – ein mehrfach verwendetes Mittel Netzers, um in einem Lied in Dur schmerzliche Stimmungen, wie hier den Ausruf *und mir ist auch hier so weh!*, wiederzugeben. Nicht nur der Beginn, sondern insgesamt beinahe chopinesk mutet die durchkomponierte Vertonung von *Mollys Abendlied* an. Im fernen Ges-Dur stehend, entfalten sich wie in keiner anderen Vertonung Netzers im Klavier über einer fließenden Achtelbegleitung in der rechten Hand in der Einleitung, den Zwischenspielen und dem Nachspiel zahlreiche unterschiedliche Triller, Akzente, Skalen und Dreiklangsbrechungen sowie Vorhalte und Nebennoten:

The image shows a musical score for 'Mollys Abendlied' by Joseph Netzer, measures 33-39. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a vocal line (Singer) and a piano accompaniment (Kl.). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'dimin.'.

Nbsp 9: Joseph Netzer, *Mollys Abendlied*, T. 33–39, Klavierzwischenspiel.

¹¹⁶ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Schluß) (wie Anm. 58), S. 276.

Die Singstimme, die ebenso Verzierungen, Fermaten, Skalen-Melismen, Wechselnoten und Triller enthält, kennzeichnen ausdrucksvolle Melodiebögen, die auch motivische Querverbindungen aufweisen, wodurch sich ein geschlossenes, feinschattiertes Stimmungsbild ergibt. Sehr fantasievoll setzt Netzer somit das *Land der Träume*, das das lyrische Ich im Text der Brüder Janitschka herbeisehnt – *dass ich noch in Träumen finde, was ich einst so fromm geliebt, und noch einmal es empfinde, was die Wirklichkeit nicht gibt* – musikalisch um. *Finst're Trennung* beschreibt in vier klar voneinander abgesetzten Abschnitten den Weg vom eigentlichen Abschied über die Gedanken *in stiller Liebe* an das vergangene Glück und den nachfolgenden Blick, der *dir nachfliehet] von Raum zu Raum* bis zur Erkenntnis *stets werd ich liebend dich umschweben, und heiter sein im Thränenflor*. Dementsprechend komponiert Netzer den Text durch und lässt die Singstimme im ersten Teil in mildem E-Dur über sparsam gesetzten Akkorden rezitieren. Ab dem zweiten Teil nimmt die Klavierbegleitung Bewegung auf, so wie sich auch die Erregung des lyrischen Ichs steigert, die im vierten Abschnitt, nach dem dritten in H-Dur wiederum in der Grundtonart stehend, in akkordischen Sechzehntel-Repetitionen nachklingt. Mit einem langen Melisma auf dem letzten Wort *Thränenflor* endet dieses stimmungsvolle Lied; es scheint, als müsse sich das lyrische Ich zur heiteren Stimmung geradezu zwingen. Die spätabendliche Stimmung am See in Töne gefasst, zeichnet sich das ausdrucksstarke Lied *Vergebene Frage* durch eine dunkle Atmosphäre aus, die in dieser konzentrierten Form bei Netzer sehr selten ist. Bereits die Einleitung – und auch das motivisch daran anknüpfende Nachspiel – bestehen nur aus Mollakkorden: Die Tonika, die Subdominante und wieder die Tonika werden angespielt, ganz dem bedrückenden Text entsprechend, dessen letzte Strophe lautet: *Aber plötzlich schweiget alles, tiefe Stille rings umher, ausgestorben scheint die Gegend, öde, wie mein Herz und leer!* Eine geheimnisvolle Bassphrase an der Goethe sehr ähnelnden Textstelle *tiefe Stille rings umher*¹¹⁷ sowie schmerzliche Vorhalte sind ferner hervorzuheben; nur als

von der Liebe Heimatland gesprochen wird, wendet sich die Musik für längere Zeit nach Dur.

Ein ausgesprochen fesselndes Gesangswerk ist *Mein Element*. Wie *Mein Glück* op. 2 in A-Dur, erinnert auch die charakteristische Begleitfigur mit dem enthaltenen Tonschritt fis–e an dieses Lied (vgl. Nbsp. 1). Das Thema erscheint zunächst fast volksliedhaft schlicht, moduliert aber gleich zu Beginn nach cis-Moll und wenig später nach fis-Moll. Vorhalte, Echowirkungen und ein rezitativisch deklamierender Abschnitt in Verbindung mit einer sehr prägnanten Melodie zeugen von der Vielschichtigkeit dieses Liedes. Das Klavier beschränkt sich fast durchweg auf das Begleiten, sodass sich die Gesangsmelodie sehr gut entfalten kann. Auf bemerkenswerte Weise gelingt es Netzer, die unbeschweren Vögel und Fische zugleich wie die leidenschaftliche Trauer des lyrischen Ichs darzustellen: *Leider kein Wurm bin ich mit meinem Schmerz, kann nicht wie Vögel und Fische entfliehen, bin nur ein armes, ein menschliches Herz, muss in dem eigenen Feuer verglühen*.

In Graz am 13. September 1861 komponiert, ist das stimmungsvolle Lied *Jenseits* ist durch eine sanft fließende, später akkordische Triolenbegleitung gekennzeichnet, die zunächst mit der Singstimme parallel geführt. Trotz der Durtonart macht das durchkomponierte Gesangsstück, bis auf die Schlusssteigerung ganz im ρ -Bereich verharrend, aufgrund häufiger Ausweichungen nach Molltonarten einen eher elegischen Eindruck. Kein Wunder, denn alle Grüße und Liebeszeichen, die die Trauerweide dem Bach zuflüstert, werden nicht erwidert – das *unbekannte Land*, das Jenseits, gibt niemals eine Antwort.

Das wie *An Selma* op. 25/3 und das *Wiegenlied* op. 19/1 in zweiteiliger Form AB gebaute, ausdrucksvolle Strophenlied *Getrennte Liebe* op. 20/2 kennzeichnet trotz des pessimistischen Textes von Wolfgang Müller (*Ich kann es dir nicht sagen, wie ich verloren bin, mein Herz ist mir zerschlagen, zerrissen ist mein Sinn*) aufgrund seines beinahe volksliedhaften Tons und der Grundtonart As-Dur eine – nur vordergründig – unbeschwerete Atmosphäre. Sie stellt mög-

¹¹⁷ Hichels Szene spielt an einem See. Dieser Vers ruft jedoch Goethes *Meeres Stille* in Erinnerung: „Tiefe Stille herrscht im Wasser, ohne Regung ruht das Meer, und bekümmert sieht der Schiffer, glatte Fläche rings umher.“

licherweise den Frühling dar, an den das lyrische Ich in der dritten Strophe seine Anklage richtet. Expressive Elemente wie Ausweichungen nach c-Moll und b-Moll, Akzente, verminderte Septakkorde, häufige Tempowechsel sowie die abschließende, wieder mit einer Fermate versehene Kadenzwendung über einen expressiven Dominantseptnonakkord verdeutlichen jedoch den Schmerz des lyrischen Ichs, dessen Leben nach der Trennung von seiner Geliebten *dahin* ist.

LIEDER „IM VOLKSTON“

Wie bereits das letzte Beispiel des vorhergehenden Abschnitts angedeutet hat, weisen einige Lieder Netzers einen volksliedartigen Ton oder volkstümlich anmutende, teils an die Mundart angelehnte Texte auf.¹¹⁸ Viele davon haben ebenso die Liebe zum Inhalt, von manchen auf sehr humorvolle Art thematisiert; andere sind Trinklieder für gesellige Anlässe. Fast immer in einer eher kurz dimensionierten Strophenform angelegt,¹¹⁹ sind sie durch eine einprägsame Melodie und eine einfache Harmonik gekennzeichnet. Innerhalb ihres engen Rahmens zeichnet Netzer den Text als Stimmungsbild im Gesamten anschaulich musikalisch nach. So manches Kleinod findet sich in dieser Gruppe, das auch gegenwärtig einem Liederabend eine besondere Note verleihen würde. Auf dem Titelblatt des ausdrucksvollen, „einst viel gesungen[en]“¹²⁰ Strophenliedes *Bleib bei mir* op. 27, das auch in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen existiert, wird extra vermerkt, dass es „im Volkstone“ komponiert wurde. Die oder der Geliebte möchte Abschied nehmen und in die weite Welt hinausziehen, doch das lyrische Ich bittet sein Gegenüber zu bleiben, denn *in meinem Herzen ist der schönste Ort*. Entsprechend dem Gedicht, das Elemente der Mundart mit einbezieht, gestaltet Netzer seine Vertonung volksliedhaft schlicht. Über leicht zu spielenden Akkordzerlegungen der

Klavierbegleitung dominiert eine ergreifende Melodie das musikalische Geschehen, und die Harmonik erscheint trotz mancher Feinheiten keineswegs kompliziert, bringt jedoch die differenzierten Empfindungen gut zum Ausdruck. Die lyrische Grundstimmung erhält durch kurze Mollwendungen gemäß dem feinsinnigen Text wehmütige Akzente. Auf eine Modulation nach B-Dur, die den ersten Höhepunkt markiert, und ein kurzes Zwischenspiel, das die Melodiephrase davor als Echo wiederholt, folgt der Refrain. Dessen Bitte *Bleib bei mir und geh nit fort* beziehungsweise *Weine nit und geh nit fort* erklingt zunächst in der Grundtonart Es-Dur, dann geradezu flehentlich eine Quart höher in As-Dur. Am Höhepunkt der Entwicklung setzt die Begleitung kurz aus, um danach mit sanften Akkordschlägen, in denen die Erregung noch nachklingt, die Bewegung wieder aufzunehmen. Einige Ähnlichkeiten in Bezug auf Form, Melodik und Begleitung weist das Lied *Abschied* op. 24/1 in F-Dur nach Carl Herloßsohns Gedicht *Wenn die Schwalben heimwärts ziehen* auf, das in der gefälligen und leicht auszuführenden Vertonung von Franz Abt eine überaus weite Verbreitung erreichte.¹²¹ Netzer formt mit einer akkordischen Achtelbegleitung einen Klangteppich, worüber sich die eingängige Melodie gut ausbreiten kann. Der Beginn des Themas erklingt nach einer Wendung über die Subdominantparallele und die Dominante in Takt 9 eine Tonstufe höher in g-Moll; dass aber derselbe harmonische Verlauf auch im Refrain wiederkehrt (T. 15–17), schmälert die Wirkung etwas. Im Gegensatz zum strophischen *Abschied* op. 24/1 ist das gleichnamige Lied op. 23/1 nach einem Gedicht von Otto Prechtler (*Wir standen am Saum des Waldes*) eine alles andere als volksliedhafte, durchkomponierte kleine Szene, die die unterschiedlichen Stimmungen aufgrund der Verwendung ähnlicher motivischer Bausteine zu einem effektvollen Ganzen vereint. Dieses Lied beginnt mit virtuosen Sechzehnteln im Klavier, in denen Melodiefloskeln durchschimmern.

¹¹⁸ Auch wenn sich unter den späteren Gesangswerken mehr Lieder „im Volkston“ finden, lässt sich keine klare zeitliche Trennung ausmachen.

¹¹⁹ Eine Ausnahme bildet diesbezüglich das ausgedehntere Lied *Ringerl und Röserl* nach dem Mundartgedicht von Anton Freiherr von Klesheim für Singstimme, Klavier und Waldhorn, das weiter unten im Abschnitt *Lieder mit zusätzlichem Begleitinstrument* besprochen wird.

¹²⁰ Klein: Der Tiroler Komponist Josef Netzer und Josef v[on] Tschurtschenthaler (wie Anm. 13), S. 7.

¹²¹ Vgl. Draheim, Joachim/Kahl, Willi: Abt, Familie, in: Blume, Friedrich (Begr.)/Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2., neubearb. Ausg., Personenteil 1, Kassel [u. a.] 1999, Sp. 74–76, Sp. 74f.

Die Sechzehntelzerlegungen werden als Begleitung weitergeführt, während die Singstimme mit einem ausdrucksvollen viertaktigen Thema einsetzt, das leicht variiert wiederholt

überliefert ist,¹²² wieder viel „volkstümlicher“. Melodie, Begleitung und Harmonik sind in beiden Abschnitten sehr einfach gehalten:

Singst. 9

Lieb' Kät - chen war schüch - tern, und Hans nicht ge - wandt, er
 'The youth he was bash - ful, the mai - den was shy, be

Kl. r. H.
 l. H.

Nbsp. 10: Joseph Netzer, *Verschämte Liebe* op. 9, Beginn der Singstimme.

wird. Im zweiten Abschnitt klingt des *Aveglöckleins Schall* vom Dorf herüber, und Netzer, von As-Dur ins dunklere Des-Dur wechselnd, lässt es ganze 13 Takte lang in der rechten Hand durch einen charakteristischen Oktavsprung erklingen. Danach ändert sich die Stimmung neuerlich: In b-Moll und von harten punktierten Achtel-Akkorden unterlegt, bricht der Schmerz über den Verlust der Geliebten hervor. Abschließend nimmt Netzer die Sechzehntelbegleitung wieder auf – nun aber im Klavierbass, sodass er in hoher Lage noch einmal das Glöckchen ertönen lassen kann, denn *sterbend klingt noch herüber des Aveglöckleins Schall*. Kurze Ausweichungen nach b-Moll und f-Moll sowie ein charakteristischer Wechsel zwischen der Durtonika und dem Gegenklang der Molltonika trüben die Grundtonart As-Dur. So wie das Glöckchen verklingt auch dieses facettenreiche Lied im Nichts. Anders als Prechtlers *Abschied* gibt sich die nach der Form ABA'B' gebaute *Verschämte Liebe* op. 9, die als einziger Sologesang Netzers in englischer und deutscher Sprache

Die Ausweichungen nach d-Moll, zahlreiche Vorhalte in der Singstimme sowie manch dynamische Kontraste und zögerliche Ritardandi bringen die Unsicherheit der schüchternen Protagonisten anschaulich zum Ausdruck.

Die Lieder auf die häufig humorvoll pointierten, dabei teils auch melancholisch empfindsamen Gedichte von Eduard Maria Oettinger bilden eine eigene Gruppe. Netzer komponiert darauf effektvolle, unterhaltsame Miniaturen mit eingängigen Melodien. Durch kecke Staccati in der Singstimme, dynamische Kontraste auf engem Raum, kurze, ausdrucksvolle Ritardandi sowie durch manche Ornamente in der abschnittsweise mit der Singstimme parallel geführten Klavierbegleitung, die Netzer im Strophenteil mit lebendigen Sechzehnteln im Refrain mit nachschlagenden Achteln gestaltet, kommt der mit einigen erotischen Anspielungen¹²³ garnierte Text des Liedes *Der Papagey* op. 24/2¹²⁴ sehr gut zur Geltung. Die einfache Harmonik wird fast nie durch Mollwendungen getrübt.

