

Zur Musik

*Wir besitzen von L. R. nur Liedercompositionen; sie sind meist sehr einfach, ausdrucksvoll, sangbar, tiefempfunden; alle atmen ein Gefühl von milder Schwärmerei, Sehnsucht und Klage.*¹

Louise Reichardts weltliches Liederschaffen und Liedästhetik des frühen 19. Jhs.

Louise Reichardt schrieb über 60 Lieder, gedruckt erschienen seit 1806² – allerdings sind die meisten Lieder weltlich, oft nach Gedichten empfindsamer und romantischer Dichter wie Arnim, Brentano, Tieck u.a., aber auch auf französische oder italienische Texte, z.B. des italienischen Dichters Metastasio. Zeittypisch wurden diese Lieder in der bürgerlichen Musikpraxis oft von Frauen gesungen und in schlichter Harmonisierung begleitet. Alternative Begleitinstrumente zum Klavier/Cembalo waren die Harfe und die Laute oder Gitarre, die Louise Reichardt spielte und auf denen sie sich beim Singen selbst begleitete.³

Ab der Mitte des 18. Jhs. („erste Berliner Liederschule“), besonders ab 1780 und dann am Beginn des 19. Jhs. („zweite Berliner Liederschule“) erfuhr die Gattung „Lied“ einen ungeheuren Aufschwung.⁴ Gleichzeitig entwickelte sich für das neu komponierte Lied eine Liedästhetik des „Einfachen“, Sangbaren – Einfachheit, Natürlichkeit in Melodie und Duktus entsprachen dem Ideal, dem „Volkston“.⁵

Durch den Rückgriff auf Volkslieder versuchte man zum Ursprung, zum „Ächten“ zu gelangen und das Ursprüng-

liche sollten eben nach Herder, der diesen Begriff prägte, „Volkslieder“ sein.

Louise Reichardt war mitten in diesem Geschehen – ihr Vater, Joh. Friedrich Reichardt (1752-1814), gilt als einer der Hauptvertreter der sog. „zweiten Berliner Liederschule“ (ihr Großvater, Franz Benda – über ihre Mutter, die Sängerin Juliane Benda – gehörte zur „ersten Berliner Liederschule“). Joh. Friedrich Reichardts Werk besteht zum großen Teil aus Liedvertonungen, u.a. Gedichten von Goethe, die dieser als kongenial zu seinen Dichtungen empfand.⁶ Dabei wurden von den Komponisten Melodien auf Gedichte gesucht, die dann wieder ins „Volk“ gelangen sollten. Auch Goethe schätzte es sehr, dass seine Gedichte durch die Musik (v.a. in Vertonungen von Reichardt und Carl Friedrich Zelter (1758-1832) eine weite Verbreitung fanden und damit wieder zum Volkslied werden konnten. Einigen Komponisten der zweiten Berliner Liederschule ist dies gelungen wie J. A. P. Schulz mit *Der Mond ist aufgegangen* oder J. Fr. Reichardt mit *Bunt sind schon die Wälder*; auch Louises Lieder erlangten teilweise diese Bekanntheit.⁷

Reichardts Anwesen in Giebichenstein bei Halle war geistiger und musikalischer Treffpunkt, Goethe, Zelter und viele romantische Dichter waren zu Besuch, u.a. Achim von Arnim und Clemens Brentano, welche die Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* 1805/08 veröffentlichten. Die Melodien wurden in der *Wunderhorn*-Sammlung nicht mitgedruckt, aber teilweise von den Menschen, die den Sammlern die Texte mitteilten, mitgeliefert. Dies war natürlich auch nur Beiträgern möglich, die Melodien notieren konnten, auch daher scheiterte das Unterfangen Arnims und Brentanos, die Melodien mitzuliefern an ihrer Unkenntnis und „erforderte“ Neukomposition, um die Lieder zum gewünschten Leben und zu ihrer Wirkung im Volk zu erwecken. Briefe der Herausgeber Arnim und Brentano sprechen davon, dass sie eine Vertonung der *Lieder* durch Reichardt und auch durch seine Tochter Louise Reichardt erhofften. Dazu kam es zwar bei J. Fr. Reichardt nicht, seine Tochter Louise hat jedoch einige *Wunderhorn*-Lieder vertont.⁸ Die Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* konnte auch als *Erbauungsbuch*⁹ wirken, entsprechend dem pädagogischen Ansatz.

Louise Reichardt vertonte im Gegensatz zu ihrem Vater, der vor allem Goethe in Musik setzte, viele Lieder der Romantiker. Dabei ist insbesondere der Vergleich von Vertonungen desselben Textes interessant. Das Lied *Feldeinwärts flog ein Vögelein* von Ludwig Tieck wurde von Zelter¹⁰ unter dem Titel *Herbstlied* und Louise Reichardt¹¹ unter dem Titel *Liebe wintert nicht* vertont, schon im Titel ein anderer

1 Schletterer, Hans Michael, „Reichardt, Luise“ in: Allgemeine Deutsche Biographie 27 (1888), 648-651 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119344769.html?anchor=adb>

2 Vereinzelte Lieder in Sammlungen, die J.F. Reichardt herausgab, erste eigene Publikation *XII Deutsche und italiänische romantische GESAENGE mit Begleitung des Piano-Forte componirt [...] von Louise Reichardt*; s. Moering, Renate (Hg.), Louise Reichardt, Lieder romantischer Dichter für Singstimme und Klavier, Kassel 2006 (zwei Bände), Aufführung der dort edierten Drucke jeweils S. 17-20 (ausgewählte sechs weltliche Liedersammlungen, die Liedvertonungen romantischer Dichter enthalten); eine posthum erschienene Liedersammlung ist als op. 6 bzw. 8 bezeichnet: s. Allgemeine Musikalische Zeitung 1827, Sp. 542-544. Besprechung von *Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Louise Reichardt. 8te Liedersammlung. Hamburg, bey Cranz.*

3 vgl. Brief an ihren Vater, März 1807 aus Halle: *Sehr glücklich bin ich auch wieder im Besitz meiner Laute nach welcher ich mich wie nach einem geliebten Kinde geseht habe.* (zit. n. Moering, Lieder 2006, 16). Achim von Arnim an Bettina Brentano, Berlin 16. März 1809: [...] *Sie spielt Guitarre Laute Clavier mit Fertigkeit.* (Handschrift Freies Deutsches Hochstift, Signatur 7294).

4 Als Beginn der „Berliner Liederschule“ gilt Christian Gottfried Krauses (1719-1770) Schrift *Von der musikalischen Poesie* (1753), Mitglieder der Liederschule waren seine Kollegen, Musiker am Hofe Friedrichs des Großen (Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Nichelmann, Johann Friedrich Agricola, Franz Benda, Joh. Gottlieb Graun und Carl Heinrich Graun, Johann Joachim Quantz, Christoph Schaffrath). In den Abhandlungen *Von der musikalischen Poesie* (1753) von Krause und *Die Melodie, nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* (1755) von Christoph Nichelmann entwickelten sie ihre Ästhetik. Ziel war die Rückführung des Liedes von barocken Künstlichkeiten auf einen schlichten volkstümlichen Ton. Krause: *Oden mit Melodien* 1761, *Lieder der Deutschen mit Melodien* in vier Bänden 1767-8.

