

Musik als Sprache

Lieder als Ausdruck innerer Empfindungen am Beispiel
der *Schönen Müllerin* von Franz Schubert

*Schwerpunktthema für die schriftliche Abiturprüfung im
Fach Musik in Baden-Württemberg ab Abitur 2024*

Redaktion:

StD Dr. Daniel Brenner
StD Matthias Guthier
StD Frank Kleinheins
StD'in Katrin Kurz
StD'in Cornelia Prauser
StD Dirk Siegel
StD Andreas Walter
StD Christoph Wagner

Inhalt

Zur Konzeption des Schwerpunktthemas	3
A. Mit Musik sprechen.....	6
1. Die Stimme: Sprechen und Singen	6
2. Komposition und Arrangement.....	9
3. Ideen für weitere kreative Gestaltungsmöglichkeiten.....	13
4. Kompetenzen	14
B. Die Musiksprache der Romantik verstehen	15
1. Die Epoche der Romantik.....	15
a) Politischer und gesellschaftlicher Hintergrund	15
b) Musikalische Romantik – romantische Musik. Schubert und das Zwei-Welten-Modell	16
c) Das Lied in der Romantik.....	18
2. Franz Schubert – <i>Die schöne Müllerin</i> op. 25.....	20
a) Biographie von Franz Schubert	20
b) Die Schubertiade	22
c) Die Entstehung des Zyklus <i>Die schöne Müllerin</i>	24
d) <i>Die schöne Müllerin</i> und ihre Figuren	26
3. Zur Analyse in diesem Schwerpunktthema	31
4. Kompetenzen	37
C. Musik als Sprache reflektieren und deuten.....	38
1. Das Phänomen Musik (seit der Antike)	38
2. Was ist Musik (für uns heute)?.....	40
3. Exkurs: Wie reagiert der menschliche Körper auf Musik?	44
4. Interpretation und Deutung der <i>Schönen Müllerin</i>	48
5. Kompetenzen	59
Anhang 1: Übersichtsmaterialien	60
Quellen und Literatur	66
Anhang 2: Auszug aus A. Feil: <i>Die schöne Müllerin</i>.....	71

Zur Konzeption des Schwerpunktthemas

Was berührt uns an dieser Geschichte eines namenlosen Müllergesellen, der als frohgemuter Wanderfreund auftaucht, um zwanzig Lieder später aus enttäuschter Liebe zu einer schönen Müllerin im Bach zu versinken?

Das Bedürfnis nach Liebe, Zuneigung und Geborgenheit teilen wir alle, vielleicht ganz besonders die Schülerinnen und Schüler der Kursstufe, die sich in ihrem Lebensabschnitt ebenfalls auf „Wanderschaft“ befinden. Wir werden jedoch nicht nur durch die Worte, sondern besonders durch die Art und Weise berührt, wie Schubert mit Musik spricht bzw. den Müller durch Musik sprechen lässt und uns dabei an seinen inneren Empfindungen teilhaben lässt.

Das Schwerpunktthema „Musik als Sprache – Lieder als Ausdruck innerer Empfindungen am Beispiel der *Schönen Müllerin*“ rückt genau das in den Fokus, was uns an der Musik lieb und teuer ist: Sie spricht eine Sprache, die uns im Inneren berührt und mit der wir uns ebenfalls auf besondere Weise ausdrücken können. Dieses Schwerpunktthema soll die Tür über das Kunstwerk hinaus zum Sprachphänomen Musik öffnen. Der praktische und gestalterische Umgang mit Musik ist dabei ein integraler Bestandteil des Schwerpunktthemas, der Dreh- und Angelpunkt der Beschäftigung mit dem Liederzyklus sein soll.

Der Bildungsplan Baden-Württemberg 2016 nennt für den Unterricht im Fach Musik die drei inhaltsbezogenen Kompetenzbereiche „Musik gestalten und erleben“, „Musik verstehen“ und „Musik reflektieren“. Rückblickend auf den Neigungskurs- bzw. Leistungsfachunterricht der vergangenen Jahre ist eine Tendenz erkennbar, dass sich der Unterricht im Bemühen um eine optimale Vorbereitung auf das Abitur im Besonderen auf den zweiten Kompetenzbereich mit Schwerpunkt Analyse konzentriert hat. Dies hatte zur Folge, dass die beiden anderen Kompetenzbereiche mitunter Einschränkungen erfahren haben, oft zum Bedauern oder zur Belastung der Schülerinnen und Schüler und der unterrichtenden Lehrkräfte.

Der Zuschnitt dieses Schwerpunktthemas möchte die Kompetenzbereiche 1 und 3, „Musik gestalten und erleben“ und „Musik reflektieren“ stärken und dennoch die zentralen Kompetenzen von „Musik verstehen“ (Kompetenzbereich 2) erhalten. Folgende grundlegende Überlegungen sollen die Begegnung mit dem neuen Schwerpunktthema erleichtern:

- Die Systematik des Schwerpunktthemas orientiert sich erstmals in seinem Aufbau (Kapitel A „Mit Musik sprechen“, Kapitel B „Die Musiksprache der Romantik verstehen“, Kapitel C „Musik als Sprache reflektieren und deuten“) an den drei inhaltsbezogenen Kompetenzbereichen des Bildungsplans. Ebenso wie diese drei Kompetenzbereiche aufeinander bezogen sind, sollen auch die Inhalte der drei Kapitel im Unterricht miteinander verknüpft werden. Nur das gegenseitige Ineinandergreifen der Inhalte schafft einen pädagogischen und fachlichen Mehrwert. Die Beschäftigung mit dem Werk ist damit eingebunden in einen größeren Zusammenhang, um Einblicke in das „Phänomen Musik“ zu ermöglichen und seine besondere Sprachlichkeit erlebbar zu machen.
- Ebenfalls neu ist die gestalterische und praktische Ausarbeitung eines vom Kurs durchzuführenden „Schubertiaden“-Projektes, welche einen verbindlichen Bestandteil des Schwerpunktthemas darstellt. Die Arbeit an diesem Projekt begleitet die Auseinandersetzung

mit Schuberts Liederzyklus, sodass der Prozess der Kreativarbeit bereits Zugänge zum Werk schafft und somit als wesentlicher Bestandteil der analytischen Auseinandersetzung mit der *Schönen Müllerin* anzusehen ist.

- In logischer Konsequenz folgen auch die Aufgabenformate im schriftlichen Abitur dem Zuschnitt des Schwerpunktthemas. Das ist zunächst nicht neu, weil gestalterische und reflektierende Aufgaben von jeher immer wieder als Transferaufgaben gestellt wurden. Aber deren verbindliche Vorbereitung im Unterricht wurde im Rahmen der bisherigen Schwerpunktthemen nicht in dieser Weise vorausgesetzt.
- Um Freiräume beispielsweise für mehr praktische gestalterische Auseinandersetzung im Unterricht zu ermöglichen, sind die Anforderungen im Kapitel B „Die Musiksprache der Romantik verstehen“ gegenüber vergleichbaren früheren Schwerpunktthemen schlanker angelegt: Der historische Kontext (Epoche, Biographie des Komponisten, Gattung Lied) spielt nur insoweit eine Rolle, als er Bedeutung für das vorliegende Werk besitzt. Über dieses Skript hinausgehende Inhalte, wie beispielsweise die Geschichte des Kunstliedes, Kunstlieder anderer Komponisten der Romantik, die Gattung des Orchesterliedes, weitere musikalische Gattungen der Romantik oder der ästhetisch-kompositorische Richtungsstreit gehören nicht zu diesem Schwerpunktthema.
- Das Kapitel „B 3. Zur Analyse in diesem Schwerpunktthema“ gibt mit einer Beispielanalyse einen Leitfaden zur Analysearbeit und liefert wertvolle Hinweise zum angemessenen Umgang mit der Analyse der 20 Kunstlieder dieses Zyklus.
Die Beispielanalyse soll auch für die Verwendung der im Materialteil mitgelieferten Analyseseiten aus dem (vergriffenen) Buch von Arnold Feil, *Die schöne Müllerin. Winterreise*, eine Orientierung geben. Wie viele veröffentlichte Werkanalysen ist auch die Analyse von Arnold Feil im Unterricht nur mit didaktischem Sachverstand einzusetzen: Sie gibt wichtige Hinweise, beinhaltet aber stellenweise für den Unterricht verzichtbare wissenschaftliche Detailinformationen, sie ist teilweise nicht vollständig und bietet so lediglich eine Orientierungshilfe.

Im Skript sind wesentliche didaktische Leitgedanken den einzelnen Kapiteln jeweils in Kästen vorangestellt. Die im Anhang aufgelistete Literatur bietet eine sinnvolle Ergänzung zur weiteren Vertiefung, ist aber für die Vorbereitung des Kurses auf das Abitur nicht zwingend notwendig.

Die enge Zusammenarbeit der Regierungspräsidien mit dem ZSL findet im Fach Musik ihren Niederschlag darin, dass die Konzeption des Schwerpunktthemas, die Erstellung des Skripts und die dafür konzipierten Fortbildungen in enger Verzahnung ausgearbeitet wurden. Die Fortbildungen bieten wesentliche weiterführende methodisch-didaktische Konzepte und Unterrichtsmaterialien sowie Umsetzungsvorschläge für eine praktisch-ästhetische Erarbeitung des Schwerpunktthemas im Leistungsfachunterricht vor allem in Bezug auf die oben beschriebene neue Konzeption.

Dieses Skript dient der Vorbereitung des Leistungsfachunterrichts durch die Fachlehrkraft und ist nicht dafür konzipiert, vollumfänglich an die Schülerinnen und Schüler ausgeteilt zu werden.

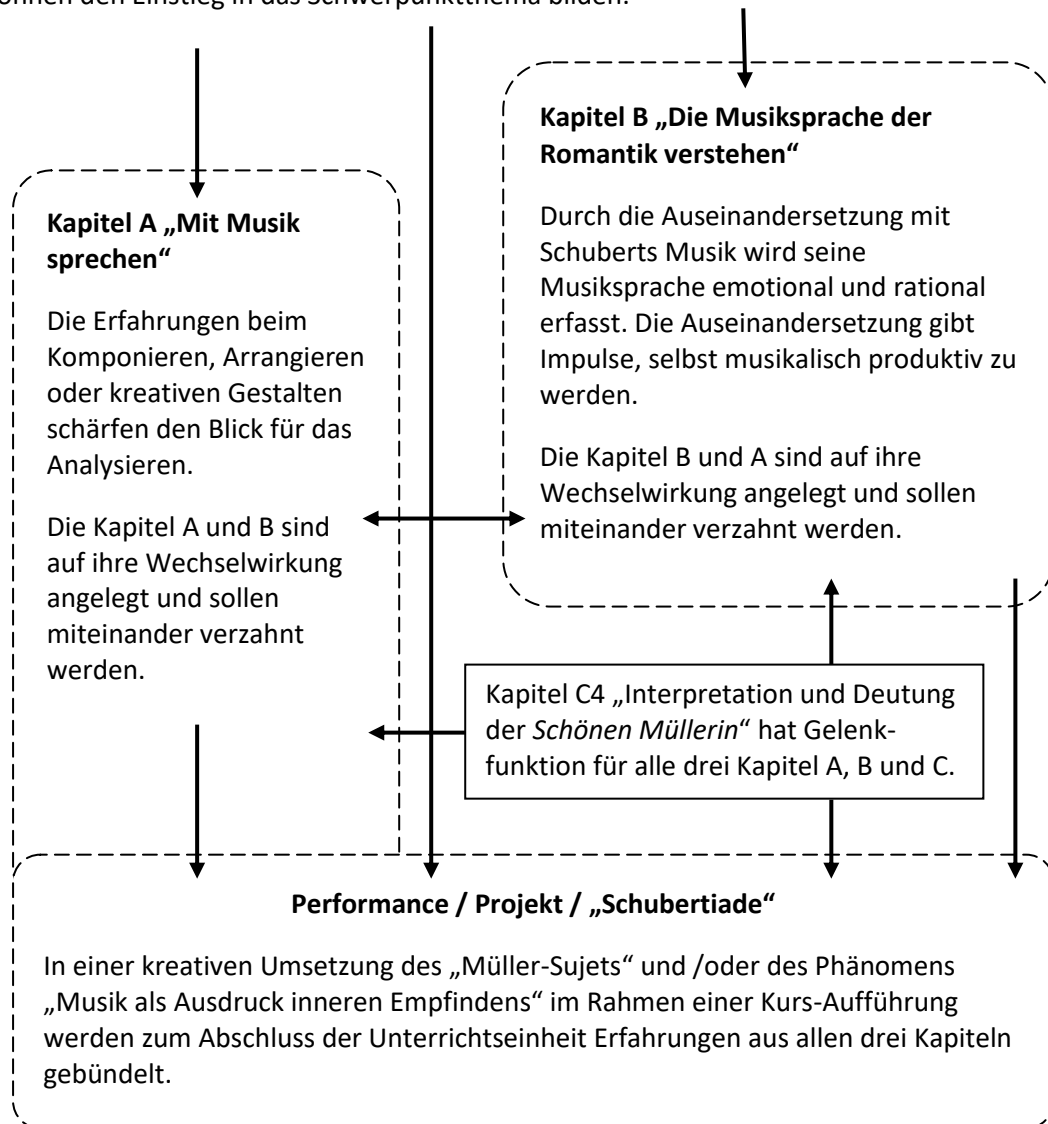
Hinweis zu den Kapiteln des Skriptes

Die drei Kapitel A, B und C des Skriptes orientieren sich an den Kompetenzbereichen des Bildungsplanes und sind nicht dazu gedacht, in dieser Reihenfolge unterrichtet zu werden. Die unten stehende Graphik gibt eine Anregung zu einer didaktisch sinnvollen Verknüpfung der Kapitel zu einer Unterrichtseinheit.

Kapitel C „Musik als Sprache reflektieren und deuten“

Die Inhalte von Kapitel C kreisen um das Phänomen, dass Musik uns tief im Inneren berührt und innere Empfindungen auf besondere Weise nach außen bringen kann. Musik ist eine ganz eigene Sprache. Dieses Phänomen begleitet das Schwerpunktthema von Anfang an, es ist seine „Hülle“ und sein „roter Faden“.

Kapitel C1 „Das Phänomen Musik (seit der Antike)“, Kapitel C2 „Was ist Musik (für uns heute)?“ und auch das Kapitel C3 „Wie reagiert der menschliche Körper auf Musik?“ können den Einstieg in das Schwerpunktthema bilden.



A. Mit Musik sprechen

Eine aktive, kreative und projektorientierte Beschäftigung mit dem Schwerpunktthema bietet den Schülerinnen und Schülern einen unmittelbaren Zugang zum Werk. Sie entwickeln ein ästhetisches Bewusstsein, das sie einerseits in die Lage versetzt, verschiedene Interpretationen des Werkes beschreiben und beurteilen zu können, andererseits, einen eigenen Ansatz zur Gestaltung eines eigenen Projektes zu erarbeiten.

1. Die Stimme: Sprechen und Singen¹

Die Stimme ist das ureigene Musikinstrument der Menschen. Gerade in diesem Schwerpunktthema bietet sich die weitere Beschäftigung mit der Sprech- und Singstimme in besonderem Maße an, um sie gestalterisch und kreativ im Rahmen eines Projektes einzusetzen. Die angeführten Materialseiten zur Stimmphysiologie sind als fachliche Grundlage zur begleitenden stimmbildnerischen Arbeit mit den Schülerinnen und Schülern gedacht (vgl. dazu Kapitel 2 und 3 zu Textvertonung, Arrangement und Performance).

Schon mit dem ersten Schrei benutzen wir im Reflex unsere Stimme. Später lernen wir zu sprechen, Worte zu formulieren und uns mit unserer Stimme mitzuteilen. Ihr können wir eine Vielzahl an Tönen entlocken, vom Schreien, Flüstern, Jubeln bis zum Weinen oder Singen über mehrere Oktaven. Sie ist Ausdruck unserer seelischen Verfassung und verrät uns vieles über Persönlichkeit, Alter und Kultur.

Der Kehlkopf (Larynx) ist das Verbindungsstück zwischen Rachen und Luftröhre. Sprechen oder Singen ist ohne ihn nicht möglich. Der Kehlkopf fungiert als „Türsteher“. Er bestimmt, was in den Atemweg kommt und was nicht. Man kann sich den Kehlkopf wie ein kurzes Rohr vorstellen, welches nach oben mit dem Rachenraum verbunden ist und nach unten durch die Luftröhre fortgesetzt wird.

Für die individuelle Tonhöhe einer Stimme sind die Stellung des Kehlkopfes und die Länge der Stimmlippen von Bedeutung. Je kürzer und je gespannter die Stimmlippen, desto höher klingt die Stimme. Ein Phänomen, welches von Saiten- oder Zupfinstrumenten bekannt ist. Die Stimmbänder hängen an beweglichen Stellknorpeln (Keilknorpel und Hörnchenknorpel), welche durch verschiedene Muskeln (Musculus vocalis) zusammengezogen werden können und somit die Spannung der Stimmlippen regulieren. Indem wir die Stellung der Glottis und unserer Stimmlippen bewusst verändern, können wir unterschiedlichste Laute erzeugen. An diesem komplexen Vorgang sind über 100 Muskeln beteiligt (vgl. Abb. 1). Die persönliche Klangfarbe, das unverwechselbare Timbre einer Stimme, entsteht durch die Anatomie der Resonanzräume: die Beschaffenheit des Rachenraums und der Mund- und Nasenhöhle, der Zahnstellung, der Zungengröße und der Lippenform.

¹ Alle Informationen in diesem Kapitel sind zusammengestellt aus: https://de.wikipedia.org/wiki/Menschliche_Stimme (letzter Zugriff 18.03.2022); Eberhard Seifert: *Wie funktioniert die Stimme?* <https://doi.org/10.1007/s41975-020-00164-x> (letzter Zugriff 18.03.2022); <https://docplayer.org/199826359-Atmung-und-stimme-folie-1.html> und <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/thomas-seedorf-stimme-stimmforscher-world-voice-day-callas-wunderlich-timbre-100.html>; sowie Tjark Baumann: *natürlich singen!*, Boppard/Rhein, 2008.

Singen und Sprechen funktionieren aber nur, wenn Luft bewegt wird. Dafür ist vorwiegend das Zwerchfell (siehe Abb. 2) verantwortlich. Beim Einatmen zieht sich das Zwerchfell zusammen und verdrängt die darunterliegenden Organe. Brustkorb, Bauch, Rücken und Flanken mit ihren Resonanzräumen werden dabei geweitet. Dieses Zusammenspiel der Muskeln wird Zwerchfell-Flanken-Atmung genannt. Beim Ausatmen handelt es sich um einen Entspannungsprozess dieser Muskelpartien.

Beim Singen und Sprechen wird beim Ausatmen die zunächst geschlossene Stimmritze durch den Luftdruck geöffnet und die beiden gespannten Stimmlippen, umgangssprachlich auch einfach als „Stimmbänder“ bezeichnet, beginnen zu schwingen: Ein Ton entsteht. Um die Weiterführung dieses Tones kontrollieren zu können, bedarf es eines bewusst geführten Entspannungsprozesses dieser beteiligten Muskeln, der sogenannten „Atemstütze“. Singen und Sprechen ist also immer ein komplexes Zusammenwirken aller beteiligten Muskeln. Beim Singen jedoch werden die Töne länger gehalten, die Vokale stärker gedehnt und die Stimmlippen erzeugen ausschließlich harmonische Schwingungen.

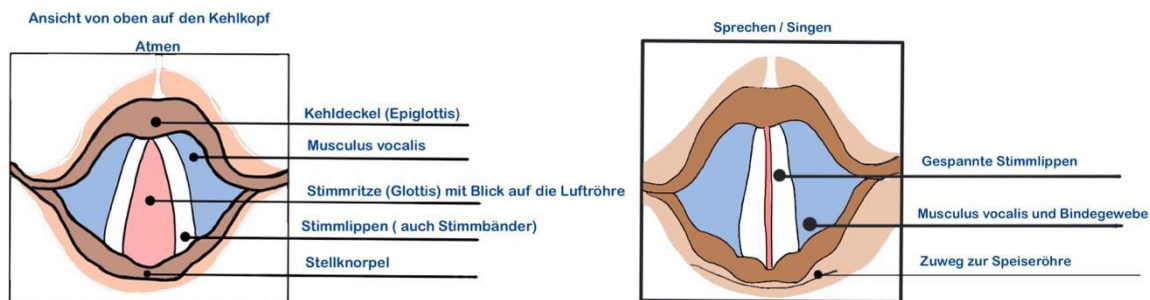
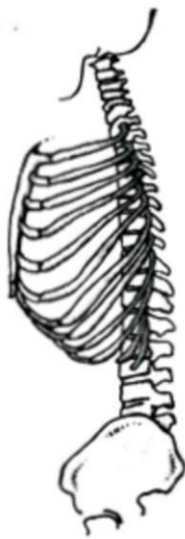


Abb. 1 – Ansicht von oben auf den Kehlkopf: Eigene Abbildung²

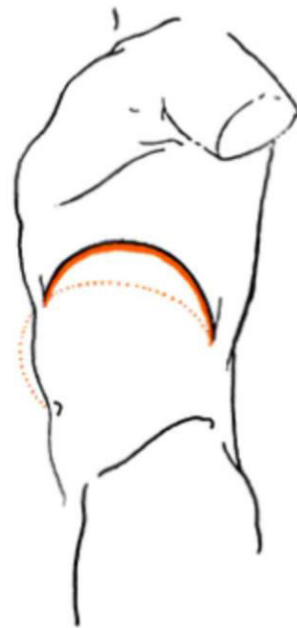
² Zusammengestellt aus: Reinhard Putz und Reinhard Pabst (Hrsg.): *Sobotta – Atlas der Anatomie des Menschen* Bd. 1, München 1993; Tjark Baumann: *natürlich singen!*, Boppard/Rhein, 2008; sowie: <https://docplayer.org/199826359-Atmung-und-stimme-folie-1.html>.



41 Skelett des Brustkorbes. Zwischen den Rippenbögen kreuzen sich einige Schichten von Muskeln, die teils der Ein-, teils der Ausatmung dienen: Zwischenrippenmuskulatur



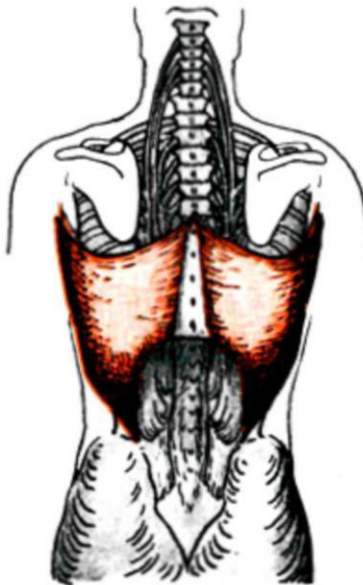
44 Innere Rückenmuskeln. Gemeinsame „Rückgratstrecker“ (M. sacrospinalis). Auch Gesäß-Muskeln wirken bei der Stimmgebung mit (Levator ani und Pyramidalis)



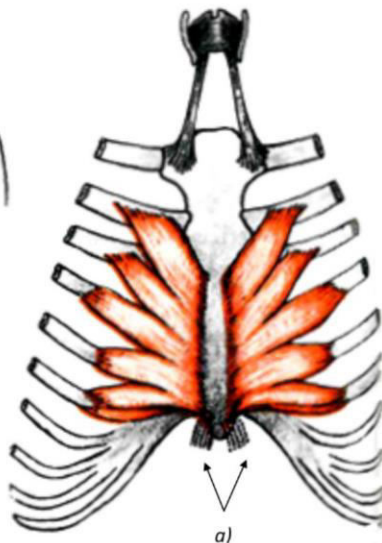
43 Zwerchfell, seitlich. Schema. Der rot punktierte Bogen zeigt, wie sich das Zwerchfell bei Kontraktion nach abwärts bewegt und die darunterliegenden Organe nach außen-unten drängt



44 Innere Rückenmuskeln. Gemeinsame „Rückgratstrecker“ (M. sacrospinalis). Auch Gesäß-Muskeln wirken bei der Stimmgebung mit (Levator ani und Pyramidalis)



45 Äußere Rückenmuskeln. „Breitester Rückenmuskel“ (Latissimus dorsi)



46 Innerer Brustmuskel. (Transversus thoracis). Ausatemungsmuskulatur, „senkt Rippen nach abwärts – Einwärts“ (Quiring).
a) Zapfen von Zwerchfellursprüngen

Abb. 2: Anatomie und Physiologie des Singens, in: Frederick Husler und Yvonne Rodd-Marling: *Singen – Die physische Natur des Stimmorgans*.

2. Komposition und Arrangement

Schülerinnen und Schüler können auf unterschiedliche Weise kompositorisch tätig werden, z. B. mit Songwriting, Erstellen von grafischen Partituren, GarageBand, Jamsessions usw. Untenstehend sind exemplarisch zwei Möglichkeiten vorgestellt: Die Textvertonung greift das Element des fachpraktischen Abiturs auf und gibt ihr eine direkte Anwendung. Das Arrangement bietet die Gelegenheit, den gesamten Kurs in ein gemeinsames Musikstück einzubinden.

Ein Großteil der Musikschaaffenden beschäftigt sich vorwiegend mit dem Reproduzieren, aber unser Anliegen ist es auch, die Lernenden mit dem Schöpfungsprozess von musikalischer Kunst in Kontakt zu bringen. Ist man ansatzweise selbst einmal „in die Haut eines Komponisten“ geschlüpft, versteht man die Kunstwerke aus neuer Warte.

Die übergeordnete Leitfrage kann dabei heißen: „Wie würde das Gedicht bei Euch klingen?“ Der Kreativität sind hier keine Grenzen gesetzt. Ob authentische Instrumente, Arrangements, Klangcollagen, Sprechstücke oder App-Musik, die Schülerinnen und Schüler sollen sich als Komponistinnen und Komponisten dem Werk nähern. Dabei sollen die Kompositionen immer vom Text her gedacht werden. Die Möglichkeiten einer praktischen Umsetzung sind dabei äußerst vielfältig und können im Folgenden nur beispielhaft angerissen werden. In den Fortbildungen werden dazu konkrete Vorschläge gemacht. Indem die Schülerinnen und Schüler beim Entwickeln eigener kreativ-künstlerischer Produkte auch über Qualitätskriterien und Bewertungsmaßstäbe nachdenken, wird hier außerdem eine wichtige Grundlage für die in Kompetenzbereich 3 geforderte Reflexion gelegt.

a) Textvertonung

Der erste Schritt zu einer einstimmigen Textvertonung besteht in der Übertragung des Sprechrhythmus in einen passenden Rhythmus in einer geeigneten Taktart.

Ich frage keine Blume,
Ich frage keinen Stern,
Sie können mir alle nicht sagen,
Was ich erführe so gern.³

Die unterstrichenen Stellen entsprechen den betonten Silben im Sprechrhythmus. Es lässt sich also ablesen, dass das Gedicht auftaktig beginnen muss und sich ein 2/4-Takt zur Vertonung anbietet.

³ Wilhelm Müller: *Die schöne Müllerin*, Nr. 6 – *Der Neugierige*.

Text: Wilhelm Müller



Ich fra - ge kei - ne Blu - me, ich fra - ge kei - nen Stern. Sie
kön - nen mir al - le nicht sa - gen, was ich er - führ so gern.

Im nächsten Schritt entsteht eine Rohfassung der Melodie: Die Tonart und damit auch die Tonlage entscheiden über Grundstimmung und Singbarkeit, aufwärts oder abwärts gerichtete Stufenmelodik deuten Spannung und Entspannung an, Tonsprünge nach oben oder unten betonen diejenigen Worte, die für den Inhalt oder für die Stimmung des Textes zentral sind.

Text: Wilhelm Müller



Ich fra - ge kei - ne Blu - me, ich fra - ge kei - nen Stern. Sie
kön - nen mir al - le nicht sa - gen, was ich er - führ so gern.

Durch behutsame Verwendung von Melismen, Vorhalten, Durchgangsnoten, Alterationen und weitere Ausarbeitung der Rhythmik und Intervallik entsteht nach und nach die Endfassung.

Text: Wilhelm Müller



Ich fra - ge kei ne Blu - me, ich fra - ge kei - nen Stern. Sie
kön - nen mir al - le nicht sa - gen, was ich er - führ so gern.

b) Arrangement

Die im letzten Kapitel vorgestellte Textvertonung könnte, z. B. zur Gestaltung der eigenen „Schubertiade“, weiter arrangiert werden. Erste Gehversuche beim Arrangieren könnten auch am Beispiel der *Schönen Müllerin* gemacht werden: Schülerinnen und Schüler vereinfachen die Klavierstimme beispielsweise beim Lied Nr. 3 (*Halt!*). Sie reduzieren die Begleitung im Wesentlichen auf ihre akkordische Struktur. Dabei erfahren sie anschaulich, wie Schubert seine Singstimme harmonisiert und erstellen zugleich eine spielbarere Version dieses Liedes. Diese Erfahrungen können die Schülerinnen und Schüler nun unmittelbar für die eigene Textvertonung anwenden.

C G(SUS4) G Gm

7 D(SUS4) D E7(b9)/G# Am D7/F# G C C C+

13 Am C7 F F+ Dm G7 C/G

Ei-ne Müh-le seh ich blin-ken aus den Er-len he-raus durch Rau-schen und Sin-gen bricht Rä - der-ge

Aus dieser reduzierten Klavierstimme können die Schülerinnen und Schüler ein Arrangement für ihren eigenen Kurs erstellen: Entweder für das in der Schule verfügbare Instrumentarium (siehe unten) oder für die Instrumente der Leistungsfachschülerinnen und -schüler (siehe unten am Beispiel des *Morgengrußes*).

Die Schöne Müllerin 3 Halt!

Franz Schubert
Arr.: A. Walter

♩. = 100

Marimba

Glsp.1

Glsp.2

Glsp.3

Xylophon

Bearbeitung für ein gemischtes Ensemble in einer anderen Stilart:

Die schöne Müllerin 8. Morgengruss

Franz Schubert
Arr. A. Walter

Unterstützend können dabei bereits erschienene Chorfassungen verschiedener Arrangeure⁴ (oder selbst erstellte Arrangements der Lehrkräfte) zur Anschauung betrachtet werden.

In diesem Zusammenhang sei auf die Bearbeitung des Zyklus durch Andreas N. Tarkmann (* 1956) verwiesen, die eine wertvolle Inspiration für die Schülerinnen und Schüler darstellen könnte und als lohnenswertes Beispiel für den kreativen Umgang mit dem Liederzyklus den Unterricht bereichern kann. Tarkmann hat über sein Arrangement in einer Radiosendung auf NDR-Kultur mit dem Musikjournalisten Ludwig Hartmann gesprochen. Diese Sendung findet sich auf der Schulmusiker-Cloud⁵ und darf sehr gerne verwendet und auch den Schülerinnen und Schülern vorgestellt werden.⁶ Im Herbst 2022 soll auch die Uraufführung dieser Transkription aus der Hamburger Elbphilharmonie bei cpo erscheinen.

⁴ Z.B. eine Chorfassung für vierstimmigen Chor von Carlo Marengo (Bärenreiter BA 6596). Ebenso erhältlich sind verschiedene Melodie- oder Gesangsstimmen mit unterschiedlicher Begleitung.

⁵ Die Zugangsdaten kann man über Bert Gerhardt erfragen: gerhardt@seminar-stuttgart.de.

⁶ An dieser Stelle vielen Dank an Ludwig Hartmann und Andreas N. Tarkmann für die Offenheit, diese Sendung zugänglich zu machen!

3. Ideen für weitere kreative Gestaltungsmöglichkeiten

Die Entwicklung einer eigenen „Schubertiade“ soll die gesamte Unterrichtseinheit begleiten und den Schülerinnen und Schülern die Möglichkeit geben, sich kreativ mit dem Werk von Franz Schubert auseinanderzusetzen, um so nicht nur als objektiv Analysierende, sondern als subjektiv Agierende mit dem Werk, dem Komponisten und der Epoche in Resonanz zu treten.

Wichtig: Die in diesem Zusammenhang verwendete Bezeichnung „Schubertiade“ soll nicht eine besondere Ausprägung festlegen. Für das Projektvorhaben des Leistungsfaches könnten gleichbedeutend z. B. auch die Bezeichnungen „Performance“ oder „kreatives Projekt“ verwendet werden.

Während in diesem Kapitel eher die vielfältigen fachpraktischen Möglichkeiten von kreativen Gestaltungsformen aufgelistet werden, bietet das Kapitel C.4 inhaltliche Anhaltspunkte zur konzeptionellen Ausarbeitung eines abschließenden Kurs-Projekts.

Welche kreativen Gestaltungsmöglichkeiten haben die Schülerinnen und Schüler des Kurses bisher in ihrer Schulzeit kennengelernt? Für welche Ideen begeistern sie sich besonders? Welche besonderen Fähigkeiten liegen vor? Welche Darstellungsformate sind für welches Lied geeignet? Zur Vorbereitung einer „Schubertiade“ empfiehlt es sich, mit dem Kurs exemplarisch verschiedene Zugänge auszuprobieren. Abhängig von der Kursgröße, von den (neuen) Ideen und Vorlieben der Schülerinnen und Schüler, den Gegebenheiten vor Ort und Zeitressourcen werden vermutlich je nach Kurs sehr unterschiedliche Ausgestaltungen entstehen. Zur Anregung sind hier einige Ideen aufgelistet:

- Sprecherische Erarbeitung einzelner Gedichte (mit eventueller klangmalerischer Gestaltung);
- Sprechcollage zu bestimmten Themen wie z. B. Romantik, Liebe, *Die schöne Müllerin*;
- Kreatives Schreiben zur Musik bzw. über die Musik auch im Vergleich damals/heute (Geschichte, Brief, Zeitungsbericht, Tagebuchnotiz u. a.);
- Erarbeitung einer Bewegungsgestaltung zu einem ausgewählten Musikstück, Erfinden eines Bewegungsablaufs zur Musik (Geste, Pantomime, Darstellung von Szenen, Standbilder u. a.);
- Szenische Darstellung einzelner Aspekte der Handlung;
- Malen eines Bildes (gegenständlich/nicht gegenständlich; eine Musik mit Bildern präsentieren; grafische Darstellung der Musik u. a.);
- Transformation der Musik in andere Kunst- bzw. Gestaltungsformen wie z. B. Installation, Film, Inszenierung als Theaterszene, Musikvideo;
- Bearbeitung der Musik von Franz Schubert und deren gemeinsames Musizieren im Kursverband;
- Verfremdung der Musik Schuberts mit aktuellen Bezügen zur Lebenswelt der Schülerinnen und Schüler;
- Vergleich der Handlung damals mit dem Erleben der Schülerinnen und Schüler im aktuellen Lebenskontext;
- „Übersetzung“ der Musik in die heutige Zeit, z. B. eigene Liedbearbeitungs- bzw. kompositionsversuche: eigene Musik zum Originaltext, eigener Text zur Originalmusik (Parodieverfahren), eigene Musik mit eigenem Text zu einem gegebenen Liedthema etc.;
- Aufarbeitung wichtiger Informationen über das Werk z. B. im Rahmen einer Moderation der Performance.

4. Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler können

- ihre Stimme beim Sprechen und Singen geschult einsetzen;
- verschiedene Ausdrucksformen und kreative Umsetzungsmöglichkeiten von Sprache und Musik anwenden;
- Grundkenntnisse des Komponierens und Arrangierens anwenden;
- Text/Lyrik und Musik in andere Kunst- und Gestaltungsformen transformieren;
- eine Performance mitentwickeln und gestalten;
- ihr eigenes kreatives Handeln reflektieren und bewerten;
- zunehmend künstlerisch-ästhetische Qualität beurteilen.

B. Die Musiksprache der Romantik verstehen

1. Die Epoche der Romantik

Musikalische Werke sind in ihrer Epoche verwurzelt und von biographischen, zeitgeschichtlichen und soziokulturellen Faktoren geprägt. Die historische Perspektive ist somit eine unabdingbare Voraussetzung zum Verständnis des Werkes.

a) Politischer und gesellschaftlicher Hintergrund

Nach dem Wiener Kongress 1815 beginnt in Europa die Phase der Restauration. Die alten Dynastien und feudalen Mächte haben sich noch einmal behauptet, ihre Herrschaft wiederhergestellt und Europa nach ihren Vorstellungen neu geordnet. Mit den *Karlsbader Beschlüssen* werden eine strenge Zensur und ein engmaschiges Überwachungssystem eingerichtet, um revolutionäres oder nationales Gedankengut, das diese Entwicklung gefährden könnte, zu verfolgen. Viele enttäuschte Bürger ziehen sich zurück ins Private – die Zeit des Biedermeier bricht an. Auch Schubert kommt immer wieder in Konflikt mit der Zensurbehörde, u. a. wegen Opernlibretti oder Liedtexten.⁷

Zu den kennzeichnenden Merkmalen dieser Zeit gehört jedoch auch ein neues bürgerliches Selbstbewusstsein, das sich vor allem in seinen Institutionen manifestiert: In den Vereinen und Lesezirkeln oder den musikalischen Salons schafft sich dieses Bürgertum ein Forum seiner Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung. Auch wenn der Adel noch für einige Zeit der bedeutendste Träger des kulturellen Lebens bleibt, macht ihm das Bürgertum diese Rolle zunehmend streitig.⁸

Schuberts Heimatstadt Wien ist in dieser Zeit die bedeutendste Großstadt des deutschsprachigen Raumes, mit einem besonders reichen Theater- und Konzertleben. Das Aufwachsen in dieser Großstadt impliziert Naturferne und gleichzeitig (romantisch eingefärbte) Sehnsucht nach der Natur und mit ihr den Drang, sie zu vermenschlichen (wie etwa den Bach in der *Schönen Müllerin*). Zum Großstadtmenschen gehört aber auch (spätestens als Schubert mit einundzwanzig Jahren die Familie in der Vorstadt verlässt und in die Innenstadt zieht) das Bewusstsein, nicht mehr über Ständezugehörigkeit und feste soziale Bindungen definiert zu sein, sondern in hohem Maße über den eigenen Beruf und die eigene schöpferische Tätigkeit. Sein wichtigstes Bezugssystem werden für Schubert seine Freundeskreise aus Künstlern, Beamten und Studenten. Aus diesen Kreisen erhält er Anregungen für seine Kompositionen, die er meist aus innerem Drang und ohne Auftrag schreibt, und hier führt er sie auf (siehe das Kapitel 2b zu den Schubertiaden).⁹

Dieses Bild von Schubert fügt sich ein in die Vorstellung von biedermeierlichem Leben, vom Rückzug ins Private, von kleinen Formen und Aufführungen in privaten Zirkeln. Auch wenn damit nur ein

⁷ Vgl. Ursel Lindner und Wieland Schmid (Hg.): *Musik im Kontext*, Rum/Innsbruck 2003, S. 76-77; sowie Ernst Hilmar: *Franz Schubert*, Reinbek bei Hamburg, 5. Auflage 2004, S. 7-15.

⁸ Vgl. Walther Dürr: *Schubert in seiner Welt*, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel 1997, S. 1-76.

⁹ Ebd., S. 2-3; sowie: Ernst Hilmar: *Franz Schubert*, S. 7-15.

gewisser Teil seines musikalischen Schaffens erfasst wird, spiegeln sich in dieser Facette seiner Biographie wichtige kulturelle und gesellschaftliche Strömungen.

b) Musikalische Romantik – romantische Musik. Schubert und das Zwei-Welten-Modell

Der Begriff „romantisch“ bedeutet im Wortsinn so viel wie „romanhaft“. Er beschreibt Eigenschaften von Romanen, wie das Abenteuerliche, Verstiegene, Ursprüngliche und Übertriebene,¹⁰ die am Beginn des 19. Jh. mit einer positiveren Wertung verbunden werden als noch im 18. Jh. Romantik ist also zuallererst ein literarisches Phänomen, das sich allerdings zunehmend auch in anderen Künsten widerspiegelt. In zahlreichen Gemälden von Caspar David Friedrich findet dies seinen schöpferischen Ausdruck – beispielsweise in der Unbestimmtheit neblig-verschwommener Horizonte, im sehnsuchtsvollen Blick in die Weite oder in Szenarien, die zwischen real und unwirklich, zwischen Naturidyll und unheilvoller Ahnung zu changieren scheinen – schön, aber meist auch ein wenig unheimlich.¹¹ Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Natur, die in fast religiöser Weise idealisiert wird. Indem der Mensch sich nicht in erster Linie als Verstandeswesen in scharfer Abgrenzung zur Natur definiert, sondern ihre ursprüngliche Wildheit und geheimnisvolle Unberührtheit als Rückzugs- und Sehnsuchtsort für sich wiederentdeckt, stilisiert er sie zur Projektionsfläche romantischer Sehnsüchte – zunehmend auch als Reaktion auf die Folgen der fortschreitenden Technisierung und Industrialisierung.¹²

Die musikalische Romantik entsteht aus der literarischen, indem Schriftsteller wie beispielsweise Ernst Theodor Amadeus Hoffmann auf poetische Weise beginnen über Musik zu denken und zu schreiben. In emphatischer Weise erklären sie die Musik, vor allem die reine Instrumentalmusik, zur höchsten Kunstform. Angesiedelt im Bereich des Geheimnisvollen und Unbegreiflichen, kann sie das Unsagbare fühlbar machen und wird damit zum Inbegriff einer romantischen Kunstauffassung – wobei das Phänomen Romantik damit zunächst ein Aspekt der literarischen Rezeption von Musik ist und (noch) kein Ausdruck eines kompositorischen Anspruchs.¹³ In Hoffmanns berühmter Rezension der fünften Sinfonie von Beethoven ist denn auch die Rede von einer „Ahnung des Unendlichen“, von einem „Reich des Ungeheuren und Unermesslichen“ sowie vom „Schmerz der unendlichen Sehnsucht“, die letztendlich „das Wesen der Romantik“ sei.¹⁴ Die Musik wird in verklärender Idealisierung zu einem „Wunder“ erhoben, das sich jeder Erklärbarkeit entzieht. Und so führt laut Hans Heinrich Eggebrecht das Sprechen und Schreiben über sie in seinem Anbetungscharakter zu einer regelrechten „Musikreligion“.¹⁵

¹⁰ Vgl. Christian Wilhelm Snell: *Lehrbuch des Geschmacks*, Leipzig 1795, S. 251; ebenso Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Auflage, Leipzig 1792, Bd. 2, S. 543 ff.

¹¹ Vgl. u. a. die Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer*, *Das Eismeer*, *Abtei im Eichwald*, *Der einsame Baum* oder *Klosterhof im Schnee* und zahlreiche weitere.

¹² Vgl. Giulia Valpione: *Mensch und Natur in der Romantik – Eine romantische Ökologie*, <https://www.praefaktisch.de/romantik/mensch-und-natur-in-der-romantik-eine-romantische-oekologie/> (aufgerufen am 06.05.2022). Dass die Natur in fast religiöser Weise idealisiert wird, ist ein Phänomen, das auch auf die Figuren in der *Schönen Müllerin* verweist (siehe Kapitel 2d).

¹³ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*, München 1991, S. 590-593.

¹⁴ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Rezension der fünften Sinfonie von Beethoven, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12. Jg., Nr. 40 vom 4.7.1810, Sp. 631-634.

¹⁵ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*, S. 592-599.

Beispielhaft sei an dieser Stelle der Text des Liedes *An die Musik* (gedichtet von Schuberts Freund Franz Schober, vertont von Schubert) zitiert:

*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
Hast mich in eine beßre Welt entrückt!*¹⁶

Zur Erklärung der romantischen Ästhetik verwendet Eggebrecht das sogenannte Zwei-Welten-Modell, mit dem er sich vor allem auf Schriftsteller wie Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck stützt. Ausgangspunkt ist die Negation der als einengend und erdrückend empfundenen realen Welt. Um ihr zu entfliehen, schaffen Künstler mit ihren Werken gewissermaßen eine Kunstwelt – eine innere Fantasiewelt, die letztlich Erlösung verspricht. Gleichzeitig wirkt diese Kunstwelt auf die Wahrnehmung der realen Welt zurück und beeinflusst unser Empfinden und Denken in der Realität.¹⁷ Auch die Begriffsfelder Hoffmanns weisen mit ihren vielen verneinenden Begriffen („unbekannt“, „unaussprechlich“, „unendlich“, „ungeheuer“, „unermesslich“) auf eine Negation der Realität und die Flucht in Fantasiewelten.¹⁸ Dieses Nebeneinanderstehen und Ineinandergreifen von Realität und Phantasie, kennzeichnet auch *Die schöne Müllerin*, etwa wenn der Bach im Lied Nr. 19, *Der Müller und der Bach*, scheinbar zu sprechen beginnt.¹⁹

Damit ist nun auch der Übergang von der musikalischen Romantik zur romantischen Musik vollzogen. Die musikalische Romantik besteht in einer aus der Literatur übernommenen Rezeptions- und Reflexionshaltung, die sich bei unterschiedlichen Literaten auf verschiedene Komponisten beziehen kann und das Unwirkliche und Zaubhafte in deren Werken betont. Erst später erwächst daraus auch eine musikalische „Produktionshaltung“, also eine musikalisch-kompositorische Konzeption.²⁰ Für diese romantische Musik stehen neben Franz Schubert vor allem Komponisten wie Robert Schumann und Hector Berlioz, die die romantische Kunstauffassung zu einer dezidiert romantischen Kompositionsweise geformt haben (etwa im Programm der *Symphonie fantastique* oder in Schumanns Konzept einer poetischen Musik).²¹

Das Phänomen Romantik ist also vielschichtig und stellt in erster Linie eine neue Kunstauffassung dar. Die Musik der Romantik ist dabei nicht einheitlich, sondern vielmehr von Gegensätzen geprägt: Eine tiefe Innerlichkeit steht opulenter Orchestrierung gegenüber, poetischer Anspruch trifft auf einen zum Oberflächlichen neigenden Virtuosenkult, Programm-Musik auf absolute Musik, der Skrupel, nach Beethoven noch Sinfonien zu schreiben, auf eine wahre Flut an sinfonischen Kompositionen. Äußerst differenzierte Vortragsanweisungen, große Spannungsbögen, ein poetischer Gehalt, besondere Innerlichkeit, eine neue Ausdrucksqualität durch extreme dynamische Kontraste, erweiterte Harmonik, vergrößerte Orchesterbesetzungen mit mächtigem Blechbläserklang oder extremen Lagen – all das kann (muss aber nicht) Merkmal romantischer Musik sein.

