



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Stille im deutschen romantischen Kunstlied -
Betrachtung anhand des Liedschaffens von Franz Schubert“

Verfasser

Peter Zednicek

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin: ao.Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

INHALTSVERZEICHNIS

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | VORWORT | 1 |
| 2 | EINLEITUNG | 3 |
| 2.1 | WISSENSCHAFTLICHE FRAGESTELLUNG UND METHODE..... | 3 |
| 2.2 | ÜBERBLICK ÜBER DIE ARBEIT..... | 4 |
| 3 | DIE STILLE UND MUSIK | 5 |
| 3.1 | DIE EMPFINDUNG VON STILLE..... | 6 |
| 3.2 | DIE BEDEUTUNG DER STILLE IN DER MUSIK..... | 8 |
| 3.3 | STILLE UND SPIRITUALITÄT..... | 10 |
| 3.4 | TODESSTILLE..... | 14 |
| 3.5 | NARRATIVE STILLE..... | 15 |
| 4 | FRANZ SCHUBERT | 19 |
| 4.1 | FRANZ SCHUBERT DER ROMANTISCHE LIEDKOMPONIST..... | 22 |
| 4.1.1 | Schubert und Verleger..... | 23 |
| 4.1.2 | Schuberts Beziehung zum Klavier..... | 27 |
| 4.1.3 | Schuberts Vorgänger..... | 29 |
| 4.1.4 | Das Neue in Schuberts Liedschaffen..... | 30 |
| 4.1.5 | Schuberts Rezeption nach seinem Tod..... | 33 |
| 4.1.6 | Schuberts Verhältnis zur Religion..... | 36 |
| 4.2 | FRANZ SCHUBERT UND DIE LITERATUR..... | 37 |
| 4.2.1 | Der Freundeskreis..... | 41 |
| 4.2.2 | Johann Mayrhofer..... | 43 |
| 4.2.3 | Schuberts Literaturästhetik..... | 45 |
| 4.3 | FRANZ SCHUBERT IM SPANNUNGSFELD VON ROMANTIK UND BIEDERMEIER..... | 46 |
| 4.3.1 | Schubert und die Romantik..... | 49 |
| 4.3.2 | Schuberts Beziehung zum Bürgertum..... | 52 |
| 4.3.3 | Schuberts posthume Verklärung..... | 55 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 5 | ANALYSE AUSGEWÄHLTER LIEDER | 56 |
| 5.1 | VORAUSSETZUNGEN | 59 |
| 5.2 | GRETCHEN AM SPINNRAD D 118, OP. 2 | 62 |
| 5.3 | MEERES STILLE D 216, OP. 3,2 | 66 |
| 5.4 | DER ERLKÖNIG D 328, OP. 1 | 68 |
| 5.5 | JÄGERS ABENDLIED D 368 OP. 3,4 | 73 |
| 5.6 | DER TOD UND DAS MÄDCHEN D 531, OP. 7 | 75 |
| 5.7 | AN DIE MUSIK D 547 OP. 88 | 81 |
| 5.8 | NACHTSTÜCK D 672 OP. 36, 2 | 84 |
| 5.9 | NACHT UND TRÄUME D 827 OP. 43,2 | 88 |
| 5.10 | AN DIE LAUTE D 905 OP. 81,2 | 90 |
| 5.11 | DER LEIERMANN D 911 OP. 89 | 91 |
| 5.12 | DER DOPPELGÄNGER D 957/13 | 94 |
| 6 | SCHLUSSFOLGERUNG | 99 |
| | BIBLIOGRAPHIE..... | 104 |
| | ZUSAMMENFASSUNG | 110 |
| | L E B E N S L A U F | 111 |

1 VORWORT

In der vorliegenden Arbeit zum Thema „Die Stille im deutschen romantischen Kunstlied-Betrachtung anhand des Liedschaffens von Franz Schubert“ versuche ich darzustellen wie sich das Gefühl von Stille, in all seinen verschiedenen Ausdrucksformen, musikalisch im deutschen Kunstlied äußert. Das romantische Lied als stille Gattung in einer Zeit, in welcher die Symphonische Musik als das Höchste in der Musik angesehen wurde, bietet sich förmlich dafür an, die Stille musikalisch unter die Lupe zu nehmen. Die Stille als gestalterisches Moment umfasst einen weiten Bogen: von mensurierter Stille, über Stille als musikalischer Aura bis hinzu nicht mensurierten Stillemomenten innerhalb von Liedinterpretationen.

Ich habe mich in dieser Hinsicht auf das romantische Kunstlied konzentriert, und mich dabei mit den Liedern von Franz Schubert auseinandergesetzt. Er ist für mich der größte Liedkomponist der deutschen Sprache und vor allem sind viele seiner Kompositionen beispielhaft für den musikalischen Ausdruck der Stille. Meine Wahl fiel auch gleichzeitig auf den Komponisten, der die Gattung des romantischen deutschen Lieds am stärksten geprägt hat, und für den Zeit seines Lebens diese Gattung einen sehr hohen Stellenwert innerhalb seines Schaffens besaß. Er etabliert ein neues Verhältnis zwischen Musik und Dichtung in der Musik. Wie in der Musik, so spielt Stille auch in der Sprache in Form von Pausen oder leisem Sprechen eine wichtige rhetorische Rolle. In der Gattung Lied trifft beides, Musik und Sprache aufeinander, und diese Verbindung ist es auch welche die Stille im Lied so interessant macht.

Durch meine eigene sängerische Tätigkeit und durch das Hören zahlreicher Aufnahmen von Schubertliedern wurde ich aufmerksam auf die Besonderheit dieser Musik, die meiner Meinung nach in ihrer Intimität und Unmittelbarkeit liegt. Vor allem in einer Zeit der zunehmenden Lärmgesellschaft, bietet diese Form der Musik einen besonderen Reiz.

Viele andere Komponisten, ich denke dabei vor allem an Robert Schumann und Hugo Wolf, könnten auch einen sehr interessanten Beitrag zum Erfassen des Phänomens der Stille im Lied beitragen. In weiterer Folge wäre es sicherlich spannend Bezüge zwischen Komponisten aufzubauen und Vergleiche anzustellen, was allerdings den Rahmen meiner Arbeit überschreiten würde.

Der Dichtung kommt als Grundstein des deutschen romantischen Kunstlieds eine entscheidende Rolle zu. Damit hat sie auch einen wichtigen Einfluss auf den Ausdruck von Stille in der Musik. Das Wort Stille im Text in all seinen verbalen Ausdrucksformen (das Stille, die Stille, still, Stillesein, Stillestehen und weiteren Synonymen) und die musikalische Umsetzung in der Komposition spielen dabei nur beschränkt eine wichtige Rolle, da zwischen dem Wort Stille und einem Gefühl, einer Aura der Stille in der Musik nicht immer eine Verbindung besteht. In manchen Fällen, wird das Wort Stille im Text eines Liedes musikalisch in einer nicht bedeutungskonformen Weise artikuliert. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Lied „Die Stille“ von Schumann aus dem Liederkreis Op. 39 nach Eichendorff, welches meines Erachtens in der Absicht des Komponisten viel mehr eine zurückhaltende Heiterkeit als Stille ausdrückt. Das Wort Stille ist in der romantischen Dichtung nur eines von vielen Wörtern, welches musikalisch in stiller Weise umgesetzt werden kann. Stille tritt in den literarischen Vorlagen vielfach mit Erstarrung, Verzweiflung, Leblosigkeit, Tod, Schrecken und Einsamkeit in Verbindung. Worte die Naturerscheinungen wie Nacht, Wald, Mond und Gefühlszustände wie u.a. Liebe, Glück und Trauer ausdrücken, werden musikalisch sehr häufig mit Stille umgesetzt. Interessant zu bemerken ist dabei, dass die genannten Begriffe nicht nur musikalisch häufig Stille ausdrücken, sondern auch in Gedichten häufig zu einander finden, wie z.B. „Todesstille“ (Johann Georg Jacobi), „Stille Liebe“ (Justinus Kerner), „Stille Tränen“ (Justinus Kerner) und „Komm in die stille Nacht“ (Robert Reinick) verdeutlichen. Dieses sprachliche und in weiterer Folge musikalische Zusammenfinden verschiedener Begriffe der Natur- und Gefühlswelt, verdeutlicht das in der romantischen Musik allgegenwärtige Streben zum Schwellenüberschreiten. Das metaphysische und transzendente Element der romantischen Musik kommt dabei durch die Verbindung mit romantischer Dichtung im deutschen Kunstlied noch stärker zum Vorschein.

Ziel dieser Arbeit ist es die Stille nicht nur rein musikalisch zu betrachten, sondern sie auch in Bezug zum Leben des Komponisten und der Zeit in der er lebte zu bringen. Musik lässt sich nicht getrennt von politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Aspekten der Entstehungszeit betrachten. Das Liedschaffen Schuberts steht in einem Beziehungsgefüge, in dem die literarische Romantik eine sehr wichtige Rolle spielt, und so soll die Stille auch von diesem Hintergrund aus betrachtet werden. Die romantische Gefühls und Denkwelt ist Teil hiervon.

2 EINLEITUNG

2.1 Wissenschaftliche Fragestellung und Methode

Die vorliegende Arbeit will folgende Hypothesen belegen:

- In den Liedern von Franz Schubert drücken bestimmte harmonische, melodische und rhythmische Strukturen das Gefühl von Stille aus.
- Es gibt verschiedene Typen von Stille in den Liedern Franz Schuberts.
- Es besteht ein Zusammenhang zwischen sprachlicher und musikalischer Rhetorik im Bezug auf Stille.
- Die Verwendung von Stille als kompositorisches Mittel entspricht der Ästhetik zu Schuberts Lebzeit.