5 vgl. Kim, Mi-Young, *Das Ideal der Einfachheit im Lied von der Berliner Liederschule bis zu Brahms*, Kassel 1995 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 192).

6 *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J.F. Reichardt*, Leipzig 1809.

7 Bis um 1870 gesungen, z. B. *Es sang vor langen Jahren.*

8 s. Kastinger Riley 1986, 125f.; Moering, Lieder, Bd. 2, 19.

9 Moering, Lieder, Bd. 2, 17: Brief 1./14. Juni 1806 von Brentano an Arnim: B. zitiert den Volksliedsammler Elwert, dessen zwei Kinder gestorben waren: *diese Kinder konnten das Wunderhorn beinahe auswendig, welches überhaupt ein wahres Erbauungsbuch bei uns ist. Ich [...] sende Ihnen daher beiliegendes Lied im Volkston, das mir mein Herz am Grabe meiner Kinder erleichterte.*

10 Zelters Vertonung wird noch heute im Unterricht benutzt: moderne Ausgabe s. z.B. Unterrichtslieder. Eine Sammlung von 60 beliebten Liedern mit Klavierbegleitung, Leipzig u.a. (Edition Peters), Q4458B

11 Vgl. Moering, Lieder 2006, Bd. 2, 52-54.

Schwerpunkt/ Bedeutungsgebung des Textes. Der Vergleich der beiden Vertonungen zeigt bei Zelter eine etwas spröde, von Tonwiederholungen und klassischen Figuren (mit Punktierungen verschiedener Schnelligkeit) geprägte Melodie im 6/8-Takt in harmonisch übersichtlicher Vertonung als einfaches Strophenlied, wobei die Begleitung den Rhythmus der Singstimme übernimmt. Louise Reichardts Vertonung dagegen ist bei aller Ähnlichkeit (gleicher Beginn mit Quarte, gleiche Grundtonart, gleiche Melodie-Idee für Text: *weit, weit*) wesentlich ruhiger, in einheitlich wiegendem Rhythmus (3/8, Viertel plus Achtel) der Singstimme und gekennzeichnet durch eine ruhigere Bewegung, im Bass eintaktig ganze Noten mit höchstens taktweise wechselnden Akkorden sowie mit rhythmisch einheitlicher, fließender Bewegung von Akkordbrechungen in der Oberstimme der Begleitung, komponiert als variiertes Strophenlied. Der Schluss von Strophe 1 ist gestaltet in fragendem Dominantakkord plus Fermate, in Strophe 2 findet sich eine dem Text entsprechende, schlussbestätigende Durstimmung, damit die beiden Strophen als bange Frage und zuversichtliche Antwort zusammenfassend. (D/T). Die bei Zelter in der Struktur ebenso gedachte Betonung des Textes *weit, weit* mit zwei längeren hohen Tönen ist bei Louise Reichardt statt in einem Takt auf zweimal zwei Takte ausgedehnt, der Ausdruck damit auf die Höhepunkte des Fliegens und das *Herz* gerichtet, der Text hier durch die sonst gleiche rhythmische Gestaltung wesentlich mehr hervorgehoben, der Schluss ebenfalls dem Text angemessener und emotionaler. So ist Louise Reichardts Vertonung bei aller Einfachheit des Satzes emotional differenzierter und ausdrucksvoller.

Ein anderes Beispiel für besondere Textbehandlung und Ausdruckskraft ist das Lied *Unruhiger Schlaf* (nach einem Gedicht von Achim von Arnim).¹² Die Vertonung beginnt ungewöhnlich mit harmonisch unklarem bzw. schnell ausweichendem Beginn mit Es-Dur, C7, f-moll, der sich erst nach mehreren Takten in Es-Dur stabilisiert, dann bald mit Septakkord G7 in die Mollparallele c-moll der Grundtonart Es-Dur geht und bis zum Schluss zwischen c-moll und Es-Dur schwankt (bzw. mit Dominantseptakkorden diese „vortäuscht“), harmonische Unruhe und „zweifelhafte“ Stimmung erzeugt. Dies geschieht dadurch, dass die Grundtonart nur ganz am Anfang, kurz zwischendurch und am Schluß auftaucht und die Singstimme im Vorhalt und auf der schließlich zu erkennenden Dominante B7 zu Es-Dur endet. Auch Rhythmus und Melodik folgen dem Textgedanken: ruhige, getragene Melodik des Träumenden zu Beginn, ungewöhnliche Melodiesprünge mit Tonsymbolik (*die Blüte sinkt* durch Nonen-Sprung! nach unten, *Mond sinkt in der Erde Schoß*, Mond kleine Sext nach unten und Erreichen der dunklen Mollparalleltonart bei *Erde Schoß*, verminderte Quinte¹³ nach unten, Wechsel der Lage im Sept-Akkord und

um dann Raum nach oben und Anlauf zu haben für den ausdrucksvollen Sprung in die kleine Sext bei *schien so rot und groß* – wieder Es-Dur), Tempowechsel zeigt Belebung, evtl. den Gedanken des Aufwachens an, dann aber wieder ruhigeres Tempo *die Sterne blinken zweifelhaft im Blauen* – beim Text *zweifelhaft* ein etwas „zweifelhaftes“ Intervall, übermäßige Sekunde nach unten.

Der Vergleich der beiden Vertonungen des *Feldeinwärts fliegt ein Vögelein* und die so kurze, aber farbig reiche Vertonung des *Unruhiger Schlaf*, auch wenn diese „nur“ einfache Lieder sind, beleuchten im Detail schlaglichtartig die Qualitäten der Komposition Louise Reichardts und belegen die von den Zeitgenossen geschätzte gefühlvolle Art und *eigenthümliche Tiefe* dieser Kompositionen im Gegensatz zu denen ihres Vaters bzw. anderer zeitgenössischer Komponisten. *Die melancholischen Erfindungen sind nicht, wie sonst fast bey allen Frauenzimmer-Compositionen, die uns bekannt worden sind, blosse Nachklänge zur Zeit vorzüglich beliebter Meister, sondern sie sind aus der eigenen Brust hervorgequollen.*¹⁴

Nicht umsonst wurden ihre Lieder – im Gegensatz zu den Liedern ihres Vaters und Zelters – immer wieder nachgedruckt und sind eben einige auch längere Zeit, noch 1888, im Gebrauch gewesen, unter anderem ihre Vertonung des Weihnachtsliedes aus den *Geistlichen Liedern* 1823 (*Welche Morgenröthen wallen*).¹⁵ *Viele ihrer Compositionen fanden durch ihre eigenthümliche Tiefe einen allgemeinen Eingang, und sind populärer geworden als die Reichardt'schen; wahre Volksgesänge, so daß man sie wohl, ihrer großen Zartheit ungeachtet, auf den Straßen von Dienst- und Bauernmädchen singen hörte, und selbst jetzt sind sie kaum ganz vergessen.*¹⁶