¹⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/An_die_Musik (aufgerufen am 06.05.2022).

¹⁷ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*, S. 595-621. Obige Beschreibung stellt eine Vereinfachung des Modells dar. Bei Eggebrecht ist es vielschichtiger, beispielsweise entstehe bei den Romantikern ein „moralische[r] Zweifel an der Berechtigung des Rückzugs in die andere Welt, jener Zweifel, der aus der Einsicht in die Ohnmacht der Kunst gegenüber der Realität gespeist wird.“ Ebd.

¹⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Rezension der fünften Sinfonie von Beethoven, in: *AmZ* vom 4.7.1810, Sp. 631-634.

¹⁹ Vgl. dazu das Kapitel C.4 „Interpretation und Deutung der *Schönen Müllerin*“, vor allem den Abschnitt „Das ‚Was?‘: Die Handlung“ sowie die Anmerkungen u. a. zu den Liedern Nr. 2, 5 und 10.

²⁰ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*, S. 591.

²¹ Vgl. u.a. die Aufsätze zu Schumanns Ästhetik in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart 2006, S. 107-139 und 194-213.

Ein wesentliches Element der Romantik ist ihr neuer Vergangenheitsbezug, der sich in einer Verklärung mittelalterlicher Stoffe, in der Wiederentdeckung barocker Komponisten wie etwa J. S. Bach, in der Bildung eines Konzertrepertoires aus alten Meistern und, vielleicht am greifbarsten, in der Bezeichnung der vorangegangenen Epoche als „Klassik“ zeigt – denn „klassisch“ ist im Sinne von mustergültig, zeitlos, vorbildlich oder erstrangig ein normativer, wertender Begriff. So gesehen ist die Romantik keine Abkehr vom klassischen Stil und Beethoven gilt den Romantikern insofern als „Klassiker“ (also als Vorbild), da sie seine Musik als Inbegriff romantischer Kunst ansahen.²²

Bei Schubert lässt sich der Gegensatz aus Welt und Gegenwelt bis in die sozialen Gefüge seiner Biographie hinein verfolgen. So schreibt Eggebrecht:

„Vielleicht lässt er [Schubert] sich so verstehen, dass man sein Leben als innere Existenz wesentlich in zwei Bereichen, zwei Sphären angesiedelt sieht: in der Sphäre der Kunst und in der Sphäre des Freundeskreises. Beide Sphären gehören bei ihm engstens zusammen und bedingen sich gegenseitig. Die Freunde waren die nächsten, seelisch unmittelbaren Adressaten und Empfänger seiner Kunst, und diese, seine Kunst, wurde wesentlich geprägt seitens dieser Empfängerschaft des kleinen Kreises, in dem Schubert innerlichst zu Hause war.

In ihrer Ineinandergeflochtenheit haben die beiden Sphären die gleiche Bedeutung: die Errichtung eines abgesonderten Bereichs. Gegenüber der großen Welt, zu der Schubert keinen Zutritt finden konnte, bedeutete der Freundeskreis einen Zufluchtsbereich inmitten der kleinen Welt, in der die Negativität der Wirklichkeit ihn unverhüllt berühren konnte und die Kunst, vom Freundeskreis getragen und von der Negativität gezeugt, im emphatischen Sinne als Gegenwelt fungierte.

Bei Schubert ist diese Dualität von Welt und Gegenwelt, in der wir in unserem Versuch über die Romantik deren Wesensmerkmal erblicken, im Bereich der Musik ebenso ursprünglich und rein ausgeprägt wie bei Wackenroder im Bereich der Dichtung – ursprünglich und rein, das heißt hier, dass das Romantische in seiner Tiefenschicht entsteht und da ist, ohne dass die Bewusstheit sich selbst als ‚romantisch‘ reflektiert.“²³

c) Das Lied in der Romantik

Die mittelalterlichen Ursprünge des Liedes finden sich in der Tradition des Minnesangs, bei dem Sänger eigene Texte mit einfacher Instrumentalbegleitung als Heldenlieder oder Lobpreisungen vortrug. Sowohl das barocke Generalbasslied als auch das Lied der Klassik standen noch im Schatten größerer Formen wie Arie und Rezitativ. Dementsprechend war der Anspruch niedriger, die Melodien sollten fasslich und leicht singbar sein. Erst langsam steigert sich gegen Ende des 18. Jh. der künstlerische Anspruch: Die ersten durchkomponierten Lieder entstehen, der Gesang wird anspruchsvoller, die Begleitung differenzierter und der Einfluss der Oper mit ihren dramatischen Mitteln wird nun auch zunehmend in Liedern bemerkbar.²⁴

In der Romantik entstehen die ersten deutschen Kunstlieder im engeren Sinne. Hauptvertreter sind neben Schubert vor allem Robert Schumann, Johannes Brahms und Hugo Wolf. Das variierte Strophenlied und das durchkomponierte Lied werden mit der Zeit zur Norm, das Klavier emanzipiert

²² Vgl. u.a. Hans Heinrich Eggebrecht: *Beethoven und der Begriff der Klassik*, in: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1994, S. 137-157.

²³ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*, S. 622.

²⁴ Vgl. u. a. dtv-Atlas, S. 194-197 und 430-433 sowie Peter Schnaus (Hg.): *Europäische Musik in Schlaglichtern*, S. 305-307 und 367-369.

sich von der Singstimme und erhält eine eigenständigere Funktion. Durch die beiden großen Liederzyklen *Die schöne Müllerin* (1823) und *Die Winterreise* (1827) von Schubert wird die Liedvertonung schließlich auf eine neue Stufe gehoben. Textgrundlage in beiden Zyklen sind Gedichte von Wilhelm Müller.

„Keiner, der den Schmerz des Andern, und Keiner, der die Freude des Andern versteht! Man glaubt immer, zu einander zu gehen, und man geht immer nur neben einander. O Qual für den, der dieß erkennt! Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen.“²⁵

Dieses Zitat von Schubert zeigt, dass es ihm bei der Liedkomposition darum geht, sich mitzuteilen und verstanden zu werden. Seine Lieder werden vor diesem Hintergrund zum individuellen und unmittelbaren Ausdruck von tiefen Empfindungen. Dabei sind Lieder zu Schuberts Zeit und noch lange darüber hinaus keineswegs als ernstzunehmende Gattung etabliert. Wenn hochrangige Komponisten sich mit ihnen abgeben, dann bezeichnen sie sie nicht selten als „Kleinigkeiten“. Schuberts Lehrer Antonio Salieri (der selbst deutsche Lieder komponiert, sie aber nicht in seinen Werkkatalog aufgenommen hat) versucht Schubert von der Komposition von Liedern abzubringen und zum Schreiben von Opern zu bewegen. Noch über Schuberts Lebzeiten hinaus werden Lieder meist als Strophenlieder verstanden, die einfach sein und auf einem einzigen Gefühl beruhen sollen: mit einem einheitlichen lyrischen Charakter statt dramatischer Effekte. Bei vielen Gegnern der anspruchsvollen durchkomponierten Lieder stand dabei die Sorge im Mittelpunkt, solche Musik würde den Text in den Hintergrund drängen und ihm seine eigene Klangqualität nehmen. Bei seinem Publikum (zumeist befreundete Künstler) müssen Schuberts Lieder jedoch einen enormen Eindruck hinterlassen haben. Gerade die differenzierte Klangsprache und die dramatischen Stilmittel aus der Tradition der Oper, wie orchestrale Farben in der Klavierbegleitung oder der plötzliche Wechsel von Tonarten, verleihen seinen Liedern eine neue Qualität. Lyrische Schlichtheit in Form, Melodik, Harmonik und Rhythmik entspricht zwar zu Schuberts Zeit der allgemein akzeptierten Erwartung an ein Lied. Bei Schubert ist sie indes nur in seinen frühen Liedern die Regel. Wenn er sie später in den großen Liederzyklen einsetzt, werden sie zum Stilmittel. Dann symbolisieren sie eine Idylle, die jedoch häufiger in Phantasien oder Illusionen besteht als im wirklichen Leben.²⁶

Hans Heinrich Eggebrecht schreibt über Schuberts Lieder:

„Mit immer wieder erstaunlicher interpretatorischer Tiefsinnigkeit macht er den Ton, den Grundklang eines Gedichts, in seinen Sinnschichten ausfindig, und er versammelt diesen Aussagesinn in den Anfangsklang seines Liedes, der als dessen Erfindungskern die Sinnschichten in sich enthält und aus sich entlässt, indem er durchgängig präsent bleibt und zugleich in variativen Prozessen die Nuancierungen des textlichen Grundklangs mitvollzieht ...“²⁷

Dabei unterscheidet er, was den Grundklang des Gedichts angeht, in „Bewegungstöne“ (z. B. Rastlosigkeit, Unruhe, Drehfiguren) und „Empfindungstöne“ (z. B. Sehnsucht, Freude, Trauer), die sich im Idealfall decken und überschneiden.²⁸

²⁵ Walther Dürr: *Schubert in seiner Welt*, S. 52.

²⁶ Marie-Agnes Dittrich: *Die Lieder*, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel 1997, S. 144-149.

²⁷ Hans-Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*, S. 635-637.

²⁸ Ebd.

2. Franz Schubert – *Die schöne Müllerin* op. 25

Die folgenden Aspekte rund um den Liederzyklus *Die schöne Müllerin* sollen die inhaltliche Basis für vielfältige kreative Verarbeitungen bilden; es soll hier also bewusst eine Brücke zu den Kapiteln A und C hergestellt werden.

a) Biographie von Franz Schubert

Im Herbst 1823 hat Franz Peter Schubert, am 31.1.1797 als vierzehntes Kind in eine „aufstrebende Lehrerfamilie“ geboren,²⁹ den damals brandneuen Gedichtzyklus Wilhelm Müllers³⁰ vertont.³¹ Das Jahr 1823 kann man als Einschnitt im Leben Schuberts bezeichnen: Ende Februar erwähnt er erstmals seine Erkrankung in einem Brief an den Komponisten Ignaz von Mosel (1772-1844). Es ist die Phase, in der die Syphilis-Erkrankung³² mit einem Hautausschlag sichtbar wird. Ein Krankenhausaufenthalt im September/Okttober 1823 soll die Leiden lindern, wobei die Quecksilberbehandlung die Haare ausfallen lässt und Schubert anschließend eine Perücke trägt.³³ Mit einer Bemerkung Josef von Spauns („nicht die Winterreise, sondern die Müllerlieder komponierte Schubert im Spital“³⁴) wird deutlich, dass sich Schubert zur Zeit der Entstehung der *Schönen Müllerin* in einer ernsten existenziellen Krise befunden hat. Auch wenn am 9.11.1823 Moritz von Schwind an Franz von Schober schreibt, Schubert sei „auf dem besten Wege der Genesung“,³⁵ und auch die Haare um den Jahreswechsel 1823/24 wieder gewachsen sind, spricht ein Brief Schuberts an Leopold Kupelwieser im März 1824 eine ganz andere Sprache:

„Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts biethen als höchstens Schmerz, dem Begeisterung ... für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? – ‚Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer‘..., so kann ich wohl jetzt alle Tage singen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen ...“³⁶

Die Krankheit wird also in jenem Jahr zum persönlichen „Haupt-Thema“ für Schubert, aber sicher auch in seinem Umfeld, zumal Schubert in dieser Phase häufig sein Quartier wechselt: Er wohnt im Hause Schobers, aber auch im Schulhaus seines Vaters, bei Johann Mayrhofer und Josef Huber.³⁷ Dass Schubert nie eine eigene Wohnung bezogen hat, unterstreicht das Moment des Unstetigen. Hinzu kommt eine homosexuelle Neigung Schuberts, die Gülke aus verschiedenen Schriftstücken

²⁹ Malte Korff: *Franz Schubert*, München 2003, S. 12.

³⁰ Wilhelm Müller (1794-1827) und Schubert trafen sich bekanntlich nie; dennoch kann man beide als „Seelenverwandte“ bezeichnen, nicht nur wegen des frühen Todes beider Personen. Als „mittelmäßiger Dichter“ häufig abgetan, wird Müller zum Textdichter der beiden bedeutenden Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise*. Ohne Schuberts Vertonung wäre Müllers Name heute vermutlich weniger bekannt – und ohne Müllers Textvorlagen hätte Schubert nicht diese beiden großen Liederzyklen komponiert.

³¹ Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, Wien 2013, S. 18ff.

³² Schubert hat sich vermutlich bereits im Dezember 1822 infiziert, wahrscheinlich bei gemeinsamen Abenteuern mit Schober in der in Wien sehr verbreiteten Szene der käuflichen Liebe (nach Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 108).

³³ Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 108f.

³⁴ Walther Dürr: Vorwort zur Notentextausgabe BA 9117, Kassel 2010, S. III.

³⁵ Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 2020, S. 29.

³⁶ Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 109f.

³⁷ Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 108.

decodiert hat³⁸ und berufliche Niederlagen, wie z. B. die kommentarlose Rücksendung von *Alonso und Estrella* durch das Kärntnertortheater.³⁹

Aus dieser Aneinanderreihung wird das Spannungsfeld sichtbar, in dem Schubert seine *Schöne Müllerin* komponiert hat, die im chronologischen Werkverzeichnis von Otto Erich Deutsch (1883-1967) die Werknummer 795 hat. Weitere Kompositionen dieser mittleren Schaffensphase sind die Oper *Fierabras* (D 796), die Schauspiel-Musik zu *Rosamunde* (D 797) und einige Klavierkompositionen. Auch die Bearbeitung des Liedes *Trockne Blumen* aus der *Schönen Müllerin* für Flöte und Klavier (D 802) entsteht bereits im Januar 1824.

Franz Schubert hat zeit seines Lebens die Öffentlichkeit gemieden, was u. a. daran zu sehen ist, dass er nur einmal ein öffentliches Konzert in Wien gegeben hat, an Beethovens erstem Todestag (26.3.1828). Dieses war jedoch überschattet von einer furiosen Konzertserie – am 29.3.1828 war das erste von vierzehn Paganini-Konzerten. Statt über Schuberts Konzert liest man noch Monate später in der Dresdener Abendzeitung vom Wiener Korrespondenten: „Es ist nur eine Stimme in unseren Mauern, und diese schreiet: ‚Hört Paganini...‘“ (12.6.1828).⁴⁰

Aber auch die Versuche, ein „bürgerliches“ Leben mit Festanstellung zu führen, scheitern: Schubert bewirbt sich vergeblich um die Stelle des Vize-Hofkapellmeisters (7.4.1826).⁴¹

Ein großer Halt waren die Freunde Schuberts – worauf im nächsten Kapitel näher eingegangen wird. Dass er etwa die Hälfte seines Lebens bei Freunden gewohnt hat, wurde schon erwähnt. Seinen Lebensunterhalt hat er sich mit unterschiedlichen Tätigkeiten verdient: Honorare für Auftragswerke, Bühnenwerke, Auftritte als Pianist und Begleiter, Unterrichtstätigkeit, Veröffentlichungen bei Verlagen, Widmungen etc. – man geht davon aus, dass er etwa 750 Gulden jährlich zur Verfügung hatte (wobei es durch die Unregelmäßigkeit der Einkünfte auch größere Schwankungen gab). Als Schulgehilfe, was Schubert ja kurzzeitig an der väterlichen Schule war, verdiente man 300 Gulden pro Jahr, als Musikdirektor in Laibach 500 Gulden.⁴² Ähnlich wie Mozart konnte Schubert jedoch nicht gut haushalten – sobald er Geld verdient hatte, wurde es ausgegeben bzw. hat er sich seinen Freunden gegenüber großzügig gezeigt.

Am 19.11.1828 stirbt Franz Schubert, 31-jährig. Die Ärzte diagnostizieren „Nervenfieber“ – heute geht man davon aus, dass die „venerische Erkrankung“ (Syphilis) nicht die direkte Todesursache gewesen ist, wohl aber haben die strapaziösen Behandlungsmethoden mit Quecksilber dazu beigetragen.⁴³ In sein sehr schaffensreiches letztes Lebensjahr fallen u. a. Kompositionen wie die *Winterreise* (D 911), der sogenannte *Schwanengesang* (D 957), aber auch Instrumentalwerke wie die „große“ C-Dur-Sinfonie (D 944) oder die Es-Dur-Messe (D 950).

³⁸ So schreibt Schwind am 14.8.1825, auf Schuberts Interesse an der Hoforganistenstelle und die damit verbundenen Verpflichtungen anspielend, dass dem Freunde „nichts übrig bleiben (werde), als ordentlich zu leben, da Du im widrigen Falle, bei der entschiedenen gänzlichen Armut Deiner Freunde, Deine fleischlichen und geistigen Bedürfnisse, oder besser gesagt, Dein Bedürfnis von Fasanen und Punsch in einer Einsamkeit wirst befriedigen müssen, die einem wüsten Inselleben oder Robinsonade nichts nachgeben wird.“ „Fasanen“, „Pfauen“ und „Haselhühner“ sind in diesem Zusammenhang Geheimcodes für die Homosexualität (nach Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 91).

³⁹ Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 110.

⁴⁰ Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 41f.

⁴¹ Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 133ff.

⁴² Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 136f.

⁴³ Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 172ff.

b) Die Schubertiade

Wenn man den Begriff „Schubertiade“ in einer Internet-Suchmaschine eingibt, wird als erstes Ergebnis eine gleichnamige österreichische Internet-Präsenz aufgelistet: schubertiade.at.⁴⁴ Diese große österreichische Veranstaltungsreihe mit hochkarätigen Künstlerinnen und Künstlern in wunderschönen Konzertsälen: Was hat das mit Franz Schubert zu tun?

Bereits zu Schuberts Zeit entwickelte sich für seine Hauskonzerte der Begriff „Schubertiade“, ab 1822 verwendete sogar Franz Schubert selbst diesen an seinen Namen angelehnten Begriff. Erstmalig dokumentiert sind diese Zusammenkünfte in einem Brief Josef Hubers an seine Braut Rosalie Kranzbichler vom 30.1.1821:

„Vergangenen Freitag habe ich mich recht gut unterhalten. Franz (Schober) hat den Schubert abends eingeladen und 14 seiner guten Bekannten. Da wurden eine Menge herrlicher Lieder Schuberts von ihm selbst gespielt und gesungen was bis 10 Uhr abends dauerte. Hernach wurde Punsch getrunken den einer aus der Gesellschaft gab und da er sehr gut und in Menge da war, wurde die ohnedies schon fröhlich gestimmte Gesellschaft noch lustiger, so wurde es 3 Uhr morgens als wir auseinander gingen...“⁴⁵

Die Schubertiade war also eine durchaus gesellige Zusammenkunft im privaten Rahmen, bei der einerseits musiziert – häufig aber auch gelesen, gemalt, gespielt (Gesellschaftsspiele und Pantomime) und diskutiert – und andererseits aber auch gegessen, getrunken und gefeiert wurde. Man kann sich das wie ein buntes Sammelsurium unterschiedlicher Beiträge vorstellen, die i.d.R. auch keinen inhaltlichen Zusammenhang hatten. Die historischen Schubertiaden waren eine Art Podium, auf dem unterschiedlichste Aktionen ihren Darbietungsplatz hatten. Daneben gab es auch einen Austausch über politische und gesellschaftliche Entwicklungen, aber auch über den neuesten Klatsch und Tratsch aus Wien. Oftmals waren diese Veranstaltungen auch zweiteilig: Nach der „internen“ Schubertiade wurde dann häufig noch ein öffentliches Wirtshaus aufgesucht. Die Tatsache, dass man sich für den „intellektuellen“ Teil in einem geschützten (privaten) Raum traf, zeigt die Angst vor Denunziation und Verhaftung – waren doch politisch gerade die *Karlsbader Beschlüsse* (1819) durchgesetzt worden: Universitätsprofessoren, Journalisten, Schriftsteller und Studentenführer wurden gezielt verfolgt, die Presse- und Bücherzensur verschärft und studentische Verbindungen verboten. Man denke an Lieder wie *Die Gedanken sind frei*⁴⁶ oder die Karikatur *Der Denker-Club*⁴⁷. Die Mitglieder dieses politischen Clubs tragen Maulkörbe und sinnieren gemeinsam schweigend darüber, ob bald auch die Gedankenfreiheit ein Ende habe.

In diesem Kontext stehen also auch die Schubertiaden, zu denen sich ja genau der Personenkreis traf, gegen den die Karlsbader Beschlüsse eingeführt wurden. Auch wenn die Teilnehmer⁴⁸ der Schubertiaden wechselten, gibt es doch einen harten Kern innerhalb des Freundeskreises. Einige Personen sollen hier exemplarisch hervorgehoben werden:

Franz von Schober (1798-1882) steht Schubert vielleicht am nächsten. Josef von Spaun (1788-1865), den Schubert schon aus Konviktzeiten kennt, schreibt in seinen Erinnerungen:

⁴⁴ Google-Suche durchgeführt am 22.1.22.

⁴⁵ Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 24.

⁴⁶ Der Text findet sich bereits um 1780, zwischen 1810 und 1820 entsteht dann die heute noch bekannte Melodie (wikipedia-Artikel zu *Die Gedanken sind frei*, https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Gedanken_sind_frei, aufgerufen am 23.1.22).

⁴⁷ https://www.kinderzeitmaschine.de/fileadmin/_processed_/4/b/csm_Der-Denkerclub_1819_b2b637035c.jpg (aufgerufen am 23.1.22)

⁴⁸ Von einigen Ausnahmen abgesehen (z. B. die vier musikalischen Schwestern Fröhlich) handelt es sich um einen Männerbund.

„Der Umgang mit einem für Kunst so begeisterten, so fein gebildeten jungen Mann wie Schober, der selbst ein sehr glücklicher Dichter war, konnte auf Schubert wohl nur höchst anregend und vorteilhaft wirken. Schobers Freunde wurden auch Schuberts Freunde.“⁴⁹

Der Dichter Johann Mayrhofer (1787-1836) „gilt als führender Kopf einer Gruppe junger Männer, die für hohe Ideale wie Vaterlandsliebe oder die Verbesserung der Zustände im Metternichschen Polizeistaat eintraten.“⁵⁰

Der Pianist und Komponist Anselm Hüttenbrenner (1794-1868) hat den Sänger Johann Michael Vogl (1768-1840) im März 1821 im Kärntnertortheater u. a. mit Schuberts *Erkönig* begleitet; hierüber berichtet Josef von Spaun: „Die gespannteste Aufmerksamkeit und der stürmische Beifall des zahlreichen Publikums lohnten dem Tonsetzer und auch Sänger, der das kaum beendigte, so anstrengende Lied sogleich wieder beginnen mußte.“⁵¹ Der Erfolg dieses Akademiekonzertes im Kärntnertortheater bringt Schubert einen ziemlichen Aufschwung, zumal das gesamte musikalische Wien dort teilnimmt.

Auch wenn Vogl fast 30 Jahre älter als Schubert ist, entwickelt sich zwischen beiden eine wertvolle künstlerische und persönliche Freundschaft; mehr noch: Vogl hat zur Verbreitung der Lieder Schuberts beigetragen, auch der *Schönen Müllerin* – Teile daraus dürfte der Bariton⁵² (!) uraufgeführt haben.

Das vielleicht bekannteste „Schubertiaden-Bild“ stammt von Moritz von Schwind (1804-1871)⁵³ – es zeigt Franz Schubert am Klavier sitzend, umgeben vom Freundeskreis. Auch wenn dieses Bild erst 40 Jahre nach Schuberts Tod als Erinnerungszeichnung entstand (1868), vermittelt es einen guten Eindruck von der Dichte und Enge sowie vom Miteinander des Freundeskreises. Von Leopold Kupelwieser (1796-1862), ebenso Maler, ist ein zweites bekanntes Bild aus dem Kreis überliefert: *Partyspiel der Schubertianer in Atzenbrugg* (1821)⁵⁴. Zudem portraitiert Kupelwieser auch Schubert und seine Freunde.

Dieser Freundeskreis Schuberts wird gewissermaßen zu einer Ersatz-Familie, hier kann jeder sein wie er möchte. Einzelfreundschaften werden vermieden, die Gruppe bietet eine gewisse Anonymität. Schubert geht es nicht um gesellschaftliche Positionierung, er strebt nicht „nach oben“, Imponiergehabe gibt es nicht und „das Bücklingmachen war ihm zuwider und das Anhören ihm geltender Schmeichelreden geradezu ekelhaft“.⁵⁵ Dies schreibt Anselm Hüttenbrenner in seinen Erinnerungen.

Die Musik hat im frühen 19. Jh. endgültig den Dritten Stand erreicht: 1812 wird die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gegründet⁵⁶; das Bürgertum organisiert gewissermaßen das Konzertleben, wie wir es noch heute kennen. Das Erleben von Musik löst sich also von den rein funktionalen Ebenen Kirche und Hof. Mehr noch: Das Klavier erlebt in der ersten Hälfte des 19. Jh. eine Blütezeit und ist

⁴⁹ Arnold Feil: *Metzler Musik Chronik*, Stuttgart 1993, S. 481.

⁵⁰ Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 66.

⁵¹ Malte Korff: *Franz Schubert*, S. 84.

⁵² Vogl hat viele Lieder Schuberts – und auch *Die schöne Müllerin* – in der Originalfassung gesungen, die heute als hohe Ausgabe gilt; Baritone bevorzugen heute eher die mittleren Ausgaben.

⁵³ https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Moritz_von_Schwind_Schubertiade.jpg (aufgerufen am 23.1.22).

⁵⁴ <https://www.meisterdrucke.at/kunstdrucke/Leopold-Kupelwieser/715755/Franz-Schubert-1797-1828.-Partyspiel-der-Schubertianer-in-Atzenbrugg,-1821.html> (aufgerufen am 23.1.22).

⁵⁵ Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 89.

⁵⁶ Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 14.

nicht mehr aus der bürgerlichen Gesellschaft wegzudenken. Man lernt Klavierspielen auf Tafelklavieren, ersten Hochklavieren oder Flügeln, singt und begleitet Lieder und spielt orchestrale Werke in zwei- oder vierhändigen Klavierfassungen. Das Klavier wird zum Statussymbol des gehobenen Bürgertums. Das eigene Musizieren findet, auch aufgrund der Restriktionen restaurativer Politik, zunehmend im häuslichen Umfeld des Bürgertums statt – insofern ist die Schubertiade beispielhaft für die Emanzipation des Bürgertums.

Vergleichen wir diesen historischen Kontext nun mit heutigen Schubertiade-Veranstaltungen, stellt man fest, dass die kommerziellen und oft hochpreisigen Konzertreihen wenig mit den „Hinterhof-Veranstaltungen“ der Metternich-Ära gemein haben. „Schubertiaden“ heute finden nicht im Geheimen statt und werden i. d. R. von Personen besucht, die es in der Gesellschaft zu etwas gebracht haben bzw. es sich (finanziell) leisten können dorthin zu gehen. Eine Gemeinsamkeit gibt es aber: Die Schubertiaden damals und heute haben das musikalische Schaffen Schuberts zum Gegenstand.

„Die vorarlbergische Schubertiade in Hohenems und Schwarzenberg – das erlesene Programm, die kammermusikalische und liedsingende Weltelite, dazu die Einheit von Natur und Kultur und, nicht nur nebenbei, das kenntnisreichste Publikum, das sich denken lässt.“⁵⁷

c) Die Entstehung des Zyklus *Die schöne Müllerin*⁵⁸

Die Geschichte des unglücklich verliebten Müllers war ein weit verbreiteter Topos in der deutschen Literatur zu Beginn des 19. Jh. So schrieb beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe den Minizyklus: *Edelknabe und Müller – Junggeselle und Mühlbach – Der Müllerin Verrat – Der Müllerin Reue*.⁵⁹

Ende des Jahres 1816 kommt im intellektuellen Kreis um Friederich von Stägemann die Idee auf, ein „Liederspiel“ über dieses beliebte Thema zu machen.⁶⁰ Gemeinsam ersann man den Verlauf der Geschichte und verteilte untereinander die verschiedenen Rollen. Dabei wurde selbstverständlich dem Dichter Wilhelm Müller die Rolle des Müllers zugewiesen – seines Namens wegen und wegen seiner unglücklichen Liebe zu Luise Hensel (die zusammen mit ihrem Bruder Wilhelm Hensel, dem Schwager Mendelssohns, zum Kreis gehörte).

Wilhelm Müller hatte 1817 bereits fünfzehn Lieder gedichtet und konnte 1820 den gesamten Zyklus vortragen. Seine eigene unglückliche Romanze hat ihn sicher tief gezeichnet – man kann ganz konkrete Verbindungen zwischen seinem Tagebuch und einigen der Gedichte finden. Später fügte er in ironisch-distanziertem Ton den *Prolog*, *Epilog* sowie die Gedichte *Das Mühlenleben* und *Blümlein Vergißmeinnicht* hinzu.⁶¹ Dieser Zyklus trug nun den Namen *Die schöne Müllerin* und wurde 1821 in

⁵⁷ Aus: *Badische Zeitung*, zitiert nach: <https://www.schubertiade.at/de/start/index.html> (aufgerufen am 23.1.22).

⁵⁸ Die Inhalte entspringen einer umfangreichen Darstellung in: Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, Stuttgart 1996; S. 23ff.

⁵⁹ Michael Holzinger: *Johann Wolfgang von Goethe. Gedichte* – Ausgabe letzter Hand 1827, Berliner Ausgabe, 4. Auflage 2016.

⁶⁰ Bereits vor Schubert (1816) hat der heute in Vergessenheit geratene Berliner Komponist Ludwig Berger (1777-1839) ein „gesellschaftliches Liederspiel“ mit dem Titel *Die schöne Müllerin* komponiert – ein Gemeinschaftswerk jugendlicher Textdichter, u. a. auch von Wilhelm Müller, der dann 1821 seinen aus 25 Gedichten bestehenden Zyklus veröffentlicht hat; Schuberts Vertonung ist also weder Solitär noch Erstlingswerk.

⁶¹ Die Flucht in die Natur, das Nicht-Kommunizieren mit Menschen (sondern vielmehr mit der Natur), das Suchen nach Gründen für die gescheiterte Liebesbeziehung (hier: der gesellschaftlich höher stehende Jäger) und der Versuch, dem Jäger (zumindest optisch) nachzueifern sind allesamt symptomatisch für die Entstehungszeit des Zyklus‘.

einer Sammlung mit dem Namen *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten von W. Müller* veröffentlicht. Er fügte dem Titel noch als Untertitel hinzu *Im Winter zu lesen*.

Franz Schubert hat also *Die schöne Müllerin* inklusive der nicht vertonten drei Lieder sowie Prolog und Epilog gelesen, da sie zum Zyklus gehörend veröffentlicht worden waren. Schon zwei Jahre später (1823) vertont er 20 der insgesamt 25 Texte Wilhelm Müllers. Schubert lässt in seinem Liederzyklus sowohl Prolog als auch Epilog weg und bearbeitet auch drei weitere Gedichte nicht (*Das Mühlenleben, Erster Schmerz, letzter Scherz* und *Blümlein Vergißmeinnicht*). Dadurch entfernt er die ironische Distanz. Schubert ersetzt die fehlende ironische Distanz aber durch eine neue Dimension: Er stellt vielfältige Verbindungen zwischen den Gedichten her.

Um die Komposition ranken sich Anekdoten, die auf ihren Wahrheitsgehalt hin schwer überprüfbar sind. Fest steht, dass Schubert in dieser Zeit an einer schweren Krankheit (Syphilis) litt, die durch ihren wechselvollen Verlauf bei dem Komponisten Depressionen hervorrief.⁶² Krankheit und Leid scheinen Schuberts Fähigkeit der Einfühlung und seine Empfindsamkeit geschärft zu haben.

Der Zyklus wurde erst viele Jahre später von Julius Stockhausen 1856 in Wien öffentlich als geschlossener Zyklus vorgetragen. Eduard Hanslick berichtet von dieser Aufführung mit Begeisterung:

„Stockhausen nahm Abschied vom Publikum, und zwar mit dem einfachsten Programm der Welt. Anstatt des gewöhnlichen Sammelsuriums von Stücken [...], lasen wir [...] blos: Die schöne Müllerin, ein Liedercyclus von Franz Schubert. Die Idee ist unseres Wissens eine neue; daß sie zugleich eine glückliche war, zeigte der wahrhaft überraschende Besuch des Concertes. [...] Die Erwartung, einen seiner duftigsten Liedersträuße in ganzer Fülle und nicht blos, wie bisher, in einzelnen herausgerissenen Blumen zu empfangen [...] gewährte er fürs erste dem Publicum eine unschätzbare Anschauung des Zusammenhangs eines Werks.

Die Schöne Müllerin ist ein kleiner, einfacher Roman in Liedern. [...] Die Geschichte ist [...] höchst einfach. In ihrer schlichten, innigen Weise erregt sie aber dennoch unsere ganze Teilnahme. [...] Die ‚Müllerlieder‘ kannte vielleicht die Hälfte der Besucher bis auf die Note; und dennoch wird kaum einer gewesen sein, der nicht abermals gestaunt hätte über die geniale Kraft des Tondichters, der im Stande war, einen Cyclus von 20 Liedern aus Einem Guß zu componieren, alle schön, die meisten unübertrefflich. [Im Liederzyklus blüht] Ursprünglichkeit und Tiefe der Empfindung [sowie] musikalischer Reichtum [...]. War einmal der Hauptgedanke gefasst, so schritt Schubert kühn und warm auf die Hauptsache los [...]“⁶³

⁶² Giuseppina La Face Bianconi spricht hier auch von einem „psychopathologischen Bild“, das Schubert „mit musikalischen Mitteln“ entwerfe: „Depression“ und „Psychose“ lauten auch ihre diagnostischen Beobachtungen. Vgl. Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S. 33.

⁶³ Hanslick, Eduard: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*, in: Wilhelm Braumüller: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2, S. 100-103.

d) Die schöne Müllerin und ihre Figuren

Auch wenn *Die schöne Müllerin* keine echtes Drama, sondern lediglich ein Monodram⁶⁴ ist, lassen sich die unterschiedlichen Personen und Situationen entsprechend deuten. Im Folgenden sollen alle Personen bzw. Figuren entsprechend der Überschrift nach ihrem chronologischen Auftreten im Zyklus beleuchtet werden.

Der Müllergeselle

Mit Ausnahme des ersten und letzten (von Schubert vertonten) Gedichts, *Des Baches Wiegenlied*, wird die gesamte Geschichte durch die Brille des Protagonisten erzählt. Und so beginnt der Zyklus mit einer regelrechten „Gute-Laune-Musik“, frisch und beschwingt, motorisch agil und voller Entschlossenheit und Tatkraft: Der Müllergeselle zieht (von zu Hause?) los und schließt erste Bekanntschaft mit seinem späteren treuen Weggefährten, dem Bach.

An der Mühle angekommen verbringt der Müllergeselle seinen (ersten?) *Feierabend* (vgl. Lied Nr. 5). Hier interpretiert der Müllergeselle es als Erfolg, wenn das „liebe Mädchen [...] allen eine gute Nacht“ wünscht, also auch ihm (aber auch nicht nur und ausschließlich ihm – aber das ist ihm hier egal oder sind das bereits die Visionen eines Neurotikers?). Womöglich nimmt die Müllerin ihn gar nicht als etwas Besonderes wahr.

Im anschließenden Lied (*Der Neugierige*) offenbart sich vielleicht schon das Grundproblem des Müllers schlechthin: Er fragt das Bächlein, ob sie ihn liebe. Er kommt gar nicht auf die Idee, das Mädchen direkt zu fragen, interpretiert die ganze Situation aber im Lied Nr. 7 (*Ungeduld*) als ein großes Liebesgeständnis: „Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben“.

Die immer noch geltenden Prinzipien standesgesellschaftlicher Hierarchien zeigen sich (auch) deutlich in der *Schönen Müllerin*: Der Müllergeselle liebt die Tochter des Müllermeisters. Dies gesteht er sich und der Natur ein (Blumen, Vögeln und seinem treuen Begleiter, dem Bach), jedoch im ganzen Zyklus niemals der Müllerin selbst. Entweder kann er es ihr nicht sagen, weil er sich durch die anderen Arbeiter oder die Familie des Mädchens gestört bzw. gehindert fühlt oder aber er traut es sich aufgrund seiner gesellschaftlich niedrigeren Stellung nicht. Zumindest nimmt er die Gelegenheit im Lied Nr. 10 (*Tränenregen*) nicht wahr: Dort sitzen beide alleine und ungestört am Bach, er könnte ihr seine Liebe gestehen. Es fällt jedoch kein einziges Wort in diese Richtung, so dass die Müllerin es vorzieht, wegen eines aufziehenden Regens⁶⁵ nach Hause zu gehen.

Die Reaktion des Müllers hierauf findet sich im darauffolgenden Lied Nr. 11 (*Mein!*): Er ist fest davon überzeugt, dass die Müllerin nun (nach Lied Nr. 10!?) zu ihm gehöre. Geradezu euphorisch berichtet er (wiederum ausschließlich der Naturumgebung) von dieser Tatsache, ehe er zum Schluss in völliger Ernsthaftigkeit ausruft: „Die geliebte Müllerin ist mein!“

Es folgen existenzielle Texte bzw. Lieder, die sich mit den Themen Eifersucht, verlorene Liebe und Resignation beschäftigen. Am Ende bleibt ihm nur noch der Selbstmord in seinem geliebten Bächlein;

⁶⁴ Vgl. hierzu auch das nicht von Schubert vertonte erste Gedicht der Sammlung (*Der Dichter, als Prolog*); dort heißt es: „Doch wenn ihr nach des Spiels Personen fragt, so kann ich euch, den Musen sei's geklagt, nur eine präsentiren recht und ächt, das ist's ein junger blonder Müllersknecht.“ Etwas später steht dort sogar dezidiert: „Dum nehmt nur heut' das Monodram vorlieb“ (zitiert nach dem CD-Booklet zu *Franz Schubert, Die schöne Müllerin*, Bostridge, Johnson, hyperion 2010, S. 5; die unvertonen Gedichte zitiert in dieser Aufnahme Dietrich Fischer-Dieskau).

⁶⁵ Vgl. T. 29 ff.: „sie sprach: es kommt ein Regen, ade, ich geh nach Haus“.

Giuseppina La Face Bianconi attestiert dem Müllergesellen sogar eine Depression und bescheinigt Franz Schubert eine genaue Analyse der psychischen Struktur des Protagonisten, indem sie konstatiert, „dass dem Komponisten mit der ‚schönen Müllerin‘ eine erstaunlich genaue, ja geradezu klinisch präzise musikalische Beschreibung der depressiven Organisation und des von ihr erzeugten, immensen Leidens gelungen ist.“⁶⁶ Mehr noch, La Face Bianconi sieht diese Komposition Schuberts als „Beweis [...] dafür, wie Kunst – in unserem Fall Lyrik und Musik – in Unkenntnis oder gar Vorwegnahme der wissenschaftlichen Literatur, die Affekte, Leidenschaften und Bewegungen der Seele darzustellen vermag.“⁶⁷

Der Bach

Sprachlich vielschichtig wird der Bach im zweiten Lied umschrieben: In vielen unterschiedlichen Sinnzusammenhängen erscheint das Wort „rauschen“⁶⁸, unterstützt vom permanenten Sechzehntel-Sextolen-„Gemurmel“ der rechten Klavierhand. Gewissermaßen als philologische Brücke erscheint auch im dritten Lied das Rauschen sozusagen als Wegweiser zum erreichten Ziel, der Mühle, die „aus den Erlen heraus“ erscheint: „durch Rauschen und Singen bricht Rädergebraus“.

Spätestens mit dem vierten Lied (*Danksagung an den Bach*) wird der Bach für den Müller zu einem adäquaten Gesprächspartner, ja sogar zu einem ernsthaften Gegenüber. Er wird Vertrauter, ein „rauschender Freund“, der ihn zum Ziel geführt hat: zur Mühle (= Arbeitsstätte) und zur Müllerin (= Lebenspartnerin). Er sinniert sogar darüber, ob „sie [die Müllerin] dich [den Bach] geschickt“ habe?

Und so erscheint es nur logisch und konsequent, wenn der Bach nicht nur personifiziert wird, sondern ihm zusätzlich auch menschliche Verhaltensmuster unterstellt werden: Im Lied Nr. 15 (*Eifersucht und Stolz*) beschimpft der Müller sogar seinen treuen Freund, den Bach („eilst du voll Zorn dem frechen Bruder Jäger nach?“), um ihn wenig später zu bitten, als Botschafter seiner Nachrichten zu fungieren („geh Bächlein hin und sag ihr das“).

Im vorletzten Lied steigert sich die Beziehung zwischen Müllergesellen und Bach noch insofern, als dass dieses die einzige dialoghafte Situation des Liederzyklus darstellt: Der resignierte Müller spricht mit dem Bach und erhält von ihm (sogar) eine Antwort; interessant scheint in diesem Zusammenhang jedoch folgender Passus aus dem ersten, von Schubert nicht vertonten Gedicht der Müllerschen Texte zu sein: „Denn, ob der Bach zuletzt ein Wort auch spricht, so wird ein Bach deshalb Person noch nicht.“ (aus: *Der Dichter, als Prolog*)

Es handelt sich also nicht um einen konkreten und wahrhaft stattfindenden Dialog, vielmehr scheint es ein „innerer Wettstreit eines am Rand des Selbstmord stehenden Menschen“⁶⁹ zu sein, ein innerer Monolog eines an der Liebe Verzweifelnden: „Wo ein treues Herze in Liebe vergeht“ – so beginnt der letzte Part, den der Müller selbst singt. In romantischen Naturbildern beschreibt der Müller seine ausweglose Situation: „da welken die Lilien“ und „da muss in die Wolken der Vollmond gehen, damit seine Tränen die Menschen nicht sehn.“ Überirdisch-religiös schließlich der letzte Satz des Müllers, bevor der Bach singt: „Da halten die Englein die Augen sich zu und schluchzen und singen die Seele zu Ruh.“ Die Antwort des Baches bedient sich ganz ähnlicher Natur-Bilder: Hier ist von „Sternlein“ die

⁶⁶ Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S. 126.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ „Ich hört' ein Bächlein rauschen“; „hinab zum Tale rauschen“; „und immer heller rauschte und immer heller der Bach“; „Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn“; „Was sag ich denn vom Rauschen?“; „das kann kein Rauschen sein“.

⁶⁹ Susan Youens: *Schubert, Die schöne Müllerin*, Cambridge 1992, S. 67.

Rede, die neu erscheinen, wenn die alte Liebe überwunden ist, von „drei Rosen, halb rot und halb weiß“, die nicht welken können, und von „Engelien“, die täglich (mit abgeschnittenen Flügeln) auf die Erde herabkommen. Fast schon religiös mutet der tröstende Bach hier an mit Anspielungen auf die Trinität und das ewige Leben, in dem es kein Welken, kein Sterben mehr gibt. Aber auch davon – oder vielleicht auch gerade deshalb – lässt sich der Müller von seinem Ziel nicht abbringen. Am Ende des Liedes bittet er den Bach, weiterzusingen, er appelliert also gewissermaßen daran, dass seine „Auflösung des Lebens in eine Flut von Musik“⁷⁰ führt. Die Erlösung in und durch Musik, ein ewiges Leben, das von Musik getragen und durchflutet wird, eine Musik, die niemals aufhört.

Vielleicht ist dieser Abschnitt der im Sinne der Epoche romantischste im gesamten Zyklus, weil nirgends stärker als hier der Sehnsuchtsgedanke nach Erlösung und geborgener Heimat in der Ewigkeit deutlicher wird.