¹²² Der englische Text dieser zweisprachigen Ausgabe stammt „aus dem *Taurus von Charles V. Inledon*“, die freie Übertragung ins Deutsche von Arnold Hirsch. Diese beiden Autoren schrieben auch den Text zum ebenfalls zweisprachigen op. 10, einem *Trinkchor* für vier Männerstimmen mit Klavierbegleitung. Zur darauf folgenden, dem Herzog von Sussex gewidmeten englischsprachigen *Cantate* op. 11 für vier Männerstimmen als Soli und Chor verfasste ebenso Charles V. Inledon den Text. Vgl. Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 211, 217.

¹²³ Das Lied beginnt folgendermaßen: *Mein Liebchen, schön und treu, hat einen Papagey, den nennt sie stets „mon chel“, und liebt ihn, ach! recht sehr; sie nimmt ihn auf den Arm, und küsst ihn erst recht warm, und drückt ihn dann voll Lust an ihre runde Brust. Und die abschließende vierte Strophe lautet: Sein Käfig fein und nett, steht dicht an ihrem Bett; der Freiheit nicht beraubt, ist Vieles ihm erlaubt; wenn Morgens er erwacht, so schleicht er still und sacht aus seines Käfigs Zaun zur Schönsten aller Frau'n.*

¹²⁴ Am Titelblatt der Druckausgabe ist Oettinger als Textdichter dieses Liedes mit C. M. Oettinger angegeben. Hierbei handelt es sich vermutlich um einen Irrtum; ein zweiter Dichter namens Oettinger mit C als Initialen für den ersten Vornamen konnte nicht eruiert werden.

Singst.

7

1. Mein Lieb-chen, schön und treu, hat ei - nen Pa - pa - gcy, den
 2. Fr sitzt auf ih - rem Schoß, o nei - dens - wer - tes Los; emp-
 3. Und geht das dum - me Tier bis - wei - len fort von ihr; so
 4. Sein Kä - fig fein und nett, steht dicht an ih - rem Bett; der

Kl.

Nbsp. 11: Joseph Netzer, *Der Papagey* op. 24/2, Beginn des Liedteils.

Zwei Fermaten am Ende des Refrains geben den Ausführenden Gelegenheit zur Improvisation, und der nach der letzten Strophe zu *O wär' ich doch der Papagey, ihm blüht des Lebens schönster Mai* abgewandelte Refrain ist auch musikalisch mit einer variierten, gesteigerten Schlussfloskel versehen. Es ist anzunehmen, dass dieses Stück bei vielen gesellschaftlichen Veranstaltungen für Unterhaltung gesorgt hat.

Nicht ein Papagei im Speziellen, sondern ein Vöglein im Allgemeinen möchte der Protagonist im Lied *Des Sängers Wunsch* op. 25/2 in As-Dur sein: *dann säng' ich Tag und Nacht all' jene kleinen Lieder, die ich für dich erdacht*¹²⁵. Dessen Sehnsucht drückt Netzer durch mehrere Ausweichungen nach Es und Des-Dur sowie f- und b-Moll aus, und im Klavier dominiert eine charakteristische Spielfigur. Nicht frei von wehmütigen Momenten sind die beiden kleinen musikalische Kostbarkeiten *Mein Liebchen hat zehn Finger* und *Des Liebchens Spiegel*. Im erstgenannten Lied vergleicht der Protagonist die Finger des Liebchens mit bezaubernden, beglückenden Rosen; ihre Nägel jedoch *sind die Dornen, womit sie kühn sich wehrt*. Sein Liebchen reicht ihm immer nur einen Finger, er aber sehnt sich nach der ganzen Hand. Netzer wird durch diesen Text zu einem

schwungvoll vorwärts treibenden Strophenlied inspiriert.

Die von virtuosen, auf- und abwärts führenden Dreiklangsbrechungen bestimmte instrumentale Einleitung fungiert auch als Zwischenspiel und als Schluss. Ausgehend von A-Dur streift er harmonisch vielfältig auf engem Raum h-Moll, fis-Moll, E-Dur und cis-Moll, während fließende Sechzehntelnoten eine prägnante Melodie im Sechsahteltakt begleiten.

So empfindsam wie Oettingers Gedichttext *Des Liebchens Spiegel*¹²⁶ mutet auch Netzers Musik dazu an. Ebenso prägnant wie in *Mein Liebchen hat zehn Finger* gibt sich die Melodik, weit einfacher dagegen erscheint die Begleitung, die bis auf ein zartes Echo lediglich das harmonische Fundament liefert. Wieder wird die charakteristische Einleitung zum Nachspiel, und abermals setzt der Komponist am Strophenende eine Fermate. Besonders hervorzuheben ist wiederum die für Netzer auffallend differenzierte Harmonik, mit der er dem Text sehr gut gerecht wird.

Vom Lied *Das Ringlein* schließlich gibt es eine Fassung als Duett für Sopran und Alt oder Tenor und Bariton (op. 26) und eine Fassung als Sololied (op. 25/1). Der Geliebte möchte sein Liebchen ganz für sich, schwört ihr *ewig dein zu sein* und wünscht sich deshalb ihr Ringlein als Symbol der Treue.

¹²⁵ Die zweite Strophe verrät, dass ein Sänger mit keinem Krösus tauscht, er ist glücklich, wenn sein Lied gefällt.

¹²⁶ (1.) Mein' Lieb' hat einen Spiegel, da guckt sie oft hinein, drum mocht' ich für mein Leben des Liebchens Spiegel sein. (2.) Wär' ich des Liebchens Spiegel, ich zeigt' ihr meinen Schmerz, und hielt ihr vor die Augen mein liebeglühend' Herz. (3.) Könnst' in mein Herz sie schauen, so fände sie ihr Bild, das Bild, das engelschön, das mich mit Lieb' erfüllt. (4.) Könnst' in mein Herz sie schauen, sie wär' mir sicher gut, sie würde nicht mehr zweifeln an meiner Liebe Glut. (5.) Im Herzen würd' sie lesen der Liebe süßen Gram, den Gram, der ohne Schonung mir Ruh' und Frieden nahm. (6.) Und sanft würd' ich sie bitten: O, stille meinen Schmerz, zerbrichst du meinen Spiegel, so brichst du auch mein Herz.

Über einer einfachen Achtelbegleitung erklingt ein Kanon der beiden Singstimmen; genau eintaktig verschoben folgt die zweite der ersten Stimme¹²⁷ (in der Sololiedfassung übernimmt die rechte Hand des Klaviers die zweite Stimme). Die beiden Stimmen vereinigen sich erst am Ende des Refrains: Den ironisch pointierten Schluss *Ringe werden bald zur Kette, deine Ketten trag' ich gern* singen sie gemeinsam in Terzen und Sexten. Humoristisch erscheint der Gegensatz von *ff* und *pp* (beziehungsweise *p* in der Sololiedfassung) auf engstem Raum.

Zwei weitere Strophenlieder können aufgrund ihrer einfachen Struktur, Melodik und Harmonik zu den Liedern „im Volkston“ gezählt werden. *Des Mädchens Seufzer* ist gekennzeichnet durch ein charakteristisches auftaktiges Motiv, eine sparsame, akkordische Klavierbegleitung und einige Ausweichungen von der Grundtonart B-Dur in Mollregionen, die die zwiespältigen Gefühle des Mädchens gut zum Ausdruck bringen. Doch hilft, wie Theodor Apel dichtet, gegen die Untreue der Männer kein Klagen, es bleibt nichts anderes übrig, als sie zu erdulden und schlussendlich den reuigen *Frevler ans klopfende Herzu* zu drücken. Das zweistrophige Lied *Das Lämmlein* op. 24/3 nach einem Gedicht von Carl Beck¹²⁸ ist trotz seiner Walzerbegleitung und der Vortragsanweisung *Lustig* lediglich vordergründig unbeschwert – dem subtilen Text, der den Grund der Traurigkeit des Schäfers nur andeutet, wird durch Ausweichungen nach g-, c- und f-Moll Rechnung getragen. Nicht ganz logisch erscheint das *ff* und das ausgedehnte Walzernachspiel am Ende der zweiten Strophe, denn das Lämmlein kauerte sich still nieder, nachdem es gespürt hatte, dass mit dem Schäfer etwas nicht in Ordnung war.

Auch Trinklieder, wie sie Netzer für Männerchor und Männerquartette komponiert hat,¹²⁹ sind für eine Singstimme und

Klavierbegleitung überliefert; sie bilden innerhalb der Lieder „im Volkston“ eine eigene Gruppe. Carl Herloßsohns *Das Testament (Im alten Fass zu Heidelberg)* setzt Netzer mit der Anlage A–B–C (mit Elementen aus A und B) – A–B' formal interessant musikalisch um. Die vier Strophen von Theodor Drobischs¹³⁰ *Das Lied vom Wein* bestehen aus je drei Teilen, von denen der dritte jeweils wiederholt wird. Die *Buße* schließlich, wieder nach einem Text von Herloßsohn, ist das humorvollste und auch musikalisch wirkungsvollste dieser Trinklieder: Das lyrische Ich genießt es, im Wirtshaus, als *Zelle* und *klösterlich' Haus* bezeichnet, alle Sünden abzubüßen. *Hab' ein gar strenges Gelübde gemacht, das dauert all' Tage und jegliche Nacht.* Es sitzt *auf dem baumharten Brett und muss hier den kalten Wein trinken* und will sogar *sterben dereinst unterm Tische – Und sollt' ich vielleicht gar nur scheinot sein, so gießt über mich einen Eimer Wein!* Ausgehend von E-Dur wendet sich das Hauptthema nach dem zweiten Auftreten komisch-schmerzlich nach gis-Moll, als es gilt, die Sünden abzubüßen und die „lästigen“ Pflichten zu erfüllen. Kecke Einwürfe im Klavier sowie ein Wechsel zwischen einer rhythmisch und teilweise auch melodisch der Singstimme entsprechenden Begleitung und langen Haltetönen sorgen ferner für Unterhaltung. Dass das Schmerzliche nicht ganz ernst zu nehmen ist, verrät die unmittelbar darauf folgende Wiederholung des Nachsatzes eine Oktave tiefer im *pp* und nur leicht variiert. Danach holt die Musik nochmals neu aus, bis sie, nachdem das Thema nochmals angespielt wurde, auf der Subdominante zum Stehen kommt. Während der Sänger jede Strophe mit *Tra la, tra la la, oho, joho! Tra la, tra la la la!* abschließt, erreicht Netzer über fis-Moll die Grundtonart. Ein kurzes instrumentales Nachspiel beendet das Lied mit dem Motiv der Einleitung.

¹²⁷ Bis auf eine kleine harmonisch begründete Variante erfolgt die Imitation in strenger Form.

¹²⁸ Carl Isidor Beck (1817–1879) stammte aus Ungarn und erlernte die deutsche Sprache erst im Alter von neun Jahren. Nachdem er das Medizinstudium in Wien abgebrochen hatte, lebte er unter anderem in Leipzig, Wien und Berlin und pflegte Kontakte unter anderem zu Goethes Schwiegertochter Ottilie, Nikolaus Lenau und Alexander von Humboldt. In den letzten Lebensjahren musste er Einsamkeit, Krankheit und Armut erdulden. Vgl. [o. Verf.]: Beck, Karl Isidor, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 1, S. 138f.

¹²⁹ *Bierlied, Trinkchor* op. 10, *Tyroler Schützen-Trinklied, Liebesgedanken beim Wein*. Vgl. Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 200, 212, 214, 230.

¹³⁰ Theodor Drobisch (1811–1882) wirkte in Leipzig als Leiter mehrerer Zeitschriften und veröffentlichte zahlreiche, häufig humoristische Schriften. Vgl. [o. Verf.]: Drobisch, Gustav Theodor, in: Brümmer (Bearb.): Lexikon 19. Jh. (wie Anm. 76) 2, S. 64f.

LIEDER AUF NACHDENKLICH-PHILOSOPHISCHE TEXTE

Die andere Seite des Spektrums innerhalb Netzers Liedschaffen repräsentieren die Lieder auf nachdenklich-philosophische Texte zu unterschiedlichen Themen. Ein bedeutendes Lied innerhalb dieser Gruppe stellt die Ballade *Der grüne Baum* op. 12 dar. Niemand denke beim Anblick eines *frischen, grünen Baumes* an die Wurzeln, die sich *in dunkler Erde* befinden. *Doch saugt er junges Leben aus alten Gräbern ein, aus fauler Särge Schichten, aus Moder und Gebein. Und bringt mir dann die Grüße, wenn er sich neu belaubt, von Allen meinen Lieben, dir mir der Tod geraubt.* Trotz dieses positiven Gedankens, dass aus dem Tod heraus neues, blühendes Leben entsteht, beginnt die Ballade in düsterem Moll und in tiefer Lage. Durch weite Arpeggien wird ein großer Klangraum eröffnet, und mit den Tönen der Einleitung gestaltet Netzer auch das Liedthema (vgl. a und a’):

die Akkorde bleiben aber ebenso erhalten: Wenn der Blick auf die Wurzeln in tiefer Erde gerichtet wird, erklingt die Figur entsprechend im Bass und wieder in a-Moll. Chromatisch abwärts weisende verminderte Septakkorde und eine eigenwillige Kadenzwendung nach e-Moll symbolisieren die faulen Särge, bevor sich die Musik wieder nach A-Dur wendet. Die Sechzehntelfigur verbleibt im Bass, das Dunkle symbolisierend, doch davon kommen die Grüße der Toten. Die Melodiephrase wird leidenschaftlich bewegt eine Tonstufe höher in h-Moll wiederholt, und danach klingt in der Mollsexta und einem Trugschluss das Düstere noch nach. Die Grundstimmung aber hat sich ins Positive gewandelt. Die vielfältigen Gefühlsschattierungen – Tod, Leben, Grüße – werden anschaulich musikalisch umgesetzt. Ein einheitliches Begleitmodell sowie wiederkehrende Grundmotive halten die wechselnden Stimmungen zusammen, was diese Ballade zu einem wirkungsvollen Vortragsstück macht.

Moderato

Singst. Dort un-ter mei-nem Fen-s-ter im

Kl.

Nbsp. 12: Joseph Netzer, *Der grüne Baum* op. 12, Beginn.