Viele Lieder sind wohl vor 1808, Louises Weggang von Giebichenstein bzw. Halle, entstanden, das Meiste gedruckt erst später, vor allem in der Zeit in Hamburg ab 1809. Manche Lieder wurden später überarbeitet bzw. wurden mehrfach vertont. Man sieht daran auch verschiedene Stufen der Weiterentwicklung des Zeitstils, der Notationsgewohnheiten (Notation in zwei oder drei Systemen mit entsprechender Selbständigkeit von Singstimme und Klavier, dazu s.u.) und

akkord in der Singstimme ist auch in den geistlichen Liedern Louise Reichardts zu finden, allerdings auch an Stellen, an denen der Text von Schmerz, Kreuz, Leid spricht – und der verminderte Akkord oder verminderte Septakkord, ganz wie seit dem Barock üblich, zur Charakterisierung von Schmerz eingesetzt ist (entgegen Kastinger Riley, die diese verminderte Quint als ungewöhnlichen „Tritonus“ besonders hervorhebt, Kastinger Riley 1986, bes. 150f.). Türk in seiner Generalbass-Schule nennt nur die übermäßige Quart als bestehend aus 3 ganze Töne(n) („Tritonus“), die verminderte Quint als zusammengesetzt aus 2 ganze und 2 gr. halbe Töne (vgl. Daniel Gottlob Türk, *Anweisung zum Generalbassspielen*, 1791, zit. nach Ausgabe Wien 1822, 12). Nur die übermäßige Quart ist also der zu vermeidende Tritonus, der seit dem Mittelalter als Teufel in der Musik gilt.

14 Allgemeine Musikalische Zeitung 1827, Sp. 542-544.

15 *Sie besaß eine sehr schöne seelenvolle Stimme, spielte vortrefflich die Harfe, und die von ihr componirten Lieder zählen zu den geschätztesten Liedergaben ihrer Zeit; einige derselben* („Nach Sevilla“, „Es singt ein Vögelein witt, witt“, „Durch den Wald mit raschen Schritten“, „Welche Morgenröthen wallen“ u. a.) *sind heute noch nicht versollen.* [...] (Schletterer, Hans Michael, „Reichardt, Luise“ in: Allgemeine Deutsche Biographie 27 (1888), 648-651 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119344769.html?anchor=adb>)

16 Steffens, Henrik, Was ich erlebte: aus der Erinnerung niedergeschrieben, Bd. 6, Breslau 1842, 89f., Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbv:12-bsb10067108-2>

12 Moering, Lieder 2006, Bd. 2, 30f. Erstdruck 1810 in Musikbeilage von Arnims *Gräfin Dolores*, Hs. des Liedes Februar 1810.

13 Die für Stimmführung von Vokalstimmen nicht sehr übliche verminderte Quinte as-d ist hier allerdings nicht sehr auffällig betont, sondern als melodische Aufnahme der Akkordbrechungen des B7-Akkords im Klavier kein Tritonus im engeren Sinn (übermäßige Quarte), der sehr ungewöhnlich wäre, sondern als verminderte Quinte abgeleitet vom verminderten Akkord eher instrumental gedacht als Lagenwechsel des laufenden B-Dur-Septakkordes; alle anderen Sprünge in den Takten vorher und nachher sind wesentlich mehr hervorgehoben. Dieser Einsatz der verminderten Quinte als Lagenwechsel in Septakkord oder vermindertem Sept-

ihrer eigenen Stils bzw. der von ihr benutzten Harmonik¹⁷. In Hamburg beginnt eine Zeit des Aufbaus einer selbständigen Musikerinnen-Existenz durch Unterrichtstätigkeit, Gründung eines Chors (schon in Halle 1807) und Mitgründung eines musikalischen Vereins 1816, dessen Aktivitäten schließlich in großen Aufführungen von Händels Messias und Mozarts Requiem im September 1818 mündeten¹⁸, Tätigkeiten, die das Komponieren etwas in den Hintergrund treten ließen.

Komposition von Frauen war insbesondere in diesen „einfachen“ Gattungen wie Solo-Lied möglich, da die musikalische Ausbildung in Kontrapunkt und Harmonielehre Männern vorbehalten war. Denn, auch wenn die Frauen als Töchter oder Brüder von Musikern aufwuchsen, erhielten sie nicht die für mehrstimmigen Satz nötige Ausbildung. Die Liedkomposition wurde als für Frauen geeigneter betrachtet, da es für diese Musik vor allem um die Erfindung einer schönen und gefühlvollen Melodie ging. Ein zweiter Schritt war die einfache Harmonisierung, die man aus der improvisierten Begleitung ableiten konnte. Die Begleitung war teilweise für das jeweilige Instrument bestimmt ausgeschrieben (*für Gitarre, für Laute* etc.), teilweise waren eine einstimmige Basslinie als Orientierung für eine Begleitung und eine teils einstimmige, teils akkordisch mehrgriffige Oberstimme gegeben, dabei wurde in früherer Zeit (bis um 1785) meist keine gesonderte Singstimme notiert (Satz in zwei Systemen, oberes System: Oberstimme Instrument und Singstimme).¹⁹ Bei der späteren Notation in drei Systemen wurden Singstimme und instrumentale, teilweise akkordische Oberstimme getrennt geschrieben, wobei die Bass-Stimme meist einstimmig (in späteren Zeiten ggf. oktaviert²⁰), später oft ebenfalls instrumental akkordisch mehrstimmig ausgebildet ist, sich allmählich Singstimme und Begleitung voneinander emanzipieren und sich die Gattung des Sololieds bei aller (geforderten) „Einfachheit“ zu großer künstlerischer Höhe entwickelt (Schubert). In diese musikalische Umgebung hinein komponiert Louise ihre Lieder und bildet ihre kompositorischen Fähigkeiten weiter.

17 Das Lied *Umrühiger Schlaf* gehört nach dem Erstdruck 1810 nicht zu den ganz frühen weltlichen Liedern (vgl. Anm. 12). Mehrfach vertont bzw. überarbeitet u.a. *Feldeinwärts*, dessen erste Version bereits 1800 erstmalig gedruckt wurde, s. Moering, Lieder 2006. Zur Entwicklung der Harmonik auch Kastinger Riley 1986, 132, 152.

18 Boffo-Stetter, Iris, Luise Reichardt als Musikpädagogin und Komponistin. Untersuchungen zu den Bedingungen beruflicher Musikausbildung durch Frauen im frühen 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1996 (=Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik Bd. 4), 105-117

19 s. Joseph Haydn, Lieder für Singstimme und Klavier, Hg. Paul Mies/Marianne Helms, 1982, München (UE 535). Die Sammlungen *XII Lieder für das Clavier Erster Teil (1781)* und *XII Lieder für das Clavier. Zweiter Teil (1784)* sind noch in zwei Systemen notiert. Die Sammlungen *VI Original Canzonettas (1794)* *VI Original Canzonettas. Second Set (1795)* sind bereits in drei Systemen geschrieben. Vgl. aber Joh. Friedrich Reichardt, der noch länger die Notation in zwei Systemen benutzt bzw. abdruckt *Lieder der Liebe und der Einsamkeit*, 1798 und 1804 in zwei Systemen notiert, während die Ausgabe *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J.F. Reichardt*, Leipzig 1809 zwei- und dreisystemige Lieder bringt, die wohl ältere und neuere Vertonungen markieren.