Durch Analyse ausgewählter Lieder von Franz Schubert wird auf die Hypothesen eingegangen. Grundlage für die Analysen waren die Bände 1-5 der neuen Schubert-Ausgabe, herausgegeben von der internationalen Schubert Gesellschaft bei Bärenreiter. Es sind dies sämtliche zu Schuberts Lebzeiten veröffentlichte Lieder. Diese werden ergänzt durch die Lieder des Schwanengesangs und die entsprechenden Aufnahmen von Fischer-Dieskau sowie von Elisabeth Schwarzkopf. Ein entscheidendes Merkmal für die Auswahl ist die subjektive Wahrnehmung einer Aura der Stille oder bedeutender Momente von Stille im Bezug zum durch den Text vermittelten Ausdruck. Dass in dieser Hinsicht die jeweilige Interpretation des Künstlers eine ausschlaggebende Rolle spielt, muss erwähnt werden. Gleichzeitig ist durch die ausschließliche Verwendung der selben Interpreten, die unterschiedliche Wahrnehmung von Stillemomenten auf Grund unterschiedlicher Interpreten ausgeschlossen. Der musikalische Eindruck der Stille stellt sich vor allem über das Hören ein. Erst in späterer Folge, durch das Studium des Notenbilds, ist es möglich mit diesem Wissen Rückschlüsse auf ein noch nicht gehörtes Lied zu machen.

2.2 Überblick über die Arbeit

Zum Einstieg beschäftigt sich diese Arbeit mit der Stille. Diese wird von verschiedenen Gesichtspunkten aus beleuchtet, um Klarheit darüber zu schaffen, welche Formen von Stille es gibt und in welcher Weise diese mit Schuberts Liedschaffen in Verbindung stehen. Auf Grund einer Vielzahl von uneinheitlichen Zugängen zur Stille, ist es nötig, dass für die Musik Wesentliche an der Stille herauszufiltern. Auf diese Weise kommt es zur Einengung des Begriffs Stille.

Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich die Arbeit in einem nächsten Teil mit dem Liedkomponisten Franz Schubert und seinem historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld, um zu veranschaulichen in welchem Beziehungsgefüge seine Liedkompositionen stehen. Die romantische Gefühls- und Denkwelt sowie der Einfluss seines literarischen Freundeskreises auf den Komponisten, können zum Verständnis seines Liedschaffens beitragen.

Diese zwei Teile beschließen den einführenden Teil und bilden die Voraussetzung für die konkrete Beschäftigung mit den ausgewählten Liedern, wobei neben musikalisch analytischen Faktoren auch der Inhalt des Textes betrachtet wird. Zum Abschluss wird auf die aufgestellten Hypothesen eingegangen.

3 DIE STILLE UND MUSIK

In Verbindung mit Musik bezeichnet Stille einerseits Lautlosigkeit, also absolute Stille wie im Fall einer Leerstelle. Ist diese Leerstelle mensuriert, so handelt es sich um eine Pause. Falls diese nicht mensuriert ist, handelt es sich um eine Generalpause oder Pausenfermate, die nicht dem Metrum untersteht und somit dem Ermessen des Interpreten unterliegt. Wenn Musik durch dynamische Vorzeichen (*piano*, *diminuendo*, *decrescendo*) leiser erklingt als andere Stellen der Musik, so erklingt sie relativ zu diesen still. Im Gegensatz zur Lautlosigkeit, ist diese Stille relativ. Beide sind rhetorischer Gestus innerhalb einer größeren Einheit, im Fall dieser Arbeit einer Liedkomposition.

Die andere, vor allem für das Lied so bestimmende Verbindung von Stille und Musik, ist die sich tönend artikulierende Stille. Diese Stille ist erhörbar, erahnbar und zu unterscheiden von Leerstellen und dynamischer Zeichensetzung innerhalb von Musik. Das an sich paradoxe Phänomen, dass tönende bewegte Musik Stille ausdrückt, erscheint verständlich in Anbetracht dessen, dass Musik nicht die Wirklichkeit imitiert, sondern viel mehr ihr Wesen erfasst und wiedergibt. In dieser Weise ist Musik der Stille nicht ton- und bewegungslos, sie beschreibt vielmehr das Wesen der Stille und suggeriert sie. So schreibt Jean Jacques Rousseau sehr treffend: „Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas“.¹

Die naheliegendste und natürlichste Verbindung, doch dem Hörer in erster Hinsicht am wenigsten bewusste Verbindung von Stille und Musik, ist die die Musik umgebende Stille. Musik geht aus Stille hervor und endet wieder in ihr: „Stille ist unsere höchste Form von Aktivität. Jede Idee, jedes echte Gefühl und jeder Impuls, deren Verwirklichung wir schließlich als Aktivität bezeichnen, entsteht in einem Moment tiefer Stille in uns ...“²

Vor allem in der schon ihrem Charakter nach intimen Gattung des romantischen Liedes, welches allein auf dem Zusammenspiel von Klavier und gesungenem Wort baut, sind die Stillephasen am Beginn und am Ende des Liedes, und besonders auch bei zyklischer

¹ Jean Jacques Rousseau zitiert von Wilhelm Seidel, *Stille* in: MGG, 1998, S. 1762 „Auch wenn die ganze Natur schläft, derjenige der sie betrachtet jedoch schläft nicht“

² Leonard Bernstein in: *Stille*, 1977, S.7

Anreihung zwischen den Liedern, von großer Bedeutung. Die Stille dient dabei als Rahmen für die musikalische Darbietung und ist Bestandteil der Interpretation. So wie die Anordnung der Lieder durch den Komponisten, mit Ausnahme nachträglicher Anordnungen durch Verleger, einer künstlerisch gestalterischen Absicht folgt, so können die Interpreten die Stillephasen zwischen Liedenden und -anfängen im Sinne ihrer Interpretation nutzen. So kann zum Beispiel die Atmosphäre der vorangehenden Stillephase ins nächste Lied mitgetragen, oder durch ein abruptes Einsetzen ins nächste Lied kontrastiert werden.

Vor dem Erklingen von Musik, kann Stille Raum schaffen für das was erklingt. Das stille Innehalten ist beinahe Bestandteil der zu erklingenden Musik. Die Stille innerhalb einer zyklischen Darbietung von Liedern wiederum ermöglicht das Verarbeiten des Gehörten und die Mitnahme dessen ins nächste Stück. Die Stille am Ende eines Liedes ist noch voller vorausgegangener Klänge. Diese Stille setzt den Klang fort und schafft Raum um das Gehörte zu verarbeiten.

„Das Entscheidende geschieht immer, wenn etwas aufhört. Denn dann geschieht Stille, und daraus entsteht das Neue. Ohne die Stille kann Neues nicht entstehen, denn ohne sie ist das, was jeweils geschieht, nur eine Fortsetzung des Alten. Stille ist fruchtbar. Stille gebiert.“³

Dass all diese Verbindungen von Stille und Musik ein starkes metaphysisches Moment haben, prädestiniert die Stille gerade zu dafür als musikalisch-gestalterisches Element die Klangatmosphäre für die oft sehr transzendenten romantischen Liedtexte zu schaffen.

3.1 Die Empfindung von Stille

Totale Stille ist in einem schalldichten Raum nur theoretisch erfahrbar. Selbst in einem schalldichten Raum besteht weiterhin eine Schallquelle, nämlich die des menschlichen Körpers. Geräusche körperlicher Automatismen wie Herzschlag oder das Ein- und Ausatmen werden weiterhin wahrgenommen. Diese Geräusche werden auch von taubstummen Menschen gehört. Der menschliche Körper ist selbst Hörquelle für das

³ Joachim Ernst Berendt zitiert von Monika Smetana, *Stille Sterben Erwachen*, 2005, S. 104

eigene Gehör. Der Ausdruck Totenstille greift diese Gedanken in sehr treffender Weise auf. Nur wenn der Körper stirbt, hört dieser auf Geräusche abzugeben, daher wird eine sehr intensive Stille von vielen Menschen als bedrückend wahrgenommen. „The total absence of sound is alarming, irritating, even unbearable, perhaps because it conjures up a premonition of the ultimate silence, which is death“.⁴ Der Komponist John Cage machte selbst diese Erfahrung in einem schalldichten Raum, worauf er begann, sich vermehrt mit Stille auseinander zu setzen, was unter anderem zu seinem kontroversiellen Werk 4'33'' führte. „Cage's crisis as a result of his recognition of silence's physical impossibility led ... to an entirely redefined perception of listening.“⁵ John Cage schrieb selbst was Stille anbelangt; „Stille ... ist nicht existent. Es gibt immer Klänge. Das heißt, wenn man lebt, um sie zu hören ... Etwas geschieht immer, das einen Klang erzeugt.“⁶

Bei akustischer Stille handelt es sich um Schall der eine Obergrenze von vier Phon nicht überschreitet oder dessen Frequenzspektrum außerhalb des hörbaren Bereichs von 16-21000 Hz liegt. Im Alltag so wie beim Musizieren sind individuell unterschiedliche Empfindungen dafür ausschlaggebend, ob Stille empfunden wird oder nicht. „Dadurch rückt die Definierbarkeit des Stille-Erlebens weg von einer lediglich physikalisch/akustisch messbaren und in der Physiologie des Menschen objektiv begründeten Tatsache hin zur Beschreibung eines subjektiv bedingten Phänomens.“⁷

Dieses subjektive Hörempfinden ist quantitativ nicht erfassbar. So wie in manchen Fällen ein ohrenbetäubendes Rauschen des Meeres als still empfunden werden kann, so reicht manchmal ein leiser Ton um Stille zu stören. Ein Ungeborener im intrauterinen Raum ist geborgen in einer Stille, die geprägt ist von durch das Fruchtwasser dringenden Geräuschen. Das Wahrnehmen der Körperfunktionen sowie die Stimme der Mutter sind Teile der Stille, die den Säugling umgibt.