Der Bach erhört im 20. Lied die Bitte des Müllergesellen: Er singt alleine, er singt in E-Dur (und knüpft somit tonal an die „Trocknen Blumen“ an) und der Begleitrhythmus folgt dem Metrum des Daktylus, der ja insbesondere bei Schubert eine deutliche Assoziation mit dem Tod hat – man denke nur an das Lied „Der Tod und das Mädchen“. Der Müller fehlt, er hat (scheinbar) seine Todessehnsucht in die Tat umgesetzt, so dass dem Bach jetzt die Rolle zukommt, eine Trauerrede zu halten: „Gute Ruh, gute Ruh, tu die Augen zu“, „Wandrer, du Müder, du bist nun zu Haus“ (1. Str.). In den folgenden Strophen lässt der Bach gewissermaßen einige Stationen aus dem Leben des Müllers Revue passieren: So widmet sich die 3. Strophe dem Jäger („Wenn ein Jagdhorn schallt aus dem grünen Wald, will ich sausen und brausen wohl um dich her“) und die 4. Strophe der Müllerin (sie möge sich vom Mühlensteg und dem Bach fernhalten, um den Müller nicht zu wecken). In der Abschluss-Strophe schließlich wendet er sich dem Verstorbenen zu: Er spricht ihm Mut zu, seine (irdischen) Leiden auszuschlafen. Der Bach hat das letzte Wort des Zyklus, das sich in den unendlichen Weiten des Universums aufzulösen scheint: „der Himmel da droben, wie ist er so weit“.

Die Müllerin

Auch wenn diese Person als Namensgeberin des Liederzyklus dezidiert im Titel erscheint, spricht sie nie selbst, es wird lediglich mit ihr bzw. über sie gesprochen. In kommunikationstechnischer Hinsicht keine gute Voraussetzung – und es zeigt sich auch, dass die fehlende Kommunikation zwischen ihr und dem Müllergesellen gewissermaßen den Nährboden dieser Geschichte darstellt.

Besonders deutlich wird diese Situation im Lied Nr. 8 (*Morgengruß*). Giuseppina La Face Bianconi attestiert diesem Lied, dass sich der Müllergeselle in einem gewissen „Betäubungszustand“⁷¹ befinde. Das Lied ist mit ca. 4’30“ eines der längsten des Zyklus (und wird in dieser Kategorie nur noch vom letzten Lied deutlich überboten), gleichzeitig passiert musikalisch recht wenig: Von den 19 Takten, die jede Strophe dauert, sind am Ende jeder Strophe sechs Takte Tonika (mit ausgehaltenem Orgelpunkt) – inklusive Textwiederholungen. Einzig im Mittelteil der Strophen gibt es harmonisch ein wenig Bewegung und Abweichung von den reinen Hauptfunktionen der Grundtonart. Die Form des Strophenliedes unterstützt hier neben der Anzahl der Strophen (4) maßgeblich einen gewissen Stillstand. In seiner eigenen (Gedanken-)Welt sinniert hier der Müller über seinen Zustand.

⁷⁰ Susan Youens: *Schubert, Die schöne Müllerin*, S. 67.

⁷¹ Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S. 63.

Diese inhaltliche Ebene kann man zudem noch gesellschaftlich im historischen Kontext deuten: Die Gedankenwelt erscheint sehr lang – in der von Zensur und Restriktionen gezeichneten Welt des frühen 19. Jh. oft der einzige Rückzugsort. Schubert lässt den Zuschauer also teilhaben an der inneren Welt des Müllers, die sich in C-Dur abspielt. Nur noch das dritte Lied (*Halt!*) steht ebenso in dieser Tonart. Interessanterweise beginnen beide Lieder auch mit dem gleichen markanten Sextsprung (g' – e'') – so werden also der Ort der Begegnung (die Mühle) in Nr. 3 und die an diesem Ort lebende Müllerin mit demselben musikalischen Stilmittel charakterisiert.

Stellt man nun beide Aspekte nebeneinander bzw. gegenüber, die Verinnerlichung und die Gedankenwelt einerseits und das Hinausschreien der Gefühle andererseits, kann man das Spannungsfeld der Zeit Schuberts sehr gut erfassen.

Und so ändert sich die Sicht des Müllergesellen auf die Müllerin innerhalb des Zyklus'. Während die Lieder 6 bis 9 geprägt sind vom Verliebtsein des Müllers, der seine Zuneigung in vielen Naturbildern ausdrückt, beginnt sich das Blatt im Lied *Tränenregen* erstmals zu wenden: Hier erscheint die Müllerin als Gegenspielerin zum Bach. Im Grabgesang des Baches (Lied 20) schließlich wird aus der titelgebenden „schönen Müllerin“ schließlich ein „böses Mägdlein“.

Der Jäger

Das Lied Nr. 12 (*Pause*) eröffnet nun erstmals in diesem Liederzyklus den Blick auf die grüne Farbe („hab sie [die Laute] umschlungen mit einem grünen Band“), die im Lied Nr. 13 (*Mit dem grünen Lautenbande*) nicht nur Teil des Titels ist, sondern auch Hauptgegenstand des Textinhalts: „ich hab das Grün so gern“; „ist auch dein ganzer Liebster weiß [Arbeitskleidung des Müllers], soll Grün doch haben seinen Preis“; „unsre Liebe ist immer grün [frisch, jugendlich], weil grün der Hoffnung Fernen blühn“. Zudem betont er am Ende der 2. Strophe, dass „wir es [das Grün] gern [haben]“. Er spricht also für sich und die Müllerin, wie in einer Partnerschaft. Aber er fordert in der 3. Strophe gewissermaßen als Beweis für diese Partnerschaft, dass die Müllerin das „grüne Lautenband“ als Haarband tragen soll, quasi wie einen Ehe- oder zumindest einen Verlobungsring: „... dann hab ich's Grün erst gern“.

Zudem ist Grün natürlich die Farbe der Natur schlechthin, also auch des durch die Natur wandernden Müllergesellen (und des sich durch die Natur schlängelnden Baches). Grün ist (zumindest bis hierhin) seine Lieblingsfarbe und wandelt sich nun zur „bösen Farbe“.

Der Grund hierfür wird im 14. Lied genannt: Der Jäger. Nun ist der Schuldige gefunden, warum sich die Müllerin vom Müllergesellen abwendet bzw. sich ihm gar nicht erst zugewendet hat. Insofern erscheint es nur logisch, dass der Müllergeselle Vorwürfe bzw. Erziehungsratschläge an die Müllerin direkt richtet: „Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus, da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum Fenster 'naus“.

Ein letzter Versuch, diese Situation noch umzukehren, wird in *Die liebe Farbe* (Nr. 16) beschrieben: Der Müller möchte sich nun in Grün kleiden, um – zumindest äußerlich – dem Jäger ebenbürtig zu

sein. Natürlich schwingt hier auch der Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg mit,⁷² den es benötigen würde, um eine Beziehung zur Müllerin in legale Bahnen zu lenken.

Der Jäger selbst kommt im ganzen Zyklus nicht zu Wort; man erfährt von ihm nur durch die Brille des Müllergesellen. Er stellt eine Art Projektionsfläche für den Müller dar: Der Jäger scheint der von der Müllerin ausgewählte Partner zu sein; in rastloser Hektik versucht der Müller die Qualifikationen des Jägers in Frage zu stellen („Bleib trotziger Jäger in deinem Revier“; „lass deine klaffenden Hunde zu Haus“; „schere vom Kinne das struppige Haar“; „ließest die Mühlen und Müller in Ruh“). Der Jäger entwickelt sich in der Vorstellung des Protagonisten zunehmend zu seiner eigenen Antifigur: laut, ruppig, polternd. Liegt in der Gegensätzlichkeit der Figuren ein tieferer Kontrast zwischen Ordnung und Unordnung, Zivilisation und urzeitlichen Trieben?⁷³

Auch in der Romantik zählt der Jäger noch zur gehobenen bürgerlichen Dienerschaft des Adels und steht somit mit seinem sozialen Rang über dem einfachen Müllerberuf. Entsprechend wird der Jäger auch im Text der *Schönen Müllerin* charakterisiert, z. B. als „frecher Bruder“ (Nr. 15), „trotziger Jäger“ oder „Jägerheld“ (Nr. 14) bzw., dass er „lustig nach Haus [zieht]“ (Nr. 15). Der Jäger ist somit ein Gegenpol zum bescheidenen Müllerleben, der – mit Waffengewalt ausgestattet – nicht nur Eindruck macht, sondern auch in der Gesellschaft geachtet und anerkannt ist.

⁷² In der Tradition des mittelalterlichen Privilegs war die Jägerei ursprünglich nur den Adeligen vorbehalten. Erst nach der Französischen Revolution wurde dieses Privileg in einigen europäischen Ländern aufgeweicht bzw. auch Nicht-Adeligen bzw. Bürgerlichen übertragen: Das Jagdrecht wurde vielerorts zu einem Bestandteil des Grundeigentums, meist mit einer bestimmten Mindest-Reviergröße.

⁷³ Susan Youens: *Schubert, Die schöne Müllerin*, S. 58.

3. Zur Analyse in diesem Schwerpunktthema

Das Werk zu verstehen, verlangt von uns, unterschiedliche Perspektiven einzunehmen. Neben einer unmittelbaren praktisch-ästhetischen Herangehensweise (Teil A) und dem historischen Kontext (Teil B, Kapitel 1 und 2), ist es von grundlegender Bedeutung, die Musiksprache Schuberts verstehen zu lernen.

Das Ziel des Unterrichts in Bezug auf die Notentext-Analyse ist die Vermittlung einer allgemeinen, soliden Analysekompetenz am Beispiel von ausgewählten Liedern aus Schuberts *Die schöne Müllerin*. Diese soll die Schülerinnen und Schüler befähigen, die Gestalt der Komposition und ihre wesentlichen Zusammenhänge zwischen den musikalischen Gestaltungsmitteln und deren Wirkung zu begreifen, sie zu versprachlichen und, daraus abgeleitet, die Intentionen des Komponisten sowie die Wirkung auf die Hörerinnen und Hörer zu deuten. Sie sollen mit dieser Kompetenz auch allgemein für den grundlegenden Umgang mit Liedvertonung befähigt werden.

- Wie viel soll analysiert werden? Im Leistungsfachunterricht lernen die Schülerinnen und Schüler den gesamten Liederzyklus mit seinen 20 Liedern kennen. Es ist aber weder zielführend noch notwendig, dass im Unterricht alle 20 Lieder minutiös durchanalysiert werden. Zur Schulung der Analysefähigkeit genügt im gemeinsamen Unterricht eine genaue Analyse einer repräsentativen Auswahl von Liedern. Weitere Liedanalysen können zu Übungszwecken zuhause durch die Schülerinnen und Schüler erstellt werden.
- Wie geht man mit kompositorischen Feinheiten um? Fast jedes der 20 Lieder des Zyklus besitzt spezielle, oft sehr feine und detaillierte kompositorische Ausprägungen. Es wird nicht erwartet, dass Schülerinnen und Schüler im Abitur alle diese Feinheiten kennengelernt oder gar auswendig gelernt haben. Es ist aber vorgesehen, dass bei Aufgabenstellungen, welche auf besondere Ausprägungen hinweisen, Schülerinnen und Schüler an diesen ihre Problemlösefähigkeit unter Beweis stellen.
- Zu den Klangbeispielen im Abitur: In den vorangegangenen Abituraufgaben war es häufig so, dass bei einzelnen Aufgaben das zugehörige Hörbeispiel lediglich einmal zu Beginn der Prüfung erklang. Künftig wird Hörbeispielen mehr Raum in den Prüfungen gegeben werden, auch um den Druck abzubauen, sich komplette Werke merken zu müssen.
- Die Anforderungen an die Schülerinnen und Schüler in Bezug auf die Analyse sind hoch, hinzu kommt die Fähigkeit zur Verschriftlichung der Analyse. Im Umkehrschluss erfordert dies eine hohe Bereitschaft der Lehrkraft, Zeit für genaue (auch sprachliche) Korrekturen von (auch zuhause angefertigten) Analyseaufgaben der einzelnen Schülerinnen und Schüler bereitzustellen.
- Die Beispielanalyse des Liedes Nr. 19 ***Der Müller und der Bach*** soll exemplarisch sowohl eine modellhafte Vorgehensweise einer Analyse demonstrieren, gleichzeitig auch eine ungefähre Arbeitstiefe der Analysearbeit ersichtlich machen.

Kompetenzbeschreibung zur Beispielanalyse

Die Schülerinnen und Schüler können

1. das Gedicht/die Textgrundlage formal gliedern und die wesentlichen Inhalte zusammenfassen;
2. die formale Anlage des Kunstliedes (meist mit Bezug zum Gedicht) erfassen;
3. den Grundcharakter (oder Anfangscharakter) des Liedes verbalisieren und die dafür verantwortlichen musikalischen Mittel benennen (z. B. Tempo, Tongeschlecht, Metrik, prägnanter Rhythmus, u. a.);
4. im ersten Formabschnitt/in Formabschnitten analysieren, und zwar:
 - a. die Gestalt der Klavierstimme;
 - b. die Gestalt der Gesangsstimme (ggf. mit Wechselbeziehung zum Klavier);
 - c. (weitere) wesentliche Aspekte der Textausdeutung, diese beziehen sich i. d. Regel auf Klavier und Gesang.
 - d. Und sie vergleichen die anderen (nachfolgenden) Formabschnitte miteinander;
5. ihr Problemlöseverhalten bei der Auseinandersetzung mit detaillierten Fragestellungen zur Komposition anwenden.

Die Schülerinnen und Schüler beachten bei den Punkten 3 bis 5 stets den Zusammenhang zur Textgrundlage und können die Intentionen des Komponisten sowie deren Auswirkungen auf die Hörerinnen und Hörer auf der Grundlage ihrer Ergebnisse deuten.

Diese Kompetenzbeschreibung ist zugleich ein Analyse-Modell, welches in der Beispielanalyse gemäß der Reihenfolge dieser Punkte konkretisiert wird.

Erläuterungen zu den Kompetenzen

Die Kompetenzen 1 bis 3 sind allgemeine, werkunabhängige Basiskompetenzen. Die Kompetenzen 4a bis 4d sind vier zentrale Analysekompetenzen der höheren Anforderungskategorie, die bei dieser Beispielanalyse vollständig ausgeführt sind. Es ist aber bei Übungen, im Unterricht oder in Klausuren selbstverständlich auch sinnvoll, nur mit einer Auswahl aus diesen vier Kompetenzen zu arbeiten.

Die Kompetenz 5, die Beschäftigung mit den kompositorischen Details von Kunstwerken, gehört zur höchsten Anforderungskategorie, die an die Schülerinnen und Schüler gestellt werden kann. Mit ihr erkennen die Schülerinnen und Schüler insbesondere den besonderen Rang dieses Meisterwerks. Sie blicken hinter die raffinierten Wirkmechanismen von Kunst und Komposition und verstehen, weshalb Kunst uns immer wieder zum Staunen bringt.

Es handelt sich also durchaus um ein unverzichtbares Unterrichtselement, das aber unbedingt quantitativ maßvoll gepflegt werden soll. Es werden hier nicht alle Schülerinnen und Schüler gleichermaßen erfolgreich zurechtkommen. Es sollte angestrebt werden, dass wenigstens im Nachvollzug allen Schülerinnen und Schülern der Blick für das Meisterhafte ermöglicht wird. Jedoch werden, wie in anderen Fächern auch, beim Problemlösen aufgrund der höheren Anforderung und der unterschiedlichen kognitiven Voraussetzungen die Ergebnisse der Schülerinnen und Schüler unterschiedlich ausfallen. Und vermutlich wird nur ein Teil der Schülerschaft im Lauf der Zeit in der Lage sein, selbst konsistente Problemfragen an das Kunstwerk zu stellen. Diese Potenzialunterschiede können (uns sollten) auch nicht mit großem Zeitaufwand ausgleichen werden.

Beispielanalyse von Lied Nr. 19 *Der Müller und der Bach*

Anmerkung zur Verwendung der [eckigen] Klammern: Analog zu deren Verwendung in den Lösungshinweisen im schriftlichen Abitur werden durch eckige Klammern Leistungen indiziert, die über das zunächst Erwartbare hinausgehen. Dennoch sollen auch diese besonderen Inhalte im Sinne der Kompetenz 5 behutsam Gegenstand des Unterrichts sein, um den Blick für sie zu schärfen.

Liedtext zu Nr. 19 *Der Müller und der Bach*:

Der Müller: Wo ein treues Herze In Liebe vergeht. Da welken die Lilien Auf jedem Beet. Da muss in die Wolken Der Vollmond gehn, Damit seine Tränen Die Menschen nicht sehn. Da halten die Englein Die Augen sich zu, Und schluchzen und singen Die Seele zu Ruh.	Der Bach: Und wenn sich die Liebe Dem Schmerz entringt, Ein Sternlein, ein neues, Am Himmel erblinkt. Da springen drei Rosen, Halb rot, halb weiß, Die welken nicht wieder, Aus Dornenreis. Und die Engelein schneiden Die Flügel sich ab, Und gehn alle Morgen Zur Erde hinab.	Der Müller: Ach, Bächlein, liebes Bächlein, Du meinst es so gut, Ach, Bächlein, aber weißt du, Wie Liebe tut? Ach, unten, da unten, Die kühle Ruh, Ach, Bächlein, liebes Bächlein, So singe nur zu.
--	---	---

1) Die SuS können das Gedicht/die Textgrundlage formal gliedern und die wesentlichen Inhalte zusammenfassen.

Der Text von Lied Nr. 19 ist ein Dialog zwischen dem Müller und dem Bach.

In den ersten drei Strophen klagt der Müller dem Bach, dass er mit seinem treuen Herzen aufgrund der Unerfüllbarkeit seiner Liebe zugrunde geht. Dabei trauern in seiner Vorstellung Himmel (Wolken, Vollmond, Engel) und Erde [Lilie, gleichzeitig Symbol für Reinheit, Schönheit etc.] mit ihm.

In der 4. bis 6. Strophe spricht – in der Vorstellung des Müllers – der Bach zu ihm. Der Müller hört in dessen Worten eine tröstende Stimme, die eine „himmlische Erlösung“ verspricht, wenn er den irdischen Schmerz hinter sich gelassen hat, wenn er also gestorben sein wird (4. Strophe). Auch in diesem Abschnitt begleiten ihn die Natur (drei Rosen) und der Himmel (Engel).

In Strophe 7 und 8 dankt der Müller dem Bach für seine tröstenden Worte, wenngleich er sich fragt, ob ein Bach sich tatsächlich in einen Verliebten hineinversetzen kann („... aber weißt du, wie Liebe tut?“). Im Bach erkennt er nicht nur den Tröster, sondern auch einen möglichen Ort der Erlösung, ohne einen Suizid direkt auszusprechen.

2) Die SuS können die formale Anlage des Kunstliedes (meist mit Bezug zum Gedicht) erfassen.

Schubert gliedert, entsprechend der Textgrundlage, durch zweitaktige Zwischenspiele das Lied in drei Teile:

A (T. 1 – 28) „Der Müller“ – B (T. 29 – 60) „Der Bach“ – A' [oder (A+B)'] (T. 60 – 89) „Der Müller“ [wenngleich vor T. 62 Doppelstrich und Tonart-Vorzeichen trotz Rückkehr zu g-Moll fehlen].

Die Stropheneinteilungen innerhalb der Großteile sind auch in der Musik beispielsweise durch Kadenzen (z. B. T. 9/10) oder Dehnung (auf der Dominante in T. 18/19) nachgezeichnet.

3) Die SuS können den Grundcharakter (oder Anfangscharakter) des Liedes verbalisieren und die dafür verantwortlichen musikalischen Mittel benennen (z. B. Tempo, Tongeschlecht, Metrik, prägnanter Rhythmus, u. a.).

Das mäßige Tempo, die schlichte und gleichförmig-verzagte Rhythmisierung im Dreiertakt und die Tonart g-Moll sorgen in der Klavierstimme für eine leidende und trauernde Grundstimmung, über der sich [fast rezitativisch] ein Klagegesang ausbreitet.

4a) Die SuS analysieren im ersten Formabschnitt (oder auch in einem anderen Formabschnitt) die Gestalt der Klavierstimme.

Das Lied beginnt mit nur zwei Takten Vorspiel, in denen die Klavierbegleitung mit ihren einfachen nachschlagenden Akkorden (linke Hand auf das erste Achtel, rechte Hand auf das zweite Achtel) vorweggenommen wird. Dieser „kurz-lang-Rhythmus“ klingt, als würde sich der müde und verzagte Müller hinkend oder schleppend vorwärtsbewegen. Die vorherrschenden leeren Quinten in der linken Hand unterstützen mit ihrem hohlen Klang den Eindruck von Niedergeschlagenheit des Müllers. Diese schlichte [Sarabande-artige] Begleitung bleibt im gesamten A-Teil gleich.

4b) Die SuS analysieren die Gestalt der Gesangsstimme (ggf. mit Wechselbeziehung zum Klavier).

Der kantable, meist diatonisch und syllabisch gehaltene Gesangspart wirkt mit seinen häufigen Abwärtsbewegungen wie ein Klagegesang.

Das Abbild eines innerlich zutiefst bewegten Protagonisten wird zum Ausdruck gebracht durch die Wechsel von klagenden langen Noten mit bewegten Sechzehntel-Passagen sowie durch schluchzende melismatische Quart-oder Quintsprünge (z. B. T. 4, T. 8), durch Sprünge zum Spitzenton fis¹, der Septime der g-Molltonleiter [mögliche Interpretation: Der Müller ist zu kraftlos, um die Oktave zu erreichen] mit ihrer scharfen Dissonanz zum Basston G („Liebe“) [Die Harmonik sorgt so dafür, dass das eigentlich positiv konnotierte Wort „Liebe“, der Situation des Müllers entsprechend, zum Ausdruck unerfüllter Sehnsucht wird. Sie drückt damit dessen seelische Verfassung in einer Weise aus, die mit Worten nur sehr umständlich darstellbar wäre], oder mit längeren, bogenförmigen Melismen (z. B. in T. 9).

[Die Rhythmisierung der Gesangsstimme übernimmt auch das Nachschlagende oder Hinkende des Klavierparts: Im jeweils zweiten Takt jeder viertaktigen Gesangsphrase (T. 4, 8, 12 usw.) wird der Taktschwerpunkt (punktierter Achtel oder Viertel) um ein Achtel (auf Schlag zwei) verschleppt.]

Die zweite Strophe (T. 11 – 19) ähnelt der ersten Strophe, jedoch aufgrund einer variierten Harmonik [Ausweichung nach c-Moll in T. 12 und parallele Durtonart B-Dur in T. 14] ändern sich die Tonhöhenverläufe geringfügig [sie folgen nun in umgekehrten Bewegungsrichtungen].

Die dritte Strophe (T. 20 – 27) entspricht der ersten Strophe.

4c) Die SuS analysieren (weitere) wesentliche Aspekte der Textausdeutung, diese beziehen sich unter Umständen auf Klavier und Gesang.

[Durch den strophenedartigen Aufbau innerhalb des A-Teils sind direkte (singuläre) Wort-Ton-Umsetzungen nicht angelegt. Eine Ausnahme bildet der Anfang des B-Teils, in dem in T. 11 das Klavier das „muss“ trotzig mit einem Akzent verstärkt.]

Besonders wirkungsvoll inszeniert Schubert die dunkel-traurige Wirkung des Neapolitaners (T. 8, T. 16, T. 25) zu den Worten „Lilien“, „Tränen“, „schluchzen und singen“ [vor dem Hintergrund der sonst eintönig zwischen Tonika und Dominante pendelnden Harmonik].

4d) Die SuS vergleichen die anderen (nachfolgenden) Formabschnitte miteinander [hier der Vergleich zum B-Teil].

Im B-Teil lässt Schubert in der rechten Klavierhand den rauschenden Bach „physisch“ hinzukommen: mit gebrochenen Dreiklängen in wellenartigen Sechzehntel-Bewegungen [und auch deren typische Tonart G-Dur, vgl. Nr. 2 „Wohin“ und Nr. 4 „Danksagung an den Bach“].

Die singende Bach-Stimme variiert den Klagegesang des Müllers aus dem A-Teil zu einem heiteren Gesang durch die Modulation von g-Moll in die Tonart G-Dur, durch die insgesamt höhere Tonlage (z. B. in T. 30 oder T. 35), durch die nun fröhlichen „Juchzer“ (z. B. in T. 39) statt leidvoller Melismen (wie in T. 9) und durch eine tänzerische Rhythmisierung (ab T. 33). [Die „fis-Septimen“ bspw. von T. 5 werden nun zum kraftvollen Grundton g¹ umgewandelt].

Der Müller ist [auch scheinbar physisch] bei dem Gespräch anwesend: Der nachschlagende Rhythmus der Klavierstimme des A-Teils ist nun ab T. 29 in der linken Klavierhand vereint. Dieser geht ab T. 33 in eine tänzerische [Ländler-] Variante über (punktierte Achtel mit Sechzehntelnote statt Viertelnote) und wird dann im verbleibenden B-Teil beibehalten.

5) Die SuS wenden ihr Problemlöseverhalten bei der Auseinandersetzung mit detaillierten Fragestellungen zur Komposition an.

Anmerkung zu den hier vorgestellten drei Aufgaben: Hinter der Idee, an dieser Stelle drei verschiedene Aufgaben vorzustellen, liegt nicht die Absicht, einen zu erwartenden Umfang in dieser Aufgabenkategorie aufzuzeigen – das wäre im Verhältnis der vorangestellten Analyse zu viel –, sondern vielmehr exemplarisch eine gewisse Varianz im Aufgabenumfang und -anspruch anzubieten.

1. Aufgabe: „Im Abschnitt T. 29 – 61 gelingt es Schubert kompositorisch klarzustellen, dass der rauschende Bach nicht, wie in einem Märchen, selbst spricht, sondern dass der Müller im scheinbar sprechenden Bach seine eigenen tröstenden Worte hört.“

Belegen Sie diese Aussage auf der Grundlage Ihrer Ergebnisse.

Schubert hätte ab T. 29 einem „sprechenden“ Bach sowohl in der Gesangsstimme als auch in der gesamten kompositorischen Machart eine eigene, vom A-Teil deutlicher abgesetzte musikalische Gestalt und Identität geben können als in dem vorliegenden Kunstlied. Der Bach tritt aber hier als eigenständiges Element nur in der rechten Klavierhand auf und bleibt ansonsten stumm [ließe man ab T. 29 die rechte Klavierhand weg, käme man kaum auf die Idee, dass hier der Bach singt]. Dadurch, dass die Singstimme und die Klavierbegleitung (linke Hand) als Variation des A-Teils auftreten, also der Tonfall des Müllers erhalten bleibt, ist der Müller als Handelnder und damit auch als Sprechender weiterhin präsent. Es entsteht aber durch den deutlichen Stimmungswechsel von Moll nach Dur ein Bruch und mit der neuen Klavierstimme ein Schwebezustand, der diesem Selbstgespräch Gestalt gibt.

2. Aufgabe: Ab T. 62 (mit Auftakt) setzt wieder der Gesang des Müllers ein.

Untersuchen Sie, wie Franz Schubert im Abschnitt T. 62 – 82 Elemente aus dem A-Teil mit Elementen aus dem B-Teil kombiniert und deuten Sie seine kompositorische Absicht.

Kombinationen von Elementen des A- und B-Teils:

- *Der Achtel-Viertelrhythmus der Klavierstimme bleibt durchgängig beibehalten wie im A-Teil, wird jedoch wie im B-Teil auf die linke Hand im Klavier übertragen.*
- *Obwohl ab T. 62 deutlich der Anfang des A-Teils wieder aufgegriffen wird, bleibt nun die Bach-Motivik der Sechzehntel-Ketten des B-Teils in der rechten Klavierhand unverändert erhalten.*
- *Zu Beginn in T. 62 – 67 entspricht die Gesangsmelodie der ersten Strophe des A-Teils (z. B. von T. 3 – 7) [T. 68-71 ist eine Kombination von T. 16 – 18 und 39/40], der Abschnitt von T. 71 – 78 aber moduliert wie die 2. Strophe des A-Teils (T. 12 – 14) [über c-Moll und B-Dur], bleibt aber danach in G-Dur [statt dem aufgrund der vorherigen Tonarten erwarteten g-Moll] wie im B-Teil und wird abermals wiederholt [und zur Kadenz nach G-Dur in T. 82 geführt].*

Deutung:

- *Schubert inszeniert durch die Beibehaltung der Sechzehntel-Ketten (in der rechten Hand) des Klaviers, dass der Bach als Gesprächspartner des Müllers gegenwärtig bleibt.*
- *Die melodische Wiederholung der Anfangstakte der Singstimme ab T. 62 lenkt die Aufmerksamkeit auf den (verzweifelten) Müller zurück.*
- *Seine anfängliche Verzweiflung (= Aussage des A-Teils) wird nun zum Zweifel an der Kompetenz des Bachs. Die Zweifel verflüchtigen sich aber ab T. 72 mehr und mehr. Der Zuhörer nimmt hier Anteil daran, dass der Müller [mit dem überraschenden Dur in T. 76] den Verheißungen des Bachs (= Aussage des B-Teils) glaubt.*

3. Aufgabe: Im Gegensatz zu dem nur zweitaktigen Vorspiel lässt Schubert dieses Lied mit einem langen, achttaktigen Nachspiel (T. 82 – 89) ausklingen.

Deuten Sie das achttaktige Nachspiel inhaltlich und belegen Sie Ihre Aussagen gegebenenfalls mit dem Notentext.

Schubert illustriert die Schlussworte des Müllers: „so singe nur zu“. Diese Aufforderung beinhaltet ein Singen für einen längeren Zeitraum, den Schubert mit diesen acht Takten ermöglicht.

Schubert möchte den Hörerinnen und Hörern vermutlich vermitteln, dass der Müller die Erlösungsverheißung des Bachs (Strophen 4 – 6) mit Zufriedenheit aufgenommen hat. Dazu braucht es nicht nur die Länge des Nachspiels, sondern auch dessen Ruhe und Gelöstheit: Die linke Klavierhand „hinkt“ nicht mehr, sondern wirkt mit den ganztaktigen Klängen zuverlässig-ruhig. Die Sechzehntel-Ketten plätschern in gleichförmigen zweitaktigen Wellen, sie beruhigen sich durch Reduktion des Tonumfangs (in T. 86/87) und entspannen sich durch ihre finale Abwärtsbewegung ab T. 85. [Diese Ruhe und Zufriedenheit wird auch durch den Bordun-Orgelpunkt mit den schlicht wechselnden Tonika-Dominant-Harmonien verursacht.]

„Da unten, die kühle Ruh“: Schubert suggeriert mit dem Nach-Unten-Ausklingen der Sechzehntel-Ketten in den Bassbereich, dass der Müller während des Nachspiels dieser Aussage gedanklich nachhängt [gleichzeitig wird auch die vorgestellte Szene dieses Liedes im dramaturgischen Sinne sanft ausgeblendet].

4. Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler können

- musikalische und textliche Aspekte der Lieder von Franz Schubert in ihre Zeit (in die Epoche der Romantik) einordnen;
- den Musikbegriff der Romantik im Allgemeinen und die Bedeutung des Liedes in der Romantik im Besonderen erläutern;
- die Entstehungsgeschichte und die Bedeutung der Schubertiaden erläutern;
- sich zum Entstehungshintergrund und Handlungsablauf des Liederzyklus äußern und die Figuren inhaltlich zueinander in Beziehung setzen;
- wesentliche Elemente des romantischen Klavierlieds analysieren und interpretieren;

C. Musik als Sprache reflektieren und deuten

Dieses Kapitel soll die Schülerinnen und Schüler allgemein zu einem bewussteren Umgang mit Musik befähigen und sie anregen, die großen Zusammenhänge des Phänomens Musik über die Epochengrenzen hinaus in der Auseinandersetzung mit einem konkreten Musikstück zu erkennen.

Ausgehend von dem Staunen, mit welcher Wirkmächtigkeit schon die antiken Schreiber die Musik dargestellt haben (1.), begeben wir uns auf die Suche nach einer Definition für das Phänomen Musik (2.) und in die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und Wirkung von Musik auf den Menschen (3.), bevor sich der Blick wieder auf das Werk von Franz Schubert und die Gestaltung der eigenen „Schubertiade“ richtet (4.).

1. Das Phänomen Musik (seit der Antike)

Das Phänomen Musik hat von jeher sehr viele Ausprägungen und Erscheinungen, die sich in ihrer Fülle nur exemplarisch darstellen lassen. Die Auswahl antiker Mythen begründet sich in ihrer Reichhaltigkeit, Anschaulichkeit sowie deren Bedeutung für die nachfolgende Kulturgeschichte.

Es ist davon auszugehen, dass Musik in allen Hochkulturen in enger Verbindung mit religiösen Riten stand. Der Begriff „Musik“, der in der griechischen Antike entstand (musiké bzw. μουσική), umfasst dabei eine Einheit von Tanz, Gesang und Poesie. Erst später löste sich die Musik als eigenständige Kunst heraus.⁷⁴

An dieser Stelle der Handreichung steht exemplarisch die Sage von Orpheus und Eurydike, weil gerade dieser Mythos die zauberhafte, grenzüberschreitende Wirkung der Musik und insbesondere des Singens thematisiert (weitere Texte in den Fortbildungsmaterialien).

Um die Hochschätzung der Gattung des Kunstliedes in der Romantik und den besonderen Zauber der menschlichen Stimme zu verstehen, sind Kenntnis und tieferes Verständnis des Orpheus-Mythos hilfreich.

Inhalt: Eurydike wurde von einer Schlange gebissen und stirbt. Ihr Mann Orpheus steigt daraufhin in die Unterwelt hinab, um Hades, den Gott der Unterwelt, mit seinem Gesang und seinem Lyraspiel zur Rückgabe von Eurydike zu bewegen.

⁷⁴ Vgl. *Musik um uns*, Sekundarstufe II, hrsg. von Markus Sauter und Klaus Weber, Braunschweig 2017, S. 24.

Orpheus und Euridike

„Dann schlug er zum Liede die Saiten und sang: ‚Oh, ihr Gottheiten der unterirdischen Welt, in die wir zurückfallen, wir, alles Sterbliche, was entsteht! Ist es erlaubt und gestattet ihr mir, ohne Trug und Umschweife die Wahrheit zu sagen, so wisst: ich bin nicht hier herabgestiegen, um den finsternen Tartarus zu sehen, nicht, um die drei Häuse des medusischen Höllenhundes zu fesseln, an denen Schlangen als Zotteln hängen. Der Grund meiner Fahrt ist meine Gattin; eine Viper, auf die sie trat, hat Gift in ihr Blut gespritzt und ihr die jungen Jahre geraubt. Ich wollte es ertragen und bekenne: ich hab’s versucht; doch Amor hat gesiegt. In der oberen Welt ist dieser Gott wohlbekannt; ob er es auch hier ist, weiß ich nicht. Doch ich vermute, dass er es auch hier ist; denn, sofern die alte Sage von dem Raub nicht erlogen ist, hat euch auch Amor vereint. Bei diesen Gefilden voller Angst, bei diesem riesigen Chaos und dem Schweigen des öden Reiches bitte ich euch: Macht Eurydices übereilten Tod rückgängig! Alles ist euch verfallen, und nach kurzem Aufenthalt eilen wir früher oder später zu ein und demselben Wohnsitz. Wir alle streben hierher; dies ist unser letztes Heim, und ihr herrscht am längsten über das Menschengeschlecht. Auch Eurydice wird euch gehören, wenn sie die Jahre, die ihr zustehen, vollendet hat und reif ist. Ich bitte euch nicht, sie mir zu schenken, nur zu leihen. Verweigert ihr aber das Geschick zurückzukehren: Freut euch dann über den Tod zweier Menschen!‘

Während der so sang und zu seinen Worten die Saiten schlug, weinten die blutlosen Seelen, Tantalus griff nicht nach der fliegenden Welle, stand Ixions Rad still, die Vögel zerfleischten nicht die Leber des Tityos, die Beliden ließen ihre Krüge stehen, und du, Sisyphus, saßest auf deinem Stein. Damals sollen zum ersten Mal die Wangen der Eumeniden [Rache-Göttinnen] von Tränen feucht geworden sein, weil der Gesang sie überwältigte. Weder die Königin noch der Herrscher der Unterwelt bringen es über sich, die Bitte abzuschlagen, und sie lassen Eurydice rufen. Sie befand sich unter den neu angekommenen Schatten, kam heran, und die Wunde erlaubte ihr nur langsam zu schreiten. Orpheus vom Rhodosgebirge erhält sie unter der Bedingung, nicht zurückzublicken, bevor er die Täler des Avernus verlassen habe – sonst werde das Geschenk zunichte.

Der Pfad führt sie durch die Totenstille bergan; steil ist er, dunkel und in dichten Nebel gehüllt. Schon waren sie nicht weit vom Rand der Erdoberfläche entfernt – besorgt, sie könne ermatten, und begierig, sie zu sehen, wandte Orpheus voll Liebe den Blick, und alsbald glitt sie zurück. Sie streckt die Arme aus, will sich greifen lassen, will ergreifen und erhascht doch nichts, die Unselige, als flüchtige Lüfte. Schon starb sie zum zweiten Mal, doch mit keinem Wort klagt sie über ihren Gatten – denn worüber hätte sie klagen sollen als darüber, dass sie geliebt wurde? – sprach ein letztes Lebewohl, das er kaum noch hören konnte, und sank wieder an denselben Ort zurück. Über den zweifachen Tod seiner Gattin war Orpheus so entsetzt wie der Mann, der voll Grauen die drei Häuse des Höllenhundes – den mittleren in Ketten – erblickte und den die Angst nicht eher verließ als seine bisherige Natur, da sein Leib zu Stein wurde, oder wie Olenus [wurde mit seiner Gattin Lethacea, die sich schöner als alle Göttinnen pries, versteinert], der den Vorwurf auf sich selbst lenkte und als der Schuldige gelten wollte, und du, unglückliche Lethacea – allzu viel hast du dir auf deine Schönheit eingebildet –; einst wart ihr zwei engverbundene Herzen, jetzt seid ihr Steine auf dem quellenreichen Ida [Gebirge].

Den Bittenden, der vergeblich noch einmal ans andere Ufer wollte, hat der Fährmann abgewiesen; dennoch saß Orpheus von Trauer entstellt sieben Tage lang am Ufer, ohne Ceres’ [Göttin der Fruchtbarkeit] Gaben zu genießen. Sorge, Seelenschmerz und Tränen waren seine Speise. Er klagt über die Grausamkeit der Götter des Erebus [Gott der Finsternis] und zieht sich auf die hohe Rhodope [Gebirge, heute in Bulgarien] und den sturmgepeitschten Haemus [Balkangebirge] zurück.“⁷⁵

⁷⁵ Ovid: *Metamorphosen*. Übersetzung von Michael von Albrecht Wilhelm, München 1981, 10. Buch, Verse 16-71.

2. Was ist Musik (für uns heute)?

Die folgenden Texte sollen die Schülerinnen und Schüler dazu anregen, eine Definition für das Phänomen Musik zu finden und zu erkennen, was Musik für sie persönlich bedeutet. Die Auswahl der Texte erfolgte unter dem Aspekt der Vielfältigkeit, des Einbezugs verschiedener Blickpunkte und der Wahrung von Diversität im Hinblick auf kulturelle Prägungen. In der unterrichtlichen Auseinandersetzung soll stets sowohl der Bezug zu Kapitel A mit seinen praxisorientierten Handlungsfeldern als auch zu Kapitel B mit seinen kognitiv-analytischen Betrachtungsweisen hergestellt werden. So kann ausgehend von dieser Sammlung an multiperspektivischen Zugängen zum Phänomen Musik der Blick auf das eigene praktisch-ästhetische Tun sowie auf das Werk *Die schöne Müllerin* von Franz Schubert reflektiert werden und eine sinnstiftende Auseinandersetzung im Hinblick auf die Performance (siehe Kapitel A.3, bzw. Kapitel C.4) angeregt/etabliert werden.

Jeder weiß sofort, was Musik ist, doch es fällt uns schwer, Musik genau zu definieren. Verschiedene Texte über Musik sollen helfen, dieses umfassende Phänomen zu begreifen und zu entschlüsseln:

- M1 „Musik ist eine Kunstgattung, deren Werke aus organisierten Schallereignissen bestehen. Zu ihrer Erzeugung wird akustisches Material, wie Töne, Klänge und Geräusche, innerhalb des für Menschen hörbaren Bereichs, geordnet. Aus dem Vorrat eines Tonsystems werden Skalen gebildet. Deren Töne können in unterschiedlicher Lautstärke bzw. Intensität (Dynamik), Klangfarbe, Tonhöhe und Tondauer erscheinen. Melodien entstehen aus der Abfolge von Tönen sowie gegebenenfalls Pausen in einem zeitlich festgelegten Rahmen (Rhythmus, Metrum und Tempo, ggf. eingebettet in Takte). Aus dem Zusammenklang (der Harmonie) mehrerer Töne (Akkorde) von jeweils anderer Tonhöhe erwächst Mehrstimmigkeit, aus den Beziehungen der Töne untereinander entsteht Harmonik. Die begriffliche Erfassung, systematische Darstellung der Zusammenhänge und deren Deutung leistet die Musiktheorie, mit dem Lehren und Lernen von Musik befasst sich die Musikpädagogik, mit Fragen nach der musikalischen Gestaltung hauptsächlich die Musikästhetik. Musik ist ein Kulturgut und Gegenstand der Musikwissenschaft.“⁷⁶
- M2 „Musik ist die produktive Gestaltung des Klingenden, das als Natur- und Emotionslaut die Welt und die Seele im Reich des Hörens in begriffsloser Konkretheit bedeutet, und das als Kunst in solchem Bedeuten vergeistigt zur Sprache gelangt kraft einer durch Wissenschaft (Theorie) reflektierten und geordneten und daher sinnvollen und sinnstiftenden Materialität. Die ‚Sprachfähigkeit‘ der abendländischen Musik beruht auf der Geistfähigkeit der seit der griechischen Antike vom und als Logos erschlossenen Physis des tönenden Materials und begründet die Geschichtsfähigkeit des Menschen.“⁷⁷
- M3 „Zunächst sollte man jedoch erst einmal analysieren, woraus Musik aufgebaut ist. Welches sind die grundlegenden Musikbausteine? Und wie entsteht durch ihre Anordnung Musik? Die grundlegenden Elemente jeglicher Klänge sind Lautstärke, Tonhöhe, Melodielinie (Kontur), Dauer (oder Rhythmus), Tempo, Klangfarbe und Wiederhall. Das menschliche Gehirn ordnet diese grundlegenden Merkmale der Wahrnehmung zu Konzepten einer höheren Ebene –

⁷⁶ <https://de.wikipedia.org/wiki/Musik> (aufgerufen am 1.8.2021).

⁷⁷ Brockhaus Riemann Musiklexikon, Band 3, S. 175; zitiert nach Manfred Spitzer: *Musik im Kopf*, Stuttgart 2002, S. 18.

genau wie Maler Linien zu Formen arrangieren. Dazu gehören Metrum, Harmonie und Melodie. Wenn wir Musik hören, nehmen wir in Wirklichkeit zahlreiche Merkmale oder ‚Dimensionen‘ wahr.“⁷⁸

- M4 „Musik sind bewusst gestaltete, in der Zeit gegliederte und nichtsprachliche akustische Ereignisse in sozialen Zusammenhängen.“⁷⁹
- M5 „Musik als Sprache der Gefühle? Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, dass sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten [...] Das was mir die Musik aus spricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.“⁸⁰
- M6 „Und ich fragte mich, ob nicht die Musik das einzige Beispiel dessen sei, was – hätte es keine Erfindung der Sprache, Bildung von Wörtern, Analyse der Ideen gegeben – die mystische Gemeinschaft der Seelen hätte werden können. Sie ist wie eine Möglichkeit, der nicht weiter stattgegeben wurde; die Menschheit hat andere Wege eingeschlagen, die der gesprochenen und geschriebenen Sprache.“⁸¹
- M7 „Musik ist organisierter Klang.“⁸²
- M8 „Musik
Was aber ist Musik?
Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht?
Wie kommt’s, dass du in deinen Todesstunden wieder nach der Nachtigall rufst und dein Fieber wild aus der Kurve springt, damit du sie noch einmal im Baum sehen kannst, auf dem einzigen hellen Zweig in der Finsternis? Und die Nachtigall sagt: ‚Tränen haben deine Augen vergossen, als ich das erste Mal sang!‘ So dankt sie dir noch, der du zu danken hast, denn sie vergisst es dir nie.
Du vernimmst ihr herrliches Wort und trägst ihr dein Herz an dafür. Sie legt es auf ihre Zunge, taucht es ins Nass und schickt es durch das dunkle Tor dem, der es öffnet, entgegen.
Was aber ist diese Musik, die dich freundlich und stark macht an allen Tagen? Wie kommt es, dass du wieder gerne isst und trinkst wegen ihr und deinen Nächsten zum Freund gewinnst? Und was ist diese Musik, die dich zittern macht und dir den Atem nimmt, als wüsstest du deine Geliebte vor der Tür stehen und hörtest den Schlüssel schon sich drehen?
Was ist sie, über der dein Geist zusammensinkt, ausgebrannt und verascht nach so vielen Feuern, die an ihn gelegt wurden?
Was ist dieses Entzücken und dieses Erschrecken, das ihm noch einmal bereitet wird? Der Vorhang brennt, geht auf vor der Stille, und eine menschliche Stimme ertönt: O Freude!