20 vgl. die mehrfache Vertonung des Lieds *Feldeinwärts* durch Louise Reichardt. Das Lied enthält in der späteren Fassung eine durch Oktavierungen verdoppelte Stimme im Bass, was der allgemeinen Tendenz zur Vergrößerung der Stimmenzahl im Klaviersatz entspricht (s. Edition Moering, Lieder, 2006, Bd. 1. /Bd. 2).

Die geistlichen Lieder

Die *Geistlichen Lieder* Louise Reichardts von 1823 sind Stücke „zwischen den Welten“ weltlich – geistlich. Dies spiegelt sich einerseits im Begriff „Lieder“, deren Ästhetik (Gebot der Einfachheit, „Volkston“) und musikalische Entwicklung oben skizziert wurden, zum Anderen im Adjektiv „geistlich“, dessen Zusammenhänge im Folgenden erläutert werden sollen.

Im heutigen Sprachgebrauch werden Lieder meist als Sololieder verstanden. Geistliche Lieder als Sololieder mit Generalbass gab es seit dem 17. Jh.. Geistliche Lieder als (auch mehrstimmige) Kirchenlieder für den Gesang im Gottesdienst durch die Gemeinde sind davon nicht immer gut zu trennen. Im Frühbarock sind Texte von Paul Gerhardt, Martin Rinckart u.a. in mehrstimmigen Vertonungen von Johann Crüger, Heinrich Schütz, Johann Georg Ebeling zum Allgemeingut gottesdienstlicher Gesänge geworden. Der Pietismus führte zu einer Flut von geistlichen Liedern für den häuslichen Gebrauch: das 1704 erschienene Gesangbuch von Freylinghausen umfasste z. B. 1500 Lieder. Ein musikalischer Höhepunkt sind Johann Sebastian Bachs „Schemelli-Lieder“, Melodien bekannter Kirchenlieder mit Generalbaß zu *Schemellis Musicalischen Gesangbuch* 1735, von Bach wurden Melodien und Generalbass „verbessert“. Sie sind Sololieder für die private Andachtspraxis und zur privaten Erbauung und in dieser Form nicht für den Gebrauch im Gottesdienst bzw. in der Gemeinde gedacht.

Gesangbücher wurden nicht immer mit Melodien, sondern vor allem zunächst als Textsammlungen veröffentlicht. Auch geistliche Lieder neuerer Dichter wurden in Erbauungsbüchern, Textsammlungen ab 1800 in größerer Zahl bekannt. Eine neue Welle pietistischer Frömmigkeit ging einher mit den restaurativen Tendenzen des beginnenden 19. Jhs. nach der Zeit der Aufklärung und der napoleonischen Kriege. Die Romantik als Gegenbewegung zur säkularisierenden Aufklärung umfasste auch den religiösen Aspekt (Natur als Religion, Musik und Kunst als Religion), wobei geistliche Themen, Texte, Musik als Mittel zur Auferbauung und Erziehung zum Besseren, zum Höheren galten. Clemens Brentano und andere wandten sich in ihrer späteren Lebenszeit dem Glauben zu. Auch Louise Reichardt pflegte Kontakte mit Theologen wie Schleiermacher und ließ sich durch geistliche Gespräche mit ihm anregen.²¹ Ihre eigene geistliche Entwicklung in den letzten Lebensjahren ist gekennzeichnet durch Lektüre zahlreicher geistlicher Werke, durch geistliches Leben, ihre Erscheinung wird als durchgeistigt, fast klösterlich beschrieben.²² Trotz eigener finanzieller Probleme war sie in Hamburg (in offenbar zu großem Maße) in der finanziellen

21 Steffens, Henrik, Was ich erlebte: aus der Erinnerung niedergeschrieben, Bd. 6, Breslau 1842, 91: *An Schleiermacher schloß sie sich mit großer Zuneigung an, und er hatte auf ihre religiöse Bildung einen entschiedenen Einfluß gehabt; [...]*.

22 s. Nachruf AMZ 29, 1827, Sp. 165–169.

Unterstützung Notleidender sehr aktiv, was für sie zu einem christlichen Leben dazugehörte.²³

Nicht nur in Hinsicht auf ihr Liedschaffen und ihre geistliche Praxis war Louise Reichardt in die geistigen Strömungen der Zeit eingebunden.

Die Gattung geistliche Musik ist um 1820 durch die musikalische Restauration gekennzeichnet.

Die Wiederbelebung alter Musik, nicht nur der Volkslieder, sondern auch der Musik der „Alten“, insbesondere der geistlichen Musik, beginnt im späten 18. Jh. und wird in Berlin an der Singakademie von Zelter und auch Reichardt gepflegt. Die Berliner Singakademie war 1791 von Joh. Friedrich C. Fasch, einem Schüler C. P. E. Bachs, nach dem Vorbild der London Academy of Ancient Music gegründet worden und entwickelte sich bald zu einem Ort der Pflege alter Musik mit regelmäßigen Aufführungen alter Meister, Händels, noch älterer Musik, aber auch J. S. Bachs. Ab 1800 war Zelter der Leiter der Singakademie und befreundet mit Reichardt, der ebenfalls Noten alter Meister sammelte und mit seiner Familie in Giebichenstein sang.

*Seine Töchter bildeten zusammen Gesangschöre, die in ihrer einfachen Weise großen Eindruck machten. Nicht allein um das das Clavier versammelt hörte man sie gern singen. Wenn, oft an lauen und stillen Sommerabenden die alten wehmüthigen, lyrischen deutschen Gesänge, von dem Waldhorn begleitet, in dem stillen Garten erklangen, war der Eindruck hinreißend.*²⁴ Chöre von Palestrina, Leonardo Leo, besonders ein *Cor mundum crea* sangen die Töchter oft. Im musikalischen Kunstmagazin veröffentlichte Reichardt seit 1781 Kompositionen alter Meister und Rezensionen zu Neuausgaben.²⁵

Die Singakademie und Zelter waren in Berlin Mittelpunkt einer Sammeltätigkeit mit Austausch von Noten alter Meister, u.a. mit dem Sammler A. F. J. Thibaut in Heidelberg.²⁶

Die Bewegung findet mit der Abhandlung *Reinheit der Tonkunst* von Friedrich Anton Justus Thibaut (Heidelberg 1824) einen ersten Höhepunkt. *Reinheit der Tonkunst* sollte erreicht werden durch den Rückgriff auf Volkslieder und auf mehrstimmige Werke der als Vorbild anerkannten Komponisten wie Händel, Palestrina, Durante²⁷, Marcello, Leonardo Leo. Vor allem mehrstimmige geistliche Musik war im

Zentrum der Sammlungen und Aufführungen, dabei wurden ernste Themen bevorzugt (*Miserere, Requiem, Stabat mater*).