Die Musik scheint nicht zum Baum zu passen, der Komponist aber hat bereits das Folgende im Sinn und trägt zugleich dem Adjektiv *wunderkräftig* Rechnung, dass die lebendige Frische geheimnisvoll alles in Zweifel zieht. Das Drängen der Blätter aus den Ästen setzt Netzer durch rascher aufeinander folgende Akkordschläge und häufigere Harmoniewechsel musikalisch um. Sobald die Perspektive auf den Wipfel, auf die Vögel und den Abendwind gelegt wird, wechselt er von a-Moll nach A-Dur und stellt dies durch eine charakteristische, sanft und unbeschwert tremolierende Begleitfigur dar –

Im ebenso durchkomponierten Lied *Schneebilder* op. 6, wie *Der grüne Baum* auf ein Gedicht von Saphine, der Baronin Josephine von Münk komponiert, vergnügen sich die Knaben im Schnee, aber vor einer einsamen Hütte ist eine Familie erfroren. Ein Pärchen genießt die Fahrt im Schlitten, während ein Wanderer im Schneesturm zu Tode kommt. *Du gleichst wohl der Liebe, du wunderlicher Schnee! Hier schaffst du Glück und Freude, dort Schmerz und Todesweh!* Während die *Schneebilder* neben der *Lore-Ley* op. 13 in einem Nachruf von 1864 zu den besten Liedern Netzers gezählt werden,¹³¹

¹³¹ Vgl. [o. Verf.]: Josef Netzer, in: Bothe für Tirol und Vorarlberg, 2.6.1864 (Nr. 123), S. 523.

hebt jener bereits häufig zitierte Rezensent 1839 die Schwierigkeit hervor, die unterschiedlichen Szenen des Textes in einem Lied zu vereinigen:

„[...] der Text scheint uns am wenigsten glücklich gewählt; die Uebergänge sind zu schroff; wären es Uebergänge von Empfindungen, so würde sich das Gedicht eher zur Komposition eignen; denn sie ließen sich allenfalls musikalisch vermitteln; aber es sind Schilderungen, welche der Tonsetzer höchstens durch Tonmalerei hätte verbinden können, wozu der Rahmen eines Gesanges zu enge ist, wenn man das Unternehmen auch vom künstlerischen Standpunkte aus gutheißen wollte. Das schroffe Ueberspringen macht wohl anfangs einen pikanten Effekt, allein dieser gibt keine ästhetische Befriedigung. Dieser Tadel trifft übrigens nur die Wahl des Textes; die Komposition ist sehr gelungen, und für den Sänger und Spieler sehr dankbar. Der Gesang fordert eine Bariton- oder kräftige Altstimme.“¹³²

Netzer verwendet für viele Abschnitte neue Motive und Begleitfiguren und gliedert die Komposition durch Tempowechsel, was der inneren Einheit abträglich ist. Er versucht zwar, manche Szenen tonmalerisch abzubilden (insbesondere der Schlittenfahrt des Pärchens), unterlegt aber zum Beispiel dem müden Wanderer fast dieselbe Begleitfigur wie den spielenden Kindern zu Beginn. Entgegen der Meinung des Rezensenten, die „Komposition ist sehr gelungen“, erscheinen die Melodien zu wenig plastisch und die Harmonik zu einförmig.

Geglückter ist das Lied *Der Frühling ist gekommen* nach einem Gedicht von Justinus Kerner. Sowohl der Frühling als auch die Liebe kommen und gehen, denn *wenn ewig die Liebe, und ewig der Frühling bliebe; so wäre der Himmel auf Erden, der uns erst dort soll werden*. Netzer macht aus diesem Text eine ausdrucksvolle kleine durchkomponierte Szene, die durch eine immer wiederkehrende, fließende Begleitfigur zusammengehalten wird. Ausgehend von Des-Dur wendet sich die erste Gedichtstrophe über f-Moll

nach As-Dur. Die zweite Strophe führt nach Des-Dur zurück und sequenziert ihre neue Melodiephrase in schmerzlicher Wirkung an der Stelle *Ach wenn der Frühling bliebe, so flöh' auch nicht die Liebe* eine Tonstufe höher in es-Moll. Die oben zitierte dritte Strophe erscheint durch Textwiederholungen gedehnt. In ausdrucksvoller Rückung nach A-Dur und wieder zurück nach Des-Dur, einmal *pp*, einmal auch melodisch gesteigert *ff*, sind die ersten beiden Verse dargebracht, das Resümee setzt in Ges-Dur an und ähnelt melodisch Elementen der zweiten Strophe. Nur hier unterbricht Netzer die fließende Sechzehntelbegleitung, die er am Ende der letzten großen Steigerung bis zum *fff* nochmals aufnimmt. Abschließend steigt die Begleitfigur, wiederum im *pp*, in sehr hohe Lage, quasi in den Himmel, auf.

Wie bereits in *Der Frühling ist gekommen* zu sehen, ist auch innerhalb dieser Liedergruppe die Liebe ein mehr oder weniger stark hervortretendes Thema, jedoch nicht in Form subjektiver Erlebnislyrik, sondern es werden allgemeine Gesichtspunkte, oft in Verbindung mit weiteren Aspekten, angesprochen. Im Lied *Unser Ziel* nach einem Text der Brüder Janitschka kehren die Stunden ebenso wenig wieder wie die goldene Zeit der Jugend und der Liebe. *Doch was uns die Not des Lebens nicht raubt, ist der Hoffnung singender Schimmer, ein ahnendes Herz, das an Edleres glaubt, erschüttert nicht irdische Trümmer; drum richtet den Blick zu den Sternen hinauf! Hinauf geht unser Vollendungslauf*. In dieser recht ausgedehnten, über weite Strecken durch eine fließende Achtelbegleitung gekennzeichneten Vertonung ist eine bemerkenswerte Stelle hervorzuheben: Als die Sprache auf die Nachtigall kommt, stellt Netzer deren Gesang mit Spielfiguren in der rechten Hand dar, die deutlich an jene der *Liebeswerbung* op. 4 erinnern (vgl. Nbsp. 2).

Im empfindsamen, fein empfundenen *Lied der Liebe*, wieder auf einen Text der Brüder Janitschka komponiert, entscheidet sich Netzer für eine Sechzehntelbegleitung, die *Allegro*, und *sempre p*, das Rauschen der Haine malend, ganz ohne Unterbrechung durchzuspielen ist. Jede der vier Strophen beginnt mit der gleichen melodischen Floskel, wird dann

¹³² [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Schluß) (wie Anm. 58), S. 276.

aber jeweils eigenständig weitergeführt. Am Ende gibt es textlich zwei Alternativen: *Wohl Liebe nur, ewige Liebe führt mächtig das Weltengeschiebe* in der ersten Fassung, die darunter notierte Variante lautet: *Nur Liebe, ihr ewig Entflammen, hält mächtig die Welten zusammen.*

Eile zum Lieben nach einem Gedicht von Martin Opitz, ein durchkomponiertes Lied in Es-Dur, thematisiert die Vergänglichkeit und das Alter – *drum lass uns jetzt genießen der Jugend Frucht eh' als wir folgen müssen der Jahre Flucht*. Netzers Vertonung ist durch fließende Sechzehntelsextolen im Klavier charakterisiert, die an jenen beiden Stellen aussetzt, als die Schrecken des Alters in den Vordergrund rücken.

Im kurzen, *schnell* auszuführenden Strophenlied in B-Dur *Ist es Wonne, ist es Schmerz* op. 19/3 deutet Netzer bereits in der Einleitung mittels einer melodischen Figur im Bass, die auch im Lied *Die Schifferin* op. 21 vorkommt und durch den Ton ges einen leicht schmerzlichen Charakter annimmt, das Schlagen des Herzens an; das im Liedteil durch lebhaft pochende Quint- und Oktavsprünge ausgedrückt wird. Immer wieder Mollregionen streifend – auch durch den typisch für den Komponisten statt der Durtonika einsetzenden Dominantseptakkord der parallelen Molltonart – und zugleich schwungvoll vorwärts treibend, spiegelt sich in der Musik die im Gedichttext propagierte untrennbare Verknüpfung von Glück und Schmerz wider. *Schlage, schlage drum mein Herz, trage, trage deinen Schmerz*, empfiehlt die Dichterin Louise von Plönnies. Kleine Ritardandi, dynamische Kontraste und eine hier vor der letzten Steigerung platzierte, über eine Verzierung erreichte Fermate in der Singstimme, während der die Achtelbewegung im Klavier erstmals aussetzt, kennzeichnen wie einige andere Strophenlieder auch dieses Stück; einzigartig sind jedoch die drei ausgeschriebenen kleinen Melodievarianten am Ende jeder Strophe. Die zunächst allgemeine Aussage wendet sich in der dritten Strophe ins Persönliche: *Fern von mir wick Liebesglück, Liebesschmerz nur blieb zurück, doch im Schmerz noch liebt die Brust des entschwund'nen Glückes Lust.*

Ernst und gewichtig erscheint das durchkomponierte, mit 28. Mai 1846 datierte Lied *Täuschung* nach dem Gedicht von Adolf Ritter von Tschabuschnigg. In Des-Dur stehend und mit

langsam überschrieben, ist es durch eine meist akkordische Begleitung gekennzeichnet, die zunächst der Melodie folgt, im weiteren Verlauf aber auch eigenständig weitergeführt wird. Die Singstimme legt ausdrucksvolle Melodiebögen darüber oder deklamiert um Einzeltöne herum. Der harmonische Weg führt ausdrucksvoll nach Ges-Dur und b-Moll, ganz dem ergreifenden Text entsprechend, der eine wirkungsvolle Metapher präsentiert: Vom Tal aus stehen zwei Berge eng vereint, doch aus der Nähe betrachtet befindet sich eine tiefe Kluft zwischen ihnen. Tschabuschnigg meint damit das Glück und sein Ich, *denn wer mich flüchtig sieht, vom weiten, wähnt das Glück gebannt an mich; wer mir aber in die Tiefen meiner Seele blickt, erkennt, welche tiefe Kluft der Schmerzen mein Gemüt vom Glücke trennt!* – die gegen Ende mehrmals auftretende erniedrigte Sexte deutet dies auf geheimnisvolle Weise an. Im Lied *Erinnerung* bietet ein *Berg im Waldesfrieden* sein Asyl *dem Sturmes müden*, dieser hält ihm dafür die Treue. Als lebendiges, *schnell* vorzutragendes Strophenlied umgesetzt, ist die Begleitung trotz ihrer schwungvollen, akkordischen Achtelnoten nicht schwer auszuführen.

Die Vertonung von Friedrich Schillers Gedicht *Die Gunst des Augenblicks* hebt zwar schwungvoll an, doch mit der Zeit verliert der 2/4-Takt seinen vorwärts treibenden Drang. Zu schemenhaft folgen immer wieder neue achttaktige Perioden aufeinander, die fast immer durch kurze, nur zweimal etwas ausgedehntere Klavierzwischenstücke getrennt werden. Die Begleitfiguren variieren: Zu Beginn wird das Klavier in akkordischen Achtelnoten parallel mit der Singstimme geführt, dann folgen fließende Dreiklangsbrechungen in Sechzehnteln, Zweiunddreißigsteln und in Sechzehnteltriolen. Ebenso in F-Dur, aber im 6/8-Takt stehend und weit ausgedehnter angelegt als *Die Gunst des Augenblicks* ist Netzers nicht ganz ausgearbeitetes Fragment von *Die vier Weltalter*, obwohl Schillers Text vollständig vertont ist. Es fehlt nur das Nachspiel; vier leere Takte enthält die Handschrift. Anders als Schubert, der 1816 ein kompaktes Strophenlied (D 391) schrieb, komponierte Netzer das Gedicht durch. Aufgrund ähnlicher Melodiebausteine, einer sehr einfachen Harmonik, die überwiegend im engeren Umfeld der Grundtonart verharrt, und einer wenig prägnanten Melodik fehlt es dem

Lied an Abwechslung. Die anfänglich festliche Atmosphäre wird durch Oktaven, Terzen, Sexten und Hornquinten ausgedrückt. Als aber die *herrlichen Säulen* einstürzten, stürzt auch das Klavier in verminderten Septakkorden in die Tiefe, und d-Moll-Tremoli verdeutlichen später die Finsternis und die Wildheit des Lebens. Wie Netzer bereits zuvor die milde, Heilung bringende Liebe durch eine Textwiederholung hervorgehoben hat, so wiederholt er wie zur Bestätigung auch die letzten beiden Verse: *Gesang und Liebe, in schönem Verein, sie erhalten dem Leben den Jugendschein.*

WEITERE THEMENKREISE: EINSAMKEIT UND ARMUT

Abgesehen von den zahlreichen Liedern, die die Liebe in unterschiedlicher Weise zum Thema haben – sie finden sich nicht nur im betreffenden Abschnitt, sondern auch innerhalb der Lieder „im Volkston“, der Lieder auf Gedankenlyrik sowie der *Erlkönig*-Gruppe, der ersten vier Opera und der noch zu besprechenden Lieder mit einem Begleitinstrument – befasste sich Netzer, wie in den vorhergehenden Abschnitten ebenso zu sehen, auch mit unterschiedlichen anderen heiteren bis nachdenklichen Gedichttexten. Dieser Teil fasst die beiden Themenkreise Einsamkeit und die Armut zusammen; mit diesen hat sich der Komponist in mehreren Vertonungen auseinandergesetzt.

Die Einsamkeit ist in zwei Liedern das Grundthema. Zwar sind beide Gedichte gleich betitelt, musikalisch unterscheiden sie sich aber deutlich voneinander. *Allein* op. 22/2 nach Eduard Silesius (Eduard Freiherr von Badenfeld) stellt, ganz im Gegensatz zum ersten Lied dieser Gruppe *Gute Nacht*, eine expressive, rezitativisch anmutende, aber in der Form des variierten Strophenliedes gebaute Gesangsszene dar. In düsterem g-Moll setzt das Klavier ein und endet nach vier Takten auf einem Halbschluss, worauf der Sänger *pp* ohne Begleitung die Worte *Ich bin allein!* vorträgt. Das Klavier übernimmt diese melodische Floskel; nach einer Pause holt Netzer von neuem aus. Danach deklamiert die Singstimme, während das Klavier stützende Akkorde beisteuert. Nach einer kraftvollen Doppeldominante sinkt die Dynamik zurück; mit den auf unterschiedlichen Tonstufen im *pp*, als ver-

zweifelter Ausbruch im *f* und resignierend wiederum im *pp* dreimal dargebrachten Worten *ich bin allein* endet die erste Strophe. Auf ein kurzes Zwischenspiel folgt die zweite Strophe, die sich im Mittelteil von der ersten unterscheidet. In der dritten Gedichtstrophe schließlich wechselt Netzer nach G-Dur und sorgt auch durch die Anweisung *Lebhaft* und zahlreiche Punktierungen in der Singstimme für eine völlig gegensätzliche, zuversichtliche Grundstimmung, die auch der Text ausstrahlt, denn *mit diesen Zwei'n – (Erinnerung bess'rer Zeit und Hoffnung) – bin ich nicht ganz allein.* Freudig-optimistisch und durch ein kleines Arpeggio und eine nachfolgende Dreiklangsbrechung abwärts ins Nichts (*ppp*) sogar verspielt verklingt diese gelungene Vertonung, in der trotz der völlig gegensätzlichen dritten Strophe aufgrund des motivischen Zusammenhangs die innere Einheit gewahrt bleibt.