⁷⁸ Daniel J. Levitin: *Der Musik-Instinkt. Die Wissenschaft einer menschlichen Leidenschaft*, Berlin 2014, S. 3.

⁷⁹ Eckart Altenmüller: *Vom Neandertaler in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann*, Berlin 2018, S. 9.

⁸⁰ Felix Mendelssohn-Bartholdy in einem Brief an M. A. Souchay (1842), zitiert nach Eckart Altenmüller: *Vom Neandertaler in die Philharmonie*, S. 12.

⁸¹ Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeiten*, zitiert nach Eckart Altenmüller: *Vom Neandertaler in die Philharmonie*, S. 13.

⁸² Edgard Varèse, zitiert nach Daniel J. Levitin: *Der Musik-Instinkt*, S. 3.

Was ist dieser Akkord, mit dem die wunderliche Musik Ernst macht und dich in die tragische Welt führt, und was ist seine Auflösung, mit der sie dich zurückholt in die Welt heiterer Genüsse? Was ist diese Kadenz, die ins Freie führt?!

Wovon glänzt dein Wesen, wenn die Musik zu Ende geht, und warum rührst du dich nicht? Was hat dich so gebeugt und was hat dich so erhoben?

Auf deinen Wangen stehen Rosen, aber dein Mund ist weiß geworden, als hätt' er Dornen zerdrückt. Dein Aug schwimmt, aber du schwenkst deine Wimpern nicht.

Was hörst du noch, weil du mich nicht hören kannst, wenn die Musik zu Ende ist?

Was ist es?!

Gib Antwort!

„Still!“

Das vergesse ich dir nie.“⁸³

- M9 „Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
 Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
 enden. Du Zeit,
 die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.
 Gefühle zu wem? O du der Gefühle
 Wandlung in was? –: in hörbare Landschaft.
 Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
 Herzraum. Innigstes unser,
 das, uns übersteigend, hinausdrängt, –
 heiliger Abschied:
 da uns das Innre umsteht
 als geübteste Ferne, als andre
 Seite der Luft:
 rein,
 riesig,
 nicht mehr bewohnbar.“⁸⁴
- M10 Musik ist „die eigentliche Muttersprache des Menschen.“⁸⁵
- M11 „Die Musik ist der vollkommenste Typus der Kunst; sie verrät nie ihr letztes Geheimnis.“⁸⁶
- M12 „Für mich ist Musik in ihren besten Momenten der Versuch, die Trennung zwischen Menschendasein und Jenseits aufzulösen durch eine Verbindung zu Gott.“⁸⁷
- M13 „Denn Musik ist Sprache. Manchmal vielleicht nur Selbstgespräch, sozusagen Tagebuchnotiz, nicht für fremde Augen und Ohren bestimmt. Manchmal auch nur eine Botschaft von Mensch zu Mensch, ein Brief etwa, der verschlossen und nicht leicht zu entschlüsseln ist. Manchmal ist sie Rede und Gegenrede, musikalischer Dialog, improvisiertes oder festgeschriebenes Gespräch, klingender Diskurs. Und manchmal – vielleicht allzu selten – ist sie der große,

⁸³ Ingeborg Bachmann: *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, München 2001, S. 282f.

⁸⁴ Rainer Maria Rilke: *An die Musik*, zitiert nach: <http://rainer-maria-rilke.de/100220andiemusik.html> (aufgerufen am 1.8.2021).

⁸⁵ Yenudi Menuhin, in: *Der Spiegel*, Nr. 31, 28.7.2003, S. 132.

⁸⁶ Oscar Wild, zitiert nach: Peter Paul Kaspar: *Klangrede – Musik als Sprache*, Wien 2008, S. 5.

⁸⁷ Karl Heinz Stockhausen in: Daniel J. Levitin: *Der Musik-Instinkt*, S. XIV.

gemeinsam strömende Gesang, den sich die Mythen und Poesien der Kulturen und Religionen oft erst im Jenseits ersehnten.“⁸⁸

In der Auseinandersetzung mit den Texten M1 - M13 werden verschiedene Besonderheiten und Wesensmerkmale von Musik deutlich. Diese sind u. a.:

- Musik ist allgegenwärtig;
- sie ist Bestandteil der gesamten Kulturgeschichte;
- in nicht-industrialisierten Kulturen noch mehr als in westlichen Gesellschaften ist und war die Musik fester Bestandteil des täglichen Lebens;
- Musik ist und war schon immer Bestandteil und Tätigkeit im Alltag der Menschen (aktiv & rezeptiv);
- Musik ist regelhaft und dennoch zugleich Gefühl und Emotion;
- sie weist über das real Fassbare hinaus und bleibt geheimnisvoll;
- sie verstärkt soziale Bindung;
- Musik ist Kommunikation/Sprache.

⁸⁸ Peter Paul Kaspar: *Klangrede – Musik als Sprache*, S. 37.

3. Exkurs: Wie reagiert der menschliche Körper auf Musik?

Die kulturgeschichtlichen Phänomene und die besondere Bedeutung der Musik für den Menschen wurden in den vorangegangenen Kapiteln beleuchtet. Darüber hinaus ist es von Interesse, diesen Eigenschaften auch physiologisch auf den Grund zu gehen. Die folgenden Texte beschränken sich mit knappen Zusammenfassungen auf das Hören und das Musikgedächtnis (M14), die neurologischen Reaktionen (M15), im Besonderen auf den „Gänsehauteffekt“ (M16) und auf die „Macht der Musik“ (M17).

Dieses Kapitel wird als „Exkurs“ angeboten, um Neugierigen Informationen zu diesen interessanten Fragestellungen zu geben und um klarzustellen, dass diese Inhalte nicht abiturrelevant sind.

Seit vielen Jahren beschäftigt sich die neurowissenschaftliche Forschung mit der Wirkung von Musik auf den Menschen. Autoren wie Manfred Spitzer, Stefan Koelsch, Eckart Altenmüller u. a. haben zahlreiche Publikationen und Bücher zu diesem Thema veröffentlicht (siehe Literaturverzeichnis).

Hören und Hörgedächtnis

M 14 Eckart Altenmüller beschreibt den Vorgang des Hörens folgendermaßen:

„Musik ist Schall, und Schall sind periodische Luftdruckschwankungen, die durch ihre Wechselgeschwindigkeit (Frequenz) die Tonhöhe und durch die Größe der Auslenkung (Amplitude) die Lautstärke kodieren. Der charakteristische Klang eines Instruments wird durch die Intensität der mitschwingenden Obertöne und durch die Einschwingvorgänge bei der Tonerzeugung bestimmt.

Weil sich Musik in der Zeit entfaltet, ist das Gedächtnis eine wichtige Voraussetzung, um Musik wahrzunehmen und zu genießen. Schon ein einfaches Lied enthält in der Regel Wiederholungen. Sehr viele musikalische Gattungen leben vom Spiel mit dem musikalischen Gedächtnis, zum Beispiel Variationen oder Improvisationen über Jazz-Standards, aber auch Sonaten und Fugen. Das Langzeitgedächtnis für Musikstücke ist besonders stabil, was man häufig mit der starken emotionalen Wirkung von Musik erklärt, denn bekanntlich prägen sich emotionale Erlebnisse besonders gut im Gedächtnis ein.

Musik ist ein komplizierter zusammengesetzter Reiz. Bei der Wahrnehmung von Musik verarbeitet man Melodie-, Zeit-, Harmonie- und Dynamikstrukturen. Die Analysevorgänge können unterschiedliche Zeitabschnitte einschließen und benötigen ein leistungsfähiges Arbeitsgedächtnis. [...]

Musik hören erfordert ein funktionierendes Gehör. Die Schallwellen werden über das Trommelfell und die Mittelohrknöchelchen an das Innenohr weitergegeben. In den Haarzellen des Innenohres erfolgt die Umwandlung der physikalischen Schwingungen in die Universalsprache des Nervensystems, in elektrische Nervenimpulse. In der aufsteigenden Hörbahn wird die Schallinformation über zahlreiche Umschaltstationen in Hirnstamm, Mittelhirn und den tief im Großhirn gelegenen Basalganglien an die Schläfenregionen des Großhirns weitergeleitet, wo in den Hörzentren die bewusste Verarbeitung des Schalls erfolgt. [...]

An der Verarbeitung von Musik sind mehrere Regionen beider Hirnhälften beteiligt. [...] Die an der Verarbeitung von Musik beteiligten neuronale Netzwerke sind sehr variabel, da sie durch Übungseffekte beeinflusst werden. Dabei ist die Art und Weise entscheidend, wie musikalisches Wissen erworben wird. So beruht überwiegend prozedurales musikalisches Handlungslernen durch Musizieren ohne verbale Unterweisung eher auf rechtsseitigen Aktivierungen der Stirnhirn- und Scheitelregion, während der Erwerb von explizitem Faktenwissen über Musik eher die linke Stirnhirn- und Schläfenregion aktiviert. Dies erklärt auch, warum professionelle Musiker beim Musikhören im Vergleich zu Laien andere und eher linkshirnige Aktivierungen aufweisen.

Wird seit der frühen Kindheit intensiv musiziert, so bewirkt dieses jahrelange Training plastische Anpassungen der für das Hören zuständigen Hirnregionen. Berufsmusiker verfügen über ein größeres Hörareal in beiden oberen Schläfenlappen, und Musiker mit absolutem Gehör zeigen gegenüber Laien eine relativ größere Ausdehnung der linken Hörregion.

Die Quintessenz lautet: Musikhören ist ein aktiver, konstruktiver Prozess, der auf Vorerfahrungen beruht und durch Lernen verändert werden kann. Die am Musikhören beteiligten neuronalen Netzwerke sind individuell verschieden und spiegeln vor allem die persönliche Hörbiografie wieder.“⁸⁹

Neurophysiologische Reaktionen auf Musik⁹⁰

M 15 Sowohl das eigene Musizieren als auch das Musikhören kann in den Menschen starke körperliche Reaktionen wie z. B. Änderung des Blutdrucks oder der Atmung, Erhöhung der Herzschlagfrequenz, Zittern, Weinen, wohlige Schauer u. a. hervorrufen. Dies liegt an der Ausschüttung von Endorphinen, die zu Glücksgefühlen führen. Musik kann auf den Menschen auch entspannend wirken. Dann wird im Gehirn der Hörerinnen und Hörer Dopamin aktiviert und somit werden die Angstzentren des Gehirns gehemmt. Dies führt zu einer Verringerung der Ausschüttung von Stresshormonen, der Blutdruck sinkt und der Herzschlag wird ruhiger.

Welche körperlichen Reaktionen durch Musik beim Menschen hervorgerufen werden, hängt stark von dessen individueller Hörbiographie ab. Allerdings lässt sich nachweisen, dass bestimmte musikalische Merkmale wie z. B. der Einsatz eines Chores oder der erste Ton einer Solostimme bei vielen Hörerinnen und Hörer eine ähnliche Reaktion hervorrufen. Man kann also musikalische Merkmale ermitteln, die für eine bestimmte Wirkung verantwortlich sind. Die Wirkung von Musik auf den Menschen kann am Beispiel des Singens deutlich gemacht werden. Folgende Veränderungen von Körperfunktionen beim Singen konnten gemessen und nachgewiesen werden:

- Erhöhung der Kohlendioxidkonzentration im Blut (leichtes Rauschgefühl);
- Ausschüttung von Dopamin und Endorphin (Glückshormone);
- Ausschüttung des Hormons Oxytocin (Verstärkung von Gedächtnisprozessen und sozialer Bindungsfähigkeit);
- Senkung der Konzentration von Testosteron (Aggressivität).

⁸⁹ Eckart Altenmüller: *Vom Neandertaler in die Philharmonie*, S. 183ff.

⁹⁰ Vgl. *Musik um uns* Sekundarbereich II, hrsg. von Markus Sauter und Klaus Weber, Braunschweig 2008, S. 12f.

Warum wir von Musik Gänsehaut bekommen

M 16 Wer kennt dies nicht: wir hören Musik und plötzlich überkommt uns ein wohligen Schauer auf der Haut und wir bekommen eine Gänsehaut. Doch wann kommt dieses Phänomen vor und was löst den sogenannten „Chill-Effekt“ aus?

Forschungsergebnisse zeigen, dass es sich um ein sehr komplexes Phänomen handelt, denn es ließ sich im Labor nicht auf Kommando auslösen: „der Gänsehautreflex sei ein ‚sehr zerbrechlicher‘, wie Eckart Altenmüller erklärt: Die tiefe Empfindung ist ein komplexes Zusammenspiel verschiedener Faktoren; unter anderem spielen Umgebung, Außentemperatur oder Aufregung eine Rolle. Genauso müsse man sich auf die Musik einlassen können.“⁹¹

Dennoch konnten kleine Gemeinsamkeiten für das Auslösen des Gänsehauteffekts bei allen Probanden nachgewiesen werden. „„Und das ist der Beginn von etwas Neuem, ein musikalischer Strukturbruch. Alles andere – welches Genre, welche Akkorde, welche Stimmen – das hing eigentlich von der eigenen Erfahrung des Hörers ab.“ Denn schließlich haben die Gänsehauthörer eine besonders intensive Empfindung – und die emotionale Reaktion auf Musik ist zum größten Teil gelernt, weiß Eckart Altenmüller. Es gebe nur wenige musikalische Universalien: grundlegende Emotionen wie Trauer würden natürlich eher langsam, Wut eher laut gespielt.

Dabei ist interessant, dass wir solche Grundemotionen auch aus Sprachmelodien fremder Sprachen recht treffsicher herauslesen können – auch dazu gibt es Studien. Aber sonst, so der Musikforscher, ist der emotionale Gehalt von Musik vor allem geprägt von unseren persönlichen Assoziationen mit manchen Stilen und von der Art, wie wir in unserem Umfeld gelernt haben, Musik zu verstehen.“⁹²

Die Macht der Musik

M17 „... Dass Töne zu Musik werden, ist das Verdienst einer enormen Analyseleistung des Gehirns: Es ordnet scheinbar mühelos ein kompliziertes Gemisch aus Schallwellen einzelnen Instrumenten und Stimmen zu und erkennt darin musikalische Phrasen und Motive. Diese Leistung wird nicht von einem spezialisierten ‚Musikzentrum‘ vollbracht, vielmehr arbeiten hier verschiedene Areale des gesamten Gehirns zusammen. Und das geschieht schon früh – im Mutterleib. Die Psychologin Alexandra Lamon von der Keele University in Großbritannien hat es in einem Experiment nachgewiesen, in dem Mütter während der letzten drei Monate der Schwangerschaft immer wieder dasselbe Musikstück anhörten – eine Komposition von Mozart oder Vivaldi, ein Reggae-Lied oder einen Popsong aus den Top-Charts. Nach der Geburt durften die Mütter ihren Kindern dieses Stück dann ein Jahr lang nicht vorspielen. In einer ausgeklügelten Versuchsanordnung konnte Alexandra Lamon anschließend nachweisen, dass die einjährigen Kinder dieses Musikstück lieber mögen als andere, ähnliche Stücke. [...]

Den Einfluss von Musik auf unser Gehirn haben auch Hirnforscher erkannt. Der deutsche Neurowissenschaftler Stefan Koelsch etwa hat in Untersuchungen zeigen können, dass fröhliche Musikstücke wie zum Beispiel das Allegro aus Bachs Viertem Brandenburgischem

⁹¹ Isabella Ferenci, *Ö1 Wissenschaft*, <https://science.orf.at/v2/stories/2835893/> (aufgerufen am 27.12.2021).

⁹² Isabella Ferenci, *Ö1 Wissenschaft*.

Konzert oder eine irische Tanzweise bei Patienten die Konzentration des Stresshormons Cortisol im Blut verringerten – während einer Operation benötigten sie weniger von dem Narkosemittel Propofol. [...] Aufgrund solcher und anderer Wirkungen untersuchen Forscher zunehmend den Einsatz von Musik als Medizin. [...]

Können wir unser Denken und andere Funktionen verbessern, indem wir nur die richtige Musik auswählen und so positive Gefühle auslösen? Eine gewisse Selbstbehandlung betreibt im Grunde jeder, der sich im Verlauf des Tages mit dem richtigen Song einen kleinen oder größeren Kick verschafft. Den deutschen Leistungsschwimmer Paul Biedermann etwa bringt harter Metal-Sound erst richtig in Stimmung für den Kampf um die entscheidende Hundertstelssekunde: ‚Metal macht mich auf eine positive Art aggressiv, hilft mir, an meine Grenzen zu gehen. Je schneller und härter der Song, desto besser.‘ Besonders in Erinnerung behalten hat der Athlet den Song Feuer frei von Rammstein: ‚Der ging mir während der Rennen bei der Weltmeisterschaft in Rom 2009 durch den Kopf‘ – Biedermann gewann dort Gold und stellte einen neuen Weltrekord auf. [...] Wegen ihrer stimmungsaufhellenden Wirkung wird Musik sogar als Mittel zur systematischen Behandlung von Depressionen erprobt. [...]

Musik kann nicht nur Emotionen vermitteln, sondern auch Kommunikation ohne Worte ermöglichen. ‚Musiktherapie ist in erster Linie dann angezeigt, wenn Menschen nicht sprechen können‘ sagt Karin Schumacher, Professorin am Musiktherapiezentrum der Universität der Künste in Berlin. Sie erforscht vor allem die Möglichkeiten, durch elementare, improvisierte Musik mit autistischen Kindern in Kontakt zu treten und deren zwischenmenschliche Fähigkeiten zu fördern. [...]

Neue Unterstützung für die These von der Musik als Glücksproduzent liefert eine Arbeit der Neuroforscherin Valori Saimpoor von der kanadischen McGill University. Sie konnte kürzlich das Gänsehautgefühl, das Musik zuweilen erzeugt, mithilfe bildgebender Verfahren im Gehirn sichtbar machen. Für das Experiment brachten die untersuchten Probanden jene Lieblingsstücke mit, die bei ihnen besonders wohlige Schauer hervorriefen. Die Auswahl reichte vom Adagio for Strings des amerikanischen Komponisten Samuel Barber bis zu Led Zeppelins Moby Dick. Die Studie zeigte, dass in den am intensivsten erlebten Momenten der Nucleus accumbens im Gehirn der Probanden mit Dopamin regelrecht überflutet wurde. Diese entwicklungsgeschichtlich alte Hirnregion ist Teil des Belohnungssystems, das uns Wohlgefühle beim Essen, Sex oder Drogenkonsum beschert.⁹³

In der Auseinandersetzung mit den Texten M14 - M17 werden verschiedene physiologische Reaktionsmöglichkeiten des Menschen auf das Phänomen Musik sowie deren Bedeutung für den vielseitigen Umgang mit Musik aufgezeigt. Diese sind u. a.:

- Grundlagen der Physiologie des Hörens
- Aufbau eines Hörgedächtnisses
- Körperliche Reaktionen beim Musikhören und Musikmachen
- Faktoren, die den Gänsehaut-Effekt beeinflussen
- Die Wirkung von Musik auf den Menschen

⁹³ Birgit Herden: *Die Macht der Musik*, in: Zeit online vom 6.12.2011, zitiert nach: *Musik um uns* Sekundarstufe II, hrsg. von Markus Sauter und Klaus Weber, Braunschweig 2017, Materialband, MB 1/I.

4. Interpretation und Deutung der *Schönen Müllerin*

Warum berührt und fasziniert uns die *Schöne Müllerin* heute noch?

In diesem Kapitel sollen inhaltliche Anregungen gegeben werden, wie man den Liederzyklus verstehen und mit Leistungsfachschülerinnen und -schülern ins Heute und in andere Darstellungsformen übertragen kann (z. B. andere Textarten, Bewegung/Tanz, Theater-Szene, Videoclip, musikalische Bearbeitung, siehe auch Kap. A.3).

Das „Was?\": Die Handlung

Was berührt uns an dieser Geschichte eines namenlosen Müllergesellen, der als frohgemuter Wanderfreund auftaucht, um zwanzig Lieder später aus enttäuschter Liebe zu einer schönen Müllerin im Bach zu versinken?

Nun, diese Handlung mit „novellistischem Einschlag“⁹⁴ ist zunächst im klassischen Sinne tragisch, das heißt, sie endet mit dem selbstgewählten Tod des Helden. Wir empfinden Mitleid mit ihm, sein Schicksal berührt uns und wir bewundern seine Handlungsweise vielleicht sogar, weil es – zugegebenermaßen in romantisch-dramatischer Zuspitzung – in unserer Jugend auch unsere Geschichte hätte sein können. Und vielleicht trauern wir zumindest den noch unbeschwerten Anfangsliedern dieser Liebesgeschichte nach. Die *Müllerin*-Handlung bietet uns aus unserer heutigen Sicht eine individualistische und romantische Aussteiger-Alternative zu unserer von Pflichten, Aufgaben und Zwängen bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit. Er wandert einfach los! Sein Ziel wird ihm erst vom Bach, also von seiner natürlichen Umgebung eingegeben. Der Müller bleibt aber dabei frei: frei, da zu bleiben, wo er bleiben möchte. Er geht auch sonst im weiteren Verlauf wenige Kompromisse ein, sondern sucht vielmehr – und das ist das große romantische Thema – die absolute, die bedingungslose, die unendliche Liebe. Und absolute Liebe bedeutet für ihn, in den Rollenvorstellungen des beginnenden 19. Jahrhunderts, ewige Treue⁹⁵. Als er diese in der wirklichen Welt nicht findet und von „seiner“ Müllerin nicht gewollt wird, ist für ihn das Leben nicht mehr lebenswert, und zwar in einer uns packenden, ergreifenden, erschütternden, wenn nicht gar heimlich von uns bewunderten Konsequenz. Dabei sei dahingestellt, ob sich diese Beziehung zur Müllerin für ihn tatsächlich in der wirklichen Welt oder nur in seiner Traumwelt vollzogen hat.⁹⁶ Allein die Tatsache, dass nicht einmal die von ihm zur idealen Frau erkorene schöne Müllerin seinem anspruchsvollen Liebes- und Treue-Vorstellungen entspricht, lässt ihn die Erlösung von dieser harten, unbarmherzigen wirklichen Welt in der ewige Treue verheißenden Natur suchen.⁹⁷

⁹⁴ Dietrich Fischer-Dieskau: *Shubert und seine Lieder*; Stuttgart 1996, S. 247.

⁹⁵ Vgl. die folgenden markanten Treue-Zitate in den Liedtexten: „dass die schöne Müllerin merkte meinen treuen Sinn“ (Nr. 5); „Dein ist mein Herz und soll es ewig, ewig bleiben“ (Nr. 7); „Weil unsre Lieb ist immer grün“ (Nr. 13); „Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif aus Rohr und bläst den Kindern schöne Tänz und Lieder vor“ (Nr. 15, impliziert, dass das lyrische Ich auch ein guter Vater der gemeinsamen Kinder wäre, die biedermeierliche Familienidylle blüht hier am Horizont als letztes Treue-Argument gegen den unzuverlässigen Jäger auf); „Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei und denkt im Herzen, der meint' es treu“ (Nr. 18).

⁹⁶ Elmar Budde („Der Müller bleibt allein zurück, auch wenn er zu Beginn des zweiten Liedes [Nr. 11: Mein!] das Gegenteil behauptet“) und Giuseppina La Face Bianconi bezweifeln dies für die Schubertsche Fassung, indem sie sich auf den überraschenden a-Moll-Schluss von Tränenregen (Nr. 10) stützen. Das anschließende „Mein!“ ist für sie reines Wunschdenken und „pure Wirklichkeitsflucht“. Siehe Elmar Budde: *Shuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2012, S. 42; sowie Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S. 64 und S. 83.

⁹⁷ „Die Treu ist [nur!] hier, sollst liegen bei mir, bis das Meer will trinken die Bächlein aus.“ So singt der Bach in seinem Wiegenlied (Nr. 20) den Müller zur Ruh.

Das „Wer?\": Held oder Anti-Held?

In einem seiner Romane lässt der französische Schriftsteller Michel Houellebecq den Literaturwissenschaftler François über das Faszinosum von Literatur im Vergleich zu anderen großen Kunstgattungen nachdenken:

„Die Musik kann im selben Maße wie die Literatur erschüttern, eine gefühlsmäßige Umkehr, Traurigkeit oder absolute Ekstase bewirken; die Malerei kann im selben Maße wie die Literatur verzücken, einen neuen Blick auf die Welt eröffnen. Aber allein die Literatur vermittelt uns das Gefühl von Verbundenheit mit einem anderen menschlichen Geist, mit allem, was diesen Geist ausmacht, mit seinen Schwächen und seiner Größe, seinen Grenzen, seinen Engstirnigkeiten, seinen fixen Ideen, seinen Überzeugungen; mit allem, was ihn berührt, interessiert, erregt oder abstößt. [...] Natürlich sind, wenn es um Literatur geht, die Schönheit des Stils, die Musikalität der Sätze von Wichtigkeit. Die Tiefe und Originalität der Gedanken des Autors sind nicht unwesentlich; aber ein Autor ist zuvorderst ein Mensch, der in seinen Büchern gegenwärtig ist; ob er gut schreibt oder schlecht, ist dabei zweitrangig, die Hauptsache ist, dass er schreibt und wirklich in seinen Büchern präsent ist. [...] Ein Buch, das man mag, ist zudem vor allem ein Buch, dessen Autor man mag, dem man gern begegnet, mit dem man gern seine Tage verbringt.“⁹⁸

Houellebecq unterscheidet hier die verschiedenen Kunstgattungen. Im Falle der *Schönen Müllerin*, haben wir es mit einer Musikgattung und zugleich mit einem Sonderfall der literarisch-lyrischen Gattung zu tun: Wir bekommen alles in Liedern (also in singbaren, in Versen und Strophen gegliederten Texten) aus der Perspektive des lyrischen Ichs, des Müllergesellen, erzählt. Eine Verbindung zum Autor, wie Houellebecq schreibt, ist in dieser Gattung praktisch gleichbedeutend einer Verbindung zum lyrischen Ich, da der Autor selbst nur mittels des lyrischen Ichs erzählt und wir alles nur aus seinem Blickwinkel und mit seinen Worten (und sobald die Lieder vertont sind, zusätzlich in seinen Tönen) mitgeteilt bekommen. Die Verbindung zum lyrischen Ich kann also hier besonders intensiv sein. Und wahrscheinlich finden wir trotz seines nicht gerade lebensstüchtigen, am Schluss sogar lebensfeindlichen Verhaltens, einige Gründe, das lyrische Ich, also den Müllergesellen, sympathisch zu finden.⁹⁹

Letztlich wird die sympathische Bescheidenheit des Müllers schon im formal etwas irreführenden Titel ausgedrückt. Der Zyklus heißt nicht etwa – nach der Hauptfigur – *Der treue Müller*. Auch lässt der tatsächliche Titel mit der Berufs- bzw. Herkunftsbezeichnung „Müllerin“ im Titel keinen tragischen Ausgang erwarten.¹⁰⁰ Herkunfts- und Berufsbezeichnungen kennen wir eigentlich aus versöhnlich endenden Komödien, wie z. B. *Der Barbier von Sevilla*, *Figaros Hochzeit*, *Der Waffenschmied*, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Formbewusste (dramatische) Autoren führen üblicherweise den konkreten Eigennamen der untergehenden Tragödien-Helden im Titel wie bei *Macbeth*, *Romeo und Julia*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, *Carmen*, *Wozzeck*. Der Müller dagegen bleibt namenlos¹⁰¹ – das ist eher ein Zeichen für einen menschlichen Typus als für einen

⁹⁸ Michel Houellebecq: *Unterwerfung*; aus dem Französischen von Norma Cassau und Bernd Wilczek; Köln 2015, S. 9f.

⁹⁹ Letztendlich geht es doch beim Lesen von literarischen (und auch sonstigen künstlerischen) Werken genau darum: mit anderen mitzufühlen, sie sympathisch (gr. „mitleidenswert“) zu finden, mit ihnen Schicksale zu erleben, zu erleiden, zu erdulden. Es geht nicht – wie im gesellschaftlichen Alltag, in der „wirklichen Welt“ – um praktische Lebenshilfe. Daher sind auch psychologische und psychiatrische Interpretationsansätze, so scharfsinnig und erhellend sie im Einzelfall z. B. von Bianconi sind, im Grunde unangemessen, weil sie Techniken des realen, gesellschaftlichen Alltags (hier die Pathologisierung [und evtl. Therapie] von abweichendem Verhalten) auf ein fiktives Kunstwerk und erfundene Kunstfiguren übertragen.

¹⁰⁰ Herkunfts- und Berufsbezeichnungen kennen wir eigentlich aus versöhnlich endenden Komödien, wie z. B. *Der Barbier von Sevilla*, *Figaros Hochzeit*, *Der Waffenschmied*, *Die Meistersinger von Nürnberg*.

¹⁰¹ Der Müller bleibt auch sonst ein ziemlich unbeschriebenes Blatt. Wir wissen so gut wie nichts von ihm, erfahren weder seinen Namen noch sein Alter noch seine Herkunft. Alles, was wir wissen, ist, dass er ein Müllergeselle auf Wanderschaft ist.

unverwechselbaren Charakter – und überlässt sein Hauptfigur-Anrecht auf den Titel ganz bescheiden seinem im doppelten Sinne unerreichbaren Ideal, der schönen Müllerin.

Auch bedient der Müller zwei große, verwandte (Figuren-)Motive der Weltliteratur: Er ist ein Sonderling und hat vielleicht auch etwas Rebellisches. Ein „Re-bell(um)“ nimmt ja rein etymologisch den Krieg wieder auf. In unserer Geschichte wäre der Krieg z. B. interpretierbar als Ablehnung des pragmatischen, sich mit relativer Treue zufriedengebenden Liebesbegriffs. Der Müller ist dabei weder Verschwörer noch Revolutionär, seine Ablehnung der menschlichen Gesellschaft „erfolgt spontan aus dem Gefühl heraus, dass eine ihm eingeborene Norm verletzt worden ist“.¹⁰² Es ist dabei kein lauter Aufstand, sondern die stille Rebellion eines Einzelgängers, der unter Einsatz seiner Existenz den Gehorsam verweigert. „Weil sein [des Rebellen] Handeln der Integrität eines Sittenbegriffs entspringt, wird sein Ansatz ein gewisses Maß an Sympathie erringen“.¹⁰³

Da aber dem Müller der politisch-gesellschaftliche Impetus des typischen Rebellen fehlt, mutet er eher wie ein Sonderling an. Ein Sonderling ist ein Menschentyp mit einem vom Durchschnittlichen abweichenden, partiell unangepassten, oft eigenbrötlerischen Verhalten, das ihn von außen betrachtet hilflos-rührend bis lächerlich erscheinen lässt:

„Sonderlinge gehen bestimmten, nicht allgemein verbreiteten Neigungen nach, leben nach Ideen, die nicht oder nicht mehr die der Allgemeinheit sind, fühlen sich von Abneigungen oder Ängsten ergriffen, die andere Menschen zu überwinden vermögen, setzen sich, ohne aggressiv zu werden, über die Gesellschaft und ihre Maßstäbe hinweg und sehen ihre Selbstverwirklichung in anderen Lebensformen als den üblichen.“¹⁰⁴

Die Fähigkeit des Müllers zur Naturdeutung, seine Bereitschaft in der Natur zu lesen oder ihr zuzuhören, sie zu deuten, auch sein Mut, mit ihr zu kommunizieren, lassen ihn aus aufgeklärter, heutiger Weltsicht tatsächlich sonderbar, angesichts seines Umgangs mit einem banalen Problem (er erobert seine Müllerin nicht) auch hilflos-rührend erscheinen.

Letztendlich ähnelt die Geschichte des Müllers auch Schuberts persönlicher Geschichte, allerdings auf eine ganz andere Art wie sein anderer großer Zyklus, die *Winterreise*, die weniger das Private als das Künstlerische, das Liedererfinden und -singen seiner Existenz betont. Auch Schubert ist ein Außenseiter, kommt nicht rein in die große Musikwelt, passt sich aber trotzdem dem musikalischen Mainstream nicht an: „Dann halt nicht!“ scheint nicht nur der Müller, sondern auch Franz Schubert zu sagen, geht unter und stirbt mit nur 31 Jahren. Wahrscheinlich wirkt der Müller deshalb auf viele junge (und junggebliebene) Leute so stark: er ist in seiner Kompromisslosigkeit zutiefst radikal.

„Wer [...] wissen will, wessen Musik mir besonders nahekommt, dem nenne ich an erster Stelle Franz Schubert. Denn der erscheint mir wie ein Bruder, den man liebt, obwohl er anders ist als man selbst, dessen Schutzlosigkeit einen anrührt und bei dessen Musik man ganz still wird – so scheu, so tröstlich, so todtraurig und doch so blühend ist sie. Es gibt Menschen, vor allem Kinder, denen man nicht böse sein kann, wenn sie einen nur anschauen. Und es gibt Musik, die direkt ins Herz trifft ... ohne es darauf anzulegen.“¹⁰⁵

¹⁰² Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1999, S. 603.

¹⁰³ Ebd., S. 604.

¹⁰⁴ Ebd., S. 643.

¹⁰⁵ Martin Geck: *Alles andere als ein Großmaul. Franz Schubert und seine Lieder*; in: *Die kürzeste Geschichte der Musik*; Stuttgart 2020, S. 111.

Das „Wie?\": Singen, Lied und ein Tenor

Wie präsentiert sich aber der Schubertsche Müller, dessen in jeglichem Sinne romantische Ideale an der harten Wirklichkeit zerbrechen? Er singt. Warum aber singt er? Bei der Entstehung einer jüngeren Singgattung, der Oper um das Jahr 1600, findet man Hinweise darauf, was damals mit dem Singen bezweckt werden sollte und man kann es problemlos auf andere Singgattungen wie das Lied übertragen: Das Singen soll Erregung und Bewegung bei Hörerinnen und Hörern bewirken. So wollte man die sagen- und zauberhaften Wirkungen der antiken Tragödie, deren Jammer und Schauer, von der man damals dachte, die Texte seien auf irgendeine Art sängerisch deklamiert worden, aufs Neue erzielen. Im romanischen Sprachraum ist dieser Zauber des Singens noch an der Etymologie mancher Wörter abzulesen. Das französische „chanter“ (lat. „cantare“; von „canere“ = „singen, vorhersagen, prophezeien“) hat zu Wortbildungen aus dem Bereich der Zauberei geführt, wie „enchanter“ = „ver-, bezaubern“, „charme“ = „Zauber, Bann, Reiz“.

Der Zauber des Singens wurde natürlich nicht erst um 1600 entdeckt. Auch einer der antiken Ur-Mythen der Musik, und zwar genau derjenige, der die Zauberwirkung auf andere beschreibt, der Orpheus-Mythos, handelt nicht von einem Instrumentalisten, sondern von einem Sänger (siehe Kapitel C.1).

Es ist bezeichnend, dass der Müller in *Eifersucht und Stolz* mit einer verbürgerlichten Familienversion des Panmythos selbst zwar eine alternative Lösung der Geschichte andenkt und durch den Bach der Müllerin ausrichten lässt: „Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif aus Rohr und bläst den Kindern schöne Tänz und Lieder vor.“ Übersetzt soll das heißen: Er, der Müller, habe den „Korb“ der Müllerin verarbeitet und widme sich nun tapfer anderen wichtigen Lebensaufgaben wie Flötenspiel und Kindererziehung. Der Müller geht jedoch dann diesen vernünftigen, zivilisatorisch elementaren, aber ziemlich undramatischen Weg nicht.¹⁰⁶ Der Pan-Syrinx-Mythos ist eben eher etwas für reflektierte Instrumentalisten als für emotionale Sänger.

Es scheint vielleicht sogar eine anthropologische und nicht nur kulturelle Konstante zu sein, dass in künstlerischer Ausformung Wichtiges und Existenzielles eher gesungen als gesprochen wird,¹⁰⁷ vielleicht weil man merkt, dass das Singen den ganzen Körper des Sängers ergreift.

Kulturell bedingt und erlernt ist allerdings, dass wir mit dem Klang einer Tenorstimme eher die Vorstellung eines jungen Sängers verbinden. In der Oper sind Tenöre seit den späten Mozart-Opern fest abonniert auf die Rolle des jugendlichen Liebhabers. Die tieferen (Männer-)Stimmen dagegen wirken auf uns älter, dadurch auch im Allgemeinen gesetzter, vernünftiger und nachdenklicher. Der Müller bringt also von der Stimmlage her alle Voraussetzungen mit, die seine Liebhaber-Rolle erfordert.

Dazu passt, dass Schubert diese Verzauberung nicht mit opernhaften Arien, die sich auffälliger, wichtig-tuerischer technischer Höchstschwierigkeiten wie virtuosen Koloraturen oder kraftvoll

¹⁰⁶ Im Mythos von Pan und Syrinx sublimiert Pan seinen Liebestrieb zur Nymphe Syrinx, die sich auf der Flucht vor seinen Augen in Schilfrohr verwandelt hat, indem er aus diesem Schilfrohr eine (nach ihm benannte) Pan-Flöte schnitzt und darauf spielt. So hat er seine geliebte Syrinx in Form seiner Flöte immer bei sich und kann sich ihrer mithilfe der Instrumental-Musik stets erinnern.

¹⁰⁷ „Wenn ein Mensch Freude empfindet, dann drückt er sie durch Worte aus. Wenn ihm das Wort dazu nicht genügt, dann dehnt (singt) er das Wort. Wenn ihm das gedehnte Wort nicht genügt, dann fügt er das Instrumentalorchester hinzu. Wenn das Orchester nicht ausreicht, beginnen unwillkürlich seine Hände zu schwingen und die Füße den Boden zu stampfen.“ (Beschreibung der Peking-Oper; in: *Theater der Nationen*, Hamburg 26. April – 13. Mai 1979; Hamburg 1979, S. 15, zitiert nach Erika Fischer-Lichte: *Das System der theatralischen Zeichen*; Tübingen 1983, S. 174.)

gesungenen hohen Spitzentönen bedienen, zu erreichen versucht. Schubert wählt für seinen Sonderling mit seiner Geschichte und seinen inneren Empfindungen die Gattung, die seit Urzeiten für das musikalische Geschichtenerzählen zuständig war: Er singt uns Lieder vor.

Das wirkt erfrischend nüchtern, bescheiden und fernab jeder aufgesetzten (Opern-)Theatralität.¹⁰⁸ Diese Hinwendung zum Intimen ist natürlich auch aus der Biografie seines musikalischen Schöpfers, Franz Schubert, zu verstehen. Hans Heinrich Eggebrecht meint sogar, das Schubert-Lied an sich (wenn es so etwas gibt), trage die Welt des kleinen Kreises, in dem Schubert sich aufhielt, als Schaffensbedingung und Ausdruck in sich. Das Lied sei somit ein intimer Gegenentwurf zur großen öffentlichen Konzert- und Opernwelt eines Beethoven, Paganini oder Rossini, zu der Schubert wie erwähnt keinen Zutritt fand.¹⁰⁹

So wurde Schuberts Klavierlied ein wegweisender Beitrag einer jungen Künstler-Avantgarde, die sich unter Ihresgleichen in einem geschützten Raum entwickeln konnte. Sie vereinigte damals musikalisch Neues (den Beethovenschen Instrumentalsatz des obligaten Accompagnements) mit etwas (Ur-) Altem, der Gattung Lied und schuf damit das romantische Kunstlied.

Davon ausgehend könnten in diese Richtung auch eigene Erfindungsversuche mit dem für die Schülerinnen und Schüler nun schon alten Modell des romantischen Kunstlieds und Neuerem angestellt werden.

„Mit wem, für wen?": Damalige und heutige Möglichkeiten einer Schubertiade

Jede Musik sagt jeder Hörerin / jedem Hörer immer wieder Neues und auch Anderes. Die sich daraus ergebende Vielfalt soll im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Werk von Franz Schubert einen besonderen Stellenwert bekommen:

Die schöne Müllerin von Franz Schubert soll in den Kontext der Schülerinnen und Schüler übertragen werden und an ihre Lebenswelt anknüpfen. Hierfür sollen eigene kreative Ausdrucksformen gefunden und das Projekt als Performance/Schubertiade auf die Bühne gebracht werden. Leitfrage für die unterrichtliche Auseinandersetzung soll dabei sein: „Wie kann man heutzutage *Die schöne Müllerin* für Jugendliche aufarbeiten, interpretieren und inszenieren?“ Dabei gibt es verschiedene werkimmanente Anknüpfungspunkte:

- Schubert war selbst ein (fast noch jugendlicher) verliebter Suchender;
- der Müller ist ein verliebter Jugendlicher, wie unsere SuS auch;
- das Sprachrohr Schuberts aber war die Schubertiade.

¹⁰⁸ Wie verdeutlicht man aber in einem Monodram, dass hier durch das Singen des Darstellers nicht Sprechen, sondern tatsächlich auch Singen der Figur X gemeint ist? Am deutlichsten wird dies durch die Verwendung von singtypischen Gliederungen und Großformen, in der *Müllerin* besonders durch die auffällige Verwendung und Häufung von Strophenliedern (z. B. Lieder Nr. 7-10). Die durchkomponierten, nicht-strophischen Lieder bedeuten dann im Umkehrschluss eher Sprechen (oder Denken) als Singen des Müllers. Vgl. Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, S. 75: „Der Müllersbursch, der im *Neugierigen* [Nr. 6] aus sinnendem Selbstgespräch absichtslos in ein leises Singen, so für sich hin, hinüberzuleiten schien („O Bächlein meiner Liebe“), fängt nun richtig an zu singen, Lieder zu singen, auch jetzt nicht laut, aber wohl mit erhobener Stimme“.

¹⁰⁹ „Entscheidend ist die Bedingung, aus der heraus Schuberts Lied, sein Lied überhaupt, entstanden ist: das Abseits. Es trägt, ob es *Heidenröslein* heißt oder *Leiermann*, als romantisches Attribut die soziale Sphäre in sich, in der es bei seiner Entstehung beheimatet war. In der Welt des kleinen Kreises, der sozialen Gegenwelt, wurde es groß, große Kunst, und übernahm hier – was auch immer es spricht und singt – die Funktion der Kunst im emphatischen Sinn der Beschwörung einer anderen Welt.“ Zitiert nach Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, S. 641f.

Vielfach herrscht immer noch der Glaube vor, auch zu Schuberts Zeiten sei der (Konzert-) Liederabend, so wie es ihn heute noch gibt, die adäquate Aufführungsform seiner Lieder gewesen. Allerdings haben damals die Schubertiaden den idealen Rahmen für diese Musik gebildet (siehe Kapitel B.2b). Sie haben einer ausgewählten, wohlwollenden, zunächst kleinen Öffentlichkeit diese sehr persönliche Kunst zugänglich gemacht und sie zugleich vor dem gnadenlosen Urteil einer öffentlichen (oder in Zeitungsartikeln veröffentlichten) Meinung geschützt. Genau aus diesem Grund erscheint ein ähnlich intimer Rahmen auch für die Präsentation schulischer Leistungsfach-Performances ratsam.

Wie könnte aber eine solche „neue Schubertiade“ aussehen, die die Ergebnisse einer produktiven Auseinandersetzung mit der *Schönen Müllerin* präsentiert? Den Ideen und Formen der Ausgestaltung sind prinzipiell keine Grenzen gesetzt (siehe A.3).

Da wir es mit Musik und Sprache und deren ursprünglichster und sinnfälligster Verbindung, dem Lied, zu tun haben, sollte auf jeden Fall die Wechselwirkung zwischen wort- und musiksprachlichem Ausdruck und deren Bedeutung zum Thema werden. Inhaltlich und sprachlich können dafür die folgenden Assoziationen und Beobachtungen, die bewusst auch die Grenzen des Zyklus überschreiten, eine erste Hilfe und Orientierung sein, um mit den Schülerinnen und Schülern auf weitere, besonders auch musikalisch-sprachliche Ideen zu kommen und sie auf dem Weg zu einer produktiv-kreativen Aneignung der einzelnen Lieder des Zyklus zu inspirieren und zu begleiten.