Die individuelle Sensibilität für Stille wird beeinflusst durch unterschiedliche Erfahrungen, Erwartungen und Einstellungen sowie durch positive oder negative Assoziationen. Kulturelle und soziologische Aspekte, als auch der Kontext in dem Musik und Stille auftreten, beeinflussen sehr deren Wahrnehmung. So ist die amerikanische Kultur

⁴ Gudrun M. Grabher, Ulrike Jessner, *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*, 1996, S. 1

⁵ Nicky Losseff, Jenny Doctor: *Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 9

⁶ John Cage, *Silence*, 1995, S.77, 154

⁷ Monika Smetana, *Stille Sterben Erwachen*, 2005, S.16

vergleichsweise laut zur japanischen Kultur und ältere Personen sind vergleichsweise stiller als Jugendliche. Die Lautstärke von sakraler Musik in einem normalen kirchlichen Rahmen, kann im Kontext eines Begräbnisses wahrscheinlich als zu laut empfunden werden. So wie das Stilleempfinden nicht einheitlich festgelegt werden kann, so unterliegt auch die Beurteilung ob eine gewisse Stille als positiv oder negativ bzw. angenehm oder unangenehm wahrgenommen wird keinen objektiven Kriterien. Viel wichtiger bei der eigentlichen Wahrnehmung von Stille ist demnach das individuelle Hörempfinden als ein physikalisch belegter Messwert. Im Gegensatz zur akustischen Stille, beruht das positive Stilleempfinden auf dem Vorhandensein von Geräuschen und Klängen. Eben hier liegt der Ansatzpunkt von durch Musik suggerierter Stille. Stille steht „nicht im Gegensatz zu den Geräuschen unserer Alltagswelt, sondern ist selbst aus Geräuschen gemacht. Sie ist nicht örtlich oder zeitlich begrenzt, sondern nahezu permanent vorhanden oder zumindest möglich“.⁸

Eben die Tatsache, dass das Stilleempfinden auf dem individuellen Hörempfinden beruht, welches Klänge als Teil von Stille wahrnimmt, ermöglicht das an sich paradoxe Phänomen, dass Musik den Eindruck von Stille erzeugen kann.

3.2 Die Bedeutung der Stille in der Musik

Stille ist die Voraussetzung für Musik. So wie das Licht für den Schatten oder die Luft für den Atem, so bedingt sie das Entstehen von Musik. Das Bewusstsein über diese existentielle Verbindung der zwei Phänomene ist nur gering vorhanden: „Silence gains musical meaning only through its interaction with sound.“⁹

Unter Musikern findet die Auseinandersetzung mit Stille meist nur marginale Bedeutung. In der ganzen Musikgeschichte fand erst im 20. Jh. ein Bewusstwerdungsprozess in Hinsicht auf das Verhältnis von Stille und Musik statt. Das Spätwerk von Gustav Mahler, die Orchesterstücke von Webern, von Alban Berg und vor allem in der neuen Musik von John Cage, Olivier Messiaen, Charles Ives, Toru Takemitsu, Arvo Pärt und Luigi Nono vollbringt sich ein Paradigmenwechsel von Klang zu Stille. Auf der Suche nach neuen,

⁸ Gerald Huber, *Zur Kulturpsychologie der Stille*, 1989, S.10

⁹ Jennifer Judkins, *The aesthetics of musical silence: Virtual Time, Virtual Space and the role of the performer*, 1994, S.1

stärkeren Ausdrucksformen fanden viele Komponisten in der Stille das passende Mittel dazu: „... maximum expression paradoxically led to minimal compositional means.“¹⁰

Stille wird häufig mit Leere oder dem Fehlen von Klang gleichgesetzt. Diese negativen Charakteristika rücken die Stille jedoch ins falsche Licht. Stille ist nie an sich positiv oder negativ, sie dient vielmehr als emotionaler Verstärker des gegebenen Zustands. Im Fall des deutschen romantischen Kunstlieds, verhält es sich gleich zwischen der Musik und der ihr zu Grunde liegenden textlichen Vorlage.

Stille wurde vor der musikalischen Avantgarde nur durch periphere Erscheinungen wahrgenommen. Durch Pausen und Leertakte sowie durch dynamische Bezeichnungen wie *pianissimo*, *morendo*, *quasi da lontano* war Stille stets ein wichtiger Bestandteil des Musikschaflens. Doch das Bewusstsein, dass Stille die nicht tönende Form von Musik ist, war bei Weitem nicht ausgeprägt. Die Musik wurde einzig vom Hintergrund akustischer Realisierung unabhängig von Stille betrachtet. „ Auch die berühmte Definition von Eduard Hanslick von Musik als der „tönend bewegten Form“ enthält keinen Hinweis darauf, ob Musik dort, wo sie nicht tönt und klingt, nicht auch gerade in ihrer Abwesenheit gegenwärtig ist.“¹¹

Der beschriebene Umgang im Bezug auf Musik und Stille betrifft die abendländische Kunstmusik. Andere Kunstgattungen und Kulturen haben im Bezug zur Stille ein anderes, oft intensiveres und ungezwungeneres Verhältnis. Dass in der Musikwissenschaft die Stille so wenig behandelt wird, liegt nicht zu letzt an der mangelnden Fassbarkeit von Stille. Das Problem der pragmatischen westlichen Musikwissenschaft im Umgang mit der Stille besteht darin, dass außer bei mensurierten Pausen nur das subjektive Gefühl des Zuhörers darüber entscheidet, ob Musik Stille vermittelt oder nicht. „... a reason why engagement with this ... field has not been properly initiated before now is because it involves the subjectivity of the personal, the psychological and the spiritual as well as the objectivity of the analytical and theoretical.“¹²

¹⁰ Nicky Losseff, Jenny Doctor, *Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 5

¹¹ Monika Smetana, *Stille Sterben Erwachen*, 2005, S.24

¹² Nicky Losseff, Jenny Doctor: *Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 3

Um der Stille im Bezug auf Musik mehr Fassbarkeit zu verleihen ist es notwendig, sie interdisziplinär vor allem vom Standpunkt der Philosophie, Psychologie, Theologie, Sprachwissenschaft und Performanz zu betrachten. In der 2001 veröffentlichten Ausgabe des New Grove Dictionary of Music ist kein Artikel zum Thema Stille vorhanden. In der MGG hingegen ist ein Artikel von Wilhelm Seidel über Stille in der Musik enthalten. Die Tatsache, dass eines der führenden Nachschlagwerke die Stille nicht als relevantes Thema ansieht, ist bezeichnend für die Stellung dieser Thematik in der Musikwissenschaft.

3.3 Stille und Spiritualität

Auf Grund des immateriellen Charakters von Musik ist sie das bevorzugte künstlerische Mittel, um spirituelle Inhalte auszudrücken. Die Stille in der Musik verstärkt diesen einzigartigen, transzendenten Charakter der Musik als abstraktester Kunstform. Musik ist die Kunstform, die Unaussprechliches noch am ehesten artikulieren kann. Dort wo Wörter schwer zu finden sind, bei Emotionen, bei Spiritualität und nicht zu letzt im Bezug auf Tod, ist Musik in Verbindung mit Stille ein hilfreiches und eloquentes Sprachrohr des Menschen.

Auf Grund der Tatsache, dass Stille etwas unfassbares und geheimnisvolles in sich birgt, wurde die Auseinandersetzung mit ihr vernachlässigt. Gerade in der westlichen Kultur trägt das Bestreben nach rationalem Erfassen dazu bei, dass die Stille nur von wissenschaftlich vertretbaren physikalischen Gesichtspunkten behandelt wird. Dass sich in der westlichen Kultur noch am frühesten und umfangreichsten die Kirche mit Stille auseinandergesetzt hat, ist in Hinsicht auf den spirituellen Charakter von Stille verständlich. Die Atmosphäre der Stille gibt dem Spirituellen seinen Wirkungsraum.

In allen Religionen, in deren Institutionen, Ritualen und Gemeinschaften, spielt Stille eine wichtige Rolle. Stille ist für den gläubigen Menschen das Medium zum Göttlichen. Sie ermöglicht die Begegnung mit dem Übersinnlichen, dem Unaussprechlichen, wie es auch im Judentum der Name Gottes ist.

Stille wird als bewusstes gestalterisches Mittel in Messen verwendet. Das was den Umgang mit Stille in der rationalen westlichen Kultur so schwer macht, nämlich ihr unbestimmter Charakter, begründet andererseits wiederum ihre Attraktivität und

prädestiniert sie für den transzendenten Bereich des menschlichen Lebens. Das Bedürfnis des Menschen nach Spiritualität geht Hand in Hand mit dem nach Stille. In der katholischen Kirche ist Stille ein bedeutendes Element. Die Kirche ist ein Ort der Stille, in dem nicht zu letzt wegen der Stille im Gebet eine Beziehung zu Gott aufgebaut werden kann. Die Stille ist Bestandteil des Gebets, des Messablaufs, des Tagesablaufs in Klostersgemeinschaften, der Läuordnung und vielem mehr. Bezeichnend dafür ist auch der „stille Gesang“ des gregorianischen Choral.