Im Gegensatz zum gleichnamigen op. 22/2 steht das Lied *Allein* op. 29 nach dem Gedicht von Prechtler in Es-Dur und macht zu Beginn einen bedächtigen, fast „gleichgültigen“ und damit dem Text *ich fühle warm und tief und rein, doch fehlt davon der Widerschein* entsprechenden Eindruck. Der erste expressive Ausbruch erfolgt bei der Erkenntnis *Ich bin allein.* Nach der inhaltlich und musikalisch nur leicht variierten zweiten Gedichtstrophe wendet sich Netzer in der dritten Strophe nach c-Moll – dass das lyrische Ich das erlebte Glück und Leid mit niemandem teilen kann, ist eine bittere Erkenntnis. War die Klavierbegleitung zuvor eher akkordisch-starr, kommt nun Bewegung ins Spiel. Wieder in Es-Dur, setzen *dolce* Dreiklangsbrechungen in Sechzehntel-Sextolen ein, die sowohl den Klang der Äolsharfe symbolisieren als auch das *Lüftchen*, das herbeigesehnt wird, damit das Instrument überhaupt erklingen kann. Gemäß dem Text gewinnt auch die Musik aufgrund ausdrucksvoller Melodiebögen und feinsinniger harmonischer Wendungen nach g-Moll, f-Moll, As-Dur und über Ges-Dur zurück in die Grundtonart an Wärme und Intensität. Den Gedichtstext musikalisch nachzeichnend, setzt Netzer gezielt Vorhalte und die Spitzentöne der Melodien ein. Beim plötzlichen *ff* zu Beginn der Schlussverse *O Sturm der Liebe, brause d'rein, ich kann allein nicht selig sein* wird die gesamte aufgestaute innere Erregung offenbar, bevor ein verminderter Septakkord den letzten Höhepunkt markiert.

Vier ausgedehnte Vertonungen haben im engeren oder weiteren Sinne die Armut zum Thema, zwei davon heißen dezidiert *Lied eines Armen*. Die Vertonung des Gedichts von Ludwig Uhland – in dem das lyrische Ich aufgrund seines guten Herzens einmal von Gott angenommen zu werden hofft und auf dem mühevollen Lebensweg vom Herrn, den Kirchenglocken, der Natur und vom Orgel begleiteten Chorgesang getröstet wird – zählt nicht zu Netzers besten Liedern. Zu einförmig erscheint die meist in Dreiklangsbrechungen fortlaufende, akkordische oder tremolierende Klavierbegleitung, ebenso die Harmonik, was unter anderem die vielen Kadenzwendungen bedingen. Dies fällt hier besonders ins Gewicht, da sich auch die Melodien überraschend wenig einprägsam zeigen. Darüber hinaus fehlt der innere Zusammenhang, mehrere stilistisch unterschiedliche Abschnitte stehen unvermittelt nebeneinander. Interessanterweise an den Übergängen enthält die Handschrift im Unterschied zu den meisten anderen Korrekturen und Streichungen. Originell ist hingegen die Idee, eine Physarmonika als Solo und *con Forte-Piano* mit einzubeziehen, wenn die Sprache auf die Kirche, die Orgel und den Chorgesang kommt.

Wie Uhlands Vertonung steht auch das *Lied eines Armen* nach Siegfried Kapper in B-Dur. Nur der warme Sonnenschein bleibt dem lyrischen Ich, mit dem er zwar die Lücken seines Rockes nicht flicken und kein Dach bauen kann, aber zumindest *frei* zu sterben vermag. Auch in diesem Lied erscheint die Melodik nicht ganz so plastisch wie sonst. Von Interesse ist jedoch die rhythmische Gestaltung der Singstimme vor allem zu Beginn. Geradezu hektisch erscheinen die Worte *der ist mein* – nur ja niemand soll dem Armen sein letztes Gut, den Sonnenstrahl, auch noch nehmen.

Nicht arm im materiellen Sinn, sondern schwer gezeichnet vom Schicksal erscheint *Der arme Maler* von Eduard Anschütz. Der Künstler erfreute sich an jedem gelungenen Bild, bis er in einer Schlacht die rechte Hand verlor und nicht mehr malen konnte. Netzer gelingt eine recht stimmungsvolle musikalische Umsetzung. Die in der instrumentalen Einleitung vorgestellte charakteristische Begleitfigur wird länger weitergeführt, und das erste Thema schließt ebenso wie auch spätere Melodiebögen mit einer gedehnten Kadenzwendung, sodass das Erreichen der Tonika mit

dem Beginn des nächsten Abschnitts zusammenfällt – ein generelles Merkmal dieser Ballade. Ausweichungen von der Grundtonart B-Dur nach g-Moll, in welcher Tonart auch die Kriegswirren hereinbrechen, deuten auf das Unglück voraus. Während Netzer über c- nach f-Moll den Quintenzirkel entlang moduliert, treibt eine nachschlagende synkopierte Begleitung die Musik nach vorne, bis der Maler verwundet wird. Durch eine fließende Achtelbegleitung kehrt wieder Ruhe ein, und weitere Moll-Ausweichungen schildern seine Klagen. Etwas erzwungen, wohl um das Lied in der Grundtonart zu beenden, erscheinen die nicht mit dem Text in Einklang zu bringende Wiederholung der letzten, zunächst in g-Moll erklingenden Verszeile *doch ach! wie kann er malen mit abgehau'ner Hand* in B-Dur sowie die drei markigen Schlussakkorde im Klavier.

Johann Nepomuk Vogls Gedicht *Das Erkennen* schließlich handelt von einem heimkehrenden Wanderburschen. *Sein Haar ist bestäubt, sein Antlitz verbrannt*, weshalb ihn weder der Zöllner, noch der Freund, noch sein *Schätzel* wieder erkennt; seine Mutter aber erkennt ihren Sohn Netzer notiert die Singstimme in dieser Handschrift ungewöhnlicherweise im Bass-Schlüssel. Die Vertonung selbst ist durch mehrere durch Zwischenspiele getrennte Abschnitte gekennzeichnet, die einzelnen Themeneinsätze ähneln einander, wobei zwei Grundvarianten auszumachen sind; im weiteren Verlauf aber werden sie jeweils unterschiedlich weitergeführt.

LIEDER MIT EINEM ZUSÄTZLICHEN BEGLEITINSTRUMENT

Diese Liederguppe umfasst inhaltlich das gesamte Spektrum der bevorzugten Themen Netzers. *An Emma* etwa, als sein op. 5 die erste Vertonung mit einem zusätzlichen Instrument, zählt zur großen Gruppe der Liebeslieder, wobei Schiller in der dritten Strophe auch über das persönliche Erlebnis hinausgehende Fragen aufwirft: *Kann denn Liebe süß Verlangen, Emma, kann's vergänglich sein? Was dahin ist und vergangen, Emma, kann's die Liebe sein? Ihrer Flamme Himmelsglut, stirbt sie – wie ein irdisch' Gut?* Netzer komponiert den Text durch, behält dabei aber die mild-lyrische,

aufgrund von Eindunkelungen von As-Dur nach b-Moll und Des-Dur leicht wehmütige Grundstimmung bei und bringt im Gegensatz zu Schubert in seiner Vertonung dieses Textes für Singstimme und Klavier D 113 die erste Gedichtstrophe am Ende nochmals. Beantwortet er auf diese Weise die abschließende Frage mit Ja? Ist die Liebe generell nur ein *Schein der Nacht!*

Wie Schubert verwendet auch Netzer triolische Dreiklangsbrechungen als Klavierbegleitung. Während sie Schubert in seiner dritten, gedruckten Fassung erst in der letzten Strophe nahezu fortlaufend darbringt,¹³³ setzt der Jüngere die Achteltriolen von Beginn an ohne Zäsur bis zum Ende durch.¹³⁴ Diese, anders als in den benachbarten Liedwerken op. 2–4 und 6–8 sehr einfache Begleitung liefert das harmonische Fundament, über dem die Singstimme und das Violoncello oder Waldhorn¹³⁵ ihr Zwiegespräch führen. Während des Gesangs werden Gegenstimmen und Einwürfe beigeleitet, bis sich das Instrument gemeinsam mit der Singstimme in parallelen Terzen oder Sexten fortbewegt. Wie in vielen anderen Liedern Netzers gliedern instrumentale Zwischenspiele die Vertonung; hier tritt das zusätzliche Instrument mit gesanglichen Melodielinien solistisch hervor. Insgesamt ergibt sich dadurch ein abwechslungsreiches Klangbild, das eine große Wirkung erzielt, wie es auch 1839 beurteilt wird: „Sehr gut gelungen ist der Ausdruck inniger Sehnsucht in dem Schillerschen Liede: An Emma [. . .]. Welch’ eine treffliche Wirkung dieses einfach gehaltene Lied macht, haben wir im Konzerte gehört, wo es von Hrn. Granfeld sehr schön gesungen wurde.“¹³⁶

Zwei Jahre nach *An Emma*, 1841, vertonte Netzer Zedlitz’ Gedicht *Spätes Erkennen* in der gleichen Besetzung. Ebenso einfach gehalten, ist auch die Form dieselbe: Durchkompo-

niert, rückt das Zusatzinstrument in der Einleitung und in den Zwischenspielen solistisch in den Vordergrund; während die Singstimme agiert, sorgt es für Einwürfe (etwa Seufzertypen) und Gegenstimmen oder wird in Terzen oder Sexten parallel geführt. Das Klavier hat bis auf das Nachspiel, wo es sich mit dem Horn oder dem Violoncello vereinigt, ausschließlich begleitende Funktion. Im Gegensatz zur Schiller-Vertonung erscheint die Atmosphäre trotz der Grundtonart E-Dur elegisch-klagend, was zahlreiche Moll-Eintrübungen bewirken. Da nach Zedlitz die Liebe Schmerz, Tränen, Trauer und sogar den Tod bedingt, nimmt es nicht Wunder, wenn Netzer auch hier den Anfang des Gedichts am Ende nochmals erklingen lässt: *Ach! wär’ ich fern geblieben, vom Sehen und vom Lieben!*

Wirkungsvoll erscheint das Lied *Ringerl und Röserl* nach dem Mundartgedicht von Anton Freiherrn von Klesheim. Ebenso wie Franz von Suppés Parallelvertonung¹³⁷ der Sängerin Henriette Treffz, seit 1862 Ehefrau von Johann Strauß Sohn, zugeeignet, unterscheiden sich diese Lieder ansonsten recht deutlich voneinander: Suppés Vertonung weist eine einfache, aber genau dem Textinhalt entsprechende dreiteilige Liedform ABA mit Coda auf und ist durch einen fortlaufenden Walzerrhythmus und lauter aufeinander folgende Viertaktgruppen gekennzeichnet. Der Rahmenteil, in dem die Klavierbegleitung der Singstimme folgt, bewegt sich in As-Dur, der Mittelteil, mit einer neuen Begleitfigur versehen, setzt in Es-Dur ein und mündet in die einzige, *schmerzlich* vorzutragende Moll-Eindunkelung, als vom Tod des geliebten *Deanderls* berichtet wird. Mit der klaren Struktur und den eingängigen, volksliedartigen Melodien wird diese Vertonung dem ebenso klar strukturierten, einem Volksliedtext nachempfundenen Mundartgedicht gerecht.

¹³³ Am Ende der ersten und der zweiten Frage stoppt die Bewegung jeweils durch eine Fermate. Vgl. Dürr, Walther (Hg.): Lieder 3, TI. a (= Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV), Kassel–Basel–London 1982, S. 90f.

¹³⁴ Interessanterweise entspricht dieses Begleitmodell Schuberts erster Fassung dieser Vertonung, abgesehen von den mit Fermaten bezeichneten Abschlüssen der Melodiephrasen. Vgl. Dürr, Walther (Hg.): Lieder 3, TI. b (= Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV), Kassel–Basel–London 1982, S. 184f.

¹³⁵ Die beiden Stimmen unterscheiden sich ganz leicht voneinander (jedoch nicht musikalisch substantiell); Netzer berücksichtigt somit die Charakteristika des jeweiligen Instruments.

[o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Schluß) (wie Anm. 58), S. 276.

¹³⁷ Verwendete Ausgabe: Suppé, Franz von: Ringerl und Röserl. Gedicht in der österreichischen Mundart von Anton Freyherrn v[on] Klesheim, Wien: Haslinger [o. J.]. Standort: A-Ssp (= Salzburg, St. Peter Musikarchiv), Signatur: SPS-355-49.

Netzers musikalische Umsetzung, wie Suppés Vertonung im 3/4-Takt, greift weiter aus. Mild, zärtlich und, ähnlich den meisten anderen Liedern mit zusätzlichem Begleitinstrument sehr gesanglich, werden durch kleine besondere Elemente in der Singstimme gewisse Textpassagen hervorgehoben, etwa die Freude der jungen Frau durch Sprünge und Sechzehntel-Dreiklangsbrechungen. Überraschend unterscheidet sich die Fassung nur mit Klavier von der anderen Version musikalisch substantiell, nicht nur wegen der nötigen Integration der Stimme des Zusatzinstruments. Während beispielsweise der Text *eh's no gstorbn is, hat's gsagt* in der Variante mit Horn gänzlich in Es-Dur vorgetragen wird, so verharrt jene nur mit Klavier länger in f-Moll und erreicht dann über As-Dur die Tonart Es-Dur.