Schon in Giebichenstein vor 1808 also hatte sich Louise Reichardt singenderweise mit alter Musik befasst. Sicher wurde sie durch den regen Austausch mit Zelter in Berlin und später zum Studium der Musik durch den umfangreichen musikalischen Nachlass ihres Vaters, seine Sammlung alter Meister, ab 1814 zusätzlich angeregt. Ihre Verbindung zu Sammlerkreisen und zu dieser Bewegung wird deutlich dadurch, dass in das von ihrem Schwager Karl von Raumer posthum herausgegebene *Choralbuch*, Druck 1832²⁸, mit Sätzen Louise Reichardts als einzige neuere „Melodie“ eine Komposition von Bernhard Klein (1793-1832) aufgenommen wird, der in Heidelberg am Thibautschen Singkreis musikalisch in leitender Funktion teilnahm, später in Berlin bei der Singakademie war.²⁹

Louise Reichardt selbst sammelte besonders Händels Musik (wollte ein Werkverzeichnis erstellen) und ließ in ihrem Gesangverein vor allem seine Werke singen (was ihr Abwertung eintrug gegenüber dem anderen Verein, der auch Zeitgenössisches, nämlich Kompositionen des Leiters des Vereins, aufführte).³⁰

So wie sie Anfang des 19. Jhs. über ihren Vater J. F. Reichardt der Sammlung der Volkslieder für das *Wunderhorn* nahestand, so sammelte sie in späteren Jahren geistliche Lieder, Choräle und hatte den Plan, diese mit Karl von Raumer in einer umfangreichen Publikation zu veröffentlichen.³¹ Eine kleinere Sammlung *Christliche liebliche Lieder. Gesammelt und herausgegeben von Louise Reichardt* erschien als letztes Werk vor ihrem Tod Ostern 1825. Darin sind zwei- bis vierstimmige Sätze verschiedener Komponisten zu unbekannteren und bekannteren Melodien enthalten (*O du fröhliche*³², *Adeste Fideles* und der berühmte Satz *Tochter Zion* von Händel, mit der Bezeichnung *zum Palmsonntag*, heute zum Advent gesungen). Die Komponisten sind nicht angegeben, nach der Titelinformation (*gesammelt und herausgegeben*) ist das Meiste nicht von Louise selbst, jedoch ein Lied nach eigener Aussage offenbar von ihr selbst geschrieben. Dabei sammelte sie nicht nur die Musik, sondern brachte auch Übersetzungen bei. Die Musik der *Christlichen lieblichen Lieder* ist in zwei Systemen notiert. Dies legt eine Aufführung als Sololied nahe. Die jeweilige Angabe *auch 3stimmig zu singen* (bzw. *2stimmig, 4stimmig*) zeigt, dass auch mehrstimmige Ausführung möglich, aber nicht zwingend war. Gedacht wird also von der Melodie her, die Notation entspricht der der weltlichen Lieder.

Die große Sammlung vierstimmiger Choräle, Sätze bekannter Kirchenlieder, im *Choralbuch*, erschien nach Louise Reichardts Tod, herausgegeben von ihrem Schwager Karl von Raumer 1832 in Basel. Nach seinen Angaben im Vorwort

23 Steffens, Henrik, Was ich erlebte: aus der Erinnerung niedergeschrieben, Bd. 6, Breslau 1842, 99: *Die letzten Jahre ihres Lebens in Hamburg waren so ganz Anderen gewidmet, so rein fremder Noth geopfert, mit so vieler bewunderungswürdiger Entsagung verbunden, daß man den stillen und heitern Frieden eines höheren Daseins aus Allem durchleuchten sah.*

24 Steffens, Henrik, Was ich erlebte: aus der Erinnerung niedergeschrieben, Bd. 6, Breslau, 1842, 84.

25 *Cor mundum crea in me Deus*: Schaffe in mir, o Gott! ein reines Herz. Teil des *Miserere*, 50. Psalm, Vertonung Leonardo Leos, veröffentlicht von J. Fr. Reichardt: Leo, Leonardo: [Cor mundum crea], in: *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, St. 4, 1782, 180-182. Auch sonst aufgeführt: *Achtstimmiges Solostück „Cor mundum crea“ aus dem Miserere von Leonardo Leo, trefflich, nur zu kurz*, lt. AMZ 34, 1832, Sp. 447 aufgeführt in Berlin.

26 vgl. Reichert, Ursula, Die Zeit der Romantik, in: *Kat. Musik in Heidelberg 1777-1885*, Heidelberg 1985, 43-120, Thibaut: 87-101. Verbindungen zu Berlin: 89.

27 [Reichardt, Johann Friedrich]: *Durante*, Rezension, in: *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, St. 3, 1782, 135.

28 *Choralbuch*, herausgegeben von Karl von Raumer, Basel 1832.

29 Reichert 1985, 89-91.

30 vgl. Kastinger Riley 1986, 137f.

31 Umfangreicher Briefwechsel darüber mit ihrer Schwester Friederike, verh. von Raumer und ihrem Schwager Karl von Raumer in den Jahren 1823 (ab November) bis 1826 (ULB Münster). Es war von Raumer offenbar zunächst ein Gesangbuch (nur Texte) geplant und Louise Reichardt verwendet sich mehrfach dafür, dass das Gesangbuch auch mit Musik herausgegeben wird.

32 *O du Seelige, o du fröhliche* (No. 9) unter dem Titel *Die drey Hauptfeste der Christenheit* mit Strophen zur Oster- und Pfingstzeit, jedoch nur der ersten Strophe des heute bekannten Liedes (EG 44).

sind die meisten Sätze von Louise Reichardt.³³ Die Notation der vierstimmigen Sätze ist in zwei Systemen mit Violin- und Bassschlüssel wie bei vierstimmigen Sätzen/Chorälen üblich, die Notenwerte sind in der Regel Halbe, wenige Durchgangsnoten als Viertel. Die Taktvorzeichnung: C, Taktstriche meist nach vier Halben, teilweise nach zwei Halben oder Dreiertakte in 3/2, also eine Notation, die damals schon unüblich war. Louise schreibt selbst darüber, dass sie die Notation alter Gesangbücher benutzt hat.³⁴ Auch in *den Christlichen lieblichen Liedern* findet sich ein Beispiel dieser Choralnotation in vier Halben mit Vorzeichnung C, evtl. übernommen von der Quelle.³⁵

Louise Reichardts *Geistliche Lieder* 1823 sind einer ganz anderen Welt entsprungen als die weltlichen Lieder, aber auch deutlich verschieden von den rein geistlichen Chorälen des Gesangbuchs.

Alle Lieder sind vierstimmig geschrieben, jede Stimme hat ein eigenes System. Alle Lieder haben einen beigefügten Klaviersatz in zwei Systemen, der (bis auf wenige Oktavierungen im Bass des Klaviersatzes) identisch ist mit dem Satz der Gesangsstimmen in den oberen vier Systemen. Der Klaviersatz ist gleichzeitig die ausgeschriebene Generalbaß-Bezifferung. Diese Notation deutet auf die Möglichkeit der a cappella-Aufführung bzw. Unterstützung von a cappella ausgeführter Musik durch colla parte „mitlaufende“ Klavierbegleitung, den ausgesetzten Generalbaß.

Die Kompositionsart der Lieder ist sehr verschieden, sie unterscheidet selbst unterschiedliche Charaktere:

*Ich habe auch in dieser Absicht bey-gehendes gutes Lied von unserem Geibel gewählt, welches ich als Einleitung der Sammlung sein lasse. [...]. Die Lieder habe ich so verschieden als der Gegenstand immer erlaubt zu behandeln gesucht drey heitere u. drey ernste, daraus ich das letzte etwas weiter ausgeführt habe um ungefähr zu zeigen was sich von einer größeren Arbeit, die mich eben sehr froh beschäftigt, erwarten läßt.*³⁶

Die drei *heiteren* Stücke sind leicht zu identifizieren: *Dem Herrn*, *Morgenlied* und das *Weihnachtslied*. Die Reihenfolge der Stücke ist nicht vorgegeben durch eine Nummerierung.