In der Neumenschrift wurde Stille zum ersten Mal schriftlich festgehalten. Die nötige Pause, um den Sängern das Aus- und Einatmen zu ermöglichen, wurde notiert. Ihre Länge variierte im Verhältnis zur Länge des Nachhalls in der Kirche. Abgesehen von der physiologischen Notwendigkeit dieser Pausen, kann die Stille die gedankliche Auseinandersetzung mit dem Text fördern: „...the pause would also have promoted meditation: psalm verses often have two statements that mirror each other, and pausing in the middle gives time for reflecting on the textual structure and doctrinal significance of what is being sung.”¹³

Durch die beim Singen verlängerte Ausatmung, werden im Körper Endorphine ausgeschüttet, die bei den Sängern Ruhe und Glücksgefühle hervorrufen. Das Gebet und die somit verbundene Stille, werden damit durch eine eindeutige physiologische Reaktion verstärkt.

Gerade im 21. Jh., welches an Ermangelung von Stille leidet, führt die Suche nach Spiritualität Menschen zurück zur Stille. Die in der Avantgarde Bewegung des 20. Jh. erfolgte Hinwendung zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Stille, muss in Hinblick auf die ihr vorangegangene Jahrzehnte betrachtet werden. Die Verbrechen des zweiten Weltkriegs, in einer Zeit die an äußeren Lärmeinwirkungen alles Vorherige übertraf, erfuhren ihre künstlerische Verarbeitung vor allem in stiller Weise. So wandte sich z.B. der Komponist Arvo Pärt in den 1970 Jahren vom Serialismus ab und widmete sich einem neuen Kompositionsstil, der von Spiritualität geprägt war und in dem Stille eine besondere Stellung einnahm.

¹³ Emma Hornby, *Preliminary Thoughts About Silence in Early Western Chant* in: *Silence, Music, Silent Music*, 1997, S. 143

Arvo Pärt schreibt über sein Komponieren: „ Ich habe entdeckt, daß es genügt wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille und das Schweigen beruhigen mich.“¹⁴

Beim Komponisten Olivier Messiaen ist die Stille ein wichtiges Mittel, um Spirituelles zu vermitteln. Für ihn ist es primär der immaterielle Charakter der Musik, welcher diese auszeichnet. Olivier Messiaen meint dazu: „Most of the arts are unsuited to the expression of religious truths. Only music, the most immaterial of all, comes close to it. ... Music possesses a power that is superior to the image and the word because it is immaterial and appeals more to the intellect and to thought than the other arts.“¹⁵ In seinen Kompositionen „Vingts regards sur l'enfant Jesu“ und „Le banquet céleste“ setzt sich der tief gläubige Komponist mit religiösen Themen auseinander. Die Nr. 17 der „Vingts regards sur l'enfant Jesu“ trägt den Titel „Regard du silence“. In dieser Komposition stellt Stille das Mysterium von Jesus Christus dar. Die Komposition „Le banquet céleste“ ist vom Komponisten dafür gedacht die Kommunion auf der Orgel zu begleiten. Er schafft durch seine stille Musik einen Ort der Begegnung des Gläubigen mit Christus.¹⁶

Messiaens spirituelle Werke sind charakterisiert durch langsames Tempo, sehr leise Dynamik und geringe harmonische Bewegung. Seine Werke gehen langsam aus der Stille hervor und kehren wieder in diese zurück. Dies hat zur Folge, dass die Stücke einen zeitlich schwebenden, immateriellen Charakter erhalten. Genau diese konstitutiven Elemente der Stille sind auch bei den Liedern Schuberts zu finden, aber dazu mehr im analytischen Teil. Beim Hören der Musik von Messiaen entsteht der Eindruck, der Komponist möchte die Zeit zum Stillstand bringen, um die Begegnung mit Gott in der Kommunion für ewig zu erhalten. „...Messiaen's theological aesthetic – silence and timelessness – ... brings about an impression of slowness..., stillness, silence and, if you wish contemplation.“¹⁷

Indem Messiaen wenig musikalische Bewegung innerhalb seiner Musik zulässt, beeinflusst er bewusst das subjektive Zeitgefühl seiner Zuhörer. Je mehr sich innerhalb eines

¹⁴ Arvo Pärt zitiert von Karl Lippegau, *Die Stille im Kopf. Interviews und Notizen über Musik*, 1987, S. 247

¹⁵ Olivier Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, zitiert von Jan Christiaens in: *Silence, Music, Silent Music*, 1997, S. 54

¹⁶ vgl. Nicky Losseff, Jenny Doctor, *Silence, Music, Silent Music*, 1997, S. 1-6

¹⁷ Jan Christiaens, *Soundung Silence, Moving Stillness: Olivier Messiaen's: Le banquet céleste* in: *Silence, Music, Silent Music*, 1997, S. 57

zeitlichen Intervalls abspielt, desto schneller vergeht für den Zuhörer die Zeit und umgekehrt. Es entsteht ein Gefühl von Ewigkeit, das zum spirituellen Charakter der Musik beiträgt. Auch diese Gestaltungsmerkmale, sind in einer Vielzahl von Schuberts Liedern auf ihre Weise vorhanden. Zahlreiche Lieder Schuberts bauen sich langsam aus einem *pianissimo* auf, bis sie wieder ins *pianissimo* zurückkehren, und über eine Pause in Stille übergehen. Das Lied „Meeres Stille“, welches in einem späteren Teil noch genauer analysiert wird, ist ein ca. zwei Minuten langes Lied bestehend aus nur 32 Takten. Beim Anhören dieses Liedes, welches die Stille des Meeres auf musikalisch einzigartige Weise einfängt, hat der Zuhörer den Eindruck, das Stück sei viel länger als es tatsächlich ist.

Eine besondere Stellung nimmt die Stille in der japanischen Musik und Kultur generell ein. Der ästhetische Begriff des „*ma*“ bezeichnet den Raum zwischen zwei Ereignissen. „...In music, *ma* refers to the silence between musical phrases...“¹⁸ Der japanische avantgarde Komponist Toru Takemitsu, der sich in seinen Werken mit Stille auseinandersetzt, schreibt in seinem Buch *Confronting Silence*: „...To the Japanese listener who appreciates the refined sound, the unique idea of *ma* – the unsounded part of this experience – has at the same time a deep, powerful, and rich resonance that can stand up to the sound. In short, this *ma*, this powerful silence, is that which gives life to the sound ...“¹⁹

Auch in der indischen Kultur bietet die Stille einen Ansatzpunkt zur Betrachtung der Musik. Die Schrift „*Sangita Ratnakara*“, eine umfassende Auseinandersetzung mit Musik des indischen Gelehrten Sarangadeva aus dem 13. Jh., beschreibt den Ursprung von Klang im Nada-Brahman: „All creation comes from a single soundless world note, the Nâda-Brahman, the primordial, silent source of all sound and the primary cause of the phenomenal world.“²⁰ In weiterer Folge stellt Sarangadeva zwei Formen von Musik gegenüber: „*ahata nada*“ geschlagene, also klingende Musik und „*anahata nada*“, die ungeschlagene und damit nicht klingende Musik. Wie in der Avantgarde des 20. Jh. wird hier die nicht tönende, somit stille Musik, als komplementäre Form der tönenden Musik angesehen.

¹⁸ Jenny Doctor in: *Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 32

¹⁹ Toru Takemitsu, *Confronting Silence*, zitiert von Jenny Doctor in: *Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 51

²⁰ Sarangadeva, *Sanita Ratnakara of Sarngadeva: Sanskrit Text and English Translation with comments and notes* trans. R.K. Shringy zitiert von Nicky Losseff, *Silent Music and the Eternal Silence* in: *Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 210

Das Spiritualität und Stille eng mit einander verbunden sind und auch musikalisch in gegenseitiger Wechselbeziehung stehen, zeigt sich auch im Liedschaffen von Franz Schubert. Biographische Hinweise lassen auf ein gespaltenes Verhältnis von Franz Schubert zur Religion schließen. Für die Tatsache, dass Franz Schubert ein spiritueller Mensch war sprechen viele Faktoren, die im Laufe der Arbeit noch behandelt werden.

So wie die Generation der Avantgarde sich auf der Suche nach neuen Werten der Spiritualität zuwandte, so war auch die Zeit Schuberts geprägt von vielen Veränderungen, welche eine neue Betrachtungsweise der Welt mit sich brachten. Das Zeiten rasanten technischen Fortschritts und großer sozialer Veränderungen, immer auch ein Bedürfnis nach Spiritualität und damit nach Stille mit sich bringen, trifft auch auf Schuberts Zeit zu.

