

Patrick Nuo: Girl in the moon (2004)

1. Something beautiful touched my soul
 Something from the outside to control
 And I can't wait till the end of the day
 When she comes over to take me away
 She makes me fly
 It's in her eyes

She's my girl in the moon
 An angel put a smile upon her face
 She is my girl in the moon
 In the dawn she's gone without a trace
 Ain't nobody else's girl
 No one can tear us apart
 How I wish I'd carry her forever in my heart

2. On my own I watch the stars tonight
 I'm longing for until it hurts inside
 I hope she comes at the end of the day
 She enfolds me to take me away
 She makes me cry
 It's in her eyes

She's my girl in the moon
 An angel put a smile upon her face
 She is my girl in the moon
 In the dawn she's gone without a trace
 Ain't nobody else's girl
 No one can tear us apart
 How I wish I'd carry her forever in my heart

She's my girl in the moon
 An angel put a smile upon her face
 She is my girl in the moon
 In the dawn she's gone without a trace
 Ain't nobody else's girl
 No one can tear us apart
 I know I will be with her soon
 She is my girl - girl in the moon

Etwas Wunderbares hat meine Seele berührt,
 etwas von außerhalb hat die Kontrolle übernommen,
 und ich kann das Ende des Tages nicht abwarten,
 bis sie zu mir kommt, um mich mitzunehmen.
 Sie lässt mich fliegen.
 Das ist in ihren Augen.

Sie ist mein Mädchen im Mond.
 Ein Engel hat ein Lächeln auf ihr Gesicht gezaubert.
 Sie ist mein Mädchen im Mond.
 Bei Sonnenaufgang ist sie spurlos verschwunden.
 Sie gehört niemandem sonst,
 Niemand kann uns trennen.
 Ich wünsche, ich könnte sie für immer im Herzen tragen.

Ganz alleine beobachte ich heute Nacht die Sterne,
 ich sehne mich so sehr nach ihr, bis es innerlich schmerzt.
 Ich hoffe sie kommt am Ende des Tages
 und nimmt mich in dir Arme, um mich mitzunehmen.
 Sie bringt mich zum Weinen.
 Das ist in ihren Augen.

Sie ist mein Mädchen im Mond.
 Ein Engel hat ein Lächeln auf ihr Gesicht gezaubert.
 Sie ist mein Mädchen im Mond.
 Bei Sonnenaufgang ist sie spurlos verschwunden.
 Sie gehört niemandem sonst,
 Niemand kann uns trennen.
 Ich wünsche ich könnte sie für immer im Herzen tragen.

Sie ist mein Mädchen im Mond.
 Ein Engel hat ein Lächeln auf ihr Gesicht gezaubert.
 Sie ist mein Mädchen im Mond.
 Bei Sonnenaufgang ist sie spurlos verschwunden.
 Sie gehört niemandem sonst,
 Niemand kann uns trennen.
 Ich weiß, bald bin mit ihr zusammen.
 Sie ist mein Mädchen – mein Mädchen im Mond.

T./M: David Jost, Michel van Dyke;
 Sänger: Patrick Nuo (*1982 in der Schweiz)

Der Song entstand 2004 und erschien 2005 auf der CD 'Building One World', die vom Generalsekretariat des 20. Weltjugendtages in Köln zusammengestellt wurde mit dem Ziel, einen Überblick über die christliche Popmusik der Welt zu geben.



Im 16. Jh. entwickelte sich der Bildtypus der Immaculata (Unbefleckte Empfängnis Mariens):

Maria schwebt, auf der Mondsichel stehend, von Engeln umrahmt, in blauem („himmelfarbenen“) Gewand als kosmische Jungfrau in den Wolken. Ein sehr bekanntes Bild dieses Typs ist die „Unbefleckte Empfängnis“ von Bartolomé Esteban Murillo.