Beim Scheiden op. 36 ist wie *Ringerl und Röserl* in zwei Handschriften¹³⁸ überliefert, hier sind die beiden Fassungen aber identisch, abgesehen von einem längeren Nachspiel und kleinen Abweichungen, die sich durch die unterschiedliche Besetzung ergeben. Drei Dinge solle man dem Scheidenden mit auf den Weg geben: die Hand als Zeichen nicht auf ihn zu vergessen, den Blick, der ein Paradies im Herzen pflanzt und eine Locke, die er sich auf die Brust legen kann. Wehmut und Zuversicht verbinden sich auch in der Musik: Die sanfte akkordische Achtelbegleitung innerhalb des 9/8-Takts, darüber einprägsame Melodien, Ausweichungen in die parallele Molltonart und eine abschließende Steigerung zum *ff* mit (sogar zwei) Fermaten machen das Lied zu einem stimmungsvollen, warm empfundenen Abschiedslied. In zwei Handschriften unter den beiden Titeln *Lebenslied* und *Lebensbild* in F- und E-Dur überliefert,¹³⁹ gelingt Netzer mit diesem rondoartigen Gesangswerk ein sanft-ausdrucksvolles Stimmungsbild, das das vergebliche Ersehnen von Glück auf Erden, das der Gedichttext zum Ausdruck bringt, anschaulich musikalisch wiedergibt. *Immer in die Ferne schweift des Menschen Blick, in dem Kreis der Sterne wöhnt er oft sein Glück*. Die Freuden des Lebens geben nicht genug, denn

ewig muss es währen, was uns stillen kann, aus diesem Grund gehören wir alle *Einem Himmel an*. Der Nachsatz des einleitenden Melodiebogens ist charakteristisch um einen Takt gedehnt, chromatische Alterationen dunkeln die Durtonart etwas ein, die einprägsamen Grundmotive werden weiterentwickelt, und das Hauptthema tritt mehrmals leicht variiert auf, so etwa im gleichnamigen Moll bei der Textpassage *Ach! Die Blüten fallen allzu schnell uns ab*. Das zusätzliche Instrument bringt nicht nur eine neue Klangfarbe, symbolisch vereinigt es sich etwa mit der Singstimme, wenn deutlich wird, dass alle nur *Einem Himmel* angehören. Ein langes, sehr gesangliches Nachspiel beendet diese ausgesprochen vielschichtige, kunstvolle Komposition.

DIE GESANGSSZENE *DIE LORE-LEY* Op. 13

Das Duett *Die Lore-Ley* op. 13 für zwei Männer-Stimmen Tenor und Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette oder des Horns stellt nicht nur aufgrund der Besetzung einen Sonderfall innerhalb Netzers Liedschaffen dar. Netzer macht aus dem Text, der nicht von Heinrich Heine, sondern vom Tiroler Brüderpaar Janitschka stammt, eine ausgedehnte, abwechslungsreiche Gesangsszene, die bereits zu Lebzeiten des Komponisten Ausführende und Publikum fasziniert hat und auch heutzutage ihre Wirkung nicht verfehlen würde. Noch vor der Behandlung seiner Sololieder wird 1839 innerhalb der ausführlichen dreiteiligen Werkbesprechung im *Bothen von und für Tirol und Vorarlberg* dieses Duett einer eingehenden Würdigung unterzogen:

„Einen ausgezeichneten und mit Recht verdienten Beifall erhielt das Duett für Tenor- und Baßstimme: ‚Lore-Ley‘ mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette. Es ist kein zweistimmiges Lied, sondern ein eigentliches dramatisch gehaltenes Duett von der schönsten Erfindung und

¹³⁸ In der Fassung mit zusätzlichem Instrument in F-Dur ist der Freund, dem das Stück gewidmet ist, unkenntlich gemacht; jene nur mit Klavier in Es-Dur enthält keine Widmung.

¹³⁹ Eine Fassung mit Horn und Klavier in F-Dur enthält einige Korrekturen und Streichungen vor allem in der Hornstimme, die auf eine Angleichung an die Fassung mit Violoncello zielen.

ausgezeichneter Charakteristik. Wie Hr. Netzer durch die Symphonie und die Ouverturen sich als tüchtigen Instrumentalkomponisten bewiesen hat, so hat er durch dieses Duett nach unserer innigen Ueberzeugung seinen Beruf zum dramatischen Kompositeur dargethan. Es ist einfach, ohne alle Effekthascherei, aber durch den tiefen innewohnenden Charakter von ergreifender Wirkung. Das Gedicht von Janitschka (ebenfalls einem Tiroler) eignet sich zwar trefflich zur Komposition; der Musiker hat es aber verstanden, ihm erst das wahrste und tiefste Leben einzuhauchen. Ein besonders glücklicher Wurf vom Komponisten war es, die Stimme der lockenden Lore-Ley durch die Physharmonika (hier durch die Klarinette) vertreten zu lassen. Wie sehnsüchtig weich, wie verlockend tritt sie ein! welche schöne Wirkung macht sie zu den Männerstimmen und zu dem begleitenden Piano-forte! Letzteres, die Wellenbewegung charakterisierend, hat bedeutendere Schwierigkeiten, als man von einer Begleitung zu erwarten gewohnt ist; – der Konzertgeber zeigte sich durch den sichern und äußerst zarten Vortrag als einen technisch durchgebildeten und tüchtigen Pianofortespieler. Möge

von Heines Gedicht dar, denn die beiden Schiffer wissen von vornherein bereits Bescheid: Als der eine den Wunsch äußert, zur Lore-Ley zu fahren, rät der andere davon ab, denn *es kann dem Verderben kein Schiffer entflieh'n*. Als ihm daraufhin sein Begleiter fehlenden Mut vorwirft, lässt er dies nicht auf sich sitzen. Beide steuern dem Felsen zu – das Unglück nimmt seinen Lauf.

Dem Text entsprechend beginnt Netzer auch musikalisch mit einem Zwiegespräch der beiden Männerstimmen. Nach einer kurzen instrumentalen Einleitung, die durch eine Tremolo-Figur das Kräuseln der Nachtlüfte vorwegnimmt, setzt zunächst die zweite Stimme ein. Von der Grundtonart f-Moll nach C-Dur ausweichend, möchte er seinen Kameraden forscht dazu bewegen, *in die See hinein* zu stechen. Nachdem die Sprache auf die Lore-Ley gekommen ist, erklingt während der warnenden Worte des ersten Schiffers eine charakteristische Begleitfigur, die interessanterweise genau dann wiederkehrt, als dieser später doch der Fahrt zustimmt – möglicherweise weist Netzer damit auf das Unglück voraus:

24
Kl. r. H.
1. Stimme Lass ab, Ver-weg' - ner! vom küh - - - nen Be -

Nbsp. 13: Joseph Netzer, *Die Lore-Ley* op. 13, T. 24–27.

dieses schöne Duett recht bald öffentlich erscheinen, um die Musikfreunde allenthalben, wo man es auszuführen im Stande ist, zu erfreuen.¹⁴⁰

Die Brüder Janitschka platzieren die Lore-Ley nicht über dem Rhein; sie versetzen sie ans Meer, genauer auf einen *riesigen Fels, wo die Woge sich bricht, wo Lore-Ley thronet im Mondeslicht*. Nicht nur ein Schiffer kann ihren Verlockungen nicht widerstehen, sondern zwei Kameraden. Janitschkas *Schottische Volks-Sage*, wie *Die Lore-Ley* im Untertitel genannt wird, stellt in gewisser Weise eine Weiterführung

In Des-Dur, aber versehen mit einer Ausweichung nach b-Moll, erklingen zunächst seine Worte *ihre Anmuth im Blicke, im Spiel und Gesang, umnebelt die Sinne im fluthenden Drang* in einem quasi „gefährlich schwärmerischen“, von fließenden Sechzehntelsextolen begleiteten Melodiebogen, der wie zur Bekräftigung nochmals leicht variiert wiederkehrt. Die spöttische Antwort des Kameraden, wenn nötig allein zu fahren, setzt der Komponist *mit Verachtung* als Rezitativ. Wieder in Moll, zeugen zupackende Begleitakkorde von dessen Entschlossenheit.

¹⁴⁰ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Fortsetzung) (wie Anm. 57), S. 272.

Als beide aufs Meer hinausziehen, malt Netzer mit Tremoli das wogende Rauschen und die schäumende Flut, worauf bald eine unruhige, in sich kreisende Spielfigur im Klavier auftritt. Die Spannung steigert sich, denn eine abwärts führende chromatische Skala über harten Akkordschlägen mündet wiederum in diese Floskel, als die zweite Männerstimme aufgeregt ausruft: *Senk ein, das Ruder, geschwind, es dreht uns im Kreise der wirbelnde Wind!*

wiederholend, *dolce* und großteils in Terzen und Sexten: *Sie* [Stimme und Laute] *wecken im Busen sehnsüchtigen Drang, fürwahr, es ist Lore-Leys bestrickender Sang.* Auf die ermahnenden, über einem verminderten Septakkord dargebrachten Worte *Ermanne dich, Thor! Schon droht uns Gefahr* preist sein Gegenüber lediglich die Schönheit der Lore-Ley. Diese steht dann auch im Zentrum des folgenden Abschnitts in Des-Dur. Imitierend einsetzend, singen die beiden Schiffer

97
Klarinette *f*

2. Stimme

Horn

es dreht uns im Krei - - - - se der

r. H.

Kl.

l. H.

8vb

Nbsp 14: Joseph Netzer, *Die Lore-Ley* op. 13, Einsatz des zusätzlichen Begleitinstrument (Klarinette oder Horn).

Inmitten dieser Phrase setzt fast unmerklich die Klarinette oder das Alternativinstrument Horn ein, das Netzer, wie bereits hier zu sehen, als selbständige, von der Klarinette unabhängige Stimme gestaltet, um der Charakteristik auch dieses Instruments voll und ganz zu entsprechen. Kurz darauf ändert sich die Stimmung des Gesangswerkes grundlegend: Dem Text entsprechend ist nun auch in musikalischer Hinsicht der Blick auf die Lore-Ley gerichtet. In den Sechsstaktelakt und nach F-Dur wechselnd, spielt das Blasinstrument quasi nie enden wollende, sanfte und ausdrucksvolle Melodielinien, die, wie schon in der Rezension vermerkt, die wunderschöne Stimme der Lore-Ley symbolisieren, während Netzer im Klavier durch eine charakteristische Sechzehntelfigur in unterschiedlichen Lagen sowie auf und ab weisende Skalen und Oktavtremoli die Meereswellen und den Wind nachzeichnet. *Hörst du den Zauberton im Wind?*, fragt der erste Schiffer seinen Begleiter, und beide singen vereint,

bald wieder gemeinsam in Terzen und Sexten, während das Blasinstrument nach wie vor eine weit ausgreifende und mit Trillern, Registerwechseln, Sprüngen und dynamischen Kontrasten garnierte Gegenstimme hinzusetzt – unablässig und unwiderstehlich lockt singend die Lore-Ley. Im Klavier sorgt bald darauf eine spielerische, in hohe Lagen führende und möglicherweise die Laute nachzeichnende Begleitfigur für Aufmerksamkeit. Die ebenso in Imitationen wechselweise von beiden Schiffen dargebrachte Bitte *Lass ab von deines Liedes Macht, verhülle deines Baues Pracht* beendet diesen Abschnitt, der nach einer letzten Steigerung in Ges-Dur schließt. Ein chromatisch abwärts weisender Lauf der Klarinette, der sich immer deutlicher zum Unglücksmotiv herauskristallisiert, und Tremoli im Klavier leiten zum letzten Teil der Komposition über. *Strepitoso e stretto* wird die kreisende Begleitfigur im Klavier wieder aufgenommen, die Aufmerksamkeit ist nun auf die beiden Schiffer gelenkt.

Expressiv und dramatisch schildert Netzer das, wie zu erwarten war, tragische Ende: Die abwärts stürzende chromatische Skala mündet nun über eine Zwischendominante zum neaopltanischen Sextakkord: *Die Fähr' verschlingt des Meeres Grund, weh' uns, es ist gescheh'n!* Nochmals rast die Skala abwärts, nun über einem F-Dur-Akkord. Trotz dieser Wendung nach Dur erscheint der Schluss nicht versöhnlich, die Gesangsszene verklingt nach Tremoli in tiefer Lage, wie sie bereits in der Einleitung aufgetreten sind, mit dem leeren Ton f. Während die Klarinette in diesem letzten Abschnitt pausiert, nützt Netzer im Falle einer Aufführung mit einem Horn dessen tiefstes Register, um die unheimliche Stimmung zu verdeutlichen. Von einer einzigen Unterbrechung abgesehen, erklingt durchgängig das Kontra-F als langer Halteton. *Die Lore-Ley* op. 13 ist nicht nur aufgrund ihrer außergewöhnlichen, aber genau durchdachten, weil dem Gedichttext voll und ganz entsprechenden Besetzung – die Darstellung der beiden Schiffer durch die zwei Männerstimmen, jene des betörenden Gesangs der Lore-Ley durch ein zusätzliches Instrument – eine überaus abwechslungsreiche Komposition. Netzer nimmt Rücksicht auf die Perspektivenwechsel des Textes und erreicht zugleich, trotz recht häufiger Takt- und Tonartwechsel, mittels motivischer Bezüge in den Melodien und den Begleitfiguren eine innere Geschlossenheit. In seiner „selten[n] Vereinigung guter Eigenthümlichkeiten“¹⁴¹, wie ein Rezensent 1851 auf dieses Stück und auf die Oper *„Mara“* Bezug nimmt, kann dieses Werk wohl auch das heutige Repertoire bereichern, nicht zuletzt aufgrund der plastischen Textausdeutung dieser bisher weithin unbekannt Version der *Lore-Ley* durch die Brüder Janitschka, die zudem trotz mancher kleiner Mängel eine interessante Modifikation

des berühmten, allseits geläufigen und viele Male vertonten¹⁴² Gedichts von Heine darstellt.

DIE REZEPTION DER LIEDER VON DER MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS BIS ZU JOSEPH NETZERS LEBENSENDE

Im Jahr 1851 veröffentlichte Richard Wagner seine zukunftsweisende Schrift *Oper und Drama*, bereits drei Jahre davor hatte Franz Liszt seine Symphonische Dichtung *Les Préludes* komponiert. Robert Schumann lebte nur noch fünf Jahre und hatte nach 1851 fast alle seine Lieder schon geschrieben,¹⁴³ und in der zweiten Jahrhunderthälfte schließlich führten Johannes Brahms, an das schlichte strophische Volkslied anknüpfend, und später Hugo Wolf, der die Singstimme szenisch deklamieren lässt und durch das Klavier Gefühle und Stimmungen geradezu psychologisierend preisgibt, die Entwicklung der Gattung auf sehr unterschiedliche Weise fort. Wie werden in dieser Übergangszeit um die Mitte des 19. Jahrhundert und auch danach Netzers Lieder beurteilt? „Dem Freunde des deutschen Liedes können wir die Versicherung geben, daß Netzer's Liederkompositionen durch Tiefe, Wahrheit und Gemüthlichkeit sich den besten ihrer Art würdig an die Seite stellen“,¹⁴⁴ lautete eine Ankündigung im *Bothen* für ein Konzert des Komponisten in Innsbruck am 9. Mai 1851, die verrät, dass Netzers Popularität als Liederkomponist in seiner Heimat seit der enthusiastischen Besprechung 1839 andauerte. Nur kurz darauf, am 25. Mai dieses Jahres, fand in Meran ein *Großes Vocal- und Instrumental-Concert des Josef Netzer*¹⁴⁵ statt, und einen Tag

¹⁴¹ [o. Verf.]: Kunst, in: Bothe für Tirol und Vorarlberg, 8.5.1851 (Nr. 105), S. 535.