3.4 Todesstille

„Todesstille deckt das Tal bei des Mondes falbem Strahl!...An des Todes milder Hand geht der Weg ins Vaterland;...“²¹

Diese zwei Verse aus Johann Georg Jacobis Gedicht „In der Mitternacht“, welches 1816 (D 464) von Schubert vertont wurde, ist neben der „Meeres Stille“ (D 216) nur eines von vielen Beispielen, in welchen Tod und Stille in einem vertonten Gedicht im wörtlichen Sinn zusammenfinden. Synonyme wie Grabesstille oder Trauerstille vermitteln in den Liedvorlagen die selbe Absicht. Im deutschen romantischen Kunstlied basiert musikalisch geäußerte Stille sehr oft auf einer literarischen Vorlage, welche Leid, Trauer und Schmerz behandelt. „Das Element der Musik sind Äußerungen und Bewegungen lebhaften Lebens. Stille ist Ausdruck schwachen Lebens, der Bewegungs- und Leblosigkeit, der Erstarrung und des Todes.“²² Vor allem die romantische Dichtung war sehr empfänglich dafür, den „Weltschmerz“ in Poesie zu fassen. Schubert, der in seinem Liedschaffen sehr darauf bedacht war das Wesen seiner literarischen Vorlagen wiederzugeben, verwendet bei der Vertonung romantischer Textvorlagen oft Stille. Wie in der Sprache, kann Stille auch in der Musik das unaussprechliche ausdrücken. In Hinsicht auf Schmerz und Leid ist Stille in

²¹ Johann Georg Jacobi, *In der Mitternacht* in Neue Ausgabe sämtlicher Lieder, 2002, S. 204

²² Wilhelm Seidel, *Stille* in: *MGG*, 1998, S. 1760

Sprache und Musik in den meisten Fällen die passendste Reaktion. Analog dazu, verhält es sich auch in der Musik im Film. In vielen Fällen ist Stille die ausdrückstärkste Filmmusik. Der transzendente Charakter der Stille, prädestiniert sie für die Welt des Schmerzes, Leides, Todes und der Trauer. „Im Tod verstummt alle Aktivität, alle Dynamik des Lebens; der Tod bedeutet den Stillstand des Lebens, die totale Bewegungslosigkeit und Geräuschlosigkeit des Körpers und all seiner Funktionen.“²³

Der Rückzug des Menschen in die Stille erleichtert das Verarbeiten von Unglück, Leid und Trauer. Auch in der Musik, kann Stille Trauer evozieren oder zum Verarbeiten dieser beitragen. Die auf Seite 13 behandelte Ansicht Olivier Messiaens hinsichtlich der Musik als immateriellster aller Künste, die den Menschen daher am tiefsten berühre, deutet in die selbe Richtung. Im inneren Raum der Stille besteht die Möglichkeit die sonst unaussprechliche Trauer zu verarbeiten.

3.5 Narrative Stille

Melodie, Rhythmus und Stille sind Bestandteil von Sprache als auch von Musik, welche beide Inhalte vermitteln. „Both speech and music consist of culturally determined systems of arbitrary, recurrent and structured sounds.“²⁴ Eine Abwesenheit von diesen innerhalb eines kulturellen Kontexts bedeutungstragenden Klangzeichen ist eine Form von Stille. Aber auch die Abwesenheit eines Zeichens oder die Stille haben einen kommunikativen Wert. Dem Entschluss zu Schweigen oder zu Sprechen, klangreich oder wie im Fall von John Cage's 4'33'' still zu komponieren, liegt eine bewusste Entscheidung zu Grunde. Paul Watzlawicks These, welcher nach es unmöglich ist nicht zu kommunizieren, trifft im breiteren Sinn auch auf die Stille in der Musik zu.

Durch die Koppelung von Musik und Text erhält die Stille im Lied eine neue Dimension. Sie ist dadurch nicht nur ein rein ästhetisches Gestaltungsmittel des Komponisten, sondern übernimmt eine Aufgabe bei der Vermittlung des Inhalts eines Texts. Vor allem Franz Schubert schrieb der Textvorlage in zuvor nicht vorhandener Weise große Bedeutung zu.

²³ Monika Smetana, *Stille Sterben Erwachen*, 2005, S.34

²⁴ G. P. Springer zitiert von Anna Danielewicz-Betz, *Silence and Pauses in Discourse and Music*, 1998, S. 10

Der Einsatz von Stille spielt dabei, in der Musik als auch ohne Musik, eine überaus wichtige Rolle. Allein im Vortrag eines Gedichts sind Stille, beziehungsweise Pausen, im rhetorischen und semantischen Zusammenhang ein wichtiger Bestandteil. Ein Schauspieler verwendet seine Stimme so, dass er eine möglichst große Facette an Stimmungen vermitteln kann. In gleicher Weise muss eine Vertonung die Stimmungen und Feinheiten des Textes auffassen und musikalisch adäquat darstellen. Dem Interpreten kommt dabei die wichtige Stellung zu, die vom Dichter und Komponisten intendierten Inhalte getreu wiederzugeben.

Wie in einer Rede, so kann Stille auch in der Musik den vertonten Text mitgestalten. Die Lautstärke eines Gesprächs sowie die Pausen zwischen Satz- und Wortteilen geben der Sprache eine Vielzahl zusätzlicher Information. So wie in der Deklamation von Sprache, akzentuiert Stille Abschnitte und verleiht ihnen eine inhaltliche Konnotation. Diese Komponenten sind vor allem in der Vokalmusik am stärksten ausgeprägt, da die Musik im Zusammenwirken mit Text noch stärker rhetorisch deklamatorische Elemente hervorhebt. Beethoven forderte von den Interpreten seiner Klaviermusik, dass sie sich an der „Methode gebildeter Sänger“²⁵ orientieren. In Beethovens Redekunst am Pianoforte spricht er auch von rhetorischen Pausen.²⁶

Die ersten Auseinandersetzungen mit der Stille als rhetorischem Mittel sind aus der Antike überliefert. Schon in jener Zeit wurde Stille als essentieller Teil der Kommunikation verstanden. Im richtigen Moment eingesetzte Stille kann Aufmerksamkeit erzeugen und den Zuhörer zum Denken über das Gesagte oder über das noch kommende anregen. Je nach Gebrauch hat Stille eine antizipierende, reflektierende, spannungsaufbauende, kontrastierende, beruhigende oder überraschende Eigenschaft. Diese Wirkung, welche Stille innerhalb des Vortrags zum Beispiel eines Gedichts oder einer Rede hat, entfaltet sich in gleicher Weise innerhalb des musikalischen Vortrags eines Lieds. So wie in der griechischen Antike die bewusste Verwendung von Stille über die Rhetorik in die Sprache Einzug fand, so geschah dies in weiterer Folge auch mit der Stille in der Musik. Die Koppelung von Musik und Sprache galt als die höchste Kunstform. In der Antike wurde

²⁵ L. v. Beethoven nach A. Schindler 1860, Bd. 2. S. 237 zitiert von Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik* in MGG, 2006, S. 821

²⁶ vgl. Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik* in MGG, 2006, S. 819-822

Dichtung zu musikalischer Begleitung in Sprechgesang deklamiert. Die in Gesängen gegliederten homerischen Epen, wurden in singendem Tonfall mit Begleitung der Lyra vorgetragen. „Wichtig war hierbei die Überzeugung, dass die Musik – noch mehr als die Sprache – Affekte nicht nur darstellte sondern auch hervorrufe ...“²⁷ Platon, Homer, Vergil und Ovid waren Dichter und Komponist in einer Person. Das antike Vorbild der Dichter-Komponisten galt vor allem in der Renaissance als Ideal. Mit dem Stärkerwerden der Instrumentalmusik im 18. Jh. jedoch, verschwindet auch die Bedeutung der Einheit von Musik und Sprache.²⁸ Gerade in Hinsicht auf Schubert und in weiterer Folge auch besonders auf Schumann, ist das Bild der antiken Dichter-Komponisten sehr interessant. Beide nähern sich dem antiken Ideal durch einen starken Bezug zur Literatur, sei es in Form von eigenem Schaffen, durch Interesse oder ein freundschaftliches Nahverhältnis zu Dichterkreisen. Das gerade diese zwei Komponisten in der Gattung des Lieds Großartiges geleistet haben, ist sicherlich vor allem durch ihre enge Verbindung zur Poesie zu verstehen.

Frühe überlieferte Beispiele für rhetorisch verwendete Pausen finden sich im gregorianischen Choral und später in den ersten Opern. In Verbindung mit den nötigen Atempausen, kann Stille innerhalb eines Psalms auch rhetorische Funktion übernehmen. Diese Stillephasen können Textstellen hervorheben und die Gemeinschaft dazu anregen über den Inhalt zu reflektieren.

Im Rezitativ, in welchem der sprachliche Inhalt im Vordergrund steht, werden Pausen zum Zweck der inhaltlichen Darstellung verwendet. So wie in der gesprochenen Sprache, werden im Rezitativ Pausen verwendet um Stimmungen zu variieren und Spannung zu erzeugen. Ein sehr anschauliches Beispiel liefert die erste Oper, „l’Orfeo“ von Monteverdi. Im zweiten Akt erfährt Orfeo, dass seine Euridice gestorben ist. Sein Zweifeln an der Richtigkeit dieser Nachricht und seine darauf folgende Betroffenheit und Sprachlosigkeit erhalten ihre glaubwürdige Umsetzung durch Stille in Form von Pausen, welche das anfängliche Zweifeln und die Betroffenheit symbolisieren.²⁹

²⁷ Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik* in MGG, 2006, S. 834

²⁸ vgl. ebd. S. 830-838

²⁹ vgl. John Potter, *The communicative rest* in: *Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 155-168

Durch eine gekonnte Interpretation, in welcher Stille in Form von Pausen frei gestaltet wird, ist es möglich, die Spannung auf ein Höchstmaß zu steigern. Der Zuhörer bekommt nicht nur eine Handlung erzählt, sondern wird dazu gebracht, über mögliche Verläufe der Handlung nachzudenken. „...it is a chance to vary the balance between predictability and unpredictability and ... keeping the attention of the audience. It is a crucial part ...; the audience needs to be both making sense of what has happened and wanting to know what happens next.“³⁰

Die Wirkung der Stille als narratives Mittel ist sehr abhängig von der jeweiligen interpretatorischen Situation. Gesichtsausdruck, Körpersprache und auch die Art der Atmung können in Sekundenbruchteilen eine Szene in ein bestimmtes Licht rücken. Zahlreiche traditionelle rhetorische Figuren greifen auf Stille in Form von Pausen zurück. Franz Schubert steht abseits jener kompositorischer Tradition, in welcher rhetorische Figuren fester Bestandteil des Komponierens waren. Trotz allem wirkten gewisse Elemente bis in die Zeit Schuberts weiter, was sich auch an Hand einiger Lieder nachvollziehen lässt. Dazu mehr im analytischen Teil.