Auf einer Internetseite findet man unter der Rubrik „Grußkarten – romantisch“ Adaptionen dieses Motivs.¹

¹ <http://www.ecards4u.de/karte.php?action=create&user=voigi&card=karte162.jpg>

Der Text greift romantische Mondscheinszenarien auf. Auch religiöse Motive durchziehen ihn („Wunderbar“, „Engel“ usw.). Er lässt Assoziationen an die Apokalypse des Johannes zu, wo es heißt: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.“ (Offb 12, 1). Diese Frau wird in der religiösen Tradition oft mit Maria gleichgesetzt. Das Motiv wurde in der bildenden Kunst gern aufgenommen, obwohl es dem Textsinn von Offb 11, 1 nicht entspricht.

Das Bild der Frau schwankt seit je zwischen Extremen: Hure und Heilige, Sexobjekt und reiner Engel, Verführerin (Eva) und Mittlerin zum Heil (Maria als neue Eva). Auf der oben genannten Internetseite finden sich Grußkarten, die beide Typen (Mondsichelmadonna und Loreley) vereinigen.



Der Songtext artikuliert die Sehnsucht nach der reinen, vollkommenen und beständigen Liebe, die wie aus einer anderen Welt kommt und alle irdische Begrenztheit übersteigt. Die Adressatin der Sehnsucht bleibt dabei seltsam allgemein. Sie hat keinen Namen, keine konkreten Eigenschaften. Die Zeit der Liebe ist die Nacht, die Raum für Träume gibt. Der Mond war seit uralter Zeit das weibliche Pendant zum männlichen Sonnengott.

Die Melodik ist bestimmt von Wellenbewegungen, die Fixtöne umkreisen („and I can't“). Sie wirkt deshalb in der Tendenz leicht und schwebend, wie ein Lächeln („put a smile upon her face“). Dazu passt auch die fehlende Grundtonfixierung. Gleich am Anfang löst sich die Melodie von Grundton. Das Stück beginnt mit einer wellenartig abfallenden (romantischen) Streichermelodie, die vom Sänger aufgegriffen und weitergeführt wird. Sie symbolisiert das sehnsüchtige Warten auf die schöne Begegnung am Abend („beautiful“). Ungeduld spiegelt sich im Festhalten an dem höheren Ton h und der insistierenden Motivwiederholung bei „I can't wait“. Erst am Schluss der Strophe sinkt die Melodie dann wieder entspannt zurück. Das „she makes me fly ...“ wird mit glockenähnlichen Klängen stark hervorgehoben. Bei „It's in her eyes“ wird der Ton fis fixiert. Zusätzlich verdeutlicht eine Reibungsdissonanz die magische Kraft des Blickes der Geliebten. Im Refrain steigert sich die Tonhöhe nochmals („she's my girl in the moon“). Auch hier herrschen sanft fallende Wellenlinien vor – als Zeichen hingebungsvoller Glückseligkeit. Das Arrangement ist jetzt sehr aufwendig (breit-glänzender Streichersound, starke Verhallung). Emphatischer Höhepunkt ist - bei der Wiederholung des „she's my girl“ - das „my“ (Spitzenton). Der Kernbegriff „heart“ am Schluss wird durch ein Melisma besonders intensiv ausgedrückt. Der Streichersound greift im Folgenden auch auf die Strophe über. Überraschend ist der Schluss: Es erscheint noch einmal die Streichermelodie vom Anfang. Dann bricht das Stück relativ abrupt ab – ein Zeichen dafür, dass alles nur ein Traum war? Dazu würde passen, dass von Anfang an – nicht nur aufgrund der fallenden Linien, sondern auch aufgrund des Vortrags des Sängers – eine trancehaft-elegische Grundhaltung unverkennbar ist.

Man stutzt bei dieser Analyse: Das soll ein moderner junger Mann sein, der sich so altmodisch in romantisch-reiner Liebe verzehrt? Im Internet - <http://www.youtube.com/watch?v=dS09S9qQIkE> – kann man den zugehörigen Videoclip sehen, der einiges zurechtrückt:

Aus einem roten Personenwagen steigt eine maskierte Person aus. Sie geht zum Kofferraum, öffnet ihn, holt einen darin mit gefesselten Händen liegenden jungen Mann heraus und bringt ihn zum Rücksitz. Auf dem Beifahrersitz hockt ein Huskie. Die maskierte Person setzt sich ans Steuer und nimmt die Maskierung ab: es ist eine Frau. (Das geschieht genau bei den Glockentönen der Musik). Der junge Mann macht während der Fahrt einen benommenen, unbeteiligten Eindruck und singt sein Lied lethargisch vor sich hin, während die Frau ihn im Rückspiegel beobachtet. Plötzlich hält die Frau an und verschließt den Mund des Opfers mit Paketband. Dann fährt sie weiter. Aus dem Fenster blickend sieht der Gefangene (=Patrick Nuo) an einer Plakatwand Schilder mit der Aufschrift „Patrick Nuo canceled“. Bei einem zweiten Halt, entfernt sie das Paketband und küsst ihn. Danach putzt sie sich den Mund am Handschuh ab. Er tut das gleiche am Ärmel. In einem Waldweg steigen die Frau, der Gefangene und der Huskie aus und gehen in den Wald hinein bis zu einem Haus, das Sprayer bearbeitet haben. Man liest auf der Tür NS. Sie betreten das Haus und steigen hinab in ein verzweigtes weiträumiges Ensemble von Räumen auf verschiedenen Ebenen. Man denkt an eine verlassene Fabrik. Schließlich stoßen sie auf einen Raum, in dem 4 junge Männer mit verklebtem Mund sitzen. Die Frau schaut den verdutzten Mann ironisch lächelnd und zufrieden an.

Wieder eine verstörende Funktion der Bildebene, wie sie in Clips häufig vorkommt. Man wird aus dem Himmel des Träumens in die schnöde, unromantische Welt versetzt. Der Clip verhält sich kritisch zu dem Text und zur Musik, widerspricht beiden ironisch.

Aus dem romantischen Träumer wird ein antriebschwacher junger Mann, der sich willenlos von der energischen Frau hin und her schubsen lässt. Nirgends spürt man auch nur den Hauch von Gegenwehr. Noch stärker konterkariert wird das in dem Lied gezeichnete engelhaftige Bild der Frau.

Romantische Gefühlswelten kann man heute eben nur noch zitieren und ungebrochen sind sie nicht mehr zu haben, es sei denn im kitschigen Schlager der Volksmusik.

Zum ersten Mal begegnet diese innere Gebrochenheit in der romantischen Ironie Heines.

Eine gewisse Parallele zu Nuos „Girl in the moon“ findet man in folgendem Gedicht Heines aus dem Jahr 1822, das Robert Schumann 1840 in seinem Zyklus „Dichterliebe“ vertont hat:

Heinrich Heine

Im Rhein, im schönen Strome

Im Rhein, im schönen Strome
Da spiegelt sich in den Welln,
Mit seinem großen Dome,
Das große, heilige Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hats freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

Das im Gedicht angesprochene „Bildnis“ ist die Madonna auf Stefan Lochners Dreikönigsaltar („Altar der Kölner Stadtpatrone“) im Kölner Dom. Der Altar entstand 1440-45.



Neben dem Hauptbild ist auch das Verkündigungsbild, das sich auf den Flügeln des Altares (im geschlossenen Zustand) befindet, eine Inspirationsquelle Heines, denn die letzte Strophe lautete in der ersten Fassung des Gedichts:

Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
die sah ich schöner nie.
Es kommt und spricht ein Englein:
Gegrüßet seist du, Marie!



In seinem Novellenfragment *Florentinische Nächte* lässt Heine den Helden (Maximilian) erzählen, daß er sich - darin Pygmalion gleich - immer nur in Statuen verlieben könne (DHA V, 203 f.):

„Nur einmal war ich in ein Gemälde verliebt. Es war eine wunderschöne Madonna, die ich in einer Kirche zu Cöln am Rheine kennen lernte. Ich wurde damals ein sehr eifriger Kirchengänger und mein Gemüth versenkte sich in die Mystik des Catholicismus. ... fast ohne Umstände verließ ich die Muttergottes als ich in einer Antiquen-Gallerie mit einer griechischen Nymphe bekannt wurde, die mich lange Zeit in ihren Marmorfesseln gefangen hielt.“

Der erlebnispoetische Hintergrund des Gedichts ist folgender:

Als 18jähriger lernte Heine in Düsseldorf seine Kusine Amalie, die Tochter des reichen Hamburger Onkels Salomon kennen und verliebte sich in sie. Amalie kam ihm anfangs entgegen, wies ihn dann aber ab. Nicht einmal die Gedichte, die er für sie schrieb, würdigte sie. Das Trauma Amalie saß tief bei Heine. Während seiner Hamburger Zeit als Banklehrling seines Onkels litt er darunter. Fünf Jahre später, als Amalie 1821 einen ostpreußischen Gutsbesitzer heiratete, dichtete er die Gedichte des "Lyrischen Intermezzo". Auch spätere Verletzungen projizierte Heine in dieses Hamburger Urerlebnis. Dafür spricht, dass das Bild Amalies zwar verklärt wird wie das der himmlischen Madonna, dabei aber denkbar unplastisch bleibt. Das allgemeine Gefühl der Fremdheit und Isolation in einer zwar äußerlich freundlichen, aber dennoch abweisenden Realität wird in dieses Bild ebenso hineingenommen wie die romantische Sehnsucht allgemein.

Einen Eindruck, wie der Dom und die Stadt vom Rhein aus auf Heine gewirkt haben müssen, vermittelt sehr gut eine zeitgenössische Darstellung:

James M. Starling: *Köln, Rheinufer mit St. Martin und Domchor*, 1840 (DVD „2500 Meisterwerke“, The Yorck Project, Berlin 2003, Digitale Bibliothek).

Schumann kannte zur Zeit der Komposition die Kulisse wohl nur von einem der damals sehr verbreiteten Stichen.



Informationen zur Bedeutung Dombaues in der damaligen Gesellschaft:

Christine Tauber:

Gäbe es ohne Joseph Görres keinen Dom in Köln? Im Jahr 1814 publizierte er einen Aufruf, die Kathedrale als Nationaldenkmal zu vollenden. Die Nation sollte aus dem "germanischen Styl", so Görres, wiedererstehen... Im Jahr 1814, noch im Rausch des Sieges über Napoleon, hatte Görres im "Rheinischen Merkur" vom 20. November 1814 einen anonymen Aufruf publiziert, den Kölner Dom als gesamtdeutsches Nationaldenkmal zu vollenden. Er griff damit eine Anregung Ernst Moritz Arndts auf, der im Juni 1814 in alttestamentlichem Donnerwort megalomane Phantasien für ein potentielles Ruhmesmonument in Leipzig entwickelt hatte, das dem neu erwachten deutschen Nationalstolz ein Denkmal setzen sollte: "Das Denkmal muß draußen stehen, wo so viel Blut floß; es muß so stehen, daß es ringsum von allen Straßen gesehen werden kann, auf welchen die verbündeten Heere zur blutigen Schlacht der Entscheidung heranzogen. Soll es gesehen werden, so muß es groß und herrlich seyn, wie ein Koloß, eine Pyramide, ein Dom in Köln."

Neben dem Aufruf von 1814 hat Görres zwei weitere Schriften über den Kölner Dom verfasst: 1824/25 eine Rezension des berühmten "Domwerks" von Sulpiz Boisserée in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur; schließlich kurz vor der Grundsteinlegung zur Vollendung des Domes im Jahr 1842 ein Bändchen mit dem Titel "Der Dom von Köln und das Münster von Strassburg", dessen finanzieller Ertrag dem Dombau zugutekommen sollte...

An kein deutsches Kunstwerk knüpften sich solche hochgesteckten Hoffnungen, ein Denkmal der wiederkehrenden Einheit Deutschlands werden zu können, wie an den Kölner Dom. Hatte Boisserée an die Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste der Gotik geglaubt, so hoffte Görres auf eine Wiedergeburt der Nation aus dem "germanischen Styl". An "teutscher Bauart" sollte das zerfallene und von Fremdherrschaft geknechtete Reich genesen. Diesen Glauben an die Gotik als deutschen Nationalstil sollte erst August Reichensperger 1845 erschüttern, als er den Grundriss der Kathedrale von Amiens als Vorbild für den Kölner Bau postulierte. Görres' nationalistische Stilcharakterisierungen streifen bisweilen die Grenzen der Absurdität: Der genuin deutsche Ursprung der Gotik steht nicht zur Debatte, manifestiere sich doch im Gegensatz zum weichen, fließenden, effeminierten, dumpf erdgebundenen romanischen Baustil der Spitzbogenstil als scharf, aufwärts strebend, männlich, metaphysisch, erhaben und hoch.