¹⁴² Vgl. Metzner, Günter: Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen in zwölf Bänden 10: *Werke E–Z*, Tutzing 1992, S. 142–163.

¹⁴³ Nach 1851 schrieb er nur mehr die *Gedichte der Königin Maria Stuart* op. 135 sowie das vierte Lied der *Sechs Gesänge* op. 107. Vgl. Spies, Günther: Reclams Musikführer Robert Schumann. Mit 56 Notenbeispielen und 22 Abbildungen, Stuttgart 1997, S. 191, 194.

¹⁴⁴ [o. Verf.]: Kunstnachricht, in: Bothe für Tirol und Vorarlberg, 5.5.1851 (Nr. 102), S. 521. Neben der Symphonie Nr. 4 in Es-Dur, Ausschnitten aus der Oper *Die Königin von Castilien* und einer Konzert-Ouvertüre wurden in diesem Konzert die Lieder *Die Schifferin* op. 21, *Abschied* op. 24/1 (nach dem Gedicht von Carl Herloßsohn), *Lebensbild* (mit Violoncello als zusätzlichem Instrument), *Wiegenlied* op. 19/1 und *Das Ringlein* op. 26 als Duett dargeboten, wie das Blatt auflistet.

¹⁴⁵ Auflistung des Konzertprogramms bei Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 18. An diesem Abend erklangen wie im Innsbrucker Konzert vom 9. Mai des Jahres die Lieder *Die Schifferin* op. 21, *Abschied* op. 24/1 (nach Herloßsohn) und das Duett *Das Ringlein* op. 26, ferner die Lieder *Ist es Wonne, ist es Schmerz* op. 19/3, *Der Haideritt* op. 16, *Hakons Lied* op. 7, das bereits Ende 1838 bei Netzers zweiten Konzert dargeboten wurde

später veröffentlichte die Zeitschrift *Phönix* eine beachtenswerte Würdigung des Komponisten. Zwar wollte der Rezensent eigentlich über das Kammermusikwerk referieren, er kommt aber aufgrund der Qualität und Beliebtheit der Lieder nicht umhin, zuerst sie anzusprechen. Trotz einer kleinen Einschränkung wird so ihre besondere Stellung innerhalb des Gesamtschaffens deutlich:

„Joseph Netzer hat sich einen europäischen Namen gemacht, seine Mara prangt unter den erstern Opern der letzten Dezennien, seine Lieder liegen in allen Musikalien-Handlungen und Salons auf, und wenn man auch nicht alle als Meisterwerke erste Ranges gelten lassen will, so muß man mir doch gestehen, daß einige derselben, z. B. die *Lore-Ley* [op. 13], der *Haideritt* [op. 16], flammändische Liebesklage [op. 19/2] und andere mehrere den vorzüglichsten Meistern aller Zeiten Ehre machen würden, und daß sich deren viele durch ihre charakteristische, schwungvolle und elegante Klavierbegleitung vor allen bisher bekannten Liedern auszeichnen. Die Vorzüge und Schönheiten in den Netzer'schen Gesängen und dramatischen Kompositionen sind so viele, daß es mir eine angenehme Aufgabe wäre, mich darüber weiter auszubreiten. Allein ich habe mir vorgenommen, über die zwei Konzerte, mit denen uns Netzer auf seiner Erholungsreise durch Tirol erfreute, und insbesondere über seine Kammermusik einiges zu sprechen, [...]“¹⁴⁶

Vier Jahre später erschien anlässlich eines *Großes Musikfests in Graz* „am 15. April 1855 zur Feier der Genesung Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, unter der Leitung des Herrn Kapellmeisters Joseph Netzer“,¹⁴⁷ das für den Komponisten zu einem „wahren Triumph“¹⁴⁸ geworden war, ein ausgedehntes Feuilleton über dessen berufliche und kompositorische

Tätigkeiten. Im *Bothen* ließ man ausgedehnte Passagen aus der *Grazer Zeitung* „wörtlich Platz finden“¹⁴⁹, wobei zum Schluss auch die Lieder angesprochen werden, „durch welche er, in ganz Deutschland auf das Vortheilhafteste bekannt, bei dem ihnen eigenen Zauber der Gefühlsinnigkeit und Tiefe, vielleicht in der neueren musikreichen, und doch – was wahre Musik als Sprache des Herzens anbelangt – so armen Zeit, einzig dasteht.“¹⁵⁰ In weiterer Folge wird der Rezensent noch deutlicher und gibt am Beispiel von Netzers Liedstil detailliert seine musikästhetischen Anschauungen preis. Neuere Tendenzen kritisierend, rühmt er die aus dem Inneren kommende tiefe Empfindung, die natürliche, nicht mit bloßer Simplität zu verwechselnde Einfachheit und jegliche Vermeidung von nur Effekt haschender, gekünstelter Virtuosität und stellt die Lieder jenen Franz Schuberts zur Seite:

„Bei Netzer hat das Lied Lebenssaft und stets neue Frische des Gemüths; ohne alle, zur Mode gewordenen Reminiscenzen und Nachäffereien, oder nichts sagenden Passagen ist es einfach edel, ungezwungen klar, und dabei so innig, herzlich, daß man nicht selten glaubt, der ‚Liederfürst‘ Schubert [!] könnte es auch nicht besser treffen. Sowie sich aber Netzer gerade vorzüglich durch seine Lieder den ehrenvollsten, ja einen unsterblichen Namen weit und breit erworben, so allgemein beliebt und gefeiert ist er auch eben dadurch hier geworden. Es gibt fast kein Konzert, großes und kleines, keinen Verein, ja keinen Kreis mehr, wo nicht Netzersche Lieder her müssen; zu geschweigen der vielen musikalischen Privatzirkel und Hausunterhaltungen unserer vielmusizirenden Stadt, wo ebenfalls diese, an zarten, feingefühlten Melodien so überreiche Lieder, mit Passion hervorgesucht werden. [...] Die hohe Achtung, welche Netzer auch allenthalben als Mensch genießt, wegen seiner edlen

(vgl. Anm. 47), *Aus der Ferne* op. 20/1 und, wie bereits bei seinem allerersten Konzert am 25. Oktober 1838 (vgl. Anm. 44), *Die Lore-Ley* op. 13. – Im Jahr 1854 erklang *Der Haideritt* in Graz ein weiteres Mal. Vgl. [o. Verf.]: Kunst, in: *Bothe für Tirol und Vorarlberg*, 15.4.1854 (Nr. 87), S. 465.

¹⁴⁶ [o. Verf.]: Josef Netzer, in: *Der Phönix. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Geschichte, Vaterlandskunde, Wissenschaft und Theater*, 26.7.1851 (Nr. 30), S. 237f., S. 237.

¹⁴⁷ [o. Verf.]: Feuilleton. Großes Musikfest in Graz, in: *Bothe für Tirol und Vorarlberg*, 8.5.1855 (Nr. 105), S. 565f., S. 565.

¹⁴⁸ [o. Verf.]: Feuilleton. Großes Musikfest in Graz (wie Anm. 147), S. 565f., S. 565.

¹⁴⁹ [o. Verf.]: Feuilleton. Großes Musikfest in Graz (Schluß), in: *Bothe für Tirol und Vorarlberg*, 9.5.1855 (Nr. 106), S. 571–573, S. 571.

¹⁵⁰ [o. Verf.]: Feuilleton. Großes Musikfest in Graz (Schluß) (wie Anm. 149), S. 572.

Bescheidenheit und seines liebenswürdigen Charakters, bildet gleichsam die Krone seinen Verdiensten als vollendeter, ganzer Künstler, und stellt seine Gediegenheit erst in ein so helles Licht, daß wir uns Glück wünschen, den biedern Tiroler, diese Perle seines schönen Heimatlandes, in unserer Mitte zu haben. Möge er uns lange erhalten bleiben!“¹⁵¹

Dieser letzte Wunsch erfüllte sich leider nicht: Einem Bericht aus der Chronik des Grazer Männergesangsvereins gemäß infizierte sich Netzer auf einer Fahrt von Spielfeld nach Bad Radkersburg mit den Erregern der „schwarzen Blattern“ und starb nach kurzer Krankheit am 28. Mai 1864.¹⁵² Nachdem am 1. Juni 1864 im *Bothen* nur eine Kurznachricht über den Tod des Komponisten veröffentlicht wurde,¹⁵³ erschien tags darauf ein ausführlicher, anders als die enthusiastischen Lobeshymnen der früheren Jahre jedoch eher nüchtern formulierter Nachruf, der auch Netzers Schwächen nicht verschweigt: Nach dem Hinweis, „schon seine Erstlingswerke [Lieder] fanden so allgemeine Anerkennung, daß er in kurzer Zeit einer der gesuchtesten Musiklehrer der Hauptstadt war“,¹⁵⁴ folgt eine Gesamtbeurteilung aller Werke, die mit dem Satz endet „Allein er strebte nach dem Höchsten und erlag auf halben Wege“.¹⁵⁵ Umso gewichtiger erscheint in diesem Zusammenhang die uneingeschränkt positive Beurteilung der Lieder: „Netzer war ein vielseitiger Komponist, im Drucke erschienen jedoch größtenteils nur seine Lieder, die aber die Reise durch ganz Deutschland und Frankreich machten, und von denen einige zu den vorzüglichsten deutschen Liedern zählen.“¹⁵⁶ Kessler schließlich hebt in seiner im Todesjahr des Komponisten verfassten biographischen Skizze mehrere „Lieblings-

lieder“ gesondert hervor. Interessanterweise sind drei davon, *Die Lore-Ley* op. 13, *Hakons Lied* op. 7 und die *Liebeswerbung* op. 4 frühe Lieder, die bereits im Essay aus dem Jahr 1839 angeführt sind,¹⁵⁷ und dies, obwohl Kessler zugleich die Klavierbegleitung gerade der ersten Gesangswerke als zu „schwerfällig“ (im Sinne von technisch anspruchsvoll) empfindet und genau diese drei Lieder eine nicht allzu einfache Begleitung aufweisen:

„Auch von seinen Liedern hörten wir in diesen Konzerten so manches wohl gelungene. Mit der bei Weitem größeren Zahl derselben machte uns jedoch selbstverständlich der Männergesangsverein bekannt.¹⁵⁸ [...] Netzer weilte in unserer freundlichen Murstadt [...] sehr gerne, und hat hier der Lieder viele geschrieben, deren nicht wenige schon nach der ersten Vorführung die Lieblingslieder unseres kunstsinnigen Publikums geworden sind. Wir müßten noch viele Bogen schreiben, wollten wir sie alle benennen. Wir erinnern daher nur an einige der vorzüglichsten, u. zwar: ‚Die Loreley‘ [op. 13], eine wunderschöne Komposition; ‚Der Haideritt‘ [op. 16], voll dramatischer Auffassung und höchst charakteristisch durchgeführt; ‚Hakons Lied‘ [op. 7], eine vortreffliche Konzertpiece von der mächtigsten Wirkung; ‚Liebeswerbung‘ [op. 4], ein zartes Lied, das von Kennern Beethovens ‚Adelaide‘ [op. 46] an die Seite gestellt wurde; ‚Wiegenlied‘ [op. 19/1], ‚Gute Nacht‘ [op. 22/1], ‚Allein‘ [an der Seite von ‚Gute Nacht‘ wohl op. 22/2, eher nicht op. 29], ‚Wenn die Schwalben heimwärts ziehen‘ [Abschied, op. 24/1], ‚Der Papagey‘ [op. 24/2], das liebeliche ‚Bleib‘ bei mir‘ [op. 27], ‚Die Grubenfahrt‘ [für Männerchor op. 31]¹⁵⁹ u. s. w., welche alle eben so zart gedacht,

¹⁵¹ [o. Verf.]: Feuilleton. Großes Musikfest in Graz (Schluß) (wie Anm. 149), S. 573.

¹⁵² Vgl. Stekl: Josef Netzer als Chormeister in Graz (wie Anm. 14), S. 3–10, S. 7.

¹⁵³ Vgl. [o. Verf.]: [Kurznachricht], in: *Bothe für Tirol und Vorarlberg*, 1.6.1864 (Nr. 122), S. 519.

¹⁵⁴ [o. Verf.]: Josef Netzer, in: *Bothe für Tirol und Vorarlberg*, 2.6.1864 (Nr. 123), S. 523.

¹⁵⁵ [o. Verf.]: Josef Netzer (wie Anm. 154), S. 523.

¹⁵⁶ [o. Verf.]: Josef Netzer (wie Anm. 154), S. 523.

¹⁵⁷ [o. Verf.]: Joseph Netzer und seine Kompositionen (Fortsetzung) (wie Anm. 57), S. 272 u (Schluß) (wie Anm. 59), S. 276.

¹⁵⁸ Vgl. Stekl: Josef Netzer als Chormeister in Graz (wie Anm. 14), S. 3–10, S. 8f.: Konrad Stekl listet hier jene Männerchöre auf, die von 1855 bis 1876 durch den Männergesangsverein zur Aufführung gelangten. In dieser Liste finden sich jedoch auch Sololieder: *Der Papagey* (fehlt gänzlich im Werkverzeichnis von Pascher), *An Emma*, *Bleib bei mir* und *Abschied* (Die letzteren drei Lieder sind auch bei Pascher nur als Sololieder mit Klavierbegleitung angeführt.). Wie auch 1854 (vgl. [o. Verf.]: Kunst, in: *Bothe für Tirol und Vorarlberg*, 15.4.1854 (Nr. 87), S. 465), wurden wohl immer wieder auch Sololieder aufgeführt. – Ferner ergänzt Pascher Stekls Liste um einige Daten. Vgl. Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 330.