Alle drei *heiteren* Lieder sind in Durtonarten geschrieben und haben eine relativ einfache gesangliche Struktur, leichte Melodik, Parlando. Die Oberstimme dieser drei Lieder ist bei

aller Einfachheit geringfügig solistischer angelegt (Läufe, Triller, Verzierungen), die Unterstimmen begleitend.

Die drei *ernsten* Stücke (*Bußlied*, *Fürbitte für Sterbende*, *Tiefe Andacht*) sind im Duktus wesentlich schlichter und strenger, vor allem *Bußlied* und *Fürbitte für Sterbende*. Der Satz ist in allen sechs Stücken relativ schlicht, meist Note gegen Note, nur leichte Bewegungen in der Oberstimme in den drei heiteren (bzw. akkordische Tonwiederholungen in allen Stimmen im Parlando) und sehr kurze imitierende Abschnitte in den drei ernsten Stücken.

Die Gattung „weltliches Solo-Lied“ ist durch die etwas solistischere Bevorzugung der Oberstimme und Parlando in zwei der drei heiteren Stücken präsent. Dass die Stücke in allen Stimmen solistisch besetzt (oder auch im Chor) gesungen werden konnten (wie auch die *Christlichen lieblichen Lieder*, wo dies explizit ausgeschrieben ist), legt eine Aufteilung in Solo- und Tutti-Abschnitte im Weihnachtslied nahe. Der Tutti-Abschnitt, jeweils zum Schluss der Strophen, entfaltet hier eine Dramatik und einen großen Schwung, der durch eine Vergrößerung der Stimmenzahl und das Auftreten eines ungewöhnlich großen Ambitus (zwischen kleinem f im Alt 2 und b^c im Sopran 1) gekennzeichnet ist. Die Praxis, Sololieder mit einem kurzen Chor enden zu lassen, ist auch in Vertonungen von J. Fr. Reichardt zu finden (Goethelieder 1809)³⁷. Dieser Weihnachtslied-„Reißer“ wurde so bekannt, dass er noch in Louise Reichardts Biographie 1888 Eingang gefunden hat.

Die äußeren Charakteristika der *ernsten* Stücke (*Bußlied*, *Fürbitte für Sterbende*) wie lange Noten, Notation in Halben („Pfundnoten“), Note-gegen-Note-Satz, Vorzeichnung C bei vier Halben im Takt: *Tiefe Andacht* („großes Allabreve“) oder C in *Bußlied* und *Fürbitte für Sterbende* nehmen Bezug auf die Gattung „Geistliche Musik“. Das „große Allabreve“ (C mit vier Halben statt vier Vierteln) von *Tiefe Andacht* ist bereits zu Louises Zeit seit langem nicht mehr im Gebrauch. Das *Choralbuch* 1832 benutzt jedoch als Standardtaktvorzeichnung auch genau dieses „große Allabreve“, das an alte Notation erinnern soll, aus alten Gesangbüchern übernommen ist, sodass dieses Detail in *Tiefe Andacht* als Rückgriff auf die Gattung Choral bzw. als musikalischer Historismus zu verstehen ist.

Auch die Harmonik geht auf die Unterscheidung zwischen *heiteren* und *ernsten* Stücken ein – die der *ernsten* Stücke ist harmonisch wesentlich komplizierter, mit zahlreichen Eintrübungen durch verminderte Septakkorde bei Texten wie „Angst“, „Schmerz“, harmonische Wendungen in chromatischen Übergängen und komplizierteren Modulationen zwischen Schmerz und Trost. Auch die Namen wie *Bußlied*, *Fürbitte für Sterbende* erinnern an die *Bußlieder* im *Schemelischen Gesangbuch* von Bach.

Im letzten Lied *Tiefe Andacht* ist die Spannung zwischen e-moll-Beginn und G-Dur ab Strophe 2 deutlich – der Weg der „Erlösung“, den der Text vorgibt, ist hier harmonisch durchgeführt. Das einzige Lied, das (auch durch die Form des Textes bedingt) als Strophenlied durchkomponiert ist³⁸, entwickelt sich harmonisch in den Strophen jeweils anders

33 Einige bekannte Lieder nach Raumers Angaben im Vorwort von anderen Gesangbüchern übernommen, eine *neuere Melodie von Klein aus Berlin* [Bernhard Joseph Klein, 1793-1832]. Zweck des Choralbuchs sei die Nutzung bei „Hausandachten“. Welche der Choräle mit einer Harmonisierung von Louise Reichardt sind, müsste ggf. anhand der Harmonik bzw. anhand des Briefwechsels mit Raumers untersucht werden. Äußerlich sind sie jedoch sehr einheitlich und sowohl von den *Christlichen lieblichen Liedern* als auch von den *Geistlichen Liedern* 1823 deutlich verschieden, fast nur Note gegen Note-Satz, Notierung in 3/2 bzw. C (als vier Halbe!).

34 Brief Louise Reichardt an Friederike von Raumer, 4. Januar und 2. Februar [1825]. Handschrift: Universitäts- und Landesbibliothek Münster. Signatur: N. Raumer B 104,007. Für die freundliche Abdruckerlaubnis danke ich vielmals Herrn Reinhard Feldmann, Leiter des Dezernats Historische Bestände. *Die langen Noten habe ich mich gewöhnt vorzuziehen weil ich sie in den alten Gesangbüchern so gefunden.*

35 *Christliche liebliche Lieder*, No. 8: *Heilig, heilig, heilig* – evtl. dem hohen Gegenstand gemäß besonders altertümlich.

36 vgl. in diesem Heft: Moering Anm. 11.

37 *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt, Leipzig 1809.*

38 dazu s. in diesem Heft: Moering, Text zu *Tiefe Andacht*.

und nimmt dabei eng auf den Text Bezug. Die Harmonik ist reich und geht durch viele Tonarten, z. T. sehr weit entfernt (e-moll als erste Grundtonart, Es-Dur!), jedoch in der zweiten Strophe relativ schnell erstmalig zum „erlösenden“ G-Dur gelangend, der Schluss endet klar in G-Dur.

Auffallend und kennzeichnend für die „Geistlichen Lieder 1823“ sind: die Praxis des vierstimmigen Satzes mit jeweils einem System pro Stimme, der bezifferte Generalbass, Chromatik und komplexere Harmonik als in den weltlichen Liedern sowie einige altertümliche Züge wie Nutzung des C für vier Halbe.

Insbesondere mit dem letzten Merkmal ist Louise Reichardts Komposition eingebunden in die Tendenz zur Restauration geistlicher Musik im frühen 19. Jh., musikalischer Historismus.