(F.A.Z., 05.01.2007, Nr. 4 / Seite 35)

Robert Schumann: Im Rhein, im heiligen Strome

Text:

Es gibt starke Analogien zum Lied „Die Stadt“² (ebenfalls im Lyrischen Intermezzo Heines)

<p><i>Die Stadt</i> Lyrisches Ich auf dem Wasser, auf schwankendem Kahn, traurig, abgedrängt von Stadtgesellschaft gegenüber im Nebel („Unwirklichkeit“) die Stadt Hier verlor das Ich die Liebste (Vergangenheit)</p>	<p><i>Im Rhein, im schönen Strome</i> Rhein, Wellen, des „Lebens Wildnis“ das große heilige Köln mit dem Dom Hier hat einst das Ich bei dem schönen Madonnen-Bildnis Zuflucht gesucht. Bei der beschreibenden Erinnerung des Bildes erkennt es in den Zügen der Madonna die seiner (verlorenen) Liebsten.</p>
--	--

Pathetisch-ehrfurchtgebietend beginnt das Gedicht. Jeweils zweimal treten in der 1. Strophe die Adjektive „groß“ und „heilig“ auf. Doch bald schon wird die erhabene Kulisse ausgeblendet und das Madonnen-Bildnis im Dom ins Zentrum gerückt. Es war für das lyrische Ich ein Zufluchtsort und hat freundlich in die Wildnis seines Lebens hineingetraht. Die dritte Strophe malt in allen Einzelheiten die Schönheit des Bildes aus und mündet in eine überraschende Pointe: die Vision der (verlorenen) Geliebten. Ein stärkerer Kontrast zum Anfang und ein größerer Grad an Verlorenheit sind nicht denkbar.

Musik:

Generelle Kennzeichen:

- der stereotype punktierte Rhythmus („kraftvoll“, „steif“), der (bezeichnenderweise) nur bei „der Liebsten“ (T.40/41) fehlt. Das ist eine archaisierende Reminiszenz an barocke Musik.
- die oktavierten, langsam-schreitenden, schweren, wuchtigen cantus-firmus-artigen Skalengängen. In der Grafik sind sie blau markiert. Sie fehlen nur an der Stelle, wo von dem Bildnis die Rede ist, das freundlich in des „Lebens Wildnis“ hineinstrahlt (T.19-20 und T. 26)

² Vgl. dazu: <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/schubertdiestadtabiturthema1999.pdf>

- skelettartig-dürrer, scharfgezeichneter Klaviersatz, der weit überwiegend nur zweistimmig ist (1-18, 42-58). Dreistimmig ist die 2. Strophe, die von dem freundlichen Bildnis handelt (weiche Sext- oder Terzparallelen). Am Schluß geht sie in Vierstimmigkeit über. Die Überleitung zur 3. Strophe verstärkt durch die (romantische) Chromatik den Charakter der gefühlvollen Intimität. Erstaunlicherweise findet in der 4. Strophe („die Augen, die Wänglein...“) eine Rückentwicklung zur Dreistimmigkeit und zur Diatonik statt. Die Schlusswendung („die gleichen der Liebsten genau“) ist vorübergehend noch einmal leicht chromatisch, mündet aber unmittelbar in die schroffe, scharf-konturierte, abweisende Zweistimmigkeit des Anfangsteils.

Die Haupt-Merkmale passen gut zur Vorstellung des gewaltig-großen Domes, der spitzbogigen und spitzgiebeligen Gotik, der hehren alten Zeit. Sie lassen sich durch die kontrastierenden Vorstellungen der freundlichen Madonna und der Liebsten nur leicht glätten und aufhellen, nicht verdrängen. Von dem Nachspiel her gesehen bleibt das Subjektiv-Intime Episode, allerdings nicht ganz: das totale Versinken der Musik am Schluß evoziert etwas Persönliches, wenn auch Grauenvoll-Resignatives. Das Überwältigtwerden des Subjektiven ist besonders in der Singstimme sichtbar: sie bleibt immer an den rigiden Klaviersatz gefesselt, kann sich nicht aus dem Zwang befreien.