Doch der Umgang mit Stillemomenten muss sehr fein sein, denn eine zu lange oder zu kurze Pause können den kommunikativen Wert zerstören und das Interesse des Publikums abwenden. „... rests which are too long lose their communicative value as the silence becomes not just an absence of sound but an absence of poetic rhythm.“³¹

Ähnlich einem Schauspieler und Opernsänger vermittelt auch der Liedsänger, zwar in einem geringeren Ausmaß, mit seiner Mimik, Gestik und nicht zu letzt auch mit seinem Atem Inhalte. Das Auffüllen einer Stille durch einen seufzenden oder erleichterten Atem, kann diametral unterschiedliche Stimmungen vermitteln. Wie der Interpret mit der das Lied umgebenden Stille umgeht, wie er in Pausen atmet und wie er stille Passagen interpretiert, trägt zu einem großen Teil zu seinem Erfolg bei. Im Gegensatz zum Instrumentalmusiker vermittelt er ein Geschehen. Er ist als Sänger und Erzähler dazu verpflichtet die Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken und dessen Spannung

³⁰ John Potter, *The communicative rest in: Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 157

³¹ John Potter, *The communicative rest in: Silence, Music, Silent Music*, 2007, S. 163

aufrechtzuerhalten. Durch richtigen Einsatz rhetorischer Mittel, entsteht der Eindruck das Geschehen spielt im Moment der Aufführung.

Viele Aspekte der narrativen Stille überschneiden sich mit den Studien der Performanz. Die Wirkung der Stille, ist im Idealfall auch an das Gesamtbild auf der Bühne gebunden. Daher kann es bei der Empfindung von Stille zu Unterschieden zwischen tatsächlicher Aufführung und Studioaufnahme kommen. Eine Studioaufnahme wirkt in dieser Hinsicht oftmals steril.

4 FRANZ SCHUBERT

Franz Schubert (31. Jan. 1797-19. Nov. 1828) ist verglichen mit Haydn, Mozart und Beethoven der einzige Wiener. Er lebte und wirkte sein ganzes Leben, ausgenommen kurzer Aufenthalte innerhalb der österreichischen Monarchie, im biedermeierlichen Wien. In seinem kurzen und in den letzten Jahren durch Krankheit geprägtem Leben, hat Schubert ein riesiges Oeuvre geschaffen, welches von Symphonien über Opern, Kirchenmusik zu Vokalmusik und hier vor allem dem Lied reicht. Franz Schubert hat diese Gattung durch zahlreiche großartige Meisterwerke auf eine neue Ebene emporgehoben.

Franz Schubert wurde als 13. von 16 Kindern von Franz Theodor und Marie Elisabeth Schubert (geboren Vietz) in eine Lehrerfamilie bescheidener Verhältnisse hineingeboren. Von den 16 Kindern überlebten nur fünf. Musik spielte schon seit frühester Kindheit in der Erziehung eine wichtige Rolle. Im Hausquartett der Familie Schubert, spielte Franz die Bratsche. Durch die enge Verbindung der Lehrerfamilie zu ihrer zuständigen Pfarre Lichtental, war zudem das Teilhaben am geistlichen und musikalischen Leben der Pfarre fester Bestandteil der Kindheit.³²

In der Pfarre Lichtental, erhielt der junge Schubert seinen Unterricht in Violin- und Klavierspiel, Gesang und Generalbass, bis er im September 1808 in die kaiserliche Hofkapelle als Sopranist aufgenommen wurde. Damit verbunden war die Aufnahme in das Internat des Wiener Stadtkonvikts und das Akademische Gymnasium. Die kaiserliche Hofkapelle stand unter der Leitung von Antonio Salieri, bei welchem Schubert ab dem Jahr

1812 im Alter von 15 Jahren bis ins Jahr 1817 Generalbass- und Kontrapunkt Unterricht nahm. Salieris Kompositionsunterricht war vor allem auf die Bedürfnisse eines Opernkomponisten ausgerichtet. Zu diesem Zweck vertonte Schubert unter anderem Verse von Pietro Metastasio, um die Deklamation italienischer Texte zu üben, und mit italienischer Oper vertraut zu werden. Im Orchester des Wiener Stadtkonvikts lernte Schubert Josef von Spaun und in weiterer Folge seinen Freundeskreis kennen, dem unter anderem auch Johann Mayrhofer und Franz von Schober angehörten. In die Zeit des Wiener Stadtkonvikts fallen die ersten Kompositionen, welche anfänglich für den Kompositionsunterricht geschrieben wurden. Abends trafen sich einige Schüler des Konvikts, unter ihnen auch Schubert, um zusammen zu musizieren.³³ Das erste aus dieser Zeit erhaltene Stück, welches nicht für den Kompositionsunterricht bestimmt war, ist die Fantasie in G-Dur für Klavier zu vier Händen D 1. Alfred Einstein schreibt in seinem musikalischen Porträt sehr treffend: „Aber ist es nicht erzschubertisch, mit Stücken für vier Hände zu beginnen? ..., weil das Spiel zu vier Händen auf einem Instrument – nicht etwa das konzertante auf zwei Klavieren, das immer Rivalität voraussetzt – das Symbol der Freundschaft ist.“³⁴

Im Jahre 1813 verließ Schubert vorzeitig das Akademische Gymnasium und beginnt ein Lehrerstudium, welches er 1814 abschließt, um daraufhin Schulgehilfe an der Schule des Vaters in Lichtental zu werden. Diese für Schubert höchst unbefriedigende Arbeit, welcher er auf Drängen des Vaters nachging, machte er bis ins Jahr 1818, als er für ein halbes Jahr nach Ungarn fuhr, um Musiklehrer der Töchter des Grafen Esterhazy zu werden. Dieser Tätigkeit als Musiklehrer beim Grafen Esterhazy widmete er sich erneut im Jahre 1824. Vermutlich in den Jahren 1816/17 lernte er den Bariton Johann Michael Vogl kennen, der ein guter Freund, engagierter Mitstreiter und wertvoller Interpret seiner Lieder wurde. (Vogl war der Pizarro bei der Uraufführung des „Fidelio“, 1814.)

In dieser für Schubert schwierigen Zeit, die abgesehen vom unbefriedigenden Schulgehilfendasein durch eine unglückliche Liebe zur Sopranistin Therese Grob gekennzeichnet war, widmete sich Schubert in seinem Schaffen vor allem dem Lied und

³² vgl. Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 1-39

³³ vgl. Walter Dürr, *Reclams Musikführer Schubert*, 1991, S. 7-24

³⁴ Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 40

der Symphonie. Nicht nur zwei Schubertsche Meisterwerke, sondern des gesamten Liedschaffens, nämlich das „Gretchen am Spinnrade“ (D 118, 1814) und „Der Erlkönig“ (D 328, 1815) entstanden in dieser Zeit. Nach seiner Rückkehr aus Ungarn lebte Schubert bis 1820 bei Johannes Mayrhofer, und danach bei anderen Freunden wie Schober und in seinem Elternhaus, welches zu der Zeit nicht mehr in Lichtental sondern in der Roßau war. Schubert schrieb nach wie vor eine große Anzahl an Liedern und widmete sich verstärkt seinen Bühnenwerken („Die Zwillingsbrüder“, „Die Zauberharfe“, „Alfons und Estrella“, „Fierrabras“, „Rosamunde“). Mit einigen seiner Werke feierte er erste öffentliche Erfolge. Im Jahr 1821 wurde bei einem Konzert im Kärntnertheater „Der Erlkönig“ unter großem Erfolg aufgeführt, und im selben Jahr erscheint das Werk als sein Op.1 in Druck. Bis zu seinem Versterben im Jahr 1828 wurden noch 96 weitere Opera herausgebracht.³⁵

Im Jahr 1823, in dem erste Hinweise auf Schuberts vermutliches Erkranken an Syphilis auftauchen, schreibt Schubert seinen ersten Liederzyklus „Die schöne Müllerin“. Gemeinsam mit dem Sänger Vogl verbringt Schubert 1825 einige Wochen auf Reise in Oberösterreich, wo sie gemeinsam als Interpreten seiner Lieder auftreten. Im selben Jahr wird er Mitglied des Repräsentantenkörpers der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, und im Jahr darauf bewirbt er sich erfolglos um die Stelle des Vize-Hofkapellmeisters in Wien. Trotz dieses Rückschlags, kann Schubert seine Werke immer öfter in Konzerten aufführen und an Verleger verkaufen. Seit dem Jahr 1825 waren Schuberts Werke unter anderem bei den Verlegern A. Diabelli, Cappi und Czerny sowie Tobias Haslinger erschienen, und in dem selben Jahr 1825 wurde seine 6. Symphonie im Kärntnertheater aufgeführt. Seinen zweiten Liederzyklus „Die Winterreise“ komponierte er 1827, und im darauffolgenden Jahr schrieb er die Lieder die posthum von Tobias Haslinger im „Schwanengesang“ herausgebracht wurden. Schubert schrieb in den letzten vier Jahren seines Lebens neben dem immer stark vertretenen Lied viel Klavier und Kammermusik, also vor allem Musik, welche die größte Nachfrage am Musikmarkt hatte. Geschwächt von seiner Syphilis Erkrankung unterlag Schubert am 19. November 1828 dem Typhus.³⁶