Nr. 1: *Das Wandern*

Kunstlied versus Volkslied: Warum ist die Schubert-Vertonung nicht zum Volks- und Wanderlied geworden?¹¹⁰ Das Lied offenbart ein „klares, unverblümtes, offenes und aktives Wesen“¹¹¹. Ist damit schon der Müller, das lyrische Ich, charakterisiert oder handelt es sich um eine Art Prolog z. B. eines Erzählers, der deshalb noch das Ich vermeidet und in der dritten Person von einem Müller und vom Wandern an sich singt?¹¹²

Nr. 2: *Wohin?* – und allgemein alle Müller-Bach-Dialog-Lieder (Nr. 3, 4, 6, 15, 19) sowie Nr. 20

Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.¹¹³

Der Wanderer wird (und wirkt) hier magisch berauscht durch das rauschende (singende) Wasser. Wie ist aber eine poetisch-romantische Kommunikation im Sinne des obigen Eichendorff-Gedichts mit unbelebten Dingen, wie beispielsweise dem Bach, heute noch möglich, ohne sofort pathologisiert und wegen Wahnvorstellungen in die Psychiatrie eingewiesen zu werden? Auf einer Opernbühne könnte man so etwas gefahrlos durchspielen, denn dort gehört zum Gattungscode, dass das Singen des Darstellers neben Sprechen und Singen der Figur X (die auch ein unbelebtes Ding sein kann) immer auch Denken der Figur X bedeuten kann. Die schwierige Frage ist dann vor allem, ob und wie

¹¹⁰ Vgl. Walther Dürr: *Die schöne Müllerin*, S. 108 und Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, S. 58.

¹¹¹ Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S. 68.

¹¹² Das lyrische Ich kündigt sich sprachlich nur in der letzten Strophe durch einen Possessivbegleiter („meine Lust“) sowie durch ein Objektpronomen („Lasst mich“) an, tritt aber noch nicht in Subjektfunktion, als echtes Ich in Erscheinung.

¹¹³ Joseph von Eichendorff, Gedicht *Wünschelrute*, 1838. Zitiert nach: *Musik ums uns 2/3, Klassen 7-10* (Neubearbeitung) hrsg. v. Markus Sauter und Klaus Weber; Braunschweig 2013, S. 162.

man das Gedachte darstellt: z. B. singende „Nixen“, die einem den Weg „hinunter und immer weiter“ weisen (Nr. 2), „süßer Mühlengesang“ (Nr. 3)!?

Nr. 5: *Am Feierabend*

Ein Leben zwischen romantischem Traum und harter Arbeitsrealität, die hier sogar noch idealisiert wird: Das 19. Jh. ist durch die Industrialisierung auch das Jahrhundert des Mühlensterbens. Wie artikuliert Wilhelm Müller wortsprachlich die Diskrepanz zwischen Wunsch (Aufmerksamkeit der Müllerin bekommen) und Wirklichkeit (ein schwacher Arbeiter unter vielen in der Mühle)? Wie erfasst Schubert dies musikalisch? (Lösungsmöglichkeiten: dreiteilige Vertonung eines zweistrophigen Gedichts; in der Coda zunächst Verklingen des „treuen Sinns“ des Müllers, dann trotzig [akkordisch kadenzierende] Gegenreaktion).

Nr. 6: *Der Neugierige*

Sprechen – ja! Aber mit wem? Was tun, wenn der andere (hier: der Bach) nicht spricht, nicht auf Fragen antwortet, jedenfalls nicht mit Wortsprache, sondern nur mit bewegten Klängen, zum Beispiel mit einem Trugschluss in T. 50 auf die Frage „Liebt sie mich“?¹¹⁴

Die Konzentration auf die Entscheidungsfrage „Ja oder nein?“ weckt Assoziationen zur Hauptmann-Doktor-Woyzeck-Szene in Büchners *Woyzeck* (1835): Ja oder Nein? Hat Marie Woyzeck betrogen oder nicht? Die Antwort, die hier wie dort ausbleibt, entscheidet über Leben und Tod.

Nr. 7: *Ungeduld*

Das vielleicht vitalste Lied des Zyklus thematisiert das Problem des nonverbalen „Sprechens“, am deutlichsten in der 4. Strophe: Was tun, wenn die nonverbalen Zeichen dieser Gefühlssprache nicht verstanden werden?¹¹⁵ „Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben“ immer wieder als Refrain in die Welt hinausrufen? Welche spektakulären nonverbalen und verbalen Partner-Werbemöglichkeiten gäbe es heute? Liebesbezeugung durch anonym überbrachte Blumengrüße, klassische Treuebezeugung durch stille Ringübergabe, von (prominenten) Dritten im Fußballstadion oder bei Konzerten öffentlich gemachte Heiratsanträge, fliegende Flugzeuge mit Banner: „Müllerin, Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!“ oder, oder, oder...

Nr. 8: *Morgengruß*

Wir sind Zeuge des Müllerschen Kopftheaters. Ein imaginärer, vielleicht körpersprachlich-pantomimischer Dialog, der die Reaktion des anderen mitspielt? Eine weitere nun vermehrt auftauchende Frage, die grundsätzlich bei einer geplanten Aufführung zu diskutieren wäre, drängt sich auf: Müssen bei Strophenliedern alle Strophen gesungen werden? Oder kann man sie auch anders darbieten? Oder manche gar weglassen? Und wenn ja, welche und warum?

¹¹⁴ Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S. 114.

¹¹⁵ Christiane Braun und Dietrich Berke: *Die schöne Müllerin* (D 795), in: *Schubert Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr, Michael Kube, Uwe Schweikert und Stefanie Steiner, Kassel 2012, S. 644.

Nr. 9: Des Müllers Blumen

Die blauen Blumen¹¹⁶ der Romantik, hier sind es Vergissmeinnicht (!), werden erträumt als Kuppler oder – vornehm ausgedrückt – als Beziehungsvermittler „durch die Blume“.¹¹⁷ Andererseits: Bedeutet die Symbolik des Vergissmeinnichts nur Treue und heimliche bzw. unsichere Liebe? Lässt sie durch den sprechenden Namen nicht auch schon Tod und Selbstmord ahnen? (Man vergleiche zum Beispiel die Bedeutung und Verwendung in der makabren letzten Strophe des Volkslieds *Horch, was kommt von draußen rein*: „Wenn ich dann gestorben bin, hollahi, hollaho, / trägt man mich zum Grabe hin, hollahiaho. / Setzt mir keinen Leichenstein, hollahi, hollaho, / pflanzt mir drauf Vergissnichtmein, hollahiaho.“)

Nr. 10: Tränenregen

Eine romantische Szene par excellence, die im Präteritum – also als abgeschlossenes Vergangenes, als Erinnertes – erzählt wird: Nacht, Mond, Sterne, ein rieselnder Bach, in dem man sich betrachten kann, ohne sich direkt ansehen zu müssen. Dieses Spiegelbildbetrachten im Bach ist eine romantisierte Variante des Narziss-Mythos. Der Müller hat sich hier in das Spiegelbild seines Traumpaares, er und „seine“ Müllerin verliebt. Das Lied als erster formaler Wendepunkt der Handlung wird auch kunstvoll durch die Umkehrung aller Verhältnisse verdeutlicht. Der Himmel, der sich im Bach spiegelt und das Sichverlieben in die Paar-Wasserspiegelung scheinen den Müller hinunterzuziehen zum Bach und letztlich – eine Vorausnahme des Schlussliedes – in den Selbstmord. Der Müller ist nun endlich mit ihr allein, aber es scheint sich kein Gespräch zu ergeben. Warum?¹¹⁸

Welches Gespräch hätte man bei so einem romantischen Rendezvous erwartet? Und welche alternativen Handlungswendungen hätten sich daraus ergeben können?

Nr. 11: Mein!

Der Müller singt – nach dem a-Moll-Schluss von Tränenregen völlig überraschend – eine dreiteilige, opernhafte Triumph-Ariette. Wie ein Opern-Tenor offenbart er plötzlich ein bisher ungekanntes Selbstbewusstsein: Alle anderen Wesen sollen verstummen, die Natur soll nicht mehr singen! Tatsächlich gibt es dann auch kein Echo der Natur mehr¹¹⁹ auf seinen individuellen Freudenausbruch. Der Müller fühlt sich erstmals unverstanden von der Natur, die hier für die ganze ihn umgebende

¹¹⁶ „In der mitteleuropäischen Volkssymbolik gilt das Blau als die Farbe der Treue, doch auch als des Geheimnisvollen (Märchen ‚Das blaue Licht‘), der Täuschung und Unsicherheit (‚blauer Dunst, ins Blaue hinein reden, die Fahrt ins Blaue‘).“ Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole*; Augsburg 2002, S. 64 (Artikel „blau“). Die Farbe Blau sorgt hier auch inhaltlich für die Verbindung zwischen Blumen, Bach und den (hellblauen) Augen der Müllerin.

¹¹⁷ In der Blumensprache des Biedermeier war es nicht ungewöhnlich, „durch die Blume“ Botschaften zum Ausdruck zu bringen. Später, in der Gründerzeit, wurden Verzeichnisse angefertigt, um diesen Brauch nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Unter Vergissmeinnicht findet man z. B. „Drei Worte bringt des Wiedersehens Wunsch ans Licht: Vergiß mein nicht!“ oder „Höre wohl, was dieses Blümchen flüstert.“ Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole*, S. 70f. (Artikel „Blumensprache“). Allgemein und weltweit gelten Blumen bzw. Blüten als Symbole des jungen Lebens (ebd., S. 67).

¹¹⁸ Ein Gespräch, bei dem man sich üblicherweise ansieht, würde ja verhindern, dass man weiterhin die Spiegelung betrachten könnte. Stattdessen meint man immer an den Stellen, wo man einen Dialog erwarten würde, das Riesel des Baches in Sechzehntel-Zwischenspielen zu vernehmen. „Aus dieser [romantischen] Versunkenheit befreien die ernüchternden Worte des Mädchens am Schluss, die eine doppelt ironische Komponente [à la Heine] haben, da sie sich nicht nur auf den tatsächlichen Regen, sondern auch auf die rührseligen Tränen des Müllerburschen beziehen mögen.“ (*Schubert Liedlexikon*, S. 647). Es trübt tatsächlich der Müller den reinen Spiegelbild-Blick durch seine „rührseligen“ Tränen. Das Mädchen scheint erst danach mir ihrer banalen Aussage diesem „Zuviel an romantischer Empfindsamkeit“ (plötzliches Weinen ohne erkennbaren Grund) von Seiten des Müllerburschen entkommen zu wollen. Vgl. auch Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, S. 78 f.

¹¹⁹ Dass die Natur nicht angemessen auf extreme individuelle menschliche Erfahrungen reagiert, gewissermaßen taub bleibt, wird – unter umgekehrten emotionalen Vorzeichen – exemplarisch auch in Mahlers Vertonung von Rückerts erstem Kindertotenlied bemerkt und beklagt: „Nun will die Sonn' so hell aufgehn, / Als sei kein Unglück die Nacht geschehn! / Das Unglück geschah nur mir allein! / Die Sonne, sie scheint allgemein!“.

Welt, also auch für die menschliche Gesellschaft steht. Die Verbindung mit der Natur, ihr natürlicher Zauber geht verloren. Wie kann man diesen Verlust zeigen, sichtbar oder hörbar machen?

Nr. 12: *Pause*

Der Müller singt davon, nicht mehr singen zu können und erträgt selbst die Zufallsklänge der Laute nur noch mit einem Schauern. Das ist eine echte kompositorische und sängerische Herausforderung: Wie komponiert man ein Lied (und wie singt man es), in dem das Nichtsingen, das sängerische Verstummen thematisiert wird? Welche Alternativen gäbe es?

Nr. 13: *Mit dem grünen Lautenbände*

Aus dem Gedächtnis, wieder im Präteritum, schildert der Müller im Charakter eines leichten, „sublimierten Marsches“¹²⁰ den wörtlichen Wunsch seiner Müllerin nach seinem grünen Lautenband („Ich hab das Grün so gern“). Der Müller lässt sich im weiteren Verlauf dazu herab, ihr Echo zu sein, ihre Worte nachzuplappern, ihre Meinung zu übernehmen. Und weil sie das Grün gern hat, hat er es auch gern – obwohl ihm als Müller eigentlich die Farbe Weiß zugeordnet ist.¹²¹ Sich dieser Tatsache bewusst, sucht er danach farbensymbolische Rechtfertigungsgründe für ihre und seine Grün-Begeisterung. Wie lange ist ein bestätigendes Echo in der Musik reizvoll, wie lange in einer Beziehung?

Nr. 14: *Der Jäger*

Wer tritt hier so forsch im (pseudo-)fugierten Stil¹²² auf? Der Jäger selbst oder nur das Bild des Jägers in Wahrnehmung des Müllers? Und wer jagt hier eigentlich wen? Der Jäger den Müller? Der Jäger die Müllerin (und der Müller schaut nur kommentierend zu)? Oder der Jäger die Müllerin, und der Müller versucht sie zu beschützen? Oder doch der Müller den Jäger, der seinerseits der Müllerin nachjagt?

Nr. 15: *Eifersucht und Stolz*

Zurück zum Bach, denkt sich der Müllersbursch, der den – in Nr. 11 noch von der übrigen Natur gänzlich unverstandenen – Müller auf Anhieb wieder versteht. Seine „so schnell[e], so kraus[e] und wild[e]“ Sechzehntelbewegung spiegelt die zornige Eifersucht des Müllers. Und nach dem einsamen Schimpfen über den „Flattersinn“ der Müllerin beginnen in vorausseilendem Gehorsam schon kurz vor der Aufforderung „Geh, Bächlein, hin und sag ihr das“ (T. 51) die „Bach-Sechzehntel“ ihn zu beruhigen und lassen ihn brav zur Müllerin laufen.

Eifersucht und Stolz erscheint in der erneuten Hinwendung zum Bach als umgekehrtes Parallellied zu *Wohin?* Zu hören ist dies außer an der Bach-Adresse und an den Bach-Sechzehnteln (die sich von den unbeschwert swingenden Sextolen in Nr. 2 zu einem unwirsch bis verkrampft stampfenden Puls in Nr. 15 verwandelt haben) auch an den Tonarten: g-Moll (Schubart: Tonart von „Groll und Unlust“) statt G-Dur (Tonart, u. a. der „befriedigten Leidenschaft“). G-Dur spielt als Idyllen-Tonart auch in Nr. 15 eine bedeutende Rolle, und zwar im familiären Biedermeier-Schlussstil¹²³, wo der Müller dem

¹²⁰ Thrasybulos Georgiades: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 268.

¹²¹ Giuseppina La Face Bianconi sieht darin bereits eine pathologische Abhängigkeit des Müllers von der Müllerin. Siehe dies.: *Das Haus des Müllers*, S. 88.

¹²² Tatsächlich werden nur die ersten eineinhalb Takte des Vorspiels (linke Hand) als Kanon in der Oberoktave (Oberstimme der rechten Hand) als Andeutung einer Caccia im jagdtypischen 6/8-Takt imitiert. Vgl. Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, S. 85.

¹²³ Vgl. Fußnote 95.

Bach aufträgt, der Müllerin diese Idylle (und seine Zufriedenheit) vorzuheucheln. Die gegen Ende hartnäckig gesungenen Imperative „Sag ihr“ (in g-Moll, das die eigentliche Gemütslage des Müllers zeigt) und „Sag ihr’s!“ sind dabei charakteristische Text-Hinzufügungen Schuberts, die die dialogische Anlage des Lieds verdeutlichen sollen. Wie aber reagiert der Bach auf diese Anweisung? Was bedeutet nach dem Auslaufen der Sechzehntel der männlich auftrumpfende akkordische Kadenzschluss? Soll man ihn als vom Bach gesungene Reaktion textieren, z. B. mit „Ich mach’s!“ oder „O.K.“ oder „Geht klar!“ oder „Sei ruhig!“ oder ...?

Nr. 16: *Die liebe Farbe*

Im Gedichttext wird das Grün von der Hoffnungs- zur Grabesfarbe (des grünen, das Grab bedeckenden Rasens) umgedeutet. Wie verstünde man aber die Bedeutung des Liedes, wenn man den Text wegließe und versuchen würde, den musikalisch erklingenden Gehalt, die Unabänderlichkeit/Unerbittlichkeit des zu gehenden Weges, die durch die durchgehende, zwanghafte Repetition des eingestrichenen fis¹²⁴ ohrenfällig wird, z. B. mit einem charakteristischen Instrumentalarrangement zu verdeutlichen?

Nr. 17: *Die böse Farbe*

Die eingeredete Liebe zum Grün (Nr. 13) ist inzwischen zu einer leidenschaftlichen bis aggressiven Aversion gegenüber allem Grünen geworden. Da der Müller diesem Grün in der Natur nicht entkommen kann, wird ihm die Natur verleidet, er fühlt sich sogar von ihrem Grün verfolgt. Die Musik des Liedes wirkt wie ein Abbild des Charakters des Müllers: atemlos, zerrissen und reich an Kontrasten und abrupten Übergängen, z. B. zwischen Dur und Moll, zwischen verschiedenen rhythmischen Begleitfiguren. Sie spiegelt die rasche und ungeordnete Abfolge seiner wirren Gedanken, die einerseits bruchstückhaft Erlebnisse der Vergangenheit in Erinnerung rufen (Hornquinten: Nr. 14, 16, arpeggierte Sextolen: Nr. 5).¹²⁵ Andererseits verweist das dreifache „Ade“ schon auf die Zukunft: auf den endgültigen Abschied (auch vom Leben).¹²⁶ Wie kann man diese innere Zerrissenheit des Müllers verdeutlichen?

Nr. 18: *Trockne Blumen*

Wenn das Lied – wie in der Literatur wiederholt beschrieben¹²⁷ – eine imaginierte Friedhofsszene darstellt, dessen Musik sich aus einem Trauer- in einen Triumphmarsch verwandelt, dann würden sich für eine kreative szenisch-musikalische Umsetzung u. a. diese Fragen stellen: 1.) Wer nimmt an dieser Beerdigung teil? 2.) Wer macht die Musik? Ein vierstimmiger Kirchenchor (SATB) oder ein instrumentaler Posaunenchor? Oder spielt gar eine Brass Band in der Tradition der Jazz funerals in New Orleans (der musikalisch-formale Ablauf entspräche bis auf die vier letzten nach Moll zurückkippenden Schlusstakte genau diesem)? 3.) Wer hält die Grabrede, wer kondoliert (wann und

¹²⁴ Das repetierte *fis* wird in der Literatur „gemeinhin als Totenglöckchen gedeutet“ (*Schubert Liedlexikon*, S. 655) oder – noch präziser den musikalisch-inhaltlichen Zusammenhang beschreibend – „als wollte er [Schubert] dem Hörer sagen, dass das, was hier unaufhörlich schlägt [sein Herzschlag oder Puls], jederzeit auch aussetzen könnte.“ (Walther Dürr/Arnold Feil: *Franz Schubert. Musikführer*, S. 115).

¹²⁵ Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S. 93f.

¹²⁶ Das Abschiedswort Ade (frz. à Dieu, „zu Gott, Gott befohlen“) drückte im 19. Jh. noch einen bewussten Gegensatz zum Abschiedsgruß „Auf Wiedersehen“ aus. Ob man sich wiedersah, war in solchen Situationen ungewiss, wenn nicht gar unwahrscheinlich. Vgl. Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, S. 90: „Der Hörer erfährt [...] schmerzlich den Grundcharakter, die Verzweiflung [...], wenn die Worte „weinen ganz totenbleich“, „das eine Wörtchen Ade!“ und zum Abschied deine Hand!“ jedes Mal in *denselben* Ausbruch, in *denselben* Schmerzensschrei münden.“

¹²⁷ *Schubert Liedlexikon*, S. 658, sowie Walther Dürr/Arnold Feil: *Franz Schubert. Musikführer*, S. 116: Dürr spricht von einem „freilich ironisch gebrochenen Triumphmarsch“.

wem), wer schluchzt (wann), wer muss (wann) lachen? 4.) (Wie) Wird das Wunder der wiederaufblühenden, eigentlich verwelkten, trockenen Blumen inszeniert? Ist es Teil dieser Zeremonie?

Nr. 19: *Der Müller und der Bach*

Das Lied wirkt – nach der imaginierten Friedhofsszene – wie eine romantisierte Form des (nachgeholten) Totentanzes.¹²⁸ Wir hören hier die letzten Äußerungen des Müllers und formal den Abschluss der eigentlichen G-Dur-Wanderer-Handlung. Erkennbar ist dieses Ende der Wanderung bzw. des Lebensmarsches am ersten Dreiertakt seit *Morgengruß*, am „etwas stockend wirkenden Sarabanden-Begleitrhythmus“¹²⁹ (Betonung und Stillstehen auf der „Zwei“) und an der für Tanzformen der Zeit üblichen zusammengesetzten dreiteiligen Form: A [aba] B [cdc] A' [(ab)'a]. Die Musik ohne Text erinnert dadurch stark an ein zu langsames, valse-triste-artiges Menuett mit ländlerartigem Dur-Trio in der Mitte.

Wie stellt man nun die beiden „Totentanzpartner“ dar: Der Müller mit seinem Sarabanden-Begleitrhythmus und Bach mit seinen fließenden Sechzehntelfiguren, der den Sarabanden-Grundrhythmus des Müllers in der linken Hand aufnimmt und zum Ländler transformiert? Wie die musikalische Vereinigung der beiden Partner ab T. 62 und das Verschwinden des Müllers in T. 82? Der Müller hat sich musikalisch in die Musik des Bachs so aufgelöst, wie der Müller in der Handlung in den Wellen des Bachs untergeht und verschwindet.¹³⁰

Nr. 20: *Des Baches Wiegenlied*

Nach der idealen, vorgestellten Beerdigung (Nr. 18) folgt nun die Wasserbestattung mit der von Wilhelm Müller wohl ursprünglich ironisch-witzig gemeinten Leichenrede des Baches.¹³¹ Der Rhythmus des Liedes ähnelt dabei weniger dem eines Wiegenlieds (das ja häufiger in Dreiermetren gesetzt ist). Vielmehr scheint der gerade, daktylische Schreitrhythmus (eine Viertel, zwei Achtel) ein Zeichen für die Grenzüberschreitung, die Sehnsucht nach Vollkommenheit und für die Hoffnung auf Erlösung zu sein.¹³²

Allerdings dauert dieser Vorgang der Erlösung recht lange, das Lied kommt einem fast endlos vor. Soll dies an- oder bedeuten, die Zeit spiele in der Ewigkeit, in der ewigen Natur, keine Rolle mehr (während im Prolog noch das Wandern als Perpetuum mobile der Natur präsentiert wurde)? Und wie geht man bei einer Aufführung mit dieser (ewigen) Länge um? Verstärken, so lassen oder kürzen?

Die Vertonung als Strophenlied mit fünf Strophen schafft trotz aller musikalischen Gegensätze (Tempo, Rhythmus, Satztechnik, Tonart, Lieddauer) auch eine Verbindung zum Zyklusbeginn, zum

¹²⁸ Eine parallele Handlungsfolge unter tragischen Vorzeichen (Begräbnisszene und Totentanz) zu einem typischen Komödien-Handlungsziel (Hochzeitsfeier und Hochzeitstanz) scheint hier implizit angelegt, wenn auch bislang in der Literatur kaum thematisiert worden zu sein.

¹²⁹ Walther Dürr/Arnold Feil: *Franz Schubert. Musikführer*, S. 116.

¹³⁰ Bianconi schreibt zum Nachspiel (S.101): „Das Wasser, d.h. die arpeggierten G-Dur-Sechzehntel, hat in den acht Takten des Nachspiels das letzte Wort. Der Jüngling schweigt. Er hat keinen Körper mehr und versinkt in den Wasserstrudeln, die jetzt allein das Sagen haben: Immer tiefer wird deren Klang, bis er schließlich (im Klavierpart) das Kontra-G erreicht, eine der tiefsten Noten im gesamten Zyklus“. Sie ergänzt aus psychoanalytischer Sicht: „Im Selbstmord durch Ertrinken erkennt die [psychoanalytische] Literatur den Wunsch danach, sich aufzulösen und im Nichts zu verschwinden.“ (Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S. 101, Anm. 100) Vgl. dazu auch den Ertrinkungstod der Titelfigur in Alban Bergs Oper *Wozzeck* (nach Büchners Dramenfragment *Woyzeck*).

¹³¹ Dabei deutet Bianconi psychologisch, dass (nur) der Müller das Lied so hört bzw. so interpretiert, welches der Bach gar nicht wirklich singt. Es ist für sie – wie die Begräbnisszene – nur eine Vorstellung des Müllers, ein „halluzinatorischer Akt“. Siehe dies.: *Das Haus des Müllers*, S. 111.

¹³² Walther Dürr/Arnold Feil: *Franz Schubert. Musikführer*, S. 109. Für Dürr ist dieser Rhythmus bei Schubert seit den Liedern *Der Wanderer* D 489 und *Der Tod und das Mädchen* D 531 mit dieser Bedeutung verbunden.

ebenfalls 5-strophigen Prologlied *Das Wandern*.¹³³ Die zweite Gemeinsamkeit ist das abwesende lyrische Ich. Wer singt dieses Lied? Wirklich der Bach? Und wenn ja, wie macht man dies deutlich? Oder doch der Müller? Wie macht man aber dann deutlich, dass er zu sich selbst in der zweiten Person spricht, gewissermaßen aus sich heraustritt und sich „depersonalisiert“?¹³⁴

5. Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler können

- verschiedene Interpretationen desselben Musikstücks beurteilen und differenzierte Aussagen über Wirkung und Interpretation treffen;
- sich mit dem Phänomen Musik auf physiologischer, kultureller, zeitlicher und soziologischer Ebene auseinandersetzen;
- die kulturhistorische Bedeutung von Musik im Allgemeinen und für ihr eigenes Leben reflektieren;
- Musik und deren gestalterische Interpretationen anhand ästhetischer Kriterien beurteilen;
- analytische Erkenntnisse sowie eigene Deutungs- und Denkansätze im Rahmen einer Darbietung künstlerisch umsetzen.

¹³³ Vgl. Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, S. 97f.

¹³⁴ „Indem Schubert seinen Liederzyklus mit diesem gleichermaßen nachgiebigen wie festen Gesang beschließt, der lebt und doch nicht lebt, körperlich und doch körperlos ist, zwischen Himmel und Erde schwebt, führt er uns jenen Zustand der Depersonalisierung vor Augen, in dem sich ein Mensch im Augenblick des Selbstmordes befindet, wenn er – sich selbst entfremdet – vermeint, Zuschauer seines eigenen Sterbens zu sein. *Des Baches Wiegenlied* ist das erhabene Sinnbild der existenziellen Tragödie all jener Menschen, die sich für den Tod entscheiden müssen, um ‚leben‘ zu können.“ (Giuseppina La Face Bianconi: *Das Haus des Müllers*, S.121f.).

Anhang 1: Übersichtsmaterialien

Die schöne Müllerin

Dramaturgischer Handlungsverlauf

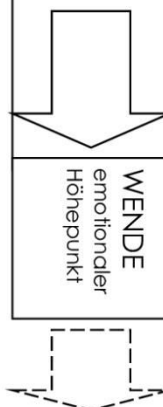
Kopiervorlage

Aufbruch und Wanderschaft			EXPOSITION
Nr	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
1	Das Wandern	Auftakt	B-Dur/ mäßig geschwind/ 2/4-Takt Strophisch (5 Strophen)
2	Wohin?	Wanderung durch die Natur	G-Dur/ mäßig/ 2/4-Takt durchkomponiert
3	Halt!		C-Dur/ nicht zu geschwind/ 6/-Takt durchkomponiert
4	Danksagung		G-Dur/ etwas langsam/ 2/4-Takt Dreiteilig (A B A')

Idyll – Zeit der Sehnsucht			STEIGERUNG
Nr	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
5	Am Feierabend	Suche nach Erfüllung	A-Dur/ ziemlich geschwind/ 6/8-Takt Dreiteilig (A B A')
6	Der Neugierige		H-Dur/ langsam – sehr langsam/ 2/4 + 3/4 Zweiteilig (A A' - B C B')
7	Ungeduld		A-Dur/ etwas geschwind/ 3/4-Takt Strophisch (4 Strophen)
8	Morgengruß		C-Dur/ mäßig/ 3/4-Takt Strophisch (4 Strophen)

Idyll – Zeit des Glücks			HÖHEPUNKT/ PERIPETIE
Nr	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
9	Des Müllers Blumen		A-Dur/ mäßig/ 6/8-Takt Strophisch (4 Strophen)
10	Tränenregen		Aa/ ziemlich langsam/ 6/8-Takt Strophisch variiert (4 Strophen)
11	Mein!		D-Dur/ mäßig geschwind/ 3/4 Dreiteilig (A B A')
12	Pause		B-Dur/ ziemlich geschwind/ C Durchkomponiert
13	Lautenband		B-Dur/ mäßig/ 2/4-Takt Strophisch (3 Strophen)

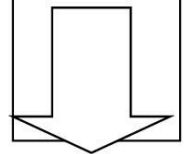
1. Mehr Dur-Lieder
2. Häufiger Wechsel zwischen sanglicher und rezitativischer Melodik
3. Unsicherheit: Hoffen, Freude, Jubel ↔ Zweifel, Selbstgespräche



Zusammenbruch – Zeit des Unglücks			FALLENDE HANDLUNG
Nr	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
14	Der Jäger	Nebenbuhler tritt auf	c-moll/ geschwind/ 6/8-Takt strophisch (2 Strophen)
15	Eifersucht und Stolz	verzweifelter Aufbäumen	gG/ geschwind/ 2/4-Takt durchkomponiert
16	Die liebe Farbe	Resignation und Trauer- auch Nr. 18 + 19	h-moll/ etwas langsam/ 2/4-Takt strophisch (3 Strophen)
17	Die böse Farbe	verzweifelter Aufbäumen	H-Dur/ ziemlich geschwind/ 2/4-Takt durchkomponiert

Ende und Epilog			KATASTROPHE
Nr.	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
18	Trockene Blumen	Resignation + Trauer	eEe/ ziemlich langsam/ 2/4-Takt zweiteilig (A A' - B B')
19	Der Müller u. der Bach		gG/ mäßig/ 3/8-Takt dreiteilig (A B A')
20	Des Baches Wiegenlied	Selbstaufgabe und Tragisches Ende: Tod als Erlösung	E-Dur/ mäßig/ ♩ Strophisch (5 Strophen)

1. Mehr Moll-Lieder
2. Kein Auftreten rezitativischer Momente mehr



Sonstige Bezüge zwischen den Tonarten:

Nr.1: Das Wandern

Nr. 20: Des Baches Wiegenlied

B-Dur ↪

E-Dur ↩

Die schöne Müllerin

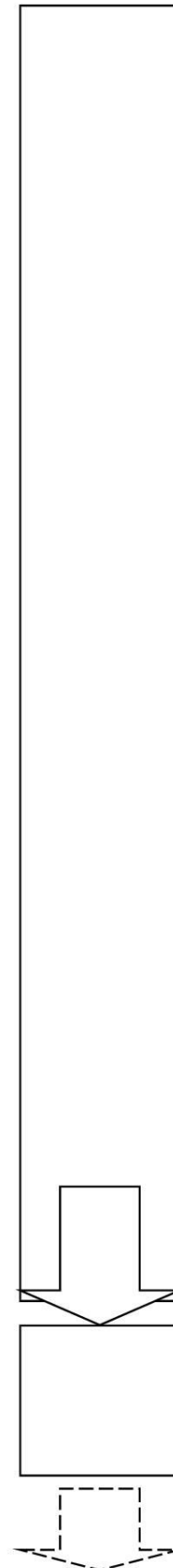
Dramaturgischer Handlungsverlauf

Kopiervorlage

Aufbruch und Wanderschaft			EXPOSITION
Nr	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
1	Das Wandern		
2	Wohin?		
3	Halt!		
4	Danksagung		

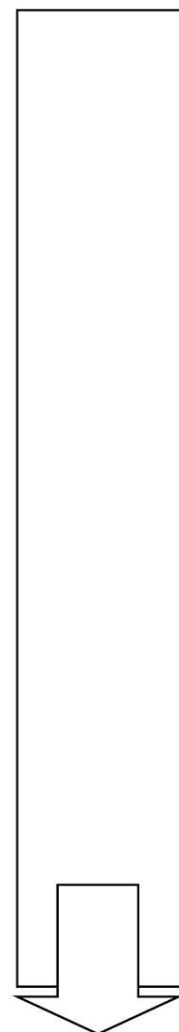
Idyll – Zeit der Sehnsucht			STEIGERUNG
Nr	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
5	Am Feierabend		
6	Der Neugierige		
7	Ungeduld		
8	Morgengruß		

Idyll – Zeit des Glücks			HÖHEPUNKT/ PERIPETIE
Nr	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
9	Des Müllers Blumen		
10	Tränenregen		
11	Mein!		
12	Pause		
13	Lautenband		



Zusammenbruch – Zeit des Unglücks			FALLENDE HANDLUNG
Nr	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
14	Der Jäger		
15	Eifersucht und Stolz		
16	Die liebe Farbe		
17	Die böse Farbe		

Ende und Epilog			KATASTROPHE
Nr.	Titel	Erläuterungen	Tonart/Tempo/ Taktart/ Liedform
18	Trockene Blumen		
19	Der Müller u. der Bach		
20	Des Baches Wiegenlied		



Sonstige Bezüge zwischen den Tonarten:

Die schöne Müllerin

Schlagwortsuche im Klavierauszug / im Textblatt mit den Gedichten von W. Müller

Kopiervorlage

Bewegung/ Wandern/ Wasser		
Nr	Titel	Erläuterungen / Zitate
.		
1	Das Wandern	Das Wandern ist des Müllers Lust Vom Wasser haben wir's gelernt
3	Halt!	Durch Rauschen und Singen
5	Am Feierabend	Hätt ich tausend Arme zu rühren...
11	Mein!	Bächlein lass dein Rauschen sein/ Räder stellt eu'r Brausen sein
15	Eifersucht und Stolz	Wohin so schnell?...
19	Der Müller und der Bach	Dialog (!) zwischen dem Müller und dem Bach
20	Des Baches Wiegenlied	Wanderer, du müder... woget und wieget den Knaben mir ein... sausen und brausen um dich her... gute Nacht.

Traum/ Illusion		
Nr.	Titel	Erläuterungen / Zitate
5	Am Feierabend	Äußerung einer Reihe übertriebener, unerfüllbarer Wünsche – „könt ich...“
7	Ungeduld	Aneinanderreihung vieler Konjunktive zum Bekenntnis seiner Liebe – „müsst, könt, wär's...“
9	Des Müllers Blumen	Vergiss, vergiss mein nicht! [...] schaut mit Liebesblick
11	Mein!	Die geliebte Müllerin ist mein
15	Die liebe Farbe	In Grün will ich mich kleiden... wohlauf zum fröhlichen Jagen

Glücklich sein		
Nr.	Titel	Erläuterungen / Zitate
1	Das Wandern	Wandern meine Lust!
2	Wohin?	Frisch und wunderbar Heller...fröhlich wandern...klarer Bach
3	Halt!	Haus so traulich/ die Sonne so helle
9	Des Müllers Blumen	Vergiss, vergiss mein nicht! [...]
10	Tränenregen	Wir saßen so traulich beisammen
11	Mein!	Die geliebte Müllerin ist mein

Bach		
Nr	Titel	Erläuterungen / Zitate
.		
		Bach als Führer, Begleiter und Gesprächspartner
2	Wohin?	Immer dem Bache nach
3	Halt!	Ei Bächlein, war es also gemeint?
4	Danksagung an den Bach	mein rauschender Freund
6	Der Neugierige	Mein Bächlein will ich fragen [...] sag Bächlein, liebt sie mich?
9	Des Müllers Blumen	Der Bach, der ist des Müllers Freund
15	Eifersucht und Stolz	Direktes Ansprechen und Aufforderungen an den Bach: Wohin so schnell, [...] mein lieber Bach?
19	Der Müller und der Bach	Dialog (!) zwischen dem Müller und dem Bach
20	Des Baches Wiegenlied	Der Bach „woget und wieget“ den „müden Wanderer“ in den Schlaf – Gute Nacht, Gute Nacht.

Unglücklich sein		
Nr	Titel	Erläuterungen / Zitate
.		
10	Tränenregen	Und wollte mich hinunter in seine Tiefe ziehn Ade, ich geh nach Haus
14	Der Jäger	Äußere Katastrophe: Was sucht den der Jäger am Mühlbach hier? [...] hier gibt es kein Wild zu jagen für dich [...] willst meinem Schätzchen dich machen beliebt
15	Eifersucht und Stolz	Trauriges Gesicht
18	Trockene Blumen	Mit mir ins Grab... Tränen... tote Liebe... in meinem Grab
19	Der Müller und der Bach	Wo ein treues Herz in Liebe vergeht... Ach, unten, da unten.

Tag und Nacht		
Nr	Titel	Erläuterungen / Zitate
.		
5	Am Feierabend	Sagt allen eine gute Nacht
8	Morgengruß	Guten Morgen, schöne Müllerin! [...]schlummertrunknen, taubetrübten...
10	Tränenregen	Träume...Morgen... Lerche Mond – Sternlein – Wolken
20	Des Baches Wiegenlied	Gute Ruh – der Vollmond steigt – gute Nacht

Müllermmeister – Jäger – Gesellen		
Nr	Titel	Erläuterungen / Zitate
.		
5	Am Feierabend	Und der Meister sagt zu allen, euer Werk hat mir gefallen
14	Der Jäger	Bleib trotziger Jäger in deinem Revier!
20	Des Baches Wiegenlied	Wenn ein Jagdhorn schallt...

Natur/ Blumen		
Nr	Titel	Erläuterungen / Zitate
.		
9	Des Müllers Blumen	Am Bach viel kleine Blumen stehn [...] will ich pflanzen Blumen ein [...] vergiss mein nicht!
11	Mein!	All ihr muntern Waldvöglein [...] endet eure Melodein!
14	Der Jäger	Wald – Wasser Wild – zahmes Reh
16	Die liebe Farbe	Grüne Tränenweiden...Zypressen hain...Heide...Rosmarin... grüner Rasen
17	Die böse Farbe	Wald und Feld... Blätter...Gräser, Sturm, Regen, Schnee...
18	Trockene Blumen	Titel: ...Blümelein – welk und blass... Blümelein liegen in meinem Grab...
20	Des Baches Wiegenlied	Der Nebel weicht

Müllerin		
Nr	Titel	Erläuterungen / Zitate
.		
4	Danksagung an den Bach	Zur Müllerin hin Hat sie dich geschickt? Was ich sucht, hab ich funden
5	Am Feierabend	Die schöne Müllerin merkte meinen treuen Sinn... und das liebe Mädchen sagt, allen eine gute Nacht
6	Der Neugierige	Sag Bächlein, liebt sie mich?
7	Ungeduld	Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben
8	Morgengruß	Guten Morgen, schöne Müllerin! [...] ihr blauen Morgensterne
10	Tränenregen	Ade, ich geh nach Haus.
11	Mein!	Die geliebte Müllerin ist mein
15	Die liebe Farbe	Mein Schatz hat's Grün so gern
18	Trockene Blumen	Und wenn sie wandelt... denkt im Herzen, der meint' es treu!
20	Des Baches Wiegenlied	böses Mögdelein, dass ihn dein Schatten nicht weckt

Quellen und Literatur

Wertvolle Literatur zur Analyse des Liederzyklus

Braun, Christiane und Berke, Dietrich: *Die schöne Müllerin op. 25 (D 795)*, in: *Schubert Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr, Michael Kube, Uwe Schweikert und Stefanie Steiner, unter Mitarbeit von Michael Kohlhäufel, Kassel 2012, S. 633-661.

Im Schubert Liedlexikon werden zyklische Fragen und alle Lieder einzeln recht ausführlich besprochen. Dort findet man als Besonderheit zu jedem Lied eine separate Analyse von Müllers Text und von Schuberts Musik.

Budde, Elmar: *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2012.

Budde untersucht die Lieder besonders im Hinblick auf ihre Tonarten und erläutert deren Bedeutung mithilfe der 1806 erschienenen Tonartencharakteristik von Christian F. D. Schubart. Für ihn ist Schuberts Tonartenverwendung ein wichtiger erster Wegweiser für das Verständnis seiner Musik allgemein und seiner Liederzyklen im Besonderen.

Dürr, Walther: *Die schöne Müllerin (D795)*, in: Walther Dürr und Arnold Feil: *Franz Schubert. Musikführer*. Unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Leipzig 2002, S. 107-117.

Dürr gibt einen kompakten Überblick über alle Lieder des Zyklus, benennt wesentliche musikalische Merkmale und liefert erste Deutungsansätze: für den Erstkontakt mit dem Zyklus sehr geeignet.

Feil, Arnold: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin – Winterreise*, Stuttgart 1996.

La Face Bianconi, Guiseppina: *Das Haus des Müllers. Zur Interpretation von Franz Schuberts Liederzyklus „Die schöne Müllerin“*, Wien 2013.

Bianconi gelingt es mithilfe von Erkenntnissen aus der Musikpsychologie und der Psychiatrie, „zu zeigen, wie Schubert mit rein musikalischen Mitteln die Dynamik bestimmter mentaler Prozesse darstellt, die in [Wilhelm] Müllers Gedichten nicht immer erkennbar sind.“ (Vorwort, S. 9f.) Zu diesem Zweck werden fast alle Lieder des Zyklus detailliert musikalisch analysiert und interpretiert und es wird somit ein Psychogramm des Müllers erstellt.

Im Skript verwendete Quellen und Sekundärliteratur

Altenmüller, Eckart: *Vom Neandertaler in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann*, Berlin 2018.

Bachmann, Ingeborg: *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, München 2001.

Baumann, Tjark: *natürlich singen!*, Boppard/Rhein 2008.

Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*, Augsburg 2002.

Braun, Christiane und Berke, Dietrich: *Die schöne Müllerin op. 25 (D 795)*, in: *Schubert Liedlexikon*, hrsg. v. Walther Dürr, Michael Kube, Uwe Schweikert und Stefanie Steiner, unter Mitarbeit von Michael Kohlhäufel, Kassel 2012, S. 633-661.

- Braungart, Georg und Dürr, Walther (Hg.): *Über Schubert*, Stuttgart 1996.
- Budde, Elmar: *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2012.
- Dittrich, Marie-Agnes: *Die Lieder*, in: *Schubert-Handbuch*, Kassel 1997, S. 142-271.
- Dürr, Walther: *Die schöne Müllerin (D795)*, in: Walther Dürr und Arnold Feil: *Franz Schubert. Musikführer*. Unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Leipzig 2002, S. 107-117.
- Dürr, Walther und Feil, Arnold (Hg.): *Franz Schubert. Musikführer*. Unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Leipzig 2002.
- Dürr, Walther und Krause, Andreas: *Schubert-Handbuch*, Kassel 2010.
- Dürr, Walther, Kube, Michael, Schweikert, Uwe und Steiner, Stefanie (Hg.): *Schubert Liedlexikon*, unter Mitarbeit von Michael Kohlhäufel, Kassel 2012.
- Dürr, Walther: *Schubert in seiner Welt*, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel 1997, S. 1-77.
- Dürr, Walther: Vorwort zur Notentextausgabe der *Schönen Müllerin*, BA 9117, Kassel 2010.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Beethoven und der Begriff der Klassik*, in: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1994, S. 137-157.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, München 1991.
- Feil, Arnold: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, Stuttgart 1996.
- Feil, Arnold: *Metzler Musik Chronik*, Stuttgart 1993.
- Fischer-Dieskau, Dietrich: *Schubert und seine Lieder*, Stuttgart 1996.
- Fischer-Lichte, Erika: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1999.
- Geck, Martin: *Alles andere als ein Großmaul. Franz Schubert und seine Lieder*, in: *Die kürzeste Geschichte der Musik*, Stuttgart 2020, S. 111-119.
- Georgiades, Thrasybulos: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967.
- Gülke, Peter: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 2020.
- Hanslick, Eduard: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*. In: Wilhelm Braumüller: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Band 2), Seite 100-103.
- Hilmar, Ernst: *Franz Schubert*, Reinbek bei Hamburg 1997.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Rezension der fünften Sinfonie von Beethoven, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12. Jg., Nr. 40 vom 4.7.1810, Sp. 631-634.
- Holzinger, Michael: *Johann Wolfgang von Goethe. Gedichte – Ausgabe letzter Hand 1827*, Berliner-Ausgabe, 4. Auflage 2016.