Zwei Figuren bestimmen das Stück

1. Die „Pfundnoten“



Sie markieren den *stile antico*, den altehrwürdigen Kirchenstil.³ Seine Merkmale sind: modales Tongeschlecht, Vorherrschen skalischer Bewegung, Hexachordrahmen (Sechs-Ton-Raum). Solche *cantus firmi* finden sich bis ins 20. Jahrhundert in Kontrapunkt-Lehrbüchern. Zu ihnen soll der Lernende eine oder mehrere Gegenstimmen erfinden, die allerdings wohl nicht so gezackt ausfallen wie bei Schumann, sondern eher so:



Der Ursprung dieser Technik geht bis in die Zeit der Gotik zurück, als man in den frühesten Formen der Mehrstimmigkeit zu den gedehnten Melodien des gregorianischen Chorals lebendigere Gegenstimmen erfand. Zieht man zum Vergleich das obige

³ Hat diese Konnotation Schumann veranlasst, das Heinesche „im schönen Strome“ umzuwandeln in „im heiligen Strome“

Notenbeispiel aus Leonins Organum „Haec dies“ heran, stellt man fest, dass Schumann - wahrscheinlich ohne solche mittelalterliche Vorbilder genauer zu kennen - in der Tendenz erstaunlich genau den ‚gotischen Stil‘ getroffen.

2. Die Figuren im punktierten Rhythmus

Sie entsprechen den aufragenden gotischen ‚Spitzen‘, Türmen, Spitzbögen, die sich im Fluss spiegeln, nun also nicht mehr zum Himmel zeigen, sondern nach unten: ein böses Omen. Das ganze Stück über herrscht der fallende Duktus vor. Das Motiv macht, in Anpassung an die sich wandelnden Aussagen des Textes, charakteristische Wandlungen durch:

- T 1 ff.: Am Anfang steht die Akkordbrechung und – dadurch bedingt – der große Ambitus (‚groß‘)
- T. 5 ff.: Seufzer-Sekunden (erste Andeutungen des Subjektiven) umspielen die nun umgekehrten Akkordtöne (Farbe lila)
- T. 17 ff.: skalische Wellenbewegung in Anpassung an das wechselnde Bild (freundliche Madonna); in Takt 21-24 fallende Tonleiter als Reminiszenz an die stürzenden Akkordfiguren des Anfangs (des Lebens Wildnis), deren Austerzung passt sie allerdings dem weichen Ambiente an.
- T. 27 ff.: Wellenbewegung mit chromatisch-weicher Harmonisierung in Entsprechung zur idyllischen Bildbeschreibung.
- T. 35 ff.: die fallenden Tonleiterlinien tauchen wieder auf, sogar in klanglich härterem Zuschnitt. Gerade bei diesem Höhepunkt der intimen Annäherung (die Augen, die Lippen, die Wänglein) geht Schumann mit seiner Musik auf verfremdende Distanz, am erstaunlichsten in der Singstimme: Sie greift – einmalig in dem Stück – die instrumentale Figur der fallenden Akkordbrechung vom Anfang (in augmentierter Form) auf. Was sich in der Aufwärtssequenz noch steigert in einer Geste der Verzweiflung, fällt am Schluss – nun wieder in leicht chromatischer Wellenlinie - in sich zusammen.