³⁵ vgl. Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 151-170

³⁶ vgl. Walther Dürr, *Reclams Musikführer Franz Schubert*, 1991, S.7-24

4.1 Franz Schubert der romantische Liedkomponist

Der Titel dieser Arbeit weist im Vorfeld darauf hin, dass Schubert im Blick auf diese Arbeit als Romantiker gilt. Bestünde eine vergleichbare Auseinandersetzung hinsichtlich seinem symphonischen Werk, so wäre die Frage nach seiner musikgeschichtlichen Epochenzuordnung neu zu stellen. Die intime Form des klavierbegleiteten Gesangs und die zumeist tief in der Gefühlswelt verwurzelten Inhalte der textlichen Vorlagen, lassen keinen Zweifel über den romantischen Charakter des Großteils seiner Lieder aufkommen. Mit seinem Liedschaffen hat Schubert vollkommen neue Maßstäbe gesetzt und das Lied auf bis dahin unbekannte Höhe geführt.

Im Vergleich zu den anderen Gattungen denen sich Schubert widmete, feierte er im Lied schon zu Lebzeiten Erfolge. Schuberts Zeit erwies sich gerade für das Lied am günstigsten. Seine Vorgänger Haydn, Mozart und auch Beethoven widmeten sich dieser Gattung nur marginal. Schuberts hohes Interesse an der Dichtung führte ihn dazu, sich musikalisch mit der literarischen Welt seiner Zeit auseinander zu setzen.

Es ist interessant zu bemerken, dass gerade in Wien und durch den Wiener Komponisten Schubert die Gattung Lied zu bisher nicht vorhandener Größe fand. Vielleicht, geschah dies eben deshalb in Wien, der Stadt in der Mozart, Beethoven und in späteren Jahren auch Haydn lebten, welche sich vor allem anderen Gattungen widmeten als dem Lied. Haydn hat in seinem Werk rund 50 Lieder und Mozart 34 Lieder für Solostimme und Klavier geschrieben.

Während für Haydn und Mozart der literarische Rang der Textvorlage für die Vertonung kaum eine Rolle spielte, so traf Beethoven, welcher rund 80 Lieder komponierte, bei der Vertonung von Gedichten eine bewusste Auswahl. Für Beethoven, der vor allem Goethe Texte vertonte, sind Thematiken wie Freiheit, Gnade und Treue ausschlaggebend für die Komposition eines Liedes.³⁷

Im Lied konnte Schubert über die Auseinandersetzung mit dem Text einen eigenen Weg gehen und stand somit nicht im Schatten seiner Vorbilder. Das Lied bot ihm die Möglichkeit neue Maßstäbe zu setzen, so wie es Mozart in der Oper und Beethoven in der Symphonie und Klaviersonate geschafft haben. Schuberts Seufzer „Wer kann nach

³⁷ vgl. Peter Jost, *Das Lied* in: MGG, 2006, S. 1287-1294

Beethoven noch etwas machen!“³⁸ ist bezeichnend für sein Verhältnis zu seinem großen Vorbild und Zeitgenossen Beethoven. Das was die Meister seiner Zeit in der Symphonik schafften, versuchte Schubert mit kleineren Mitteln in der intimen Form des Liedes umzusetzen. „... aus dem Orchester [wird] die Klavierbegleitung – künstlerischer als das Orchester, weil das nur andeutende Klavier die Phantasie nicht bindet, sondern entbindet und beflügelt.“³⁹ Diese freie Auseinandersetzung mit der Gattung Lied, ohne die beengende Präsenz großer Vorbilder, ermöglichte den charakteristischen Schubertschen Ton seiner Lieder. Die ungeheure Produktivität, ca. 600 Lieder innerhalb von 17 Jahren, zeigt, dass Schubert bei seinen Vertonungen auf eine ungeheure schöpferische Kraft zurück greifen konnte.

Woher Zeit seines Lebens diese schöpferisch so produktive Vorliebe für diese Gattung stammen mag, ist heute nicht erfassbar. Tatsache ist, dass sich Schubert sehr früh mit Liedkompositionen auseinandersetzte und wahrscheinlich schon vor dem ersten erhaltenen Lied, „Hagars Klage“ D 5 vom 30. Mai 1811 aus seiner Zeit aus dem Wiener Konvikt, Lieder schrieb. Eine sicher nicht unwesentliche Rolle dabei spielte sicherlich, dass Schubert mit dem Lied nicht in Gefahr kommen konnte, als Epigone einer der drei großen Meister seiner Zeit dazustehen.

4.1.1 Schubert und Verleger

Die Lieder Schuberts waren bei seinen Herausgebern noch beliebter als seine Klavier- und Kammermusik. Einige einzelne Lieder erschienen bereits ab dem Jahr 1818 weitgehend unbemerkt in Zeitschriften, bevor 1821 Schuberts op.1 „Der Erlkönig“ beim Verlag Cappi & Diabelli erschien. Schubert, der vor seinem „Erlkönig“ schon ein sehr umfangreiches Werk vollendet hatte (mehrere Opern, Singspiele, Messen, Symphonien und fast die Hälfte seines gesamten Liedschaffens), wollte mit dieser für ihn persönlich sehr wichtigen Komposition, einem Lied, seinen ersten Schritt in das Verlagswesen machen.

„Der Erlkönig“ wurde zuvor schon mit großem Erfolg bei Konzerten vorgestellt, aber seine anfänglichen Bemühungen, unterstützt von seinen Freunden Hüttenbrenner und

³⁸ Franz Schubert zitiert von Alfred Einstein in: *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 152

³⁹ Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 53

Sonnleithner, das Werk in den Druck zu bringen scheiterten auf Grund der Unbekanntheit des Komponisten und der Schwierigkeit der Klavierbegleitung. Die Idee, einen Fürsprecher für seinen „Erlkönig“ in Goethe zu finden, schlug gleichsam fehl. Goethe antwortete nicht auf ein hierfür intendiertes Schreiben, welches von Josef von Spaun verfasst wurde, und schickte den Brief und das Liederheft kommentarlos zurück. Darüber wie Goethe den Erlkönig beurteilt haben könnte, gibt ein Ausschnitt aus Goethes Tag- und Jahresheften vom Februar 1801 Aufschluss, in welchem Goethe seine Meinung zum durchkomponierten Lied so wie es auch der „Erlkönig“ war, folgendermaßen festhielt; „... wie verwerflich alles sogenannte Durch-Komponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am einzelnen gefordert und erregt wird.“⁴⁰

Dass Schubert gerade in seinen frühen Goethe Vertonungen zum durchkomponierten Lied fand und so seinen charakteristischen Stil festigte, hätte Goethe wohl genau so wenig gefreut wie die Tatsache, dass Schuberts Vertonungen nach Goethes Tod in bedeutender Weise zum Ruhm seiner Dichtung beigetragen haben.

Goethe war der Auffassung, dass die Musik der Dichtung untergeordnet ist und ihr nur dienen kann, wenn sie sich nützlich hinter diese stellt. Das gleichwertige Nebeneinanderstellen von Musik und Dichtung, wie es im durchkomponierten Lied der Fall ist, war für Goethe verwerflich. Dass das „Gretchen am Spinnrade“ D 118 aus dem Jahre 1814, die erste Goethe Vertonung, gemeinhin sogar als Geburtsstunde des romantischen Liedes bezeichnet wird, basiert abgesehen von der einzigartigen Musik auf der poetischen Größe Goethes. Obwohl das „Gretchen am Spinnrade“ interessanter Weise kein durchkomponiertes Lied ist, sondern ein Strophenlied mit fortwährend wechselnder sensibler Abwandlung, hat es wenig mit den Strophenliedern gemeinsam, die Goethe so gut hieß.