- Houellebecq, Michel: *Unterwerfung*, aus dem Französischen von Norma Cassau und Bernd Wilczek, Köln 2015.
- Husler, Frederick und Rodd-Marling, Yvonne: *Singen – Die physische Natur des Stimmorganes*, Mainz 1965, S. 26.
- Jourdain, Robert: *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*, Heidelberg 1998.
- Kaspar, Peter Paul: *Klangrede - Musik als Sprache*, Wien 2008.
- Korff, Malte: *Franz Schubert*, München 2003.
- La Face Bianconi, Guiseppina: *Das Haus des Müllers. Zur Interpretation von Franz Schuberts Liedzyklus „Die schöne Müllerin“*, Wien 2013.
- Lehmann, Christian: *Der genetische Notenschlüssel. Warum Musik zum Menschsein gehört*, München 2012.
- Levitin, Daniel J.: *Der Musik-Instinkt. Die Wissenschaft einer menschlichen Leidenschaft*, Berlin 2014.
- Lindner, Ursel und Schmid, Wieland: *Musik im Kontext*, Esslingen 2003.
- Ovid: *Metamorphosen. Übersetzung von Michael von Albrecht Wilhelm*, München 1981.
- Putz, Reinhard und Pabst, Reinhard (Hg.): *Sobotta – Atlas der Anatomie des Menschen*, Bd. 1., München 1993.
- Sauter, Markus und Weber, Klaus (Hrsg.): *Musik um uns 2/3*, Klassen 7-10 (Neubearbeitung), Braunschweig 2013.
- Sauter, Markus und Weber, Klaus: *Musik um uns Sekundarbereich II*, Braunschweig 2008.
- Sauter, Markus und Weber, Klaus: *Musik um uns Sekundarbereich II*, Neubearbeitung, Braunschweig 2017.
- Schnaus, Peter (Hg.): *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Mannheim 1990.
- Snell, Christian Wilhelm: *Lehrbuch des Geschmacks*, Leipzig 1795.
- Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf*, Stuttgart 2002.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Auflage, Leipzig 1792, Bd. 2.
- Tadday, Ulrich (Hg.): *Schumann-Handbuch*, Stuttgart 2006.
- Vogel, Gunther (Hg.): *dtv-Atlas Musik*, München 2001.
- Youens, Susan: *Schubert, Die schöne Müllerin*, Cambridge 1992.
- Artikel *Musik. Die Macht der Gefühle*, in: *Der Spiegel*, Nr. 31 vom 28.7.2003.
- CD-Booklet zu *Franz Schubert, Die schöne Müllerin*, Bostridge, Johnson, hyperion 2010.

Internetquellen:

<https://de.wikipedia.org/wiki/Musik> (entnommen am 1.8.2021).

R. M. Rilke: An die Musik, zitiert nach: <http://rainer-maria-rilke.de/100220andiemusik.html> (entnommen am 1.8.2021).

Artikel von Isabella Ferenci, Ö1 Wissenschaft, <https://science.orf.at/v2/stories/2835893/> (entnommen am 27.12.2021).

https://de.wikipedia.org/wiki/Menschliche_Stimme (letzter Zugriff 18.03.2022).

Berhard Seifert: *Wie funktioniert die Stimme?* <https://doi.org/10.1007/s41975-020-00164-x>

<http://www.richard-strauss-institut.de/> (letzter Zugriff 18.03.2022).

https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Gedanken_sind_frei, aufgerufen am 23.1.22).

https://www.kinderzeitmaschine.de/fileadmin/_processed_/4/b/csm_Der-Denkerclub_1819_b2b637035c.jpg (aufgerufen am 23.1.22)

<https://www.akg-images.de/archive/Schubert-mit-seinen-Freunden-Johann-Baptist-Jenger-und-Anselm-Huttenbrenner-2UMDHUVPKGM.html> (aufgerufen am 23.1.22).

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Moritz_von_Schwind_Shubertiade.jpg (aufgerufen am 23.1.22).

<https://www.meisterdrucke.at/kunstdrucke/Leopold-Kupelwieser/715755/Franz-Schubert-1797-1828.-Partyspiel-der-Schubertianer-in-Atzenbrugg,-1821.html> (aufgerufen am 23.1.22).

Badische Zeitung, zitiert nach: <https://www.schubertiade.at/de/start/index.html> (aufgerufen am 23.1.22).

<https://docplayer.org/199826359-Atmung-und-stimme-folie-1.html>.

Valpione, Giulia: Mensch und Natur in der Romantik – Eine romantische Ökologie, <https://www.praefaktisch.de/romantik/mensch-und-natur-in-der-romantik-eine-romantische-oekologie/> (aufgerufen am 06.05.2022).

https://de.wikipedia.org/wiki/An_die_Musik (aufgerufen am 06.05.2022).

<https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/thomas-seedorf-stimme-stimmforscher-world-voice-day-callas-wunderlich-timbre-100.html>

Diskographie

Basis für den Unterricht ist eine Aufnahme mit Tenor. Darüber hinaus wird empfohlen, dass man mehrere Alternativaufnahmen im Unterrichtsaltag heranzieht und dabei z. B. eine weitere Tenor-Aufnahme, eine Einspielung eines Basses bzw. Baritons oder eine Einspielung einer Frauenstimme abdeckt. Die folgende Auflistung bietet lediglich einen möglichen „Grundstock“ an sehr guten und unterschiedlichen Aufnahmen, die zudem leicht zugänglich bzw. verfügbar sind.

Tenor

Schubert: Liederzyklen, Christoph Prégardien, Andreas Staier, (Michael Gees), Challenge 2007/2012. (Neuerscheinung: 7.5.2021)

Schubert: Die schöne Müllerin, Ian Bostridge, Graham Johnson, Dietrich Fischer-Dieskau (Rezitation der nicht vertonten Gedichte), Hyperion 1996/2010.

Schubert: Die schöne Müllerin, Fritz Wunderlich, Hubert Giesen, Deutsche Grammophon 1966.

Bariton/Bass

Schubert: Die schöne Müllerin, André Schuen, Daniel Heide, Deutsche Grammophon 2021.

Schubert: Liederzyklen, Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore, Deutsche Grammophon 1971/72.

Schubert: Die schöne Müllerin, Thomas Quasthoff, Justus Zeyen, Deutsche Grammophon 2005.

Schubert: Die schöne Müllerin, Bo Skovhus, Helmut Deutsch, Sony 1997.

Sopran/Alt

Schubert: Die schöne Müllerin, Barbara Hendricks, Roland Pöntinen, Arte Verum 2010.

Schubert, Liederzyklen, Nathalie Stutzmann, Inger Södergren, Erato 2014.

DVD - Aufnahmen

Franz Schubert, Die schöne Müllerin, Dietrich Fischer-Dieskau, András Schiff (Schubertiade, Feldkirch 1991), Bonus: Dietrich Fischer-Dieskau im Gespräch mit Franz Zoglauer, Schubertiade 1985, Arthaus 2012.

Schubert und ICH, Ein Projekt von Marino Formenti, Regie: Bruno Moll, Prisma 2015. – Notturmo, Regie: Fritz Lehner, Hoanzl 1988/2006.¹³⁵

¹³⁵ Aus dem Klappentext: „Fritz Lehner zeichnete ein Bild des Komponisten jenseits jeglichen Schubert-Kitsches und aller süßlichen Musiker-Klischees: Er konfrontierte den Zuseher mit einem vereinsamten, geschlechtskranken jungen Mann, der ein genialer Musiker, aber für das Leben auf Erden nicht sonderlich gut gerüstet war.“

Anhang 2: Auszug aus A. Feil: *Die schöne Müllerin*

Die folgenden Auszüge stammen aus dem Buch *Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise* von Arnold Feil, 2. Auflage, Stuttgart 1996, Seite 57-99.

IV. Die schöne Müllerin

»Der Zyklus *Die schöne Müllerin* ist zu wenig und jener der *Winterreise* gar nicht näher besprochen. Die erschütternde *Winterreise*, wohl die schönste Musik, die je über ein deutsches Gedicht geschrieben worden ist, würde in hohem Grade eine umständliche Erörterung verdient haben. Es ist allerdings schwierig, über solche Meisterstücke und melodische und poetische Ergüsse zu schreiben, allein es wäre höchst lohnend.«

Schuberts Freund Josef von Spaun

Die Frage, ob und inwiefern *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* musikalisch Zyklen sind, die Lieder also eine Art musikalischen Zusammenhangs bilden und worin dieser dann bestehe, ist nicht leicht zu beantworten. Sicherlich stiftet in erster Linie der Text einen Zusammenhang. Der *Schönen Müllerin* liegt, weil der Gedichtzyklus aus einem Liederspiel – mit verteilten Rollen zu lesen – hervorgegangen ist, eine Art Handlung zugrunde. »Ein junger blonder Müllersknecht« (so Wilhelm Müller in seinem Prolog), auf der Wanderschaft »immer dem Bache nach«, kommt an eine Mühle, wo er nach Arbeit fragt und vom Meister in Dienst genommen wird. Er verliebt sich in die Müllerstochter, gewinnt sie auch, aber ihr Flattersinn lässt sie sich dem Jäger zuneigen. Der Müllersbursch sucht aus Liebesleid den Tod im Bache.

Anders in der *Winterreise*. Sie enthält einzelne, untereinander nicht verbundene Lieder eines Burschen, der aus verschmähter Liebe (das Mädchen hat einen andern, einen Reichen erwählt) die Stadt verlassen hat und, durch das vom Leichentuch des Schnees bedeckte Land mehr irrend als wandernd, den Tod zu suchen scheint. Während sich die Liebesgeschichte im ersten Zyklus selbst abspielt, ist sie im zweiten vorausgegangen. Dementsprechend ist hier der Zusammenhang lockerer, dort aus einer Art Verlauf fester.

In beiden Zyklen sind die Gedichte jeweils durch eine einzige sprechende Person zusammengehalten. Diese ist hier wie dort ein Wandernder. In der *Schönen Müllerin* lassen die beiden ersten Lieder den Müllersburschen wirklich wandern. Als er die Mühle blinken sieht, hält er an: *Halt!*, und nun beginnt die »Handlung« gleichsam am Ort. In der *Winterreise* hingegen durchzieht das Motiv des Wanderns oder Gehens den ganzen Zyklus, dafür aber fehlt ein Lied, das wie *Das Wandern* oder *Wohin?* ein Wanderlied ist oder zu sein scheint; hier ist gleichsam nur die Vorstellung des Wanderns assoziiert. Somit ist das musikalische Moment der Bewegung in beiden Zyklen wirksam, jedoch verschieden.

Das Wandern heißt das erste Lied der *Schönen Müllerin*.⁴³ Kann man danach wandern? »Warum nicht?« wird man spontan fragen und antworten wollen, es sei ein rechtes Lied zum Singen beim Wandern, nach dem Text wie nach der Musik. In der Tat ist Wilhelm Müllers Lied *das* deutsche Wanderlied geworden – aber nicht in Schuberts Vertonung, sondern mit der allbekannten Melodie Carl Friedrich Zöllners⁴⁴ (vgl. Bsp. 21). Nach dieser Melodie kann man wandern; die Achtel gehen mit dem Schritt, oder umgekehrt: man kann wandern, wie die Achtel »gehen« und wie die Tempovorschrift »Munter« es angibt.⁴⁵

Was man für selbstverständlich hält: daß man auch auf Schuberts *Das Wandern* gehen, daß man nach ihm wandern kann, erweist sich als unmöglich. Man versuche es – freilich nicht im Zimmer (aber auch nicht im Gebirge), sondern eben in einem Wiesentale, dessen Bach Mühlen treiben könnte oder getrieben hat! Richtet man bei einer musikalisch guten Wiedergabe seinen Schritt nach den Achteln des $\frac{2}{4}$ -Taktes, so kommt man ins Trippeln, richtet man ihn nach den Vierteln, dann wird ein Schreiten daraus. Versucht man umgekehrt das Tempo des musikalischen Vortrags so zu nehmen, wie man eben wandert – man kommt beim Experiment ins Lachen und Stolpern, es geht einfach nicht. Ein jeder fragt sich dann: »Weiß ich nicht mehr, wie man wandert? Wie kann man ein Wanderlied singen und spielen, wenn man nicht konkret weiß, wie man sich wandernd bewegt?« Man kann es dennoch! Die Musik, besonders die Instrumentalmusik, hat im Laufe der Jahrhunderte nicht nur typische Tanzformen ausgebildet, sondern auch andere typische »Bewegungs-Formen«, die den Hörer Vorstellungen von Bewegungsarten assoziieren lassen, ohne daß im Einzelfall deren Realisierung möglich wäre. Man kann die Bewegung solcher Musik zwar nicht in leibhaftige Bewegung umsetzen, aber man kann sie gewissermaßen übersetzen, man kann sie sich »musikalisch vorstellen« und dementsprechend »*musikalisch* realisieren«. Meist machen wir solche Erfahrungen negativ: Wer hat nicht schon gelacht, wenn ein musikalisch hilfloser Regisseur auf den Marsch in Beethovens *Fidelio*⁴⁶ die Wache im Gleichschritt hat aufziehen, nämlich hereintripplern lassen, oder wer hat sich nicht schon geärgert, wenn ein Kapellmeister ohne Sinn für Bewegung auf der Bühne im *Figaro* die Szene »Non più andrai« (»Nun vergiß leises Flehn, süßes Kosen«) am Schluß des ersten Aktes so schnell angefangen hat, daß Figaro mit Cherubino an der Hand dann *nicht* marschieren konnte, als der Marsch endlich durchbrach. Die Soldaten im *Fidelio* können nicht nach der Musik marschieren, Figaro und Cherubino müssen danach marschieren; der Tempo-Unterschied ist erheblich, und doch handelt es sich bei beiden Stücken eindeutig um Märsche, das heißt um Musiken, die so typisch sind, daß sie die Bewegung des Marschierens mit Sicherheit assoziieren lassen – und dies, obwohl nur in einem Falle die Vorstellung sich in Realität umsetzen läßt.

Ähnlich bei Schubert. Schon dies, seine »Wandermelodie« wandernd zu singen, macht keinen Spaß. Nicht daß diese Melodie nicht lustig wäre! Aber sie hat Pausen, die man überbrückt haben möchte und singend nicht überbrücken kann, die aber – obwohl »nur« Pausen – nicht ausgelassen werden können, die nicht zu umgehen sind.

Sie gehören zu Schuberts Weise als Substanz. Man kann diese Melodie nicht ohne Klavierbegleitung singen, weil Singstimme und Klavierpart so in *einem* musikalischen Satz verbunden sind, daß eines ohne das andere keinen Sinn ergibt; die Singstimme ist nicht bloße Melodie, der Klavierpart nicht bloße Begleitung.

Mehr aber noch macht das Tempo Schwierigkeiten, wie wir bei dem eben beschriebenen Versuch gesehen haben. Schubert schreibt vor: »Mäßig geschwind«. Das soll heißen, daß die Viertel – sie sind die Bewegungseinheit und damit für das Tempo maßgebend – geschwind zu nehmen sind, jedoch nur mäßig geschwind. Das rechte Maß der Bewegung liegt für geübte Ausführende⁴⁷ etwa bei $\text{♩} = 90$. Wenn trotz des Tempo-Problems die Assoziation des Wanderns so stark, ja geradezu suggestiv ist, dann muß das Gründe haben, und diese können nirgendwo anders zu finden sein als in Schuberts Komposition, das heißt in der Technik – in diesem Falle möchte man sogar sagen: in der Mechanik seines musikalischen Satzes.

Das Klaviervorspiel, das zugleich die Funktionen des Strophenzwischenstücks und des Nachspiels erfüllt, hat man immer als einfach gepriesen, gar als wunderbar einfach. Die laufenden Sechzehntel und die regelmäßig ausgreifenden Oktavenbässe der Achtel scheinen auf das in der Ferne sich drehende Mühlrad, auf die unermüdlich arbeitende Mühle zu weisen. Eine Stimmung wird vollendet gezeigt:

»Schuberts Weise atmet die ganze Jugendfrische und Sangesfreudigkeit des wandernden Müllerburschen, den bei aller Heiterkeit und Unbeschwertheit doch eine leise träumerische Sehnsucht dem unbekannten Ziele entgentreibt. Die Musik folgt der leisesten Regung seiner Gedanken ...«⁴⁸

Dieser Schein trägt indessen. In Wirklichkeit ist das Klaviervorspiel keineswegs einfach, sondern von höchst komplizierter Struktur, geradezu raffiniert gebaut, und wenn man sagt, daß es nur die Stimmung anschlage, so hat man das Wichtigste nicht aufgefaßt.

Das Vorspiel umfaßt einfache vier Takte, wobei der Schluß, anders als sonst in Viertaktern üblich, nicht auf die Eins des vierten Taktes fällt, sondern auf Taktmitte. Diese Tatsache ist mit dem Terminus technicus »weibliche Endung« nur ungenügend beschrieben. Der Hörer nimmt nämlich keineswegs mit völliger Gewißheit den $\frac{2}{4}$ -Takt wahr, das heißt die Unterordnung des jeweils zweiten Viertels im Takt unter das erste (Bsp. 16). Der Hörer ist vielmehr durch den völlig sicheren Beginn mit dem

Bsp. 16.

The notation shows a 2/4 time signature followed by four measures. Each measure contains a single quarter note. Below the first and third notes are downbeat arrows (↓), and below the second and fourth notes are upbeat arrows (↑). This illustrates the 'weibliche Endung' where the second half of the first measure is treated as the beginning of the second measure.

Niederschlag (= Takt-Eins) einerseits, andererseits durch die eigentlich widersprechende Geste des Kadenzschlusses in den Aufschlag (= Takt-Zwei) hinein (Bsp. 17) veranlaßt, gerade keine Unterordnung, oder jedenfalls keine stets selbstverständlich sich wiederholende Unterordnung der Zählzeiten zu hören. Was sollte uns denn veranlassen, die zweite Takthälfte des ersten Taktes der ersten unterzuordnen, oder

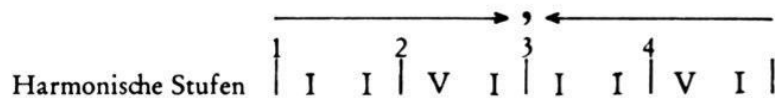
erst recht die Zwei von Takt 2 der Eins von Takt 3? In einem ordentlichen $\frac{2}{4}$ -Takt wäre das aber notwendig und selbstverständlich gegeben. Doch das ist es: wir hören keinen konstanten $\frac{2}{4}$ -Takt, sondern – so kann man es vielleicht beschreiben – eine

Bsp. 17.



$\frac{2}{4}$ -Ordnung, die von einer ungemein treibend wirkenden $\frac{1}{4}$ -Folge gleichsam attackiert wird. Auch die Ordnung der Takte in Gruppen belegt dies.

Die vier Takte des Vorspiels sind zwar, wie üblich, in 2 + 2 Takte unterteilt, aber nicht in einen eröffnenden Vordersatz und einen ergänzenden und schließenden Nachsatz. Der zweite Zweitakter ist vielmehr (bis auf den die laufenden Sechzehntel aufhaltenden Schlußakkord) mit dem ersten identisch, seine einfache Wiederholung. Das wäre nichts Besonderes, wenn nicht die Stelle des Eintritts der Wiederholung (Takt 3) wie ein Hiatus in Erscheinung träte. Dies wiederum hat seinen Grund darin, daß das Schlußviertel des ersten Zweitakters (Zwei in Takt 2) und das neu einsetzende Anfangsviertel des zweiten (Eins in Takt 3) direkt aufeinander folgen:



Der angeschlagene $\frac{2}{4}$ -Takt kann deshalb nicht als solcher wirken; statt seiner scheinen die Viertel selbst aktiv vorwärts zu treiben.

Diese Wirkung ist entscheidend unterstützt und verstärkt durch ein Element des Satzes, das man merkwürdigerweise kaum irgendwo erwähnt, geschweige denn beschrieben findet, so sehr es ins Ohr fällt, so elementar wichtig es für die »Mechanik« des Satzes und seine forttreibende Wirkung ist: die Terzen und Sexten der rechten Klavierhand. Sie geben einen Rhythmus an, der der Gleichförmigkeit der Sechzehn-

Bsp. 18.



tel ebenso widerspricht wie der eigenwillig unregelmäßige Wechsel der Harmonie von der V. zur I. Stufe, der nicht nur an die Achtel des Basses, sondern in gewisser Weise auch an die Terzen und Sexten der rechten Klavierhand gebunden ist (Bsp. 18). Georgiades hat einfallsreich den Vorschlag gemacht: »Die Satzstruktur ließe sich durch eine fiktive Schlagwerk-Instrumentation der Baß-Impulse und des Rhythmus der Doppelgriffe veranschaulichen«⁴⁹:

Kleine Becken

Trommeln mit hellerem Schlag B

Trommeln mit dumpferem Schlag F

Bsp. 19
(nach Georgiades).

Realisiert man dieses Beispiel – es macht übrigens Spaß, wenn es auch nicht ganz so einfach ist, wie man zunächst vermutet –, so ist mit einem Mal klar, daß es gerade nicht die Kontinuität eines Ablaufs ununterbrochener Achtel und Sechzehntel ist, die die rastlos forttreibende Wirkung erzeugt, daß es vielmehr die die Kontinuität des Ablaufs gliedernden (wenn nicht gar unterbrechenden) Satzelemente sind, die ein Immer-wieder-neu-Einsetzen erzwingen und dadurch treiben. Das ist das Wichtigste: der Klaviersatz treibt vorwärts, aber nicht ununterbrochen, sondern dadurch, daß er immer wieder neu anhebt. »Unaufhaltsam« ist der Eindruck; eine Art Mechanik in der Satzstruktur die Ursache. Besonders sinnfällig wird dies dort, wo die Singstimme die Strophe schließt und das Vorspiel (zugleich Nachspiel) wieder einsetzt: ein Übergang? Das Gegenteil davon: ein neues Anheben aus einer Kraft, die sich ständig zu erneuern scheint – und dies bei fortlaufenden Achteln und Sechzehnteln der Begleitung.

Zu der geschilderten Wirkung tragen zu ihrem Teil die andere Satzweise der Zeilen »Das muß ein schlechter Müller sein, dem niemals fiel das Wandern ein« bei und das überraschend ausschwingende Schaukeln im Harmoniewechsel zu den Schlußworten der Strophe »das Wandern, das Wandern« (Bsp. 20). Der Kontrast der anderen Satzweise verstärkt die Wirkung der ersten Teile des Liedes. Kontrastierend ist übrigens in diesem – man muß wohl sagen: anderen – Teil des Liedes auch die Glie-

das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - - dern, das Wan - dern.
V I V I V I V I

anders
am
Anfang: das Wan - dern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern,
I V I I V I

Bsp. 20.

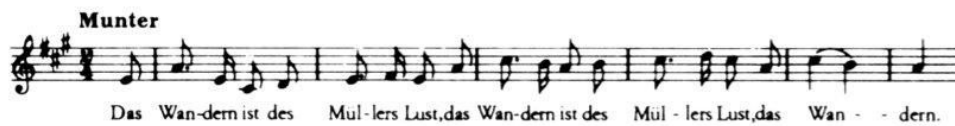
derung. Weil der Text hier zum einzigen Male zwei gleich gebaute Zeilen reimend verbindet:

»Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.«

deshalb entsteht eine Partie, die einfach singt und ihre Teile einfach liedhaft wiederholt, so daß sich auf natürlichste Weise zwei Viertakter ergeben – ganz anders als im ersten Teil. Dort bildet die Singstimme in sich fest geschlossene Dreitakter. Zwar sind diese im Text angelegt, aber sie wären auch leicht zu umgehen gewesen. Schubert hätte jedoch Viertakter bilden *müssen*, wenn er, wie später Carl Friedrich Zöllner, ein Marschlied im Sinne gehabt hätte. Ihm kam es aber gerade nicht an auf »ein Lied, zu singen beim Wandern«, sondern auf das In-Gang-Setzen seines Zyklus und auf das Wecken einer lebendigen Vorstellung des Wanderns im Hörer durch musikalische Bewegung.

Daß ihm hierzu die Wiederholungen eines Strophenliedes willkommen gewesen sind, liegt auf der Hand: Die Bewegung, einmal in Gang gesetzt, kann sich im Strophenlied scheinbar unablässig fortsetzen. Dementsprechend hat *Das Wandern* ja auch eigentlich keinen Schluß, und die Lust, nach der fünften Strophe weiterzumachen, liegt ebenso nahe wie die Möglichkeit, weniger als fünf Strophen zu singen.⁵⁰

Der Vergleich von Schuberts Vertonung mit der Carl Friedrich Zöllners hat aber noch eine andere Seite. Der Gerechtigkeit halber muß man fragen, ob nicht Zöllners Melodie angemessener, vielleicht sogar besser sei als die Schuberts. In der Tat ist bei näherem Zusehen festzustellen, daß sie dem Text viel mehr nachgeht. »Stichwort« ist schließlich »Das Wandern«. Ihm müssen bei einer Vertonung alle anderen Wörter nach- und untergeordnet werden. Und dieser Forderung entspricht Zöllners Melodie (Bsp. 21). Gleich beim ersten Anheben ist »Das Wandern« hervorgehoben und »des Müllers Lust« zurückgelassen; beim zweiten ist wieder »Das Wandern« betont, »des Müllers Lust« aber in der melodischen Wiederholung danebengestellt und da-



Bsp. 21.

mit in seiner Bedeutung gekennzeichnet. Zöllners Melodie ist meisterlich ausgewogen. Von Schuberts Melodie kann man dasselbe nicht behaupten. Die melodische Hervorhebung »des Müllers Lust« wirkt geradezu lächerlich; und wenn die Zeile »Das muß ein schlechter Müller sein« schon melodisch und in der Sequenz wenig glücklich erscheint, so erst recht die Betonung »Das *muß* ein schlechter Müller sein«. Nun scheint es aber, daß Schubert seine Melodie nicht auf den Text der ersten Strophe erfunden hat. Das ist zunächst nichts Besonderes. Bei Vertonungen von Strophenliedern läßt sich immer wieder beobachten, daß die Melodie nicht auf die erste Textstrophe entworfen ist, weil der Komponist sich an einer anderen entzündet hat, weil sein Einfall von einer späteren Strophe ausgegangen ist. Schubert hat hier offenbar seinen Einfall für den ersten Teil des Liedes am ersten Satz der dritten Strophe gewonnen, den für den zweiten Teil am zweiten Satz der vierten:

»Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!«

»Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.«

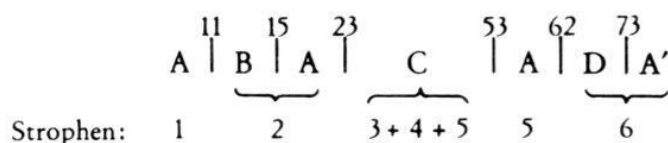
Man sieht sofort: nun harmonisieren Text und Melodie, nun scheint die Melodie für den Text geschaffen. Den anderen Strophen freilich fügt sie sich mehr schlecht als recht und das, obwohl – wie gesagt – das »Stichwort« doch schon in der ersten fällt.

Mehr Beachtung als dieser Vergleich⁵¹ und unsere Kritik verdient indessen die Frage, die man selten anschließt: Warum stört es uns nicht, daß Schuberts Weise unvollkommen ist, warum bemerken wir die Unvollkommenheit meist überhaupt nicht? Nun, sie ist eben nicht bemerkenswert. So berechtigt die Kritik im einzelnen sein mag, Schuberts Intention war bei diesem Lied offenbar von solcher Art, daß der Bereich der Komposition, gegen den sich Kritik richten kann (nämlich die Melodie als Weise des Textes), anderen Bereichen unterzuordnen war, weil diesen für die Realisierung der Intention Vorrang zukommen mußte. Das Lied ist das erste des Zyklus. Seine Überschrift *Das Wandern* ist sinnvoll und als solche von Belang. Wichtiger aber als eine Hervorhebung nur des Stichwortes durch das einfache Mittel besonders nachdrücklicher Vertonung, wichtiger als das Erwecken einer wanderfröhlichen Stimmung durch einfache Assoziation über das Stichwort »Wandern« ist Schubert offenbar gewesen, daß mit diesem ersten Lied etwas realiter in Gang kommt, nämlich daß

der Hörer bewegt und nicht nur eingestimmt wird, bewegt aber in einem konkreten Sinne. Die musikalische Struktur ist so, daß sie hörenden Mitvollzug verlangt, damit sie zur Wirkung komme. Bringt der Hörer die geforderte Aktivität des Hörens auf, gewinnt er gleichsam Anteil an einer Musik, die sich tatsächlich zu bewegen scheint. Und also gerät der Hörer selbst in eine Art Bewegung, die anders, mehr ist als Bewegung aus Empfindung des Herzens.

Verschieden sind bei Zöllner und bei Schubert die musikalischen Mittel, verschieden ist die musikalische Realität. Dementsprechend unterscheidet sich die Wirkung von Schuberts Komposition von der Zöllners. Wir wissen um diese Verschiedenheit (gleichgültig, ob wir sie immer mit Worten auszudrücken vermögen oder nicht), wir können deshalb sowohl Schuberts Komposition als auch Zöllners Lied annehmen und ein jedes für sich würdigen, und wir sehen uns keineswegs gezwungen, zu vergleichen und vergleichend zu werten: Wir wissen aus musikalischem Verstehen, daß der Grund für die Verschiedenheit in der verschiedenen Intention der Komponisten liegt. Freilich, zum Vergleich taugen nur Kompositionen annähernd gleichen Ranges. Und hier ist nun zuzugeben, daß Zöllners Lied auf seine Weise auch ein Meisterwerk ist.

Im ersten Lied *Das Wandern* also in Gang gesetzt, scheint die Musik nun wie von selbst zu laufen. Auch das zweite Lied *Wohin?* »geht«, wenn auch gemächlicher. Es scheint ohne Aktivität, als ob die Musik einer gewissen Nachdenklichkeit des Müllersburschen Raum geben wolle. Hier fallen zum ersten Mal die Worte, die später das tragische Ende anzeigen werden: »tief unten« und »hinunter«, doch mag man kaum ahnen, daß dann die Tiefe im Bach den Burschen hinabziehen wird. Freilich, wer den Zyklus kennt, oder wer sich – wie der literarisch Gebildete zu Schuberts Zeit selbstverständlich – denken kann, daß solch ein Liederspiel allemal mit dem Tode des Helden endet, der singt und spielt und hört dieses Lied voller gefahrvoll unbeantworteter Fragen, das Lied, bei dem sogar im Zweifel bleibt, ob den letzten Satz »Laß singen Gesell, laß rauschen und wandre fröhlich nach!« die Nixen dem Gesellen zusingen oder ob der Bursch zu sich selbst spricht – wer dies bemerkt, dem klingt das Lied anders, zumindest verhaltener als das vorausgehende und nicht wie ein zweites Wanderlied, als das es gewöhnlich frisch und frei gesungen wird. Schubert hat der Nuance der Empfindung bei gleichbleibendem Satztyp behutsam nachgegeben und das Lied damit zum ersten in eine Beziehung gesetzt, die es zugleich in den Zyklus bindet. Trotz der Variation im Satz (im Baß sich überschneidende Viertel statt Achtel und eine leere Quint statt der Oktaven; in der rechten Klavierhand Triolen-Sechzehntel) bleibt im Grunde erhalten, was im ersten Lied die gehende Bewegung ausgemacht hat: der $\frac{2}{4}$ -Takt mit Achtelbewegung und mit Sechzehnteln zur Unterteilung der Achtel; die stets sich erneuernden Impulse aber fehlen jetzt, und das Ganze ist nicht mehr strophisch gebaut, sondern breit ausgespielt. Das Lied ist geformt nach einem in der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker ausgeprägten Modell. Dabei sind Rondo und Sonatenanlage miteinander verbunden⁵²:



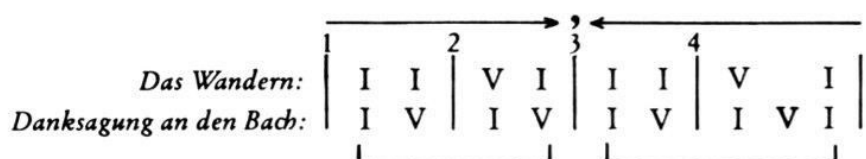
Hier ist das Wandern nicht mehr unaufhaltsam. Die Frage *Wohin?* hat dem Vorwärts-Streben von *Das Wandern* seine Selbstverständlichkeit genommen: dieses zweite Lied erhält seinen Sinn erst in der Verbindung mit dem ersten. Denn für sich gesungen (und dieses Lied hört man sehr häufig einzeln) verlieren die wichtigen von dort variiert übernommenen konstituierenden Momente des musikalischen Satzes ihren Bezug – und der Klavierpart sinkt herab zur Begleitung ohne tieferen Sinn, weil ohne Verbindlichkeit in der Bewegung. Dafür gewinnt er allerdings tonmalerische Züge. Aber diese sind von der Komposition im Zyklus her kaum Schuberts Absicht gewesen, jedenfalls bestimmt nicht in dem Maße, in dem sie hervortreten, wenn das Lied für sich erklingt.

Falls zutrifft, was wir glauben beobachten und beschreiben zu können, daß nämlich die Musik in unserem Zyklus durch das erste Lied im engeren Sinne des Wortes in Gang gesetzt ist und im zweiten wie von selbst weiterläuft, dann muß *Halt!*, das dritte Lied, in einem scharfen Gegensatz stehen und diesen Gegensatz als musikalische Struktur zur Wirkung bringen und in der Komposition erkennen lassen. So ist es in der Tat (vgl. S. 52 ff.). Hier sei nur überlegt, wie dieses Lied im Zyklus steht und welche Funktion es im Ganzen erfüllt. Es ist eine Frage, ob Schubert mit diesem *Halt!* den Liederzyklus überhaupt zum Stehen bringen will. Der Schauplatz der Handlung, die sich jetzt abspielen wird, ist ja erreicht. Im nächsten, vierten Lied *Danksagung an den Bach* jedenfalls ist der Müllersbursch in Arbeit, hat die Liebesgeschichte ihren Anfang genommen – und trotzdem ist die Vorstellung des Wanderns wieder aufgegriffen. *Halt!* schließt mit der Zeile »war es also gemeint?«. Mit eben dieser Zeile hebt *Danksagung an den Bach* an. Das ist eine der seltenen direkten Verknüpfungen eines Liedes mit einem anderen innerhalb von Wilhelm Müllers Gedichten. Daß Schubert diese Verknüpfung musikalisch aufgreift, ist keineswegs selbstverständlich. Aber wir sollten zuerst fragen: Greift er sie überhaupt auf? Gewiß, freilich nicht so, wie man sich solches Anknüpfen gemeinhin vorstellt. Schubert greift über *Halt!* hinweg auf das zweite Lied zurück. Er nimmt in *Danksagung an den Bach* jenes Moment wieder auf, dem *Halt!* Einhalt geboten hatte, das Moment des Gehens, des Wanderns. Dieses Moment der Bewegung war zu Beginn ja in einem engeren Sinne musikalisch realisiert: Wir hörten *Das Wandern* als musikalische Devise und mit der Wirkung eines Anstoßes. Jetzt wieder aufgegriffen, scheint alles Folgende mit dem Beginn verbunden, auch über jenes Lied hinweg, in dem die Bewegung aufgehalten war.

Man hört es sofort und man sieht es in den Noten auf den ersten Blick, daß bei *Danksagung an den Bach* der Satztyp – bei aller Variation – derselbe ist wie in den beiden ersten Liedern: $\frac{2}{4}$ -Takt, klopfende Achtel im Baß, durchlaufende Sechzehn

tel in der rechten Klavierhand, eine Anlage, die trotz der Dreiteiligkeit den Eindruck eines (variieren) Strophenliedes erweckt. Das Tempo ist »Etwas langsam«, nämlich der gegebenen Situation angemessen, in der der Müllersbursch nicht mehr wandert, sondern übers Wandern und das Ziel nachdenkt.

Wie im ersten Lied ist das Klaviervorspiel (zugleich das Nachspiel) viertaktig mit Schluß auf Taktmitte des vierten Taktes, und es ist wie dort gegliedert in 2 + 2 Takte. Anders als dort fällt jedoch die Nahtstelle zwischen Takt 2 und Takt 3 nicht mit einem Hiatus ins Ohr, sie ist durch eine Verbindung des Schlußakkords des Vordersatzes mit dem Anfangsakkord des Nachsatzes überspielt, die harmonischen Stufen sind auf andere Weise verbunden:



Von Bedeutung ist wie dort auch hier der Schluß des Vorspiels auf Taktmitte. Die Singstimme übernimmt den Viertakter des Vorspiels – aber sie schließt ihn nicht wie das Vorspiel im vierten Takt, sondern erst mit dem vierten zum fünften hin. In Analogie zum Vorspiel muß der Hörer nämlich dies erwarten:

Bsp. 22.

dein	7				
	Sin -		gen, dein Klin-gen, war es		al - so ge-meint,
			war es		al - so ge-meint?

Dem entspricht die parallele Stelle:

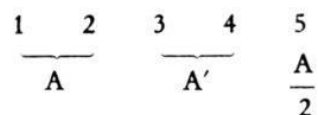
24				
das		möcht ich noch wis - sen, ob		sie dich ge-schickt,
		ob		sie dich ge-schickt.

Durch die Wiederholung der schließenden Frage »war es also gemeint?« wäre das im Vorspiel aus 8 Vierteln bestehende Satzglied hier auf 10 Viertel erweitert. Eine solche Erweiterung begegnet in Kompositionen der Schubert-Zeit überaus häufig, zumal sie rhythmisch-metrisch ohne Belang ist, weil der Abschluß der Gruppe gleichermaßen auf Taktmitte fällt. Schubert erweitert aber außerdem an der Nahtstelle »dein Singen, dein Klingen, / war es also gemeint?« um ein einzelnes Viertel, so daß die Einheit (Takt 5–10) nun 11 (statt 10) Viertel enthält und ihr Schluß auf eine Takt-

Eins fällt. Dieser an sich einfache Eingriff in die Komposition ist von tiefgreifender Wirkung. Wenn ein musikalisches Gebilde von solcher Prägnanz, Geschlossenheit, Vollkommenheit wie dieses Klaviervorspiel zu *Danksagung an den Bach* vorgestellt ist, dann wird im Augenblick, in dem seine Wiederholung ansetzt, im Hörer eine ganz bestimmte Erwartung geweckt.

Der Viertakter des Vorspiels ist als solcher ein rhythmisches Gebilde, vergleichbar einer Verszeile. Ebenso wie wir im Gedicht gegenüber jeder neuen Verszeile eine bestimmte Erwartung hegen, je nachdem wie die vorausgehende gebaut gewesen ist (eine Erwartung, die notwendig ist, um die Verse überhaupt zu Strophen verbinden zu können), so erwarten wir in der Musik, wenn ein »Rhythmus von 4 Takten« erklingen ist und offenbar seine Wiederholung anhebt, denselben »Rhythmus von 4 Takten« oder, wenn er variiert sein sollte, auf jeden Fall wieder einen »Rhythmus von vier Takten«. Wird unsere Erwartung nicht erfüllt, nämlich der »Rhythmus von 4 Takten« als solcher verändert, so tritt die folgende Wirkung ein: Der aufnehmende musikalische Verstand sucht nach Ursachen, Gründen und Erklärungen für die Veränderung, und er sucht sie beim Hören über den Weg naheliegender Assoziationen. (Ob dieser Weg bewußt beschritten wird oder, wie in der Regel, unbewußt, ist gleichgültig, denn das Hörerlebnis stellt sich bei dem für diese Musik aufnahmefähigen und aufmerksamen Hörer wie von selbst ein.) Man meine nicht, ich überschätze diese Stelle, die – wie man erwidern mag – kaum ins hörende Bewußtsein tritt, vielleicht überhaupt nicht auffällt, da doch die natürliche Deklamation des Textes vor dem wiederholten »war es also gemeint?« zum Strophenende durchaus eine etwas größere Zäsur erlaube, sie vielleicht sogar nahelegt. Sicherlich! Aber das ist es ja gerade: wir hören den Müllersburschen auf einmal *sprechen*, und zwar frei, frei vom Zwang der Wiederholung, frei von jenem Zwang zur einfachen Periodizität, den gerade »einfaches Singen« in der einfachen Liedstrophe »natürlich« verlangt. Wir müssen fragen, ob es wirklich so selbstverständlich ist, daß wir in einem »Wanderlied« einem (keineswegs nur »im übertragenen Sinne«, sondern in bestimmter Weise wirklich) sprechenden Subjekt begegnen. Nun, was damit gemeint ist, macht die folgende Partie vielleicht deutlicher.

Schubert bildet aus den fünf Strophen des Gedichtes ein dreiteiliges Lied, das – zumal durch die Wiederholung des Vorspiels als Zwischenspiel (Takt 18–21) und als Nachspiel – den Eindruck eines variierten Strophenliedes erweckt, bei dem die mittlere Strophe in Moll steht, die dritte um ihre zweite Hälfte gekürzt ist.



Hierbei entsprechen sich die Textstrophen 2 und 4 musikalisch (Bsp. 23). Man sieht, daß in Wirklichkeit die erste Stelle einen Takt mehr (nämlich Takt 13) enthält, ohne daß man sagen könnte, er fehle, wenn man ihn wegläßt. Kompositionstechnisch be-

Bsp. 23.

schrieben, ist ein Takt des Klavierparts, bevor er in Takt 14 erklingt, als Takt 13 schon einmal vorweggenommen, in der Singstimme ein einziger, »Gelt!« rufender Ton in die Melodie eingeschoben⁵⁸. Nichts anderes als das. Aber mit diesem Takt ist – was der Hörer eines einfachen Liedes weder erwartet noch haben will – der Rhythmus gestört, und zwar so, daß die einfach-lichthafte Deklamation nun vollends aufgegeben scheint. Die auftaktige Zeile

»Gelt, hab ich's verstanden«

die der entsprechenden gleicht:

»Was ich such, hab ich funden«

ist zu einer gleichsam doppelt volltaktigen gewendet, indem der Hauptbetonung »háb« eine weitere Hauptbetonung vorangestellt ist:

»Gelt, hab ich's verstanden.«

Mit diesem Takt ist die bis dahin dichte rhythmische Struktur aufgebrochen, und aus dem Aufbruch dringt das »Gelt!« als Ruf, als wirkliche Rede; Schubert hat den (um-

gangssprachlichen) Einwurf gleichsam musikalisch mit einem Ausrufezeichen versehen, ihm die Kraft der Sprache verliehen.⁵⁴ Hier ist kompositorisch und inhaltlich der Angelpunkt des Liedes. Ein Eingriff in die rhythmische Struktur, in den Bewegungsverlauf, verwirklicht die zugrunde liegende Vorstellung des Wanderers als eines im Liede lebhaftig gegenwärtigen, nämlich *sprechenden* Menschen. Die Vorstellung ist in musikalische Realität übersetzt. Der »Tonmechanismus« – so würde sich die Kunsttheorie der Zeit Schuberts ausdrücken⁵⁵ – einer eigenartigen rhythmischen Struktur hat sein »Analogon der Empfindung« in der lebhaftigen Vorstellung einer Bewegung.

Anders als im ersten und zweiten Lied, in *Das Wandern* und in *Wohin?*, erscheint diese lebhaftige Bewegung nicht mehr nur »an sich«, sondern als die eines lebhaftigen Menschen, des Menschen, der uns im dritten Liede *Halt!* zum erstenmal zu begegnen schien. Aber *Halt!* war kein Wanderlied. Also sind hier in *Danksagung an den Bach* zwei Elemente, die in den beiden eröffnenden Liedern und im dritten je für sich exponiert waren, miteinander verbunden. Somit ist die Einleitung des Zyklus gemacht – und nun kann die Handlung im engeren Sinne beginnen. In allen folgenden Liedern genügen Andeutungen, um die Assoziation zurück auf das in der Einleitung Exponierte zu gewährleisten. So verweisen etwa in *Am Feierabend* die Achtel im Baß trotz des $\frac{6}{8}$ -Taktes und obwohl sie zunächst auf 1 und 3, 4 und 6, später aber auf 1 und 2, 4 und 5 jedes Taktes erscheinen mit Sicherheit auf die »wandernden« Achtel der $\frac{2}{4}$ -Takt-Lieder des Beginns, ebenso wie *Mein!* (Tempo-Vorschrift wie in *Das Wandern*: »Mäßig geschwind«) und *Des Baches Wiegenlied* (Tempo-Vorschrift wie in *Wohin?*: »Mäßig«) vom Bewegungsgrund aus auf die Wanderlieder des Beginns verweisen, obwohl sie wegen des anderen Affekts einem anderen, freilich verwandten Satztyp angehören (und deshalb im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert sind⁵⁶). Wo immer nun von hier an das Mittel des Rezitativs angewendet oder Rezitativ auch nur angedeutet ist (zum ersten Mal sogleich im folgenden *Am Feierabend*), hat das Sprechen im Lied nichts Verwunderliches mehr an sich. Das Wandern und seine Reminiszenzen einerseits und die Wirklichkeit einer sprechenden Person andererseits sind die Elemente, die, als Komposition realisiert, musikalisch den Zusammenhang stiften und den Fortgang gewährleisten, einen »musikalischen Inhalt« erkennen lassen.

Damit ist zum zweiten Male behauptet, die Lieder unseres Zyklus seien nicht nur »einfach zusammengestellt«, sie hingen vielmehr zusammen und zwar musikalisch – freilich auf andere Weise, als man sonst musikalische Zusammenhänge vermutet. Verwandtschaft der Themen und Motive, melodische Zitate oder auch nur Anklänge spielen hier kaum eine Rolle, und einer Einheit etwa in der Grundstimmung oder ähnlichen Bezügen ist auch keine besondere Bedeutung beizumessen. Und doch haben wir Zusammenhang erkannt und zwar mit durchaus wichtig zu nehmenden Bezügen in einem Bereich, in dem Inhalt der Texte und »musikalischer Inhalt« zu konvergieren scheinen.