Mehrstimmiger Satz, der aus durchkomponierten Stimmen gleichbleibender Zahl besteht, ist etwas Anderes als ein Sololied. Ausbildung in Kontrapunkt und Harmonielehre und Kenntnis im Aussetzen des Generalbasses war zur Komposition von Stücken höheren Anspruchs nötig. Obwohl Louise Reichardt schon zahlreiche Lieder veröffentlicht hatte, war der mehrstimmige Satz für Frauen etwas Ungewöhnliches – ein Ziel, das sie einigermassen selbstbewußt 1822 in Angriff nahm, einen „gelehrten“ mehrstimmigen Satz zu schreiben und sich damit aus der Frauenrolle herauszugeben.

Ich bin zu meiner unaussprechlichen Freude noch auf meine alten Tage zu einem recht ernstern Studium der Harmonie, wozu es mein Leben immer an Muße gebracht, gekommen, u. hoffe, indem nie vor mir ein Frauenzimmer den reinen vierstimmigen Satz erreicht hat, dadurch meinen Ruff in Deutschland auf immer zu begründen.³⁹

Ich bin noch auf meine alten Tage zu einem recht ernstern Studium der Harmonie des General Basses gekommen, woran es immer an Zeit und Muße gefehlt u. fühle mich unaussprechlich glücklich dadurch in den Stand gesetzt zu sein dem Herrn ein würdiges Loblied zu singen.⁴⁰

Dafür studierte Louise Reichardt nicht nur die Generalbasslehre von Daniel Türk⁴¹ und die Musik Händels und andere alte Musik, sondern nach ihren eigenen Angaben vor allem auch die Choräle von Bach und dort besonders seine Generalbass-Behandlung bzw. die Bezifferung und Harmonik.⁴²

Die variantenreiche, harmonisch vielfältige Behandlung der „einfachen“ Choräle und geistlichen Lieder durch Bach, die sie sehr lange und gründlich studiert hatte, war für sie also

eine besondere Quelle der Inspiration und Vorbild für ihre eigenen Vertonungen.

Die harmonische Struktur ihrer *geistlichen Lieder* 1823 ist geprägt von einer häufigen Benutzung des verminderten Septakkordes bzw. verkürzten Dominantseptakkordes als Mittel der harmonischen Würze (als Wechselakkord zwischen mehrfachem Auftreten der Tonika oder Dominante)⁴³ oder als Mittel der Modulation. Eine Bevorzugung des verminderten Septakkords mit viel Chromatik ist auch in vielen Chorälen Bachs zu sehen.⁴⁴ Möglicherweise ist in der Bevorzugung des verminderten Septakkords bzw. chromatischer Führungen also eine Spur ihrer Beschäftigung mit den Bachschen Chorälen zu finden.

Hinzu kommt die Bezifferung der Klavierstimme, die für diese Zeit außergewöhnlich ist. Wesentlich frühere Vertonungen, z. B. Haydns *Geistliches Lied* 1784, sind ohne Generalbassbezifferung geschrieben und auch wie zu dieser Zeit üblich in zwei Systemen als Sololied mit Klavierbegleitung.⁴⁵ Auch ihre eigenen Lieder sowie die ihres Vaters und der Zeitgenossen sind ohne Generalbassbezifferung – allerdings sind natürlich die Choräle Joh. Sebastian Bachs und auch seine geistlichen Lieder zu Schemellis *Musicalischem Gesang-Buch* 1735 und Händels Werke, der Zeit gemäß, mit Generalbassbezifferung versehen.

Dass das Studium der Harmonielehre und ihre zunehmende Kenntnis der Grundlagen des mehrstimmigen Satzes sie dazu befähigten, dem hohen Gegenstand entsprechend zu komponieren, war ihr eine besondere Freude und Befriedigung. Der von ihr erstrebte „reine“ mehrstimmige Satz war ein hohes Ziel der musikalischen „(Selbst-)Erziehung, der Theorie der *Reinheit der Tonkunst* (Thibaut) entsprechend.

Die *Reinheit der Tonkunst* bezieht sich auch auf die Erhabenheit des Gegenstandes (der religiösen Erbauung durch die Musik), die durch eine angemessene „würdige“ Vertonung verdeutlicht werden sollte. Hierbei spielen (insbesondere in den Aufführungen von Thibaut in Heidelberg) langsames Tempo, Satz Note gegen Note und getragene Vortragsweise eine Rolle.⁴⁶

Die Singstimmen hatten in der Ästhetik Thibauts Vorrang vor instrumentaler Ausführung der Stücke. Die a cappella-Ausführung der Sätze war das Ideal – die „Reinheit“ der Stimmen sollte ungetrübt sein durch Instrumente. Zur Unterstützung des a cappella-Satzes wurde das Klavier geduldet (und benötigt). Thibaut schätzte die Generalbasspraxis in der Klavierbegleitung so, dass er einen vollstimmigen Klaviersatz als Begleitung zu einem Händelschen Oratorium der instrumentalen Fassung vorzog; er plädierte für die Ausfüh-

39 s. Renate Moering, in diesem Heft, Anm. 10.

40 s. Renate Moering, in diesem Heft, Anm. 11, wobei Louise anschließend die *Geistlichen Lieder* erwähnt.

41 Daniel Gottlob Türk: *Anweisung zum Generalbassspielen*. 1791 Evtl. von ihr benutzt in der verbesserten und sehr vermehrten Auflage, Halle und Leipzig, 1800 oder auch Wien 1822

42 Brief Luise Reichardt an Karl und Friederike von Raumer, [Hamburg], 28. Oktober [1825]. Handschrift: ULB Münster, Sign: N. Raumer B 104,015: (es geht über das Choralbuch, das sie mit Karl von Raumer herausgeben will): [...] *da ohne Zweifel das Buch ein Vorwort haben wird, auch ein Wort über die Bearbeitung der Choräle gesagt werde, denn ich bin es mir bewußt daß ohne eine innige Vertraulichkeit mit den alten Meistern, vorzüglich mit den Bachschen Chorälen, mit deren Bezifferung ich mich ein ganzes Jahr beschäftigt habe, wodurch mir ganze*

Harmonienfolgen, nur nach meinem eignen Gefühl vereinfacht zur andern Natur geworden, [ich] diese Arbeit nie würde haben unternehmen können.

43 vgl. *Dem Herrn*: Durchgang, T. 2/3, Wechselakkord in Vorhaltsquartsextakk. T. 10/11; ähnliche Wechsel s. auch in Mozarts Requiem.

44 Allerdings auch bei anderen Barockkomponisten, z. B. Händel, Messias, oder der Klassik, v. a. Mozart bei entsprechenden Themen, Requiem etc..

45 Joseph Haydn, Lieder für Singstimme und Klavier, Hg. Paul Mies/ Marianne Helms, 1982, München (UE 535), Nr. 17, aus: *XII Lieder für das Clavier. Zweiter Teil* (1784)

46 vgl. Reichert, Ursula, Die Zeit der Romantik, in: Kat. Musik in Heidelberg 1777-1885, Heidelberg 1985, 43-120, Thibaut: 87-101.

zung der Oratorien mit Orgelcontinuo und ließ gregorianische Choralgesänge mit beziffertem Bass versehen.⁴⁷

Der Thibautsche Singkreis in Heidelberg fing ca. 1814 an sich zu bilden, etwa gleichzeitig stellte Louise Reichardt aus ihren Schülerinnen und Schülern in Hamburg einen Chor zusammen, aus dem – bereits 1816 – ein musikalischer Verein erwuchs. 1817 wurden mit Louise Reichardt Händels 100. Psalm und einige Stücke aus dem Judas Maccabäus⁴⁸, 1818 im September Händels Messias sowie Mozarts Requiem aufgeführt.⁴⁹

Die *Geistlichen Lieder* Louise Reichardts sind also zwischen weltlichem Lied, geistlichem Solo-Lied, geistlicher mehrstimmiger Musik, Satz mit a cappella-Ideal der alten Musik bzw. musikalischer Restauration und Praxis der privaten Hausandacht des Choralsingens einzuordnen.