¹⁵⁹ Wurzbach, dessen Lexikon sich sehr stark an die Biographie Kesslers anlehnt, fügt folgende Lieder hinzu: *Das Ringlein* op. 25/1 bzw. op. 26 (als Duett), *Der grüne Baum* op. 12, *Die Schifferin* op. 21, *Mein Glück* op. 2, *Lust der Sturmnacht* op. 3, *An Emma* op. 5, *Mein Element*, *Schmerz-*

als warm empfunden, und äußerst melodios gehalten sind, daher sie sich auch der allgemeinsten Verbreitung erfreuen und es in Oesterreich nicht leicht einen Gesangsverein geben mag, der nicht alljährlich in seinen Produktionen mehrere Netzer'sche Lieder und namentlich Chöre bringt. Solcher Lieder hat Netzer [wohl einschließlich der Chorstücke] im Ganzen über hundert geschrieben, die eine reichhaltige Sammlung bilden, unter welchen viele als Perlen glänzen, da sich insbesondere jene Lieder, welche er in den letzten zwanzig Jahren schrieb, durch eine leichtere Klavierbegleitung auszeichneten und gefälliger gaben, während seine Erstlingswerke unter der Schwerfälligkeit der Begleitung litten.“¹⁶⁰

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Zunächst an Kessler anknüpfend, erscheint die Klavierbegleitung tatsächlich in den frühen Liedern tendenziell etwas schwieriger. Es gibt aber auch manche spätere Lieder mit einem durchaus anspruchsvollen Instrumentalpart (etwa *Abschied* op. 23/1); umgekehrt enthalten einige frühe Lieder eine sehr einfache Begleitung (etwa die beiden Lieder op. 1 oder *Verschämte Liebe* op. 9). Im Gegensatz zu Schumann und mehr noch zu Wolf hat das Klavier bei Netzer niemals eine solche geradezu dominierende Position, auch wenn er mehrfach, wie etwa im *Wiegenlied* op. 19/1, sehr charakteristische, eigenständige Spielfiguren verwendet, die das gesamte Lied durchziehen, oder wie insbesondere in der *Liebeswerbung* op. 4 einige originelle tonmalerische Akzente setzt. Häufig begnügt er sich aber auch mit Dreiklangszerlegungen oder einer akkordischen Begleitung und führt deren Oberstimme parallel zur Gesangsmelodie; wie in den

Liedern Schuberts bleibt diese im Vordergrund und kann sich ungehindert entfalten. Wie Schubert etwa in *Gretchen am Spinnrade* D 118 gelingt es aber auch Netzer, durch ein signifikantes Motiv im Klavier sowohl die innere Befindlichkeit der Protagonisten als auch äußere Vorgänge darzustellen¹⁶¹ – man denke nur an die der Mutter zugeordnete Begleitfigur in der Ballade *Die Schifferin* op. 21, die, wie erwähnt, ihre latente Furcht ebenso wie die abendliche Szenerie am See verdeutlicht. Begleitmodelle, die sich bewährt haben, verwendet Netzer interessanterweise gleich mehrmals: So finden sich die Zweiunddreißigstel-Dreiklangsbrechungen mit den charakteristischen Arpeggien im Bass nicht nur als Begleitung in *Lust der Sturmnacht* op. 3, sondern auch sehr ähnlich im Schlussteil von *Allein* op. 29, hier ebenso in Verbindung mit einem Sturm, und zwar dem *Sturm der Liebe, der d'reinbrausen* und dadurch die Einsamkeit vertreiben soll. Ein drittes Mal kommt diese Begleitfigur nahezu identisch und sogar in der gleichen Tonart c-Moll im mittleren Abschnitt von *Hakons Lied* op. 7 zum Einsatz, ein viertes Mal schließlich in der Ballade *Schiffers Meereslied* op. 8. Dass die Melodik eine zentrale Rolle in den Liedern Netzers spielt, zeigt sich nicht nur in der Beziehung zwischen Singstimme und Klavierbegleitung, sondern auch in der Betrachtung des Stellenwerts der Harmonik. Im Gegensatz zu Anselm Hüttenbrenner, seinem Vorgänger als Direktor des Steiermärkischen Musikvereins, der ebenso mit Schubert bekannt war und dessen Lieder „vor allem in ihrer Harmonik sehr vielschichtig“¹⁶² erscheinen, verharrt Netzer immer wieder länger auf einem Akkord oder pendelt wie zu Beginn der *Liebeswerbung* op. 4 einige Zeit nur zwischen Tonika und Dominante. Jene Modulationen, die er setzt, erhalten somit ein besonderes Gewicht und sind feinsinnig auf den Text

sang (bisher nirgendwo sonst genannt, auch nicht im zugrunde liegenden Bestand vorhanden) und *Wer dich schaut*, muss dich lieben] mit der Beifügung „dieses letzte mit der Opus-Zahl 42“. Vgl. [o. Verf.]: Netzer, Joseph, in: Wurzbach, Biographisches Lexikon (wie Anm. 15), S. 234. – Franz Innerhofer hebt Anfang des 20. Jahrhunderts die Lieder *Abschied* (*Wenn die Schwalben heimwärts ziehen*) op. 24/1, *Der Haideritt* op. 16, *Bleib bei mir* op. 27, *Allein* (in Verbindung mit dem folgenden Lied wohl eher) op. 22/2 und *Gute Nacht* op. 22/1 sowie *Hakons Lied* op. 7 und das Chorstück *Die Grubenfahrt* op. 31 hervor. Vgl. Innerhofer: Komponist Josef Netzer, in: Der Sammler 2 (wie Anm. 12), S. 210–214, S. 213.

¹⁶⁰ Kessler: Josef Netzer, eine biographische Skizze (wie Anm. 4), S. 17.

¹⁶¹ Die Klavierbegleitung mit ihren durchlaufenden Sechzehntelnoten und den rhythmischen Impulsen in der linken Hand zeichnet sowohl das fortlaufende Spinnen als auch die innere Erregung Gretchens treffend musikalisch nach. Vgl. Dürr, Walter: Lieder, in: Dürr, Walter/Feil, Arnold/Litschauer, Walburga: Reclams Musikführer Franz Schubert. Mit 45 Notenbeispielen und 16 Abbildungen, Stuttgart 1991, S. 25–162, S. 42f.

¹⁶² Vgl. Aschauer, Michael: Einleitung, in: Bästlein, Ulf/Aschauer, Alice/Aschauer, Michael (Hg.): Anselm Hüttenbrenner (1794–1868), Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung 1, Wargau 2008, S. 3–5, S. 5.

bezogen. Der Komponist benutzt häufig die Hauptdreiklänge und wechselt selten abrupt in weiter entfernte Tonarten; oft pendelt er aber zwischen Dur und Moll und weicht in umliegende Tonarten aus.

Die Melodien selbst sind ausgesprochen einprägsam und ausdrucksvoll und entsprechen den meist rhythmisch fließenden, melodiosen Gedichtstexten. Zu Recht weisen so viele Rezensenten auf die tiefe Empfindung und die Natürlichkeit hin. Auf Experimente verzichtend, gleitet Netzer jedoch ebenso wenig ins Oberflächliche ab und entwickelt, auch wenn er sich grundsätzlich aus dem Fundus der seinerzeit gängigen musikalischen Stilmittel bedient und manchmal einzelne kompositorische Elemente anderer Komponisten aufgreift, eine persönliche musikalische Ausdrucksweise. Mit ihren eingängigen Melodien, die als „Ohrwürmer“ leicht im Gedächtnis haften bleiben, vermitteln Netzers Lieder zum Großteil einen lyrisch-empfindsamen Eindruck. Dramatische Ausbrüche, düster-erregte Passagen kommen vor, sind aber selten. Manche Merkmale sind in dieser Häufigkeit nur in Netzers Liedern zu erkennen und können daher als personaltypisch angesehen werden, so die Fermate, die er meist auf einem Quartsextakkord oder Dominantseptakkord in der letzten Kadenzwendung des Liedteils vor dem Nachspiel setzt; sie markiert das Ende einer Strophe oder eines Abschnittes und gibt den Ausführenden Gelegenheit zu kleinen Improvisationen. Brilliant hervortreten, ohne die Grundstimmung eines Liedes zu zerstören, können Sänger und Sängerinnen auch bei kleinen Verzierungen wie Vorschlagsnoten, Umspielungen oder kadenzähnlichen Passagen, die Netzer mehrmals einbaut. In harmonischer Hinsicht ist neben der Einbeziehung der Molltonika in Kadenzwendungen die Wendung von der Dominante zum Dominantseptakkord der parallelen Molltonart anstatt zur Tonika der Ausgangstonart besonders charakteristisch (sehr deutlich in der ersten Gedichtstrophe in *Finst're Trennung*, um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen); damit erzielt der Komponist in Liedern, die in Dur stehen,

eine unmittelbare, oft überraschende schmerzliche Wirkung. Generell entwirft Netzer, insbesondere in den Strophenliedern, differenzierte Stimmungsbilder im Gesamten, zeichnet aber auch einzelne Textpassagen tonmalerisch nach. Auch wenn möglicherweise – vor allem im mehrmals zitierten 1839 im Innsbrucker *Bothen* veröffentlichten Essay, aber auch in den Besprechungen dieser Zeitung aus späterer Zeit – der heimatliche Stolz über den engagierten Tiroler Komponisten mitschwingt, der mit seinen ersten beiden Konzerten danach strebt, sich in Wien, der Hauptstadt, durchzusetzen und dessen Lieder über die Landesgrenzen hinweg für großes Aufsehen sorgen, vermitteln diese Berichte deutlich Netzers tatsächliche Beliebtheit vor allem als Liedkomponist. Nicht von ungefähr erschienen zu seinen Lebzeiten fast nur seine Sololieder als Druckausgaben. Weshalb wurden diese Lieder nach und nach vergessen? Fand man zu den teils idyllisch-lieblichen, teils etwas „biedermeierlich“ anmutenden Liedtexten später keinen Zugang mehr? Fehlte Netzer, der als „energischer, fester, offener Charakter [dargestellt wird], der die Wahrheit auf der Zunge trug und jede Schmeichelei oder Protektionswerbung gründlich verachtete“,¹⁶³ die „Lobby“, die sein Werk fortlaufend gepflegt und sich um Aufführungen und weitere Druckausgaben gekümmert hätte? Vermutlich spielen all diese Aspekte eine Rolle. Darüber hinaus aber entwickelte sich das Lied, wie bereits angedeutet, nach der Jahrhundertmitte entscheidend weiter, weshalb Netzers Lieder immer weniger dem maßgeblichen Stil entsprachen. War Netzer, der als Kapellmeister gerne anspruchsvolle, zeitgenössische Partituren zur Aufführung brachte¹⁶⁴ und mit größter Wahrscheinlichkeit in der steirischen Landeshauptstadt 1854 sogar die Erstaufführung von Wagners *Tannhäuser* in der gesamten Donaumonarchie dirigierte,¹⁶⁵ in seinen eigenen Werken zu wenig fortschrittlich orientiert? Eine Besprechung Eduard Hanslicks von einem *Concert spirituel*, das 1848 in Wien stattgefunden hat, gibt diesbezüglich zu denken:

¹⁶³ [o. Verf.]: Josef Netzer (wie Anm. 152), S. 523.

¹⁶⁴ So etwa neben Symphonien von Mozart, Beethoven und Jan Václav Voříšek auch die *Symphonie in d-Moll* op. 120 von Schumann und dessen Oratorium *Das Paradies und die Peri* op. 50, ferner das erste Finale aus Wagners Oper *Lohengrin* und die Ouvertüre zu dessen früherer Oper *Rienzi*. Vgl. Bischoff: Chronik des Steiermärkischen Musikvereines (wie Anm. 21), S. 143f.

¹⁶⁵ Vgl. Pascher: Joseph Netzer (wie Anm. 5), S. 19f.

„Zwei Sätze einer neuen Symphonie von Netzer machten den Anfang; gefällige, wohlklingende, fleißig gearbeitete Musik, leider nur zu sehr einer früheren Gefühls- und Schreibweise anhängend. Es thut in der That weh, wenn man sieht, wie begabte und ernststrebende Talente, junge Talente oben-drein, sich in eine Anschauungsweise einspinnen, die bereits in sich befriedigt, also sich ausgelebt hat. Diese ruhige Behaglichkeit, dieser bequeme Comfort in Freud und Leid, diese Rosalien und Sequenzen, diese Mozartischen Schlüsse und Cadenzen gehören einem Standpunkte an, welchem unsere Zeit fern ist und immer ferner rückt. [...] Wer selbst nicht die Kraft besitzt, von eigenen Gnaden einen neuen Meilenstein in das Gebiet der Kunstgeschichte zu pflanzen, der gehe immerhin vom letzten großen Meilensteine aus, aber nicht vom vorletzten. Nach Mozart durfte man noch Mozartisch schreiben, nach Beethoven darf man es nicht mehr; der Strom der Zeit wirft jeden Leichnam aus.“¹⁶⁶

Heutzutage, aus großer zeitlicher Distanz heraus betrachtet, verliert dieser Gesichtspunkt an Wertigkeit; nicht zuletzt wurde auch der Schritt in die Atonalität bereits vor rund 100 Jahren vollzogen. Gegenwärtig lässt sich die Neue Musik aufgrund ihrer stilistischen Vielfalt kaum mehr überschauen, weshalb ein Anspruch auf Originalität um jeden Preis von heute lebenden Komponisten kaum zu erfüllen ist, ebenso wenig eine Forderung nach Anlehnung an eine möglichst aktuelle Stilrichtung, da es „diese eine Richtung“ gar nicht (mehr) gibt. Zugleich ist die Alte Musik genauso fest im Konzertwesen verankert wie die Musik der Klassik und Romantik, und das gängige Repertoire ist der musikinteressierten Öffentlichkeit weithin bekannt. So wird verstärkt nach

„neuem Alten“ gesucht, was zahlreiche Ersteinspielungen auf CDs bezeugen, sowie danach getrachtet, unbekannte Kompositionen aus ihrer Zeit heraus zu beurteilen und ihre funktionelle Bestimmung mit einzubeziehen. Denn tatsächlich sind es häufig nicht die „großen Meister“, die eine musikalische Epoche repräsentieren, sondern vielmehr die so genannten „Komponisten der zweiten Reihe“.¹⁶⁷

Aus all diesen Gründen, aber auch in Bezug auf die gewählten Liedtexte, kann Netzers Liedschaffen in dieser pluralistischen heutigen Musikwelt von Interesse sein. Eher selten vertonte und zugleich häufig durchaus ansprechende Texte vieler heute kaum mehr bekannter Dichter in Musik gesetzt, geben seine Lieder auch Einblick, welche Art von Lyrik damals gerne konsumiert worden ist und lassen darüber hinausgehend oft in sozialhistorischer Hinsicht tief in die damalige Zeit blicken.¹⁶⁸ Der inhaltlichen und musikalischen Vielfalt entspricht die funktionale Breite. Unter den Liedern finden sich einige, mit denen Sängerinnen und Sänger im öffentlichen Konzert glänzen konnten, viele hatten auch bei unterschiedlichen privaten Anlässen ihren Platz. So nimmt es insgesamt nicht Wunder, dass Kessler seine biographische Skizze folgendermaßen beendet:

„Um dieses unläugbaren Verdienstes willen [um das deutsche Lied] hat Oesterreich, hat namentlich sein engeres Heimatland Tirol alle Ursache, stolz auf ihn zu sein. Möge es sein Andenken ehren, wie wir es thun, wie ganz Steiermark es ehrt, damit sich die Schlußworte der Abschiedsrede [an seinem Grab] bewahrheiten, die da lauteten: ‚Er ist nicht fortgegangen, er lebt in uns, er lebt in seinen Liedern fort.‘ – Und gewiß, in ihnen hat er sich selbst das schönste, bleibendste Denkmal gesetzt, und darum wird auch sein Grab nimmer ein vergessenes sein!“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Hanslick, Eduard: Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868, Wien–Leipzig 21897, S. 9f.