Wir sind zudem auf ein zweites Element des Zusammenhangs gestoßen. Das erste lag im Bereich musikalischer Bewegung und ihrem »Analogon der Empfindung«, das

zweite liegt im Bereich musikalischer Rede und deren »Analogon der Empfindung«. Auf beide Elemente sind wir aufmerksam geworden durch die Beobachtung des »Tonmechanismus« der Lieder, den wir zu unserer hörenden Empfindung in Analogie zu setzen versucht haben – wenn ich die zum Verständnis des analytischen Verfahrens schon in Schuberts Zeit miteinander gekoppelten Begriffe einmal umkehren darf. Dem zweiten Element, dem der Sprache oder Rede und seiner musikalischen Realität, haben wir nun nachzugehen.

Dem Lied *Am Feierabend* haften starke tonmalerische Züge an. Der Klavierpart läßt in seinen Sechzehnteln Räder sich drehen, allerdings zunächst durchaus piano und damit kaum »brausend«; die Assoziation hierzu erlaubt eigentlich erst das Forte bei der Wiederkehr des Beginns nach dem Mittelteil, wo sich die Mühlräder, nun tatsächlich »brausend«, wieder zu drehen beginnen. (Man ist an den Klavierpart von *Gretchen am Spinnrade* erinnert, der mit durchaus ähnlichen musikalischen Mitteln das Spinnrad zu drehen scheint, das Spinnrad, das auf dem Höhepunkt des Liedes »und ach, sein Kuß!« stehenbleibt, also wieder angetreten werden muß, sich aber nur zögernd, wie widerwillig, wieder in Gang setzt.) Über diese vom Instrumental-Tonmalerischen hervorgerufenen Assoziationen hinaus knüpft Schubert im Klavierpart – wie erwähnt – an die Lieder des Beginns unseres Zyklus an, in denen die Oktaven im Baß und die Sechzehntelfiguration der rechten Klavierhand dem Text und der »Handlung« entsprechend eine Art wandernder Bewegung assoziieren ließen. Vom Satztyp her besteht zwischen den Liedern 1, 2, 4 und *Am Feierabend* Verwandtschaft. Indes scheint mir hier beides, das Tonmalerische wie das Moment der Bewegung, eher am Rande zu liegen, das Wesentliche ein anderes zu sein. Nachdem in *Danksagung an den Bach* jenes »Gelt« einen Menschen gleichsam als sprechendes Wesen in Erscheinung treten ließ dadurch, daß es wie gerufen erklungen war, greift Schubert hier zum musikalischen Mittel des Rezitativs, läßt er also eine Person auf traditionelle musikalische Weise sprechen⁵⁷. Aber diese Person ist nicht die jenes »Ich«, das bisher stets sprach, vielmehr läßt der Müllersbursch *andere* sprechen: den »Meister« und »das liebe Mädchen«. Mag dieser »Sachverhalt« an sich schon merkwürdig genug sein, Schubert nutzt die Stelle, um ein Moment einzuführen, das im Zyklus noch keine Rolle gespielt hat: das Moment der Empfindung, ja der schmerzlichen Empfindung.

Wir alle erfreuen uns immer wieder an der Rede des »lieben Mädchens«: »allen eine gute Nacht«, weil diese Wendung ebenso überraschend wie *sprechend* ist. Ihre überraschende Wirkung beruht zunächst darauf, daß die bisher dem Textbau folgende auftaktige Deklamation unterbrochen, vielmehr zu einer volltaktigen gewendet ist, damit die Betonung statt »allen | eine gute Nacht« lautet »| allen eine gute Nacht«. Diese Wirkung wird durch den Einsatz melodischer und harmonischer Mittel so verstärkt, daß dem empfindsamen Zuhörer die überraschende Vorwegnahme des zweiten »allen . . .« im Klavierpart (Takt 56) wie ein Stich ins Herz fährt. Dieser Akkord der Antizipation (harmonisch und für sich betrachtet eine völlig »harmlose« Variation der einfachen Kadenz im Bereich F-Dur/d-Moll – doch zu Schuberts Zeit waren

solch einfache harmonische Mittel nicht »verbraucht«) trifft gleichsam schmerzhaft. Man hört ihn schneidend dissonant (was er »an sich« nicht ist), man ist von seiner (nur vermeintlichen) Auflösung befremdet und man mag sich fragen: Was für ein Schmerz ist das? – Schließlich aber ist auch an dieser Stelle eine rhythmisch-metrische Komponente für den Satzbau wirksam. Die Einbeziehung der vom Text gegebenen

und musikalisch bisher entsprechend gefaßten *Auftaktsilben* »allen eine gute Nacht«
 (wie: »und der Meister«, »euer Werk«, »und das liebe Mädchen«) in den *vollen* Takt hat zur Folge, daß für die Verszeile statt zweier Takte drei nötig werden, daß also, was »das liebe Mädchen sagt«, herausfällt aus dem bisher gültigen Bauschema, das Zweitakter forderte und erwarten ließ.

Durch all die beschriebenen, im Satz zusammenwirkenden Komponenten ist der Hörer nun auf eine Beziehung gelenkt, die er sicherlich annehmen durfte, die aber noch nicht angesprochen war, nämlich auf die Beziehung zwischen dem Müllersburschen, der redet, und dem »lieben Mädchen«, das er reden läßt, und zugleich darauf, daß diese Beziehung voller Schmerz enden wird. Mit jenem antizipierten Akkord (Klavierpart Takt 56), der, interpretierte man ihn bloß harmonisch, kaum seiner Wirkung entsprechend zu verstehen wäre, bricht das Bewußtsein herein, daß alles tragisch enden wird, und zwar bricht es in dem Moment herein, in dem Schubert zum erstenmal eine Art Rezitativ verwendet, das Mädchen durch den Mund des Müllersburschen reden läßt und damit auch musikalisch eine zweite Person ins Spiel bringt.

Es ist also keineswegs nur die Verlagerung der Betonung von einer Silbe des Verses auf eine andere mit musikalischen Mitteln, die Hervorhebung von »allen« (die ja an sich wenig tiefsinnig wäre!), was dem Mittelteil und mit ihm dem ganzen Liede ein gut Teil seiner Eigenart gibt, es ist vielmehr die Vielfalt der Bezüge, die der Hörer daran knüpfen kann und, wenn das Lied im Zusammenhang des Zyklus erklingt, auch knüpft. Daß eine »musikalische Umdisposition« der Textbetonungen zwar von Wirkung sein, aber die Individualität des Liedes kaum allein ausmachen kann, zeigt ja gerade dieses *Am Feierabend*. Vergleicht man die erste Textstrophe in der musikalischen Fassung des ersten Teils (das Lied hat den Plan A – B – A') mit ihrer Wiederholung im dritten, so fällt stark ins Ohr, daß einmal volltaktig deklamiert ist⁵⁸ (Takt 16 ff.):

» | daß die schöne | Müllerin . . . «

das andere Mal auftaktig (Takt 68 ff.):

»daß die | schöne Mülle- | rin . . . «

Die hierdurch hervortretende Nuance ist schön und nach dem Mittelteil auch von besonderem Sinn: Der Müllersbursch setzt dem Mädchen, das *allen* eine gute Nacht wünscht, »meinen, meinen treuen Sinn« entgegen. Aber von tieferem Eindruck auf den Hörer scheint mir der Schluß des Liedes zu sein, weil hier – fast nach Art einer Remi-

niszenz – die an Rezitativ anklingenden Partien schroff gegen die tonmalerischen gesetzt sind, und weil der Klavierpart gleichsam in die redende Weise einlenkt, anstatt die Räder in einem Nachspiel sich noch einmal »brausend drehen« zu lassen.

»Im viertaktigen, zarten Vorspiel zum *Neugierigen* scheint der Müller seine Frage mit Lautengezupfe zu begleiten. Später tritt der Bach als Grundierung hinzu.«⁵⁹ Der Müllersbursch scheint im Selbstgespräch versunken. Als er das Bächlein anredet⁶⁰: »O Bächlein meiner Liebe . . .«, gerät ihm sein Sprechen freilich zum Singen, wenn auch zu einem ganz leisen (*pp*), verhaltenen (»Sehr langsam«), tief innigen Singen, zu einem Lied, das man nicht allen Leuten, nicht einmal laut singen, geschweige denn »vortragen« könnte, zu einem Lied, das ganz, das allein Ausdruck der Empfindung ist. Seine Begleitung (hier einmal im schönen einfachen Sinne) klingt auch weiterhin als eine Art Lautenbegleitung, die nur wenig vom Bache an sich hat. Wir möchten Dietrich Fischer-Dieskau in seinen feinsinnigen Beobachtungen also durchaus zustimmen, aber wir können es nicht mehr, wenn er weiter beschreibt: »Immer eindringlicher steigert sich der Gesang, gewinnt schließlich dort rezitativische Entschlossenheit, wo es sich um Tod und Leben zu handeln scheint.« Steigert sich der Gesang? wird er immer eindringlicher? gar so, daß Rezitativ als eine Art Folge eintreten müßte? Und inwiefern könnte Rezitativ als solches entschlossen sein oder wirken? Bestenfalls die Rede, die rezitativisch vorgetragen wird, kann Entschlossenheit zeigen, kaum aber das Rezitativ selbst. Mir scheint eher, das Rezitativ trete hier völlig überraschend ein, und es sei das Überraschungsmoment, das den Text »das eine Wörtchen Ja« ganz anders deklamiert erscheinen läßt, plötzlich ganz anders, nämlich wie wirklich gesprochen, laut und vernehmlich und keinesfalls mehr wie im Selbstgespräch. Mag man fragen: So ist es dies, was einen gewissen Charakter der Entschlossenheit mitführt? Kaum dies allein, zumal Schubert die Diktion des Rezitativs (jedenfalls im engeren Sinne der Gattung und wie er begonnen hat) sofort wieder aufgibt und mit »dem anderen Wörtchen Nein« wiederum ein Neues *unerwartet* eintreten läßt. Dies Neue überfällt uns in erster Linie durch seine unerhörte harmonische Wirkung, die Dietrich Fischer-Dieskau folgendermaßen beschreibt: »Die Wendung zum Septakkord aus G bei »Nein« drückt aus, wie eine Ablehnung nicht auszudenken wäre.« Mir scheint, die Wirkung aus der Harmonik sei nur ein Faktor von mehreren, die hier gemeinsam wirken. Das Moment der Empfindung steht sicherlich im Vordergrund, und es hat seine besondere Bewandnis, wenn es eintritt in engster Nachbarschaft zur »musikalisch direkten Rede« – das haben wir in *Am Feierabend* beobachtet und zu beschreiben versucht. Aber die anderen Seiten musikalischer Wirkung sollten wir auch zu fassen versuchen; die anderen Faktoren musikalischer Komposition sind ebenso »am Werk«, und der, den wir vor allem im Auge haben, der rhythmische, ist – wie mir scheint – an dieser Stelle im *Neugierigen* wiederum vor den anderen bestimmend. Es sind nämlich primär rhythmische Strukturen, die die besondere Wirkung eintreten und damit den Text in bestimmter Weise erscheinen lassen, und eben diese Wirkung liegt keineswegs allein in den musikalischen Bereichen, die wir mit Empfindung und Ausdruck in Verbindung zu bringen pflegen.

Im Takt mit dem Wörtchen »Nein« setzt ein voller harmonisch-akkordlicher Satz ein. Kein größerer Kontrast zum vorausgehenden Rezitativ ist denkbar. Der freien Deklamation des Textes, lediglich von zwei Akkorden gestützt, steht hier die Bindung der Singstimme an die Oberstimme des Klavierparts gegenüber, die Bindung auch an dessen Rhythmus. Die Partie des vollgriffigen Klaviersatzes (Takt 35–40) »geht« entgegen der Notierung im $\frac{2}{4}$ -Takt, der mit der Zwei in Takt 35, also nach

die bei-den Wört-chen schlie-ßen die gan-ze Welt mir ein,

die bei-den Wört-chen schlie-ßen die gan-ze Welt mir ein.

Bsp. 24.

dem »Nein« beginnt (in Beispiel 24 ist der tatsächlich erklingende Takt anstelle des original notierten aufgezeichnet). Die beiden Abschnitte, die hier untereinander stehen, sind, von den in der Wiederholung gegebenen Ziernoten der Singstimme abgesehen, gleich und einfach hintereinandergestellt. Dabei allerdings, beim Anschluß der Wiederholung, ergibt sich eine Komplikation. Es fehlt ein Viertel! Die Schlußsilbe »... Welt mir | ein« fällt auf eine Takt-Eins, und ehe die zugehörige Zwei folgen kann, setzt schon die Wiederholung ein mit einem Unisono-Achtel auftaktig zu einer neuen, zu »ihrer« Eins. Das Beispiel 25 zeigt, was wir hören: Der Takt, die Bewegung ist gestört. Dadurch wird zweierlei sinnfällig: Wir erfahren einmal, was wir zunächst kaum wahrgenommen haben, daß nämlich das Wörtchen »Nein« mit einem einzelnen Viertel ebenso isoliert stand wie jetzt dieses »ein«, weil es nicht mehr zum vorausgehenden rezitativischen Abschnitt gehörte (durch die neue Welt der anderen Tonart war es gleichsam aus dem bisherigen herausgerückt) und noch nicht zum fol-

genden (weil es außerhalb von dessen $\frac{2}{4}$ -Takt-Ordnung stand). Dadurch, daß wir die beiden reimenden Wörter jetzt zueinander in Beziehung setzen und ihre musikalischen Positionen miteinander vergleichen – und wir tun das unbewußt aber selbstverständlich im sehr differenzierten und differenzierenden Vorgang des Hörens –,

Bsp. 25.

dadurch wird uns mit einem Male die Stellung des »ein« und, im Nachhinein, die des »Nein« bewußt und damit ein wichtiger Faktor im Gefüge von Schuberts musikalischer Textinterpretation. Die Beobachtung lehrt, daß wir den Takt mit dem Wört-

Bsp. 26.

Bsp. 27.

chen »Nein« unterbewußt hören, wie in Beispiel 26 notiert, und daß wir an der parallelen Stelle »... Welt mir | ein« zunächst ebenso ein Viertel hörend hinein-

schmuggeln möchten (Bsp. 27). Während dies beim ersten Mal gelingen mag, weil der Eintritt des Neuen bei »Nein« nicht eindeutig ist, kann es beim zweiten Mal nicht gelingen. Die beiden Takt-Einsen, die Schubert in Takt 38 nebeneinandergesetzt hat, sind de facto nicht zu trennen, wie sie in Beispiel 27 getrennt sind, denn die zweite ist durch den Unisono-Achtel-Auftakt ebenso unverrückbar wie die erste. Wir erfahren sodann, daß »die beiden Wörtchen« in zwei aufeinanderfolgenden identischen Abschnitten, die sich jedoch musikalisch-rhythmisch nicht zueinander fügen, zwar identisch abgebildet aber gegeneinander gestellt sind. Und also wird uns an der Nahtstelle der Wiederholung anhand der rhythmischen Struktur musikalisch bewußt, wie Schubert jenen Text realisiert, der zunächst nur von »einem Wörtchen um und um« spricht, dann auch von einem »andren« und schließlich von den »beiden« Wörtchen, die »Ja« und »Nein« heißen, die zwar die ganze Welt ein-, sich selbst aber gegenseitig ausschließen. Nun läßt Schubert die Komposition in die alte Tonart und in jenes verhaltene Lied, das der Müllersbursch für sich singt, zurücksinken; niemand wird jetzt mehr auf die Frage »Sag, Bächlein, liebt sie mich?« eine Antwort erwarten: romantische Ironie als Musik.

Es ist merkwürdig: bis hierhin war in unserem Zyklus nur das allererste Lied, *Das Wandern*, ein echtes Strophenlied, und jetzt folgen gleich vier aufeinander: *Ungeduld*, *Morgengruß*, *Des Müllers Blumen*, *Tränenregen*. Der Müllersbursch, der im *Neugierigen* aus sinnendem Selbstgespräch absichtslos in ein leises Singen, so für sich hin, hinüberzugleiten schien (»O Bächlein meiner Liebe«), fängt nun richtig an zu singen, Lieder zu singen, auch jetzt nicht laut, aber wohl mit erhobener Stimme, und er beginnt: »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein...« So ist es kein Zufall, daß *Ungeduld* von allen Müller-Liedern am häufigsten einzeln gesungen wird. Wie kaum bei einem anderen ist sein Text unabhängig vom Zusammenhang des Zyklus, auf den nur Andeutungen in den vorletzten Zeilen der beiden letzten Strophen verweisen »Ihr Wogen, könnt ihr nichts als Räder treiben?« und »Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben«. Kein anderes Lied ist gleichermaßen selbständig.

Die vier genannten Strophenlieder sind keineswegs einfacher als ihre durchkomponierten Vorgänger, die Mittel zur kompositorischen Gestaltung des Textes bleiben im Grunde dieselben, der Satz ist hier wie dort obligat trotz der mehr liedhaften Melodik und Deklamation. Fünf Zeilen heben in *Ungeduld* auftaktig an und deklamieren in kurzen Notenwerten, doch die sechste Zeile gibt die Antwort auf unser ungeduldiges »Ja was denn?« volltaktig und mit langen Notenwerten in den entscheidenden Positionen, beglückend, strahlend, jubelnd: »Dein ist mein Herz«. Die geradezu überwältigende Wirkung dieser Stelle hat verschiedene Ursachen, denen wir ein wenig nachforschen wollen. Am einfachsten zu erkennen ist die Doppelpunktwirkung vor dem »Dein ist mein Herz«; sie entsteht dadurch, daß diese entscheidende Zeile im Gegensatz zu allen anderen fallend einsetzt, und daß die ersten vier Zeilen jeder Strophe stumpf enden, die beiden letzten hingegen klingend, weil sie um eine Silbe länger sind.

»... Rinden ein,
 ... Kieselstein,
 ... frische Beet,
 ... schnell verrät,
 schreiben:
 bleiben.«

Schubert nutzt das, indem er auch seine Zeile um ein Viertel verlängert. Sie schließt (statt wie bisher auf der Zwei) auf der Drei des Taktes, so daß die nächste Zeile, folgte sie wie alle bisherigen mit einem Achtel Auftakt, direkt, das heißt noch im selben Viertel (Drei des Taktes) anschließen müßte. Aber die folgende Zeile hat ja keinen Auftakt. Wo wir nach dem bisherigen Verlauf einen Auftakt zu hören gewohnt sind und ihn deshalb auch hier erwarten, entsteht eine Pause. Somit ist satztechnisch vorbereitet, daß die Stelle als Doppelpunkt wirken kann, wenn mit dem folgenden Einsatz die lange erwartete »Antwort« endlich eintritt: »Dein ist mein Herz!«

Allerdings ist diese »Antwort« auch satztechnisch-rhythmisch im engeren Sinne vorbereitet.⁶¹ Die Strophe reiht zunächst in den Takten 9–16 sequenzartig vier Zweitaktglieder aneinander. Dabei erfolgen die wesentlichen Harmoniewechsel taktweise, von Takt 17 an jedoch plötzlich von Viertel zu Viertel. Dadurch entsteht eine Verdichtung in drei kleinen schließenden Satzgliedern von je zwei Vierteln Ausdehnung (fast möchte man sagen: in drei $\frac{2}{4}$ -Takten), die in den beiden Takten 17 und 18 zu einem hemiolischen $\frac{3}{2}$ -Takt zusammenwachsen (Bsp. 28). Das

Bsp. 28.

uralte Mittel der Hemiole ist hier in neuer Weise zur Markierung eines Schnittes im Satz, in der Komposition, zur Doppelpunktwirkung vor dem Refrain eingesetzt.

Dem aufmerksamen Hörer wohl vernehmbar ist sodann der Bezug des Baßtons dis und seines Akkords bei »Dein ist mein Herz« zur einzigen Forte-Stelle des ganzen Liedes (sieht man vom Schlußakkord ab) im letzten Takt des Klaviervorspiels, die eben dieses dis und seinen Akkord hervorhebt. Am schönsten aber scheint mir und

für die Wirkung von entscheidender Bedeutung dies: Das eröffnende Intervall der ersten und der zweiten Zeile und, nur verdeckt, auch der dritten ist der Sextsprung aufwärts. In diesem auftaktigen Aufschwung vom Dominantton über den Grundton hinweg zur Terz der Tonart ist ein gut Teil aller jubelnd-liebenden und zugleich sehnenen Ungeduld dieses Liedes beschlossen. Und nun setzt »Dein ist mein Herz« direkt auf der Sext des Grundtons ein, *ohne* Auftakt, doch im Intervall ganz und gar auf das vorausgehende *a'* von »schreiben« bezogen. Dieses »Dein« braucht keinen Aufschwung mehr, es bricht gleichsam aus sich selbst hervor, und sein Ton – so scheint es – ist trotz aller Sextsprünge bisher die einzige Sext, die hier melodisch von Belang ist und die nur *ein* Intervall über sich duldet: die Oktav des Grundtons. Und also trägt diese das zweite »Dein« und die erste Silbe des einzigen Wortes, das neben »Dein« bestehen kann: »ewig«.

Die Sext als melodisches Aufschwungsintervall charakterisiert ebenso den *Morgengruß*, und Schubert arbeitet auch hier mit der Wirkung, die dasselbe Intervall, in entscheidender Position verschieden eingesetzt, hervorrufen kann. Hier ist zwar beide Male dem Sextsprung der Auftakt zugeordnet. Aber der Absprung geschieht einmal vom rhythmisch-metrischen Schwerpunkt zur Taktmitte hin, das andere Mal direkt zum Taktschwerpunkt selbst (Bsp. 29).



Bsp. 29.



Welche Wirkung bei nahezu gleichbleibender Melodik! Welche Steigerung des Ausdrucks – um diese vielbenutzte Formel musikalischer Analyse einmal zu gebrauchen – von jenem ersten Sextsprung zum zweiten: freundlich grüßend jener, innig-schmerzlich dieser. So scheint es nur konsequent, daß der erste in der Klaviereinleitung spielerisch vorausgehen kann, der zweite aber in der Imitation der Begleitung wie ein Echo aus der Tiefe des Herzens zu klingen vermag. Hier fängt nun einmal die Begleitung an zu singen. Schubert erreicht dies mit den einfachsten Mitteln, richtiger: durch höchst ökonomischen Einsatz seiner Mittel. Zu den ersten Textzeilen setzt er einfache, zu den folgenden (»Verdrießt dich denn ...«) nur in Achtel aufgeschlüsselte Stützzakkorde; die Folge ist, daß die einfache Begleitung, die er mit der letzten Zeile (»So muß ich ...«) eintreten läßt, geradezu reich, wie etwas Besonderes erscheint. Da sie zudem die Singstimme imitiert, und zwar gerade mit dem jetzt »neuen« Sextsprung aufwärts, ist die Wirkung vollkommen schön.

Des Müllers Blumen ist wohl das einfachste Lied des Zyklus. Dennoch haftet auch ihm der Eindruck einer vollkommenen Ausgewogenheit an, die indessen nicht »natürlicher«, sondern artifizieller Art zu sein scheint. Wie *Halt!* und *Am Feierabend*

steht es im $\frac{6}{8}$ -Takt, aber nicht wie diese in einem geschwinden, in dem die ganzen Takte dominieren, weil sich in ihnen jeweils sechs Achtel zusammenfügen (Phrasenschluß stets auf Taktanfang), sondern in einem langsameren (Tempobezeichnung »Mäßig«), in dem jeweils zwei $\frac{3}{8}$ -Takte, ein jeder liebevoll mit einem Auftakt versehen, sich locker zu einem $\frac{6}{8}$ -Takt verbinden (Phrasenschluß stets auf Taktmitte).⁶² Auf diese Weise »schauelt« das Lied ein wenig, wozu die nicht gerade zielstrebige Melodie beiträgt; doch dies ist dem Text in seiner Irrealität durchaus adäquat. Die letzten Zeilen der Strophen allerdings drücken anderes aus als alle vorhergehenden. Verschwunden sind die Konjunktive, kein »wenn – dann« mehr, sondern »drum sind es ...«, »Das ist es ...«, »die will ich ...«, bestimmte Aussagen aufs bestimmteste vorgetragen. Dem entspricht Schubert genau. Er deklamiert diese Zeilen volltaktig:

»| drum sind es ...«

ja er deklamiert doppelt volltaktig, was nach dem bisher herrschenden Rhythmus im Lied von besonderer Bedeutung ist:

»| drum | sind es |«

Die Folge davon ist eine Verlängerung des bisher stereotyp verwendeten musikalischen Satzgliedes von zwei Takten mit Schluß auf Taktmitte auf *drei* Takte mit Schluß auf *Taktanfang*. Dieses verlängerte und veränderte Satzglied wird nun Schlußglied. Solcher Art sicher volltaktig deklamiert und in der Wiederholung bestätigt⁶³, bildet es gegenüber dem ersten Teil des Liedes einen Widerpart und verleiht damit dem Ganzen jene vollkommene Ausgewogenheit. Kein Lied schließt wie dieses mit dem Punkt hinter dem letzten Wort. Ein Liebeslied der Gewißheit bei allem »und wenn ...«? »Das ist es, was ich meine«! In einem einfachen Strophenlied realisiert Schubert durch eine Art musikalischer »Entwicklung«, die er in der einfachen zweiteiligen Anlage verbirgt, die ironische Doppelung seines Textes.

Von den vier Strophenliedern, die den ersten Teil der *Schönen Müllerin* beschließen, hebt das erste, *Ungeduld*, in A-Dur liebend-jubilierend, ungeduldig-sehnsüchtig an, schließt das letzte, *Tränenregen*, verhalten, schmerzhaft-wehmütig mit einer Strophe in a-Moll. Ist jenes wie kein anderes geeignet, auch für sich gesungen zu werden, so ist dieses außerhalb des Zusammenhanges kaum vorzustellen. Sein Text schildert – obschon im Imperfekt seiner Verben eigentümlich »zeitlos« – zunächst eine Begebenheit, die den Stand der Handlung des Liederspiels erkennen läßt: Die geliebte Müllerin ist keineswegs sein (wie dann in *Mein!*), sie wendet sich ab, als sie die Tränen in den Augen des Müllersburschen bemerkt. Dann aber reicht der Text in die Tiefe. Der Bach ruft: »Geselle, Geselle, mir nach!«, der Bach, der ihn auf die Wanderschaft gebracht hatte – man denke an den Text von *Wohin?* –, dem er eines Tages dann folgen wird in »die kühle Ruh, unten, da unten« (*Der Müller und der Bach*). Das Rufen »hinunter« – »da unten« läßt ihm die Augen übergehen, der Gedanke an den Weg »immer dem Bache nach« und also ans Ziel, und dieses ruft die so überaus

wehmütige Wendung ins Moll hervor, keineswegs die mit Heinescher Ironie schließenden Verse: »sie sprach: Es kommt ein Regen, ade, ich geh nach Haus.« Dem Liede kommt also vom Text her im Zyklus eine Art Schlüsselposition zu und Schubert gibt dem auf die behutsamste Weise nach. Innerhalb der Gruppe von Strophenliedern, an deren Beginn wir annehmen mochten, der Müllersbursch beginne, Lieder im Liederzyklus zu singen, nimmt er die Musik so sehr ins Verhaltene zurück, daß wir ahnen können: Wo Text und Musik sich wanderfröhlich oder jubelnd geben, ist nur der Ausgangspunkt von allem. Hier aber scheint das Ziel auf. Die letzte Zeile von *Des Baches Wiegenlied* ist auf die letzte Strophe von *Tränenregen*, mit dem der erste Teil des Zyklus schließt, bezogen: Erst wenn der Bursche in seinem Bach den Tod gefunden hat, ist der Himmel, der jetzt »in den Bach versunken« scheint und »hinunter in seine Tiefe« zieht, dann wieder »da droben – so weit!« Das Lied, in dem dreimal zwei Textstrophen zu je einer musikalischen zusammengezogen sind, mündet mit der siebten Textstrophe in seine letzte musikalische wie in eine Quintessenz. Sie verbindet Moll und Dur, faßt knapp zusammen und knüpft an den Anfang an, indem sie ihrerseits in das Nachspiel mündet, das wie das Vorspiel einsetzt – und doch im dunklen Moll schließt. (Zwischen den Strophen 1–3 sollte das Klaviervorspiel entgegen der Notierung in den gängigen Ausgaben nicht wiederholt werden. Der notwendige Wiederholungsstrich ist vor dem Beginn der Strophen 1–3 einzufügen.⁶⁴) Insofern ist die letzte Strophe auch mehr als die einfache Vertonung ihres Textes, ja in ihr klappt der Widerspruch zwischen »dem Ton« der Musik und dem des Textes romantisch-ironisch. Denn Ursache für die so schmerzliche Wendung nach Moll ist, was in der vorausgehenden dritten Strophe erzählt ist, die freilich ihrerseits als eine unter anderen im Strophenlied keinerlei Hervorhebung erfährt.

Mein! ist musikalisch so stark auf *Das Wandern* bezogen, daß damit der Zyklus noch einmal zu beginnen, daß dieses Lied einen zweiten Teil zu eröffnen scheint. Mag die Notierungsweise mit längeren Notenwerten (Viertel und Achtel anstelle der Achtel und Sechzehntel dort) die Verwandtschaft der beiden Lieder nicht sogleich erkennen lassen, sie ist dennoch deutlich. Zunächst ist die Bewegung nach Art und Tempo dieselbe. Da *Mein!* im ♩ -Takt, also im $\frac{2}{2}$ -Takt steht (nicht wie in vielen Ausgaben falsch im $\frac{4}{4}$ -Takt!), ist die halbe Note Zählzeit und Bewegungseinheit, und also sind hier die Halben ebenso »Mäßig geschwind« zu nehmen wie in *Das Wandern* die Viertel. Charakteristisch schaukeln die Baßschritte, trotz des differenzierteren harmonischen Baus oft genug zwischen Tonika und Dominante, wenn auch nicht schon vom ersten Takt an und nicht stets in Oktaven. Sodann fällt die Ähnlichkeit der Schlüsse der Vorspiele ins Auge; sie hat ihren Grund in einer ähnlichen Binnenstruktur. Das Lied zeigt überhaupt eine ähnliche Art von »Mechanik« in seiner Struktur, die hier ebenfalls etwas ungemein Treibendes der Bewegung zur Folge hat und sinnfällig macht. Schließlich verbindet die Melodieführung, die wie dort Züge von Jodlermelodik aufweist, die beiden Lieder. Und doch ist *Mein!* bei aller Ähnlichkeit und Verwandtschaft durch ein Anderes bestimmt,

das in jenem Eröffnungslied noch völlig fehlt, weil Schubert es erst später einsetzt: Es ist das Sprechen, die wirkliche Rede, das Wort musikalisch artikuliert. Dieses ist das Entscheidende; in ihm drückt sich etwas spezifisch Menschliches aus; das vor allem anderen weckt, rechtfertigt, erhält Interesse, Aufmerksamkeit, unsere Anteilnahme. Sicherlich ist Stichwort das »mein«, und man kann sich den Jubel »Die geliebte Müllerin ist mein!« kaum schöner vorstellen, als ihn die vier Zeilen singen, die mit vollkommener Kadenz den ersten wie den (den ersten wiederholenden) letzten Teil schließen. Aber wir haben doch den Eindruck, dieses »mein« wäre nicht überzeugend gesprochen, wenn nicht im mittleren Teil des Liedes der, der es sagt, sich gleichsam menschlich legitimierte, und zwar indem er als einer erscheint, der sich mit seiner Rede nicht in die »Mechanik« des musikalischen Satzes einspannen läßt, in abgezielte Zwei- und Viertakter, in die Schablone der Form von Vers und Lied, in gleichbleibende Deklamationseinheiten und symmetrische Taktrhythmen, indem er vielmehr, wie der Mensch frei sprechen kann, auch wirklich frei spricht und sich damit hinwegsetzt über die Erwartung dessen, der da von musikalischen Verläufen und Rhythmen ein Vorurteil hat und daraus Bestimmtes, nämlich Erfüllung der Norm erwartet. Wir erwarten als Hörer für den Mittelteil ja doch keinesfalls B-Dur, und erst recht nicht nach einer so kurzen Modulation. Oder rechnen wir, wenn die neue Welt der anderen Tonart und des veränderten Klangs uns gefangen genommen hat, damit, daß da einer, statt Verse zu singen, unter Verwendung melodischer Intervalle Prosa *spricht* und einfach *fragt*: »Frühling, sind das alle deine Blümelein?«, und *unmittelbar* weiterfragt: »Sonne, hast du keinen hellern Schein?« Ich meine, unsere Erfahrungen mit Liedern und mit diesem Liede bis hierhin ließen uns dies alles nicht erwarten. Musikalisch-technisch gesprochen heißt das: Wenn alle Glieder der Komposition in nahezu 40 Takten volltaktig eingesetzt haben und im neuen Abschnitt das erste Wort »Frühling« ebenfalls volltaktig einsetzt, dann rechnet der Hörer nicht mehr mit einem Auftakt, und schon gar nicht mit einem Auftakt von zwei Achteln »sind das | alle ...«, der zudem zu früh, viel zu direkt kommt. Oder: wenn alle Text deklamierenden musikalischen Glieder bis zum Übergang in den Mittelteil in »Rhythmen von 2 oder 4 Takten« gefaßt waren (einzige Ausnahme: »groß und klein«), dann hören wir »Frühling, sind das alle deine Blümelein?« und »Sonne, hast du keinen hellern Schein?« in zwei »Rhythmen von 3 Takten« entweder als musikalisch falsch gebaut – oder als sinnvoll durch das, was sich damit realisiert: Sprache als Sprechen durch Musik. Man erwidere nicht, um an dieser Stelle Erfahrungen solcher Bedeutung zu machen, ginge sie viel zu rasch vorüber! Schubert beläßt es ja nicht bei dieser Stelle, er bezieht vielmehr andere hierauf zurück, und wir, die Hörer, sind imstande, an der Summe der Erfahrungen mit den vielfältigen Beziehungen innerhalb seiner Komposition auch die Wertigkeit der einzelnen Faktoren zu messen. »Ach! so muß ich ganz allein / mit dem seligen Worte mein« ist in Entsprechung zum ersten (und zum letzten) Teil in einen »Rhythmus von 2×2 Takten« gefaßt, die folgende Zeile »unverstanden in der weiten Schöpfung sein« mit ihrer Wiederholung hingegen in einen »Rhythmus von 2×5 Tak-

ten«. Dieser ist ebenso ungewöhnlich wie der vorausgehende von 2×3 , dessen Fragen gleichsam gesprochen waren, jedenfalls gesprochen wirken sollten. Was das heißt: »gesprochen« in einem Liede, das so melodisch ausgreifend »singt«, verdeutlicht nun die Zeile »unverstanden . . .«, denn ihre Kantilene (jetzt übrigens mit engen Intervallschritten) strahlt wie ein Inbegriff von affektuosem Singen und läßt auch dadurch die vorausgehenden Fragen als bloß gesprochen aufscheinen. Kurz: wir erfahren, daß hier menschliches Reden durch die Musik bricht, und diese Erfahrung macht uns reich – und bereit für den Fortgang des Zyklus, der dann über das Liederspiel hinaus eine Geschichte wird, die unser tiefes Interesse haben kann.

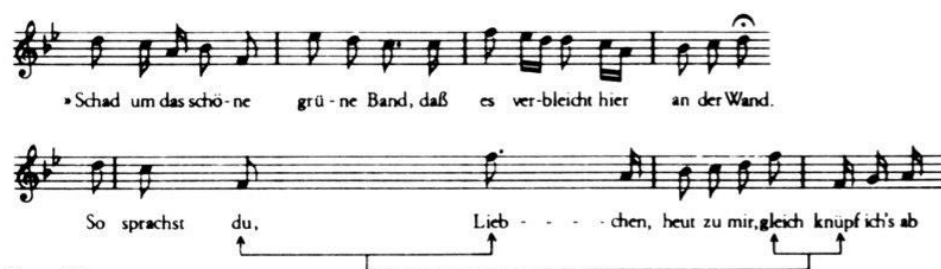
Nach allem, was bis hierhin im Zyklus musikalisch geschehen ist, kann nun kein Lied folgen, das *Mein!* ähnlich variierte, wie am Beginn das zweite Lied (*Wohin?*) das erste (*Das Wandern*) variiert hat. So schlägt denn Schubert unmittelbar nach der jubelnden Eröffnung des zweiten Teils in *Pause* einen Ton an, der noch nicht erklingen ist. »Ton« meint freilich nicht Tonart, denn diese ist wie in *Das Wandern* und, als Reminiszenz daran, im Mittelteil von *Mein!* B-Dur, sondern eine Art Grundstimmung. Kann man sie tragisch nennen? Etwa weil dem Burschen, dem Liebenden, die Sprache versagt: »ich kann nicht mehr singen, . . . weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll«? Für den Text mag das gelten. Gilt es auch für die Musik? Versagt auch ihr die Sprache? Das Lied scheint nach innen konzentriert; der Müllersbursch hält Zwiesprache mit seiner Laute, die im Klavierpart »antwortet«. Da dieser aber wie in keinem anderen Lied des Zyklus Selbständigkeit behauptet, sich der Singstimme manchmal gar zu widersetzen scheint, macht sich im Verlauf zunehmend der Eindruck des Disparaten breit, der Trennung von Elementen, die zusammengehören. Aus dem achttaktigen, in Vorder- und Nachsatz gegliederten und hübsch eine Einheit bildenden Vorspiel löst Schubert den ersten Takt und eine Hälfte des dritten und verwendet sie, als sei es eine Art Material, im Klavierpart, ohne daraus etwas Weitergehendes zu entwickeln. Er nimmt weder Bezug auf die Singstimme noch bezieht er diese auf jenen. Alle Einsätze (»Meine Laute . . .«, »Nun, liebe Laute . . .«, »Warum ließ ich das Band . . .«, »Oft fliegt's . . .«) »passen« durchaus zu dem, was vom Klavier zu hören ist, aber daß dieses jene Einsätze begleite, kann man kaum sagen. Die Melodie will singen und hebt dazu immer wieder mit dem so melodischen Sextsprung an, aber sie vermag es nicht, weil der Klavierpart instrumental-spröde abgewendet ist. Er bleibt es im Grunde auch, wo er sich, vor allem im Mittelteil, fügt. Alles Singen gerät so in die Nähe des Sprechens, und alles Instrumentale bleibt eigentümlich für sich und zugleich fragmentarisch, ja der Satz scheint gegen Ende des Liedes zu zerbröckeln. Vor dem ersten »Ist es der Nachklang . . .« umfaßt das charakteristische instrumentale Zwischenglied nur noch einen Takt, der zudem in seiner zweiten Hälfte um die Terzen verkürzt, dafür aber mit einer gewichtigen harmonischen Fortschreitung belastet ist; vor dem zweiten umfaßt es zwar wieder zwei Takte, wie oben verkürzt und harmonisch befrachtet, aber anders als bisher stets (und das ist: neunmal!) sind diese auf *verschiedener* Tonstufe wiederholt. Diese Wiederholung auf verschiedener Tonstufe steht zu der des Nach-

spiels, wo auf Dur Moll und unmittelbar wieder Dur folgt, in Beziehung. Man hat diesen Wechsel von Dur und Moll zu der doppelten Frage des Müllersburschen in Verbindung setzen und im Dur-Schluß Schuberts Antwort: »Vorspiel neuer Lieder!« sehen wollen. Mir erscheint das Nachspiel eher als Reminiszenz, wobei die Mittel der Harmonie und mit ihr und durch sie der Farbe aufs äußerste, wie auf Sigel, reduziert sind. Wie selten sonst ein Wort hat Schubert ja »Liebespein« harmonisch ausgezeichnet und seinen Gegensatz »neue Lieder« mit einer vollkommenen Kadenz hervorgehoben. Doch schauerlich (»und es durchschauert mich«) ist die Wirkung gerade, weil der Gegensatz *nicht* aufgehoben, die Frage *nicht* beantwortet wird, weil der Müllersbursch *allein* bleibt und *ohne* Entscheidung, weil seine Laute auf alles Fragen nur einen »seufzenden Klang« hat, der seines »Glückes Last« nicht »in sich faßt«; wenn *er* nicht singen kann, wie sollte sie singend klingen können ohne ihn.⁶⁵

In *Pause* ist zum ersten Mal das Wort »grün« gefallen und das unglückselige Band genannt, die beide im Fortgang der Handlung so wichtig werden sollen (»hab sie umschlungen mit einem grünen Band«). *Mit dem grünen Lautenbände* heißt das folgende Lied, wobei man sich fragen kann: Wieso denn »mit dem ...«? Legt der Müllersbursch das Gedicht bei, wenn er ihr das Band »sendet«? Doch diese Überschrift ist nicht die erste, zu der man die Frage nach einem tieferen Sinn stellen mag. Warum »Pause«, warum »Der Neugierige«? Warum nicht statt dessen »Die Laute« und »Der Fragende«? – Mit einem B-Dur-Akkord schließt *Pause*; derselbe Akkord (lediglich eine Oktav höher liegend) steht, unter einer Fermate, vor dem folgenden *Mit dem grünen Lautenbände*. Folgt man dem Vorschlag Alfred Einsteins⁶⁶ und läßt, wenn man die Lieder im Zusammenhang musiziert, den zweiten Akkord fort, dann rücken sie eng zusammen, und der schließenden Frage: »Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?« steht unmittelbar die direkte Rede des Mädchens entgegen (im Gedicht wie im Liede in Anführungszeichen! Dies scheint mir nicht ohne Bedeutung, denn »Es kommt ein Regen, ade, ich geh nach Haus« stand weder bei Wilhelm Müller noch bei Schubert in Anführungszeichen!): »Schad um das schöne grüne Band ...« Dieser Satz nun gerät zu einem Liede, zu einem einfachen, naiven Liede – und damit in den ironischsten Gegensatz zu jenem Selbstgespräch aus der Verzweiflung: »ich kann nicht mehr singen«. Trotzdem greift der Müllersbursch des Mädchens Lied auf, aber er verändert es charakteristisch – vielleicht gar ironisch. Zwar übernimmt er den Kehrvers, aber die beiden ersten Zeilen wendet er bei Wahrung der Töne und des Umrisses der melodischen Linie so, daß aus der freundlichen Melodie eine musikalische Geste von fester, bestimmter Aktivität erwächst (Bsp. 30).

Die Wirkung rührt einmal aus der Verkürzung des Ganzen, dann aus der Umwandlung des volksliedhaft-einfachen Septsprungs aufwärts (»schöne → grüne Band«) in einen Oktavsprung (»du → Liebchen«), vor allem aber aus der Fortsetzung, die der Müllersbursch macht, in der er eben diesen Oktavsprung sofort wieder verwendet, allerdings abwärts und rhythmisch zum Taktschwerpunkt hin, die er singt, als gelte es, eine Sache zu berichten: »Ich habe das Band sofort abgeknüpft und versandt!«

Freilich, Wünsche sollen das Band begleiten; sie heißen: »Nun hab du das Grüne, das grüne Band, gern, ich bitte dich! Denn wir beide haben ja doch Grün so gern.« Und also gerät der Müllersbursch in den Kehrsvers des Mädchens, und seine, das im Text angesprochene Tun gleichsam vollziehende melodische Linie schwächt sich ab, wie das melodisch fest strukturierte Intervall der Oktav zur gefällig-empfindsamen fallenden Sept schrumpft.



Bsp. 30.

Wie oft bei Strophenliedern ist hier die Musik auf eine, auf die erste Textstrophe konzipiert, so daß die anderen nicht oder nur annähernd adäquat musikalisch gefaßt sind, oder vielmehr daß den anderen eine musikalische Struktur zugeordnet (um nicht zu sagen: übergestülpt) ist, die sie nicht begründen. Das ist, sagt man gewöhnlich, bei Strophenliedern die Regel. Gewiß, aber man muß doch fragen, wo sonst noch musikalische Strukturen von vergleichbarer Präzision so unmittelbar aus dem Text gerinnen wie bei Schubert; seine Strophenlieder, scheint mir, sind nicht alle und nicht ohne weiteres mit denen seiner Zeitgenossen und seiner Nachfolger zu vergleichen. Hier jedenfalls kommt dem stets wiederholt anrollenden Klavier-vorspiel auch die Aufgabe zu, das Lied als Strophenlied immer wieder neu auszuweisen, weil es so sehr auf den Text der ersten Strophe komponiert ist, daß man es nicht selbstverständlich mit einem anderen Text wiederholen möchte.⁸⁷

Mit *Pause* drohte der Zyklus stehenzubleiben; die Frage blieb offen, unentschieden; der Sänger wollte verstummen; die Laute schien nur noch *einen* seufzenden Klang zu haben. Im direkt anschließenden *Mit dem grünen Lautenbände* hat das Mädchen mit einem Liede die Situation indessen wieder gerettet, doch das Ganze damit kaum wieder in Bewegung gebracht; hierzu muß wohl ein für die Handlung des Liederspiels neues Moment eingeführt werden; der Jäger tritt auf. An diesem Punkt ist allerdings folgendes festzuhalten: Unser Zyklus war bereits ohne den Jäger durch sehr ernste Töne, vor allem musikalische, in Bereiche geraten, die man tragisch nennen mußte. Unglücklich ist, im Sinne der Romantik, die Liebe an sich! *Sie* macht den Müllersburschen unglücklich, nicht erst der Nebenbuhler und das Mädchen, das diesem Gunst erweist. Der Zorn und der Trotz, die sich am Jäger entladen, sind aufgestaut, und die Heftigkeit des Ausbruchs ist begründet in lange währendem Zweifel und Schmerz. Nicht einmal verschmähte Liebe, sondern die Liebe selbst ist es gewesen, die den Ton in *Pause* hervorgebracht hat, den Ton, der als andere Seite

des Jubels von *Mein!* erklang, lange ehe der Jäger in Erscheinung getreten ist, und sich der Flattersinn des Mädchens (*Eifersucht und Stolz*) erwiesen hat. Der Gedanke an den Tod war schon gedacht (*Tränenregen*) – er bleibt zu tun. Doch vorerst regiert die Eifersucht.