Nach den gescheiterten Plänen einer Fürsprache durch Goethe entschloss sich Schubert, unterstützt von seinen Freunden Hüttenbrenner und Sonnleithner, das Lied ohne Verleger auf eigenes Risiko herauszugeben. Die Kosten des Drucks wurden durch den Verkauf des Stückes nach Konzerten bald gedeckt und der finanzielle Erfolg führte dazu, dass auch andere Schubertlieder in Eigenausgaben herauskamen. Zu diesem Zweck, wurden der

⁴⁰ J.W. Goethe Tag- und Jahreshefte Februar 1801 zitiert von Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 55

damaligen Konvention entsprechend 12 bis 16 seitige Liederhefte gestochen, die entweder einem Dichter entsprechend oder zu einem Inhalt passend zusammengestellt wurden. Mit der inhaltlich thematischen Aneinanderreihung seiner Lieder, greift Schubert damit schon vorweg, was zwei Jahre später in seinem ersten Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ geschieht. Überzeugt von der Profitabilität der von Schubert in Selbstaussage herausgegebenen Lieder, trat der Verlag Cappi & Diabelli in eine Geschäftsbeziehung mit Franz Schubert ein. Das Interesse der Verleger lag vor allem an Kompositionen, die als Haus- oder Salonmusik gedacht waren. Das waren vor allem ein- und mehrstimmige Lieder, vierhändige Klavierkompositionen, Klaviertänze und Klaviersonaten. Die Verleger verhielten sich in Hinsicht auf Schubert, sicher nicht mehr oder weniger zurückhaltend als bei anderen Komponisten. Im Gegenteil, nur sehen neben der enormen Zahl an Werken, die durch Verleger herausgegebenen noch immer gering aus. Dass viele Beziehungen mit Verlegern in die Brüche gingen, oder wie im Fall der renommierten Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel, C. Fr. Peters oder des Schweizer Musikverlegers H. G. Nägeli nicht zu Stande kamen, liegt sicherlich auch an den hohen Bedingungen des trotz allem noch jungen Komponisten.⁴¹ In wie fern Schubert oder seine Freunde Hüttenbrenner und Sonnleithner, „die Freunde glaubten vielleicht gar an die Möglichkeit der Gründung eines eigenen Verlags“⁴², an den verlegerischen Früherfolgen beteiligt waren, ist aus dem heutigen Standpunkt nicht möglich zu sagen. Sicherlich war sich Schubert der Qualität seiner Werke bewusst, was ihm das nötige Selbstbewusstsein im Umgang mit Verlegern, die er regelmäßig zu wechseln pflegte, gab.

Das anhaltende Interesse am Lied, stand im Zusammenhang mit der Vorliebe des Bildungsbürgertums für Lyrik. Schubert war in dieser Gattung federführend und kaum einer seiner Nachfolger konnte sich dieser Strömung entziehen. Liederhefte wurden vergleichsweise gut honoriert, und ein Komponist der durch seine Lieder Bekanntheit erlangte, konnte damit Interesse für seine anderen Werke erwecken. Die Hinwendung des kompositorischen Aufwands in Richtung Lied, einer musikalischen Gattung die dem damaligen Geschmack der Musikkonsumenten entsprach, war rein aus finanziellem Gesichtspunkt eine gute Entscheidung. Der finanzielle Erfolg, der ersten ohne Verleger verkauften Liederhefte, gab dem Vorgehen Schuberts Recht. „Nach Sonnleithners

⁴¹ vgl. Walther Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S. 93-104

⁴² ebd. S. 95

Angaben haben sie in den Jahren 1821 bis Anfang 1823 ungefähr 2000 Gulden Konventionsmünze eingetragen. Man bedenke dabei, daß Schubert als Schulgehilfe jährlich 80 Gulden und auch als Vizehofkapm. (um diese Stelle hatte er sich 1826 beworben) wohl höchstens 800 Gulden jährlich erhalten hätte.“⁴³ Das dadurch vermittelte Bild des Komponisten, das noch durch weitere Beispiele belegt werden könnte, kontrastiert sehr stark mit dem weitgehend heute verbreiteten verklärten Schubertbild.⁴⁴

Neben dem guten Anklang den Schuberts Lieder bei den Musikkonsumenten hatten, war sein großes Interesse an Literatur ein Antriebsmotor für diese Gattung. Allein durch seinen Freundeskreis, der zu einem großen Teil aus Literaten bestand und in dem Musiker die Ausnahme bildeten, war Schubert ständig mit Literatur in Kontakt. Viele seiner Lieder sind Vertonungen von Gedichten seiner Freunde, besonders von Johann Mayrhofer. Die literarischen Strömungen seiner Zeit, denen Schubert sein ganzes Leben lang offen gegenüberstand, allen voran der Romantik, legten in ihrem poetischen Ausdruck in vielem eine musikalische Umsetzung mit Stille nahe.

Schuberts Vorliebe zum gemeinsamen Musizieren, vor allem mit dem Bariton Johann Michael Vogl trat er oft in Wien und bei Reisen in Oberösterreich auf, und sein geselliger Charakter sprechen für die Gattung des Liedes, in der Sänger und Instrumentalist zu einer Einheit verschmelzen. Eine Stelle eines Briefes Franz Schuberts von seinem Aufenthalt mit Vogl in Salzburg an seinen Bruder Ferdinand, verdeutlicht die Einheit der zwei Interpreten: „Die Art und Weise, wie Vogel singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblicke Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes.“⁴⁵

Eine für Schuberts Charakter sicherlich bezeichnende Tatsache ist, dass der Komponist Zeit seines Lebens kein einziges Solokonzert geschrieben hat. „...er hat die virtuose Schaustellung, unabtrennbar verbunden mit dem Begriff des Konzerts, fast völlig vermieden. Er war ein Klavierkomponist, aber er hat kein Klavierkonzert geschrieben,

⁴³ Walther Dürr, *Franz Schubert* in: MGG 2006, S. 95

⁴⁴ vgl. Christopher H. Gibbs in: *The Cambridge Companion to Schubert*, 1997, S. 36-55

⁴⁵ Franz Schubert Brief vom 12. Sept. 1825 an Bruder Ferdinand zitiert von Walther Dürr, *Franz Schubert* in MGG, 2006, S. 84

weder in seiner Jugend noch in reiferen Jahren ... er beschränkt sie [pianistische Brillianz] auf seine mehr gesellschaftlich gedachten Werke...“⁴⁶

Seine Vorliebe für Literatur und gesellschaftliche Werke, verbindet sich im Lied mit seiner Geläufigkeit auf dem Gebiet der Vokalmusik. Die Vertrautheit Schuberts mit der Vokalmusik ist durch seine musikalische Erziehung, zuerst durch seinen Vater und älteren Bruder und danach vor allem an der kaiserlichen Hofkapelle, schon seit Kindheit gegeben. Er hat eine ausgebildete Stimme und singt oft selbst, sich am Klavier begleitend, seine Lieder. Seine Vorliebe für das Vokale, die ihn auch sehr stark an die Gattung Oper bindet in welcher er jedoch wenig Erfolg hat, verbunden mit der Vorliebe für gesellschaftliche Werke führen Schubert unausweichlich in Richtung Lied.

4.1.2 Schuberts Beziehung zum Klavier

In seinen Liedern nimmt das Klavier eine entscheidende Rolle an. Es ist der Singstimme nicht als Begleitinstrument untergeordnet, sondern ist gleichberechtigter Partner innerhalb eines größeren Ganzen. Das Klavier als Instrument hat für Schubert eine besondere Bedeutung. Im Gegensatz zur Bratsche, die er im Familienquartett, oder zur Violine, welche er im Orchester des Wiener Stadtkonvikts spielte, ist das Klavier sein privates Instrument. Das häusliche Quartettspielen, welches als Bestandteil der bürgerlichen Musikausübung galt, stand unter der Autorität des Vaters, und auch das Orchestermusizieren, als Teil der Ausbildung am Konvikt, fiel unter die Autorität des Konviktdirektors.⁴⁷

Im Klavierspiel, eröffnet sich dem jungen Konviktschüler Schubert die Möglichkeit, sich frei zu entfalten. Sein erstes erhaltenes Stück, die Fantasie in G-Dur für Klavier zu vier Händen D1 aus dem Jahre 1810, ist ein schöner Beweis der Kreativität des jungen Konviktschülers und gleichzeitig ein Zeugnis seines freundschaftlichen Charakters. Neben seinen Liedern waren seine Klavier Fantasien, Moments musicaux, Scherzi, Impromptus, Variationen, Tänze und Sonaten bei den Musikkonsumenten seiner Zeit und daher auch bei Verlegern sehr gefragt. Die Verwendung des Klaviers bei Schubert, ist eine andere, wie die

⁴⁶ Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 92

⁴⁷ vgl. Kristina Muxfeld, *Schubert's songs: the transformation of a genre* in: *The Cambridge Companion to Schubert*, 1997, S. 121-137

bei seinen Zeitgenossen. „Das Klavier ist für Schubert ein ganz anderes Instrument als für Beethoven ... Es ist ihm das Organ der persönlichsten Aussprache, der Intimität, und nicht bloß in den kleineren Formen ... sondern auch in den größeren, der Sonate...“⁴⁸

Das folgende Zitat Schuberts aus einem Brief vom 25. Juli 1825 an seine Eltern, in welchem er auf eine positive Kritik seines Klavierspiels eingeht, erläutert gut das Verhältnis Schuberts zu diesem Instrument; „...die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut weil ich das vermaledeyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt.“⁴⁹

Der Gedanke, dass das Klavier bei Schubert eine singende Stimme wird, beschreibt auf treffliche Weise die vokal geprägte Denkweise des Komponisten. Das Klavier, wie es zu Schuberts Zeiten in seinen technischen Möglichkeiten bestand, ist im Gegensatz zu den älteren Instrumenten, dem Clavichord und dem Cembalo, dem Gesang ein ganz neuer Partner. Schubert nützt in seinen Lied- und Klavierkompositionen die vielfältigeren Klangmöglichkeiten des damals neuen Instruments Klavier. Die dynamischen Kontraste, welche auf den modernen Klavieren möglich waren, haben gewisse Formen des musikalischen Ausdrucks der Stille bei Schubert erst möglich gemacht. „...with the instrumental developments came the changes in performance technique from the silver clarity of the playing in the Viennese classical period, strongly influenced as it was by the phrasing techniques of the earlier harpsichord and clavichord eras and by other instrumental techniques, to the more cantabile and espressivo style of the nineteenth century, with the Romantics emphasis on