3. Die fallenden Cantus-firmus-Linien

- T 1 ff.: Nach drei wuchtigen Aufwärtsschritten folgt ein riesiger Tonleiterabstieg über 11 Stufen (c – G). Diese Tendenz beherrscht das ganze Stück (‚groß‘, ‚heilig‘). Das lyrische Ich ist gefangen von dieser Gewalt, denn die Singstimme folgt der Baßbewegung im unisono. So entsteht ein skelettartiger, holzschnittartiger Satz, der mit dem punktierten punktierten Rhythmus einen zusätzlich archaisierenden Akzent bekommt.
- T. 8 ff.: Die Singstimme bleibt ihrem Thema von T. 1-7 verhaftet, löst sich aber andererseits vorsichtig von der Basslinie, die anders weitergeführt wird.
- T. 17 ff.: Deutliche Auflösung des starren Gestus in Wellen- und Sekundbewegung. Basslinie und Melodie verlaufen in weichen Terz- oder Sextparallelen.
- T. 21 ff.: Der Satz wird dichter. Die abwärts laufenden Sekundlinien (21-25) in der Begleitung wachsen sich zu riesigen ‚Geschwistern‘ der fallenden Akkordbrechungen vom Anfang aus. Auch sie stehen hier kontrapunktisch zum ansteigenden Bass-cantus-firmus. Sind sie – als Pendant zu den riesigen Schatten, die der Dom wirft - die von dem Bild ausgehenden ‚Strahlen‘, von denen der Text 2 Takte später spricht? Die Terzen wirken jedenfalls sehr ‚warm‘. Die ansteigenden cantus-firmus-Töne ständen dann für ‚des Lebens Wildnis‘.
- T. 28 ff.: Selbst das cantus-firmus-Motiv wird nun weich: in der Oberstimme des Klaviers erscheint es als fallende chromatische Linie.
- T. 35 ff.: Auf dem Höhepunkt des Liedes – die Singstimme erreicht hier f², das vorher nur einmal bei „unsre liebe Frau“ auftrat – erscheint wieder die aus T. 21 ff. bekannte Kombination von steigendem Bass-cantus-firmus und fallender Sekundlinie in Aufwärtssequenzierung. Nur mündet dieser Ablauf hier nicht wie in T. 27/26 („freundlich hineingestrahlt“) in eine entspannte, alles Schwere abschüttelnde Welle in G-Dur. In T. 40-43 geht die wichtige Basslinie weiter und steuert zielsicher auf die Dominante (H) zu, die die Reprise des Anfangs im Auge hat. Die Singstimme („die gleichen der Liebsten genau“) und die Oberstimmen der Begleitung entsprechen zwar dem weichen Duktus von T. 25/26, aber folgen dem Sog der Unterstimme. So schließt die Singstimme verloren mit dem Leitton dis.
- T. 44 ff.: Das Nachspiel entspricht zunächst wörtlich der Klavierbegleitung der 1. Strophe. Die gewaltige Kulisse bleibt (zunächst) unbeeindruckt von dem intimen Geschehen. Doch nach dem unaufhaltsamen Abdriften in tiefste Tiefen wirken die letzten drei Takte wie ein hilfloser Reflex auf die Schlusstakte der Singstimme. Die unerbittlichen Punktierungen werden zwar hier nicht wie dort etwas gelockert, aber die Auflösung des dis zum e scheint ein vorsichtiger Antwortversuch auf das offen gelassene dis der Singstimme zu sein.

Martin Zenck:

Ein weiteres Lied einer ganz anderen Gattung ist die epische Legende über das alte Köln mit seinem Dom unter dem Titel „Im Rhein, im heiligen Strome“, dem VI. Lied aus der „Dichterliebe“. Es ist eines im alten Stile wie das bedeutende vergleichbare „Auf einer Burg“ aus dem „Liederkreis“ der Eichendorff-Lieder. Hier gibt sich der ursprüngliche Wortsinn des Romantischen als aus dem romanischen Mittelalter kommend zu erkennen. Es sind wie bei Caspar David Friedrich die alten Kathedralen und Ruinen, die aus der tiefen Vergangenheit in die Gegenwart hineinragen. In ihnen erkennen sich die Menschen als versteinerte im Motiv der „vanitas“ wieder, der Schädelstätte des Geistes im Sinne von Hegel. Schumann bemüht hier jeweils den alten Stil der Passacaglia: einfache und gemeißelte Tonfiguren werden über einem unerbittlich fortschreitenden Baß geführt: die Singstimme streng in diese Bewegung eingefügt, wie ein Quader im Gewölbe. Nicht selten wird in diesem archaisierenden Rückblick ein Bild einer in langer Vorzeit möglichen Liebe entworfen, die aber - wie die Ruinen - zerfallen oder vollkommen erstarrt ist.

http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/fakultaeten/ppp_professuren/musikwissenschaft/Heine_SchumannVortragSynagogeMemmelsdorf.pdf