Also kennzeichnen eifersüchtige Entschlossenheit und Trotz die folgenden Lieder *Der Jäger* und *Eifersucht und Stolz*, die einzigen, für die als Tempo »Geschwind« vorgeschrieben ist. Wie das Achtel-Staccato im Klavierpart hämmert, so hartnäckig ist im *Jäger* der Text deklamiert in einer Singstimme, die an die Oberstimme des Klaviers gefesselt zu sein scheint. Im ersten Teil bewegt sich die Melodie in tiefer, im Mittelteil in mittlerer, im letzten in hoher Lage. Die Spitzentöne liegen – alles vereinfacht beschrieben – jeweils über der Lagengrenze, sie scheinen herausgeschleudert. Dabei sind sie auch rhythmisch sorgfältig unterschieden, so daß ihre Wirkung doppelt gesteigert ist. »Bleib | trotziger Jäger« und »hier | wohnt nur ein Rehlein« sind Achtel-Auftakte zu zweiten Halbsätzen. »Hunde zu Haus« und »Saus und Braus« sind Viertel, die auf Taktmitte Phrasen schließen. »Sonst | scheut sich« aber fällt im letzten Halbsatz auf den ersten Taktschwerpunkt und macht damit vollends eindeutig, was die Rhythmik der Takte von Anfang an bestimmt hat: Sie ist nicht auf das Phrasenende hin zielstrebig gerichtet, sondern sie stößt sich vom jeweils ersten Takt ab und trägt mit der resultierenden Wirkung zu ihrem Teil bei, daß das Lied trotzig und zornig klingt. Die Melodik hat überhaupt etwas Trotziges, weil sie sich in ihrem von Jagdhornsignalen übernommenen Gestus und mit der Textdeklamation gegen das Singen zu sträuben scheint. Auch das Klaviervorspiel zeigt sich störrisch. Es ist nur scheinbar regelrecht gebaut. Musikalisch wirksam ist nämlich nicht der Viertakter des Ganzen, sondern der das Kopfmotiv imitierende, alsbald schließende Dreitakter der rechten Klavierhand, und dieser fügt sich der herrschenden Taktordnung absolut nicht ($\frac{6}{8}$ - = $2 \times \frac{3}{8}$ -Takt mit Phrasenschluß auf der Mitte des Taktes, und zwar auf Taktmitte des jeweils zweiten $\frac{6}{8}$ - = vierten $\frac{3}{8}$ -Taktes). Sollte dies beim Vorspiel nicht direkt zu begreifen sein, nach der ersten Zeile der Strophe weiß man, wie »richtig« lauten muß, was das Vorspiel allem Anschein nach nur »vorimitieren« sollte:

Bsp. 31.

Mit dem kanonischen Nacheinander der Stimmen knüpft Schubert übrigens an eine alte, ins 14. Jahrhundert zurückreichende Tradition musikalischer Komposition an, die für Texte mit Jagdszenen das satztechnische Mittel des Kanons vorschreibt (im 14. Jahrhundert die *Caccia*).

In unserem Zyklus steht *Der Jäger* zusammen mit *Eifersucht und Stolz* zwischen der letzten Zeile von *Mit dem grünen Lautenbände*: »dann hab ich's Grün erst gern«, und dem ersten Kehrvers von *Die liebe Farbe*: »mein Schatz hat's Grün so gern«, die selbstverständlich musikalisch aufeinander bezogen sind. In dieser Zwischenstellung kann man die beiden Lieder als eine Art Intermezzo ansehen, zumal der Zug hinab in die Tiefe, eine Art Todessehnsucht, schon lange währt, recht betrachtet von Anfang an, und das Liederspiel nicht erst durch den Jäger eine Wendung ins Tragische erfährt, wie wir gesehen haben. Ließe man die beiden Lieder aus, so wäre zwar das Moment der Handlung aufgegeben, der Grundtenor aber kaum verändert. Lehnen wir eine solche Kürzung ab, weil sie das Ganze gefährde, oder genauer: weil sie einen wesentlichen Zug empfindlich schwächte, so räumen wir damit ein, daß neben Stimmung, Empfindung, Ausdruck (von Liebe, Jubel, Schmerz, Sehnsucht – auch nach dem Tod) die Handlung bedeutsam ist und bleibt. Hier muß man allerdings einschränken: Handlung im engeren Sinne findet nicht statt. Was geschieht oder geschehen ist, findet seinen Niederschlag, »Ausdruck«, in Selbstgesprächen des Müllersburschen (alle Lieder, mit Ausnahme des letzten, sind Ich-Lieder). Diese gerinnen musikalisch auf verschiedene Weise, einmal mehr so, daß die Ausdrucks- oder Stimmungshaltung des Subjekts das Ganze von Grund auf bestimmt, einmal mehr so, daß das Subjekt der Handlung gleichsam als sprechender Mensch in Erscheinung tritt. Den meisten Liedern haftet von beidem etwas an. Aber daß bei Schubert (im Gegensatz etwa zu Robert Schumann) Lieder der zweiten Art überwiegen, müssen wir uns immer wieder klarmachen. Schubert versucht eher, Sprache des Menschen als musikalische Struktur zu realisieren, als Musik zu machen, die Medium von Empfindung des Herzens ist, weil Worte diese nur unvollkommen zum Ausdruck zu bringen vermögen. So verstanden ist *Der Jäger* ganz und gar von *einem* Affekt bestimmt; diesen drückt das Lied aus. Im folgenden hingegen dominieren nicht die Affekte Eifersucht und Stolz als Empfindungshaltung, als Ausdruck, sondern die Person dessen, der Eifersucht und Stolz empfindet, steht im Vorder-

Bsp. 32. $\frac{6}{8} (= 2 \times \frac{3}{8})$

o	/	o	o	/	o	o	/	o	/
»Was		sucht	denn	der		Jä - ger	am		Mühl - bach
♩		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩	♩		♩	♩		♩
		♩	♩						

ger gescholten, nicht der Müllersbursch. Der Affekt ist *Grundstimmung* des Ganzen, ein *Bild* – um nicht zu sagen: ein Seelengemälde – des Müllersburschen, in dem Augenblick *gemalt*, in dem der Jäger auftritt. Für das folgende Lied aber ist die lebhafteste Farbe jenes Bildes nur mehr Grundierung; hier wendet sich Schubert schon wieder der anderen Möglichkeit zu und realisiert in seiner »musikalischen Fassung des Textes« den Menschen als in erster Linie durch Sprache ausgezeichnet, er verwirklicht Text als Rede, als musikalisch gesprochenes Wort.

Eifersucht und Stolz belegt dies als Ganzes wie in jedem Detail. Georgiades hat die höchst komplizierte Komposition liebevoll eingehend und treffend beschrieben.⁶⁹ Wir greifen nur einige besonders sinnfällige Stellen heraus. Wir wissen, daß Schubert, wenn er Sprache als gesprochenes Wort im Lied musikalisch verwirklichen will, zunächst und vor allem mit Mitteln der Rhythmik und Taktordnung (denen er die anderen musikalischen Mittel unter- oder nachordnet) arbeitet. Diese nämlich erlauben ihm am ehesten, eine Norm zu setzen, die Erwartungen des Hörers auf diese Norm zu richten, die Norm dann zu durchbrechen und damit – natürlich nicht allein damit! – den Eindruck einer besonderen Freiheit der Deklamation zu erreichen, einer Freiheit, wie sie der menschlichen Rede eigen ist. Dementsprechend sind in *Eifersucht und Stolz* die beiden ersten Zeilen nach der Norm der gewählten Taktart in jeweils vier Takte gefaßt. Die dritte Zeile bildet einen Fünftakter, weil die Wiederholung des »kehr um« im Abstand eines ganzen statt eines halben Taktes erfolgt. Im Einklang mit der Kompositionsregel, nach der ein Fünftakter nicht allein stehen, sondern durch einen parallel gebildeten zur »Symmetrie von 5×2 « ergänzt werden soll, bildet Schubert auch die vierte Zeile »für ihren leichten, losen ...« fünftaktig: Offenbar will er mit dem ersten Fünfer nicht mehr Aufhorchen erregen als nötig für den rufartigen Effekt des »kehr um«, das er am Ende der ersten Strophe dann dreimal wiederholt.⁷⁰ Die folgende Zeile des Gedichts: »Sahst du sie gestern abend nicht am Tore stehn«, ist wieder regelrecht in einen Viertakter gefaßt, allerdings »singt« sie so verdächtig rezitativisch unmelodisch, daß wir eine »direkte Rede« geradezu erwarten. Und sie kommt mit dem (jetzt allein stehenden) Fünftakter »mit langem Halse nach der großen Straße sehn«. »Ich zweifle, ob die Menschheit bis zur Vertonung dieser Stelle je geahnt hat, daß ein Hals so lang sein, so weit ausgestreckt werden kann!«⁷¹ Nun *spricht* der Bursch, und er ist frei dazu: keine durchlaufende Begleitung mehr, kein Viertaktschema mit dem Zwang zu lediglich einem Achtel Auftakt. Daß ihm freilich in diesem Augenblick (durch die Assoziation »Jäger«) die Melodik in den Ton des Jagdhorns gerät, ist schlimm, um so schlimmer, als das Klavier in den Ton einfällt. Da hilft nur die unmittelbare Hinwendung zum Angesprochenen, zum Bache, so direkt wie möglich, und die vertraute, die persönliche Anrede anstelle des stereotyp deklamierten Verses. Man sollte nämlich, den *Vers deklamierend*, erwarten:

Bsp. 33.



Man hört aber statt dessen die *Worte gesprochen* (Bsp. 34). Schubert hebt durch eine

Bsp. 34.

Geh Bäch - lein | hin und sag | ihr | das,

Art Umstellung in der Betonungsfolge, gleichsam mit einem rhythmischen Trick, das Wörtchen »sag« hervor und befreit es damit von allem Auftaktigen. Wenn dieses »sag« im Dur-Teil wiederkehrt, führt es von jener Stelle einen Nachdruck der Bedeutung mit sich. Obwohl dann wieder auftaktig, bleibt es hervorgehoben (das »sagen«!), rechtfertigt es das *fp* im Klavierpart (das einzige im ganzen Lied!), vertieft es die Wirkung der Moll-Trübung – und hebt es doch, weil bewußt auftaktig zu hören, das »ihr« hervor, das Wort, das den Empfänger all der traurigen Liebesbotschaft nennt.

Auf andere Weise (freilich wieder mit rhythmischen Mitteln vor anderen) »zum Sprechen gebracht« ist die folgende Zeile, für die Schubert den Vers als Deklamationsgrundlage ganz aufgibt und die Grenzen der Verse verwischt:

»Geh, Bächlein, hin und sag ihr das, doch sag ihr nicht,
Hörst du⁷², kein Wort, von meinem traurigen Gesicht;
Sag ihr: Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif' aus Rohr,
...«

doch sag ihr nicht, hörst du, kein Wort, von mei-nem trau -
- ri-gen Ge-sicht; sag ihr: Er schnitzt bei mir sich ei-ne... etc.

Bsp. 35.

Und nun bemerken wir gar nicht mehr, daß Schubert im Dur-Teil die beiden letzten Verse des Gedichtes, die wie alle vorausgehenden bei Müller sechshebzig sind, vertont, als seien sie fünfhebzig. Kurz: uns erscheint das Ganze redend, auch dort, wo es, wie im Dur-Teil, wirklich singt, und die Moll-Trübung des schluchzenden »sag ihr, sag ihr« schmerzt, als seien wir, die Hörer, von diesem Schmerz zu Tode betroffen.

Man hat gesagt, die Überschrift *Die liebe Farbe* verberge den wahren Inhalt des Liedes (zweite Strophe, vierte und fünfte Zeile): »Das Wild, das ich jage, das ist der Tod, / die Heide, die heiß ich die Liebesnot«. Diesen Inhalt hat Schubert für alle drei Strophen in einer Grundstimmung eingefangen. Dem Interpreten ist damit die schwere Aufgabe der »Durchgestaltung« eines einfachen Strophenedes gestellt, nämlich »jede Strophe in einem eigenen Ton vorzutragen. Die Grundempfindung

bleibt konstant, sie ist in der ersten Strophe festgelegt, mischt sich in der zweiten mit Ironie und Leidenschaft, klingt in der dritten wehmütig aus. »Mein Schatz hat's Grün so gern«, der so häufig wiederkehrende Refrain, erfordert große Feinheit der Anpassung.⁷³ Die Grundempfindung ist wesentlich bestimmt durch den vom ersten bis zum letzten Akkord klingenden Ton *fi*' (Originaltonart h-Moll), der sich ununterbrochen wiederholt, als läute eine Totenglocke.⁷⁴ In der Tat, das Lied ist todernst, zugleich abgeklärt und ausgeglichen und in der Komposition von einer Ausgewogenheit, die allerdings nicht aus der Grundempfindung resultiert, vielmehr deren Ursache ist. Schubert wählt, dem beabsichtigten Ernst und der Würde angemessen, für seine Komposition eine höchst differenzierte Struktur, die man hinter dem auf *einen* »Ton« »gestimmten«, scheinbar einfachen Strophenlied kaum vermutet.⁷⁵ Betrachtet man den Bau des Liedes, so ist zuerst zu beobachten, daß die Gesangsstrophe nahezu symmetrisch aus acht (= 4 + 4) und neun (= 5 + 4) Takten gebildet ist; die einzige Abweichung von der Symmetrie rührt von der Dehnung der Zeile »eine Heide von grünen Rosmaren« her, die Schubert wohl zur Hervorhebung des Wortes »Liebesnot« in der entscheidend wichtigen zweiten Strophe vorgenommen hat. Zu dieser fast vollkommen viertaktig-symmetrischen Anlage passen die Fünftakter des – übrigens ganz und gar selbständigen und in der Begleitung der Strophe nirgendwo anklingenden – Vor-, Zwischen- und Nachspiels ebenso wenig wie die Tatsache, daß das Zwischen- und Nachspiel nicht erst nach dem Abschluß der Strophe, sondern direkt mit deren Schlußton einsetzt. Hinzu kommt die Beobachtung, daß wir die selbständigen Teile des Klaviers an Anfang und Ende durchaus hören, als seien sie völlig normal viertaktig-symmetrisch gebildet, ja daß wir in ihnen gerade ein Element der Ruhe und der Ausgeglichenheit wahrzunehmen meinen. So erhebt sich die Frage: Hören wir falsch? Oder ist der kompositorische Befund falsch aufgenommen, wenn wir getrennt beschreiben (nämlich Strophe und Vor-, beziehungsweise Zwischen- und Nachspiel), was wir zusammenhängend hören? Immerhin trennt hier keine Pause oder Fermate die Strophe vom Vorspiel ab, was der unmittelbare Einsatz des Nachspiels auf seine Weise unterstreicht; die einleitenden und schließenden Klaviertakte und die Strophe hängen vielmehr in *einer* musikalischen Struktur zusammen, sie sind kompositorisch aufeinander bezogen, sie bilden zusammen ein Ganzes. Grundlage dieses Ganzen ist eine Art harmonischen Gerüsts, dessen Gruppierung man an dem wiederholten Tonika-, H im Baß gleichsam ablesen kann (Bsp. 36). Der Satz besteht hiernach aus lauter gleichgebauten symmetrischen Gliedern (vom beschriebenen Neuntakter abgesehen), die jeweils mit einem Dominant-Klang (nicht schließen, sondern) harmonisch offen bleiben, also »harmonisch aneinandergehängt« sind und lediglich des Schlusses wegen eines für sich stehenden Tonika-Gliedes bedürfen (das durch die Fermate auf die Dauer zweier Takte gedehnt ist, damit als Zweitakter wirkt und sich so in das Schema der geradtaktigen Symmetrie fügt). Dieses harmonische Gerüst im Hintergrund wird *als solches* allein im Klavier-Vor-, Zwischen- und Nachspiel erfüllt, denn nur dieses verzichtet auf eine selbständige melodisch-rhythmische

The musical score is divided into several sections with measures numbered at the top: 1, 5, 13, 22=1, 5, 13, 22=1, 5, 13, 22=1, 26. The sections are labeled as follows:

- Gliederung des mel.-rhythm. Vordergrundes:** (Vor-spiel), 1. Strophe, (Zwischen-spiel), 2. Strophe, (Zwischen-spiel), 3. Strophe, (Nach-spiel), (Schluß-gruppe).
- Singstimme:** The vocal melody line with lyrics: "In Grün gern. gern. Wohlauf gern. gern. Grabt mir gern. gern."
- Baß:** The bass line, consisting of a single note 'H' in each measure.
- Funktionen im harmonischen Gerüst:** A sequence of T (Tonic) and D (Dominant) chords: T, D, T, D, T, D, T, D, T, D, T, D, T, D, T, D, T, D, T.
- Gliederung im harmonischen Gerüst:** A sequence of numbers indicating harmonic structure: 4, + 8, + 9, + 4, + 8, + 9, + 4, + 8, + 9, + 4, + 8, + 9, + 4, + 1 (=2).

Bsp. 36.

»Auslegung« des harmonischen »Planes«, es scheint nur dessen Harmonie aufzufüllen. Die Singstimme hingegen gliedert unabhängig, indem sie melodisch-rhythmisch eine Art Vordergrund schafft, der scheinbar für sich zu hören ist.

Wir beobachten also in der Bildung der Abschnitte und Teile eine Differenz zwischen dem Vordergrund der Melodie in der Singstimme und dem harmonischen Hintergrund. Daß diese Differenz auf die Begleitung zurückwirkt, ist selbstverständlich; sie steht gleichsam zwischen dem harmonischen Hintergrund mit seiner Repräsentanz, dem Baß, und dem Vordergrund des melodischen Geschehens, das sie zu »begleiten« hat. »Differenz«? Müßten wir diese dann nicht als Konflikt im Satz hören? Nicht als Konflikt, sondern als eine Art Tiefendimension, als Raumwirkung im Satz! Was hier beschrieben ist, wirkt gleichsam perspektivisch, denn die den Satz bildenden Elemente Harmonie, Melodie, Rhythmus des Taktes und der Takte, Baß, Singstimme, Mittelstimme im Klavierpart, sie alle erscheinen zugleich selbständig und untrennbar zusammengehörig, bezogen auf *ein* Fundament, das der Struktur des *Ganzen* zugrunde liegt; sie bilden zusammen das, was Beethoven »obligates Accompagnement« genannt hat, und was wir einleitend als Grundlage auch von Schuberts Liedsatz zu beschreiben versucht haben. Eingefaßt von Vor- und Nachspiel, die vollkommene Ausgewogenheit zu sein und Ruhe auszuströmen scheinen, klingt ein Lied, das im schlichten Gewande des einfachen Strophenliedes eine in der Tradition der Wiener Klassiker gefügte Struktur verbirgt, das Ernst und Würde einer großen Komposition hat. Was der Hörer vornehmlich und scheinbar als einziges wahrnimmt, was er als Grundempfindung dessen, der da spricht, mitempfindet, was in Zügen wie dem repetierten *fis'* als Läuten des Totenglöckleins oder im Wechsel zwischen Moll und Dur klingt und der Liedkomposition aufgesetzt zu sein scheint, das alles ist verbunden, und die Wirkung kommt aus der Organisation des

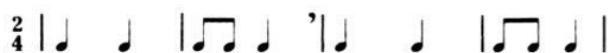
Ganzen in einer Struktur, die gleichsam durch alle Elemente hindurch mächtig ist. Der Moll-Dur-Wechsel, der in diesem Liede so oft und so tief den Hörer berührt, mag es noch einmal verdeutlichen: Nicht die liedhafte Singstimme gibt bei der Wiederholung des »mein Schatz hat's Grün so gern« den Rückfall ins Moll zu erkennen, es ist der Klavierpart, der die Dur-Terz wieder zur Moll-Terz zurückalteriert, ebenso behutsam (*pp*, *legatissimo*) wie mit dem Nachdruck der Legitimation aus dem Bauplan des Ganzen. Das Fis als Dominant-Ton bereitet in der tiefen Lage den Wiedereintritt des ,H vor und damit den Neubeginn eines Satzgliedes im Fundament für den Beginn des zweiten Teils der Strophe.

Die liebe Farbe – Die böse Farbe: kann man sich einen größeren Unterschied zweier aufeinander folgender Lieder bei gleichzeitiger inhaltlicher und musikalischer Bezogenheit vorstellen? Gemeinsam ist die Tonart H; jenes Lied in Moll trägt den entscheidenden Satz »mein Schatz hat's Grün so gern« jeweils beim ersten Mal in Dur vor; dieses in Dur wechselt immer wieder schroff zwischen den Tongeschlechtern und schließt in Moll; die Taktart ist dieselbe; die Umriss der Melodien sind durchaus vergleichbar. Aber vielleicht machen das Tempo, die Dynamik, die kleineren Unterteilungswerte des Klavierparts (Triolen statt einfacher Sechzehntel), die häufiger vorkommenden Unterteilungen in der Singstimme den anderen Charakter aus? Kaum, sondern eher die völlig andere Art von Satz! Er verläuft in *Die liebe Farbe* einheitlich, ebenmäßig, ausgeglichen, ruhig, in *Die böse Farbe* ist er diskontinuierlich und erweckt den Eindruck der Zerrissenheit, wilder Verzweiflung. Dort garantieren ein um einen Zentralton kreisender Klavierpart, eine ausgewogene rhythmische Gruppierung der sorgfältig verbundenen Satzglieder, die gleichbleibend liedhafte Deklamation durch drei Strophen Einheitlichkeit in Verlauf und Grundstimmung; hier dagegen muß man fragen, wie es möglich ist, daß so disparate Satzglieder im fortwährend wechselnden rhythmischen Verband überhaupt ein Ganzes ergeben, zumal die Deklamationsweise zwischen »liedhaft« und »frei sprechend« ebenso wechselt wie der Klavierpart zwischen knappen Begleitakkorden in Achteln und in Triolen jagenden Sechzehnteln.

Die Satzglieder sind, obwohl aufeinander beziehbar, nach Art und Bauweise verschieden, und die Wirkung auf uns ist ähnlich wie die des wiederholten Tons (zum ersten Mal Takt 22 »... totenbleich«), der auf den des vorausgehenden Liedes verweist, obgleich er hier völlig anders klingt, oder wie die der Takte »Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt ...«, die das weiter zurückliegende, für die Handlung so wichtige Lied *Der Jäger* zitieren und hier doch nur »impressionistisch« klingen. Der Hörer erfährt Verwirrung in all dem, aber er erfährt zugleich schmerzlich den Grundcharakter, die Verzweiflung als deren tragische Überhöhung, wenn die Worte »weinen ganz totenbleich«, »das eine Wörtchen Ade!« und »zum Abschied deine Hand!« jedesmal in *denselben* Ausbruch, in *denselben* Schmerzensschrei münden. Wenn die bei hetzender Begleitung mit einem Anflug von Irrsinn herausgeschleuderten Worte »O binde von der Stirn dir ab das grüne, grüne Band« in das melodisch jetzt beschwörend einfache »Ade! Ade! und reiche mir zum Abschied deine Hand!« überge-

hen (urplötzlich wieder in Dur), dann wissen wir, daß das Ende naht, daß das Unglück geschehen wird. Das ist die nackte Verzweiflung; keine Steigerung ist möglich. Und also schlägt der Affekt um – in Resignation. Was bei Wilhelm Müller angelegt ist, greift Schubert musikalisch auf. Mit dem verzweifelten »O binde von der Stirn dir ab das grüne, grüne Band« ist das Mädchen *direkt* angesprochen, als sei es leibhaftig gegenwärtig. Im folgenden Lied dagegen ist nur mehr *von* ihm die Rede: »Ihr Blümlein alle, die sie mir gab ... Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei«, als sei der Tod schon wirklich zwischen die beiden getreten.

Und merkwürdig: hinter *Trockene Blumen* verbirgt sich ein Trauermarsch.⁷⁶ Naht das Ende mit der Bewegung eines Trauermarsches? Oder verbindet der Müllersbursch die Vision vom Mädchen, das an seinem Grabhügel vorübergeht, mit der von seinem Leichenzug? (Bsp. 37.) Wir hören trotz der fortwährenden Auftaktig-



Bsp. 37. Ihr Blümlein alle, die sie mir gab, euch soll man legen mit mir ins Grab.

keit der Singstimme im Hintergrund einen Marsch gehen, dessen Volltaktigkeit der Klavierpart durchhält, auch wenn er, ambivalent, hie und da der Singstimme nachzugeben scheint, wie etwa mit dem Auftakt zu Takt 39. Zu bedenken ist allerdings, daß die adäquate rhythmische Darstellung eines Marsches so aussehen müßte:

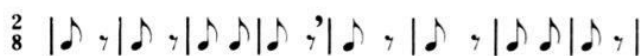


Das heißt, die beiden ersten Viertel-»Schläge« der rhythmischen Einheit des Marsches müßten in ihrem metrischen Gewicht gleich, der zweite sollte nicht (wie in Beispiel 39) durch eine geringere Gewichtung dem ersten untergeordnet sein. Aber man hört auch gar keine Unterordnung, wie sie dem notierten $\frac{2}{4}$ -Takt entsprechen



Bsp. 39. Ihr Blümlein alle, die sie mir gab,

würde (Bsp. 39). Bringt man Schuberts Notierung mit der dem Marschrhythmus entsprechenden (vgl. Bsp. 38) in Einklang, so ergibt sich dies:



Bsp. 40. Ihr Blümlein alle, die sie mir gab, euch soll man legen mit mir ins Grab.

Nun bemerken wir: Schuberts $\frac{2}{4}$ -Takt ist in der Tat nicht »echt«, durch ihn hindurch schlägt ein $\frac{2}{8}$ -Takt, eine kürzere, rascher pulsierende Bewegung, die zu der ruhigen kontrastiert, mit ihr in Widerstreit liegt. Was man im Moll-Teil nur ahnt, macht der Dur-Teil deutlich: Hier wechseln, von Schubert durch dynamische Hilfszeichen wie Akzente und *fp* kenntlich gemacht, $\frac{2}{4}$ - und $\frac{2}{8}$ -Takte ab⁷⁷ (Bsp. 41).

Was kann der Grund dafür sein? Soll man die rascher pulsierende Bewegung des $\frac{2}{8}$ -Taktes etwa zu dem drängenden Herauswollen der Blümlein in Verbindung bringen, von dem der Text spricht, in ihr also ein mehr illustratives Moment sehen?



Bsp. 41.

Man kann das nicht ausschließen. Aber wahrscheinlich ist etwas anderes wesentlicher. Versteht man den Satz »der Mai ist kommen, der Winter ist aus« als den eigentlich wichtigen, dann kommt seiner aufjubilend lebensbejahenden Geste besondere Bedeutung zu, und diese muß in der musikalischen Struktur begründet sein. Schubert setzt dazu das melodische Mittel und das der (plötzlich und überraschend eintretenden) Verbindung von Singstimme und Oberstimme des Klavierparts ein, wobei er der letzteren sogar den Primat einräumt und die Gesangsmelodie in deren Unterterz verweist. Diese Stelle hat man stets bewundert und hervorgehoben, man hat sich aber kaum je bewußt gemacht, daß auch für ihre Wirkung Mittel der Rhythmik ausschlaggebend sind. Nur dieser Satz im ganzen Liede nämlich umfaßt zwei Takte, die im engeren Sinne zusammengehören, eine Einheit bilden, und zwar zwei Takte der größeren Ordnung, also $\frac{2}{4}$ -Takte. Diese zwei Takte nun entsprechen nicht dem natürlichen Taktbetonungsschema, nach dem (durchaus natürlich) die Wörter »Mai« und »Winter« den Nachdruck erhielten, sie sind vielmehr eigenständig gegliedert, so daß statt »Mai« »kommen« hervortritt und »Winter« ohne Zwischenstellung einer unbetonten Taktzeit unmittelbar folgt (Bsp. 42). Damit ist zwar keine sinnvollere Betonung erreicht, wohl aber eine Verbindung der beiden Takte, die sie als zusammengeschweißt erscheinen läßt von der Glut des Herzens, das jenes Kommen herbeisehnt. Zugleich ist in diesem anormalen Zweitakter der



Bsp. 42.

Widerspruch zwischen $\frac{2}{4}$ - und $\frac{2}{8}$ -Takt aufgehoben. Mit dieser rhythmisch-melodischen Geste ist die Welt, in der ein Trauermarsch gleichmäßig eintönig einhergeht und ein unruhiger Puls selbst in diesem schlägt, ist die Welt, in der Blumen vertrocknen, überwunden durch einen zeitlosen Mai, dem der Winter des Lebens gewichen ist. Das aber ist Vision, trügerische Vision, nicht Realität. Dreimal jubelt der Müllersbursch: »der Mai ist kommen, der Winter ist aus!«, wie besessen sich steigend und doch dreimal gleich, als könne die Wiederholung seine Wahrheit erweisen. Und wenn sein letzter Ton verklungen ist, zerfällt die Vision mit dem musikalischen Satz, der in einzelne Takte zerfällt, die tiefer und tiefer sinken, leiser und langsamer werden (= *diminuendo*), in Moll schließen, melancholisch wie das Lied begonnen hat. Auf das »Trio« des Dur-Teils könnte wieder der erste Teil des Trauermarsches folgen, und wir wüßten jetzt, daß die brennende Frage »wovon so naß?« und der liebend erinnernde Satz »die sie mir gab« den Ernst des Trauermarsches vergeblich liedhaft zu durchbrechen suchen.

In *Trockne Blumen* ist zum letzten Mal vom Mädchen die Rede, zu dem der Müllersbursch in Liebe entbrannt ist. Oder muß man sagen: *durch das* er in Liebe entbrannt ist? Gegenstand des Zyklus ist ja – wir wir schon gesehen haben – weniger die Geschichte der Liebe zu jener schönen Müllerin als die Lust und die Qual eines liebenden Herzens, das stirbt an der Unerfüllbarkeit seiner Sehnsucht, der romantischen Sehnsucht nach einer unirdisch reinen treuen Liebe, das sterben muß, weil diese Liebe sich auf Erden nicht verwirklichen kann. Nicht wenn im Mai ein glücklich liebendes Paar durch den Frühling geht, brechen die Blumen auf, sondern wenn das Mädchen am Grabe des Burschen vorüber kommt und »denkt im Herzen: der meint' es treu!«, *dann erst* werden sie hervorberechen und *dann erst* wird Mai sein. Die Vision einer anderen, einer »reinen« Liebe erfüllt sich im Mai einer Zukunft, auf die romantisch-ironisch angespielt ist, wenn Wilhelm Müller zur Überschrift seines Liederspiels setzt: »Im Winter zu lesen«, und den »Dichter, als Prolog«, sprechen läßt:

»Erhoffe, weil es grad ist Winterzeit,
Tut euch ein Stündlein hier im Grün nicht leid.
Denn wißt es nur, daß heut in meinem Lied
Der Lenz mit allen seinen Blumen blüht.«

So verstanden könnte, ja müßte der Zyklus mit *Trockne Blumen* zu Ende sein. Schubert bestätigt diese Vermutung insofern, als er mit dem Grundton E dieses Liedes bereits den Ton erreicht, aus dem er dann *Des Baches Wiegenlied* als eine Art Epilog komponiert, und damit tonartlich die größtmögliche Entfernung, nämlich die eines Tritonus, von der Ausgangstonart B-Dur im ersten Lied (*Das Wandern*). *Der Müller und der Bach* scheint vor dem letzten Lied also eingeschoben, sei es weil vom Bache, der die »Leichenrede« halten soll (so der »Dichter, als Epilog«), sei es weil von der »Tiefe da unten«, die den Müllersburschen lockt, in der er versinken will, lange nicht die Rede gewesen ist. – Der Müller tritt mit seiner Laute an

den Bach. Flüchtig schlägt er Akkorde an (Takte 1–2, und immer wieder zwischen den Liedzeilen und den Strophen: Takte 19, 28, 61, 70; natürlich nicht, wenn der Bach singt) und singt wie improvisierend ein Lied, dessen melodische Wendungen eigentümlich schweifen, in dem jenes wichtige Intervall der aufschwingenden Sext – zuletzt in *Trockne Blumen* an der entscheidenden Stelle (Bsp. 43) – jetzt durch die



Bsp. 43.

Phrasenzäsur gespalten erscheint und fremdartig anmutet, angegriffen vom folgenden Tritonus zum Wort »Liebe« (Bsp. 44). Das Ganze bewegt sich schwankend,



Bsp. 44.

weil der Rhythmus trotz des stereotypen Klavierparts instabil wirkt. In der Singstimme sind nämlich die gleichmäßig aufeinander folgenden Taktgruppen – von den interludierenden Takten 19 und 28 war schon die Rede – ohne Rücksicht auf die Textdeklamation rhythmisch so gebaut, daß im jeweils ersten Takt die erste Zeit lang ist, im jeweils zweiten aber die zweite (Bsp. 45). Den zu Tode Müden



Bsp. 45.

tröstet der Bach wie ein Gefährte, indem er, was da musikalisch schwankt und wankt, aufgreift, aber in seinen Worten musikalisch sicher und zuversichtlich faßt. Welche musikalischen Mittel Schubert dazu verwendet, mag man nach unseren Beobachtungen ahnen. Vordergründig bestimmen zwar das helle G-Dur und die einsetzende Figuration des Bächleins im Klavierpart den tröstenden Ton; weniger auffallend aber wirksamer ist die nun sichere, nicht mehr schweifende Melodik. Die

29

Und wenn sich die Lie-be dem Schmerz ent-ringt,
 ein Stern-lein, ein neu-es, am Him-mel er-blinkt,
 ein Stern-lein, ein neu-es, am Him-mel er-blinkt.
 Da sprin-gen drei Ro-sen, halb rot- und halb- weiß,

Bsp. 46.

erste Zeile der neuen Strophe ist aufgreifend und überleitend noch nach dem bisher benutzten Schema | — ◡ | ◡ — | — ◡ | — deklamiert, dann aber tritt an die Stelle der rhythmisch schwankenden die befestigende Formel, die nun auch im jeweils ersten Takt der Taktgruppe die zweite Zeit länzt (Bsp. 46). Und sofort, unmittelbar nach dem einen rhythmisch überleitenden, dem ersten Dur-Takt, schwingt sich die melodische Sext auf, um das Wort »Liebe« nun wieder »natürlich« zu fassen (Takt 30 im Gegensatz zu Takt 5) und alsbald auch das Sternlein, »ein neues« (Takt 34), aufzustecken. Welche Ruhe strömt dieser fließende, volksliedhaft schlichte G-Dur-Teil aus; sie wird den Müllersburschen »da unten« umfassen, wie die schmeichelnde Figuration des Klavierparts das wieder schweifende und schwankende Singen im dritten Teil des Liedes sanft umfängt. Ob der Bursch auch mit dem Bache singen möchte, er vermag es nicht mehr; nur eines sieht er: »Ach, unten, da unten die kühle Ruh!«, sie, die er ersehnt, die ihn deshalb hinabzieht. Der Bach aber umfängt ihn mit jenem Rauschen (in G-Dur), das ihn in *Wohin?* (bei Wilhelm Müller in einer früheren Fassung des Zyklus das *erste* Lied) hat fragen lassen: »Was sag ich denn vom Rauschen? das kann kein Rauschen sein: Es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn.«

Wie Schuberts Vorstellung von seiner Komposition in Strophenliedern so von einer einzigen Strophe (die keineswegs die erste sein muß) geprägt sein kann, daß sich die anderen manchmal nur recht und schlecht in die musikalische Fassung fügen, so greift er oft – wir haben das schon mehrmals beobachtet – einen einzigen Satz aus dem Text heraus und rückt ihn in den Mittelpunkt seines Liedes. In *Des Baches Wiegenlied* ist es der Satz: »Wandrer, du müder, du bist zu Haus.« Nach vier Takten Vorspiel (2 + 2 Takte; auftaktig) und vier Takten für die beiden ersten Textzeilen und ihre Wiederholung (2 + 2 Takte; auftaktig) setzt die dritte Zeile »Wandrer, du müder, du bist zu Haus« volltaktig ein und bildet, obwohl in der Singstimme zweitaktig, einen Dreitakter (Takt 9–11). In diesem verlassen die Außenstimmen des Klavierparts, Sopran und Baß, ihren bisher liegenbleibenden Quintklang, um mit gemessenen modulierenden Schritten hinab A-Dur und die Subdominant-Region zu erreichen. Die Oberstimme durchmißt dabei den Dreiklang der Grundtonart E-Dur und faßt zugleich, indem sie die bis hierhin konstante Betonungsfolge ändert (Bsp. 47), auch vom Betonungs-Rhythmischen her drei Takte



zusammen. Der Melodiebogen dieser Zeile ist dem der vorausgehenden ähnlich (Bsp. 48), aber er unterscheidet sich in einer wesentlichen Kleinigkeit: Der wichtige



Sprung zum Spitzenton e'' dieses Bogens ist von taktmetrisch belangloser in die entscheidende Position gerückt (Bsp. 49). Dadurch erhält die Zäsur und mit ihr die



Zweiteiligkeit des Zweitakters Bedeutung, so daß wir seine zweite Hälfte »du bist zu Haus« als Satzaussage in einem engeren Sinne des Wortes vernehmen als die Verkündung vom Ende: Er ist tot, er ist am Ziel, er ist zu Haus, geborgen, und er wird hier ruhen, bis am Jüngsten Tage alles erwacht (so die fünfte und letzte

Strophe). So wirkt diese Zeile *gesprochen* mitten im strömenden Singen, und deshalb bleibt sie als einzige unwiederholt. Nun ist zum Ende alles gesagt, nun kann der Bach dem Müllersburschen sein Schlummerlied singen, seine »Leichenred' im nassen Ton« halten;

»Aus solchem hohlen Wasserorgelschall
Zieht jeder selbst sich besser die Moral;
Ich geb es auf, und lasse diesen Zwist,
Weil Widerspruch nicht meines Amtes ist.«

Merkwürdig so *Der Dichter, als Epilog*, und doch versöhnlich in den letzten Zeilen:

»So sei des treuen Müllers treu gedacht
Bei jedem Händedruck, bei jedem Kuß,
Bei jedem heißen Herzensüberfluß:
Geb ihm die Liebe für sein kurzes Leid
In eurem Busen lange Seligkeit!«

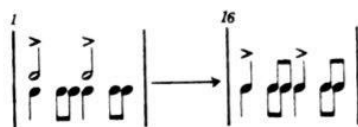
Der Bursche, der »Das Wandern ist des Müllers Lust« sang, als gäbe es kein Halten, als schöpfte Strophe um Strophe aus einem sich ständig erneuernden rhythmischen Impuls frische Kraft, nun liegt er »da unten« in der »kühlen Ruh« seines Baches, der ihm wie einem Gefährten das Wiegenlied singt – wie jenes Wanderlied scheinbar unendlich fortzusingen. Nur diese beiden, das erste und das letzte Lied, haben als reine Strophenlieder fünf Strophen, kein anderes ist – genauer: dauert – so lange wie das letzte. Vielfältig sind – was Georgiades eindrucksvoll im Detail untersucht hat⁷⁸ – die Bezüge, die Schubert zwischen diesen beiden Liedern herstellt. So weit er sie tonartlich auseinandergerückt hat, so eng hat er sie zugleich verbunden, als wolle er vom letzten zurück zum ersten einen Bogen spannen. Es gleichen sich die Melodien in ihrem Duktus mit Zügen von Jodlermelodik; das entscheidend wichtige Intervall des Tritonus begegnet hier und dort schon zu Beginn, in *Das Wandern* gleichsam positiv aufwärts gerichtet, in *Des Baches Wiegenlied* abwärts, ja die Töne sind – sei es aus Zufall, sei es mit Absicht – dieselben $a' \rightarrow es''$ und $dis'' \rightarrow a'$ (es'' und dis'' enharmonisch verwechselt).



Bsp. 50 (nach Georgiades).

Hier wie dort ist das Klaviervorspiel zugleich das Nachspiel (das Zwischenspiel besteht in *Des Baches Wiegenlied* allerdings nur aus dessen erster Hälfte), gibt es neu einsetzend immer neu den Impuls für den Fortgang, bleiben beide vom Corpus des Liedes abgesetzt. In beiden Liedern kontrastiert ein zweiter Teil der Strophe, besonders im Klavierpart, zum ersten (*Das Wandern*: Takt 13–16, *Des Baches Wiegenlied*: Takt 16–20). In anderen Zügen freilich ist *Des Baches Wiegenlied* ganz und gar verschieden und im engeren Sinne des Wortes eigenartig. Schon dem ersten Blick fällt die Vierstimmigkeit des Klavierparts auf. Sopran und Baß schlagen immer wieder eine Quint in Halben an, bis Takt 8 liegenbleibend $e + h'$, nach dem besprochenen Dreitakter 9–11 dann $A + e'$, wobei der Baß in der Kadenz zum tiefen E, das hier fünfte Stufe zur Subdominante A ist, hinabsteigt, um eben diese neue andere tonartliche Region für sich zu bestätigen. Zwischen diesem, klanglich an den Bordun eines Dudelsacks, rhythmisch an anschlagenden Glockenton (verwandt dem fis' in *Die liebe Farbe*) erinnernden Rahmen bewegen sich in kürzeren Notenwerten melodisch schmeichelnd die beiden Mittelstimmen. Zum regelrecht vierstimmigen Satz, der beim Vortrag sorgfältige klangliche und rhythmische Differenzierung verlangt, tritt die Singstimme als fünfte hinzu, durch ihre »harmonisch tönende« Melodik mit ihm eng verbunden und dennoch gleichsam abgewandt⁷⁹. Ohne ihn als solchen anzutasten, erreicht Schubert mit dem fünfstimmigen Satz für die Zeile »Die Treu ist hier, sollst liegen bei mir« eine ganz besondere Beleuchtung, wenn er mit der Modulation in die Subdominante und in den Bereich der ihr eigenen Farbe gleichzeitig den Klavierpart in eine tiefere, die Singstimme in eine höhere Lage, die Stimmen also auseinander führt, das heißt in ein anderes klangliches Verhältnis zueinander bringt.

Sodann fällt beim Notenbild ins Auge, daß nach der Zeile »Die Treu ist hier, sollst liegen bei mir« der Klavierpart ruckartig wieder nach oben versetzt und in völlig veränderter Weise fortgeführt ist: nicht mehr stimmig, sondern mit dichten Akkorden beider Hände. In $4 + 1$ Takten kreisen nun Akkorde und Harmonien, als gelte es, das Wiegen sinnfälliger zu machen durch die deutlichere Ausprägung seines Rhythmus (der allerdings kein »echter« Rhythmus des Wiegens ist; dieser wäre einer des $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{6}{4}$ -Takts), der dem ganzen Liede zugrunde liegt (Bsp. 51), als gelte es aber



Bsp. 51.

auch das Wiegen zu verklären dadurch, daß es in der Assoziation »Meer, das die Bächlein eines Tages austrinken wird« gleichsam ins Visionär-Unendliche entrückt erscheint. Trotzdem und zugleich *schließt* Schubert mit dieser Zeile das Lied, indem er die Melodielinie mit Nachdruck, doch behutsam herabführt, jetzt allerdings erkennbar inspiriert von der letzten Zeile des Gedichts wie des Zyklus »und der Himmel da droben, wie ist er so weit«. Zweimal läßt er einen Sextsprung, abspringend jeweils

von der Drei im Takt, gleichsam »nach oben« weisen; zum Schluß aber reduziert er die Sext auf die weniger expressive, tonartlich aber festere Quint und läßt diese *aufschlagig* zum Taktschwerpunkt hin springen. Die resultierende schließend-bestätigende Geste hat (ähnlich dem »du bist zu Haus«) das letzte Wort: »der Himmel da droben, *wie ist er so weit!*« Der magischen Kraft des »Ach, unten, da unten, die kühle Ruh!«, der Todessehnsucht, ist das »Und der Himmel da droben, wie ist er so weit!« entgegengesetzt; die Sehnsucht »hinunter« ist aufgehoben in der Ruhe des Schlafs im unendlich fließenden Bach unter der Unendlichkeit des Himmels. Im Epilog, in *Des Baches Wiegenlied*, findet der Zyklus Ende und Vollendung.