¹⁶⁷ Diese Komponisten stellen die „*eigentliche musikgeschichtliche (Alltags-)Realität*“ dar. Partsch, Erich Wolfgang: Vergessene Komponisten. Gedanken zu einem rezeptionsgeschichtlichen Phänomen, in: Harrandt, Andrea/Partsch, Erich Wolfgang (Hg. im Auftrag der Benedict Randhartinger-Ges.): Vergessene Komponisten des Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung 9. bis 11. Oktober 1998 Ruprechtshofen N.Ö. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 38), Tutzing 2000, S. 28.

So wie etwa Beethovens letzte Streichquartette weit in die Zukunft wiesen, war auch Schubert unter anderem mit vielen seiner Liedwerke seiner Zeit deutlich voraus – man denke nur an die Reaktionen seiner Freunde auf die *Winterreise* D 911 oder an Johann Wolfgang von Goethes Skepsis gegenüber Schuberts Art der Textausdeutung.

¹⁶⁸ Theodor Apel etwa gibt betrogenen Frauen in seinem Gedicht *Des Mädchens Seufzer* den folgenden Ratschlag, der auch einiges über die damalige Stellung der Frau verrät: „Dulden und Bangen, das ist uns beschieden, Tränen, ach – sind ja den Männern nur Scherz! Gib dich, du Arme, Verlass'ne zufrieden, trage geduldig im Busen den Schmerz. Kommt dann die Reue, schließe, du Treue, sanft noch den Frevler ans klopfende Herz.“

¹⁶⁹ Kessler: Josef Netzer, eine biographische Skizze (wie Anm. 4), S. 20.

Joseph Netzer knüpfte in seinen Liedern stilistisch an die Musiksprache der Frühromantik an. Zwar lenkte er die Gattung Lied nicht mit völlig neuartigen Schöpfungen in neue Richtungen und setzte wie Schubert, Schumann und später Wolf neue Maßstäbe; Netzers Lieder sind aber durchaus durch eine persönliche Ausdrucksweise gekennzeichnet und erweisen sich resümierend als feinsinnige Stimmungsbilder und inhaltlich wie musikalisch vielfältige, präzise gearbeitete, wirkungsvolle und dabei sehr „natürliche“ Kompositionen, die mit ihren zahlreichen kleinen kompositorischen, den Text ausdeutenden Raffinessen zu seinen Lebzeiten Ergriffenheit auslösten oder für eine launig-humorvolle Unterhaltung sorgten. Sie stellen nicht nur einen wesentlichen Bestandteil der Musikgeschichte Tirols und der Steiermark dar, sondern würden ohne Zweifel auch das gegenwärtige Repertoire bereichern – in jedem Fall aber verdienten sie es, der Vergessenheit entrissen zu werden. Diese Studie soll ihren Teil dazu beitragen, dass Netzer in seinen Liedern, so wie es Kessler angekündigt hat, weiterleben kann.

QUELLENVERZEICHNIS DER LIEDER JOSEPH NETZERS

Dieses Verzeichnis listet ausschließlich die für diese Studie verwendeten Quellen auf. So finden sich beispielsweise in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien zu manchen Liedern weitere Drucke, oder es sind dort auch Ausgaben vorhanden, die hier mit dem Standort Innsbruck angeführt sind.

DRUCKE, GEGLIEDERT NACH OPUSZAHL

A-Imf = Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,
Musiksammlung, Innsbruck

A-Ssp = Salzburg, St. Peter Musikarchiv

A-Wn = Österreichische Nationalbibliothek Wien

D-B = Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer
Kulturbesitz

An die Laute, An den Mond op. 1: A-Wn, SA.68.3A.105.
Mus 26, Wien: Ant[on] Diabelli u. Comp.

Mein Glück op. 2: A-Wn, SA.68.3A.105.Mus 26, Wien:
Ant[on] Diabelli u. Comp.

Lust der Sturmnacht op. 3: A-Wn, SA.68.3A.105.Mus 26,
Wien: Ant[on] Diabelli u. Comp. [Handschrift: A-Imf,
M 650]

Liebeswerbung op. 4: A-Imf, 11675/7239, Wien: Ant[on]
Diabelli u. Comp.

An Emma op. 5: A-Wn, MS 43385-4^o.Mus, Wien: Lyra.
1 [1839] H. 6; ferner D-B, DMS 95588, 1(-2), Berlin:
Ed. Bote & G. Bock.

Schneebilder op. 6: A-Wn, MS 112537-4^o.Mus, Wien:
Ant[on] Diabelli u. Comp.

Hakons Lied op. 7: A-Wn, SA.83.B.19 1,1839,27.Mus 22,
Wien: Ant[on] Diabelli u. Comp. [Handschrift: A-Imf,
M 641]

Schiffers Meereslied op. 8: A-Wn, MS43385.Mus, Wien:
Lyra. 1 [1839] H. 27.

Verschämte Liebe op. 9: D-B, DMS 129287, Mainz und
Antwerpen: Schott's Söhne.

Der grüne Baum op. 12: D-B, DMS 95592, Berlin: Ed. Bote &
G. Bock.

Die Loreley op. 13: D-B, DMS 88156, 1(-3), Berlin und Posen:
Ed. Bote & G. Bock. [Handschrift: A-Imf, E 1229]

Der Haideritt op. 16: A-Imf, 11676/7192, Braunschweig:
G.M. Meyer. [Handschrift: A-Imf, M 636]

Wiegenlied [Handschrift: A-Imf, M 677], Flamändische
Liebesklage [Handschrift: A-Imf, M 677/5], Ist es
Wonne, ist es Schmerz [Handschrift: A-Imf, M 677/4]
op. 19: D-B, DMS 59982, Leipzig: Fr. Kistner.

Getrennte Liebe [Handschrift: A-Imf, M 677/3], Aus der
Ferne, Barcarole [Handschrift: A-Imf, M 677] op. 20:
A-Ssp, SPS-353, Leipzig: Fr. Kistner.

Die Schifferin op. 21: A-Imf, 11677/7191, Leipzig: C. F.
Peters.

Gute Nacht [Handschrift: A-Imf, M 677/2], Allein op. 22:
A-Imf, M 2773, Leipzig: C. F. Peters.

Abschied [Handschrift: A-Imf, M 677/6], Stimmen der
Sehnsucht [Handschrift: A-Imf, M 677], Des Rösleins
Sendung op. 23: D-B, DMS 58973, Leipzig: C. F.
Peters. [Nur das Lied *Abschied* ist in dieser Quelle
erhalten.]

Abschied, Der Papagey, Das Lämmchen op. 24, D-B, DMS
41901, Leipzig: C. F. Kahnt.

- Das Ringlein, Des Sängers Wunsch, An Selma op. 25, D-B, DMS 58912, Leipzig: F. Whistling.
- Das Ringlein [als Duett] op. 26: D-B, DMS 58913, 1(-3), Leipzig: F. Whistling.
- Bleib bei mir op. 27: A-Wn, MS 43384-4^o.Mus, Leipzig: C. W. B. Naumburg.
- Bergstimme op. 28: A-Wn, SA.87.C.109.Mus 32, Wien: C. A. Spina. [Handschrift: A-Imf, M 678/18]
- Allein op. 29, Die Sterne leuchten durch die Nacht op. 39 [Handschrift: A-Imf, M 678/4], Nur einmal op. 41 [Handschrift: A-Imf, M 678/3], Wer dich schaute, muss dich lieben op. 42 [Handschrift: A-Imf, M 678/7]: A-Wn, SA.87.B.74.Mus 32, Wien: C. A. Spina.
- Spätes Erkennen o. op.: A-Wn, MS 36426-qu.4^o.Mus, Beylage zur Wiener Zeitschrift 185 (1841). [Handschrift: A-Imf M 668]
- Der Frühling ist gekommen o. op: A-Imf, M 626c, Beilage zur Iris 4 (1862) H. 1. [Handschrift: A-Imf, M 678/1]

HANDSCHRIFTEN

A-Imf = Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Musiksammlung, Innsbruck

Einzelne Handschriften

- An die Entfernte: A-Imf, M 612 [Fragment]
- An Irene: A-Imf, M 613; siehe auch A-Imf, M 678/21 [dort mit dem Titel *Irene*]
- Beim Scheiden op. 36: A-Imf, M 615 [Fassung mit Horn/Violoncello]; A-Imf, M 678/5 [Fassung ohne Horn/Violoncello]
- Canzonetta del Gianni: A-Imf, M 619^o [in C-Dur], M 619b [in D-Dur]
- Canzonetta del Rolli: A-Imf, M 620
- Das Erkennen: A-Imf, M 621
- Der arme Maler: A-Imf, M 625
- Die Gunst des Augenblicks: A-Imf, M 632
- Die Loreley: A-Imf, E 1229



Lied eines Armen, A-Imf, M 649.

Die vier Weltalter: A-Imf M 634 [fehlender Schluss]
 Eile zum Lieben A-Imf, M 635
 Der Haideritt op. 16: A-Imf, M 636 [gedruckte Ausgabe
 op. 16: A-Imf, M 7239]
 Hakons Lied: A-Imf, M 641 [gedruckte Ausgabe op. 7: A-Wn,
 SA.83.B.19 1,1839,27.Mus 22]
 Jenseits: A-Imf, M 642
 Lebenslied: A-Imf, M 645 [= Lebensbild, Fassung mit Horn
 in F-Dur]
 Lebensbild: A-Imf, M 646 [= Lebenslied, Fassung mit Violon-
 cello in E-Dur]
 Lied der Liebe: A-Imf, M 648
 Lied eines Armen [nach Ludwig Uhland]: A-Imf, M 649
 Lust der Sturmnacht: A-Imf, M 650 [gedruckte Ausgabe
 op. 3: A-Wn, SA.68.3A.105.Mus 26]
 Mein Element: A-Imf, M 652
 Ringerl und Röserl: A-Imf, M 659 [Fassung mit Waldhorn];
 A-Imf, M 678/17 [Fassung ohne Waldhorn]
 Sehnsucht: A-Imf, M 666; siehe auch A-Imf., M 678/5
 Spätes Erkennen: A-Imf, M 668 [Fassung mit Wald-
 horn] [gedruckte Ausgabe: A-Wn, MS 36426-qu.4°.
 Mus]
 Unser Ziel: A-Imf, M 672
 Vergebene Frage: A-Imf, M 673

Sammelhandschriften

Lieder von Josef Netzer. A-Imf, M 677, enthaltend:

1. Täuschung
 2. Gute Nacht (gedruckte Ausgabe op. 22/1: A-Imf, M 2773)
 3. Getrennte Liebe [gedruckte Ausgabe op. 20/1: A-Ssp,
SPS-353]
 4. Ist es Wonne, ist es Schmerz [gedruckte Ausgabe
op. 19/3: D-B, DMS 59982]
 5. Das traurige Mädchen von Flandern (Flamändische Liebes-
klage) [gedruckte Ausgabe op. 19/2: D-B, DMS 59982]
 6. Abschied [gedruckte Ausgabe op. 23/1: D-B, DMS
58973]
 7. Spätes Erkennen [Fassung ohne Waldhorn, mit braunem
Stift durchgestrichen]
- [ohne Zahl] Stimmen der Sehnsucht [gedruckte Ausgabe
op. 23/2: D-B, DMS 58973]

[ohne Zahl] Wiegenlied [gedruckte Ausgabe op. 19/1: D-B,
DMS 59982]

[ohne Zahl] Barcarole [gedruckte Ausgabe op. 20: A-Ssp,
SPS-353]

14 und 7 Lieder von Josef Netzer. A-Imf, M 678, enthaltend:

1. Der Frühling ist gekommen [gedruckte Ausgabe o. op.:
A-Imf, M 626c]
2. Lied eines Armen [nach Siegfried Kapper]
3. Nur einmal [gedruckte Ausgabe op. 31: A-Wn, SA.87.
B.74 Mus 32]
4. Die Sterne leuchten durch die Nacht [gedruckte Ausgabe
op. 39: A-Wn, SA.87.B.74 Mus 32]
5. Beim Scheiden [Fassung ohne Horn/Violoncello]; A-Imf,
M 615 [Fassung mit Horn/Violoncello]
6. Sehnsucht; siehe auch A-Imf, M 666
7. Mollys Abendlied
8. Wer dich schaute, muss dich lieben [gedruckte Ausgabe
op. 42: A-Wn, SA.87.B.74 Mus 32]
9. Des Mädchens Seufzer
10. Mein Liebchen hat zehn Finger
11. Des Liebchens Spiegel
12. Das Testament
13. Buße
14. Das Lied vom Wein
15. [Ihr] (Namen nennen dich nicht)
16. Erinnerung
17. Finst're Trennung
18. Ringerl und Röserl [Fassung ohne Waldhorn]; A-Imf, M
659 [Fassung mit Waldhorn]
19. Bergstimme [gedruckte Ausgabe op. 28: A-Wn, SA.87.
C.109.Mus 32]
20. Lied der Cäcilie
21. Irene; siehe auch A-Imf, M 613 [dort mit dem Titel *An
Irene*]

Liedbearbeitungen für Klavier zu vier Händen

A-Imf, M 591, enthaltend:

1. Beim Scheiden [op. 36]
2. Liebeswerbung [op. 4]
3. Bleib bei mir [op. 27]

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2008

Band/Volume: [1](#)

Autor(en)/Author(s): Aschauer Michael

Artikel/Article: [Joseph Netzer \(1808-1864\) als Liedkomponist. 9-55](#)