Hilfreich kann dazu noch die gattungstechnische Einordnung der zugrundeliegenden Texte sein. Die beiden Gedichte Klopstocks sind geistliche Texte verschiedener Art (*Fürbitte für Sterbende* ein Lied, *Tiefe Andacht* mit Einfluß der Odenform). Die Ästhetik der Zeit unterschied zwischen „Ode“ und „Lied“, wobei einerseits verschiedene Strophenformen zugrundeliegen, da die Ode durch antike Strophenformen inspiriert ist, andererseits jeweils andere Inhalte damit verknüpft werden: die Ode hat *erhabnere Gegenstände, stärkere Empfindungen* [...], während *das Lied durch leichtere, sanftere Gefühle gekennzeichnet ist und einen sanfteren Ton hat*.⁵⁰

So könnte man vor allem die drei *ernsten* Gesänge der *Geistlichen Lieder*, aber auch das erste Stück den „erhabneren Gegenständen“ zuordnen, wozu die Vortragsbezeichnungen *Erhaben*, *Demüthig*, *Langsam* passen. Die Taktvorzeichnung *C* Allabreve wurde laut dem musikalischen Lexikon von Johann Philipp Kirnberger so eingesetzt: *Der Zweyzeytel oder besser der Allabrevetackt, der durchgängig mit C, oder auch mit 2 bezeichnet wird, ist in Kirchen-*

stücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören von dem vielfältigsten Gebrauch. Von dieser Tactart ist anzumerken, dass sie sehr schwer und nachdrücklich, doch noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vorgetragen wird, es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter grave, adagio etc. langsamer verlangt wird.⁵¹

Diese sehr langsame Vortragsart wird hier jeweils verlangt durch Vorzeichnung *C* bzw. *C*, verbunden mit Vortragsbezeichnungen *C Erhaben (Dem Herrn)*, *C Demüthig (Bußlied)*, *C Langsam (Fürbitte für Sterbende)*, *C Versunken (Tiefe Andacht)*.

Zwei Lieder sind nicht dem „Erhabenen“ zuzuordnen, sondern dem „Kindlich-reinen“ (*Morgenlied: 3/4, kindlich; Weihnachtslied: 2/4, unschuldig*), die „Reinheit“ des Kindes und der Volkslieder sind die „andere Seite“ des Ideals der „Reinheit“. Melodik und Rhythmik der beiden Lieder sind durch Tonwiederholungen im schnellen *Parlando* geprägt und gehören dadurch vom Gegenstand und der musikalischen Faktur passenderweise eher der Gattung Lied im engeren Sinn (leichtere, sanftere Gefühle) an. Zwei Lieder sind extrem anders mit wenig rhythmischer Bewegung (*Bußlied, Fürbitte für Sterbende*), gemäß dem ernsteren Gegenstand und der Ästhetik Thibauts für Requiem, Miserere, Stabat mater. Das erste und letzte Lied (*Dem Herrn, Tiefe Andacht*) mit stärkerer harmonischer und rhythmischer Bewegung liegen zwischen den Extremen – wobei das durchkomponierte und harmonisch differenzierte letzte Werk von Louise Reichardt selbst wohl am meisten geschätzt und deshalb stolz an den Schluss gesetzt wurde. Sie stellt weitere Kompositionen dieser Art in Aussicht⁵² – wozu es aber nicht mehr kam.

Die *Geistlichen Lieder* von Louise Reichardt sind gut sangbare, effektive und ausdrucksstarke Stücke, die den Zweck geistlicher Andacht und Erbauung auch in heutiger Zeit noch erfüllen können. Insbesondere das *Morgenlied* und das *Weihnachtslied* verdienen eine weitere Verbreitung in Chören, sie verbinden Gefühl, geistlichen Text, Nachdenklichkeit und Musizierfreude.

Ursula Reichert

47 Zur Bezifferung der Klavierstimme s. Praxis des Singkreises von Thibaut in Heidelberg: Reichert 1985, 89.

48 AMZ, 20, 1818, Sp. 713ff.

49 Die Konkurrenz unter den überall neu entstehenden Singvereinen war groß, sowohl ihr Singkreis in Hamburg als auch der von Thibaut in Heidelberg war von Konkurrenzveranstaltungen „bedroht“. (Hamburg: Boffo-Stetter 1996, 105-111, Kastinger Riley 1986, 141; Musikleben in Heidelberg: Reichert 1985, 56-62). Ähnlich frühe Aufführungen kamen zustande 1816 in Heidelberg/Mannheim mit dem ersten Musikfest des neu gegründeten Rheinischen Musikvereins. Damit gehören der von Louise Reichardt mit Clasing 1816 gegründete Hamburger Musikverein und die von ihr mitorganisierten Musikfeste 1817 und 1818 zu den frühesten in Deutschland.

50 Zur Unterscheidung der Ästhetik der Gattungen „Ode“ und „Lied“ vgl. Fischer, Michael, Morgengesang am Schöpfungsfeste. Oden von Klopstock und Milton in der Vertonung von Carl Philipp Emanuel Bach (1783) und Johann Friedrich Reichardt (1806). Vortrag, gehalten am 5. August 2006 bei der Tagung „Geistliche Odendichtung im 17. und 18. Jahrhundert und ihre Wirkung auf die Kirchenkantate“, Interdisziplinäres Zentrum für Pietismusforschung der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in Verbindung mit den Franckeschen Stiftungen zu Halle. <https://www.freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:6315/datastreams/FILE1/content> (12.05.2016), 10f.: „Klopstock hat in der Ausgabe seiner Werke (Ausgabe letzter Hand) einzig zwischen Oden, geistlichen Liedern und Epigrammen unterschied.[...] Im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts unterschieden die Poeten und Poetologen schärfer und differenzierten innerhalb der lyrischen Poesie in der Regel zwischen „Ode“ und „Lied“. [...] „Jene hat“, so heißt es bei Johann Joachim Eschenburg, *erhabnere Gegenstände, stärkere Empfindungen, höhern Schwung der Gedanken und des Ausdrucks; dieses [das Lied] wird gewöhnlich durch leichtere und sanftere Gefühle veranlaßt, und hat daher auch einen leichtern, gemäßigtern Ton.* (Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften (Abschnitt: Die lyrische Poesie; Nr. 2). Berlin 1783“, (zit. n. Fischer 2006, 11, Anm. 37).

51 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. 2. Teil, 1. Abteilung. Decker und Hartung, Berlin und Königsberg 1776, 118

52 vgl. in diesem Heft: Moering Anm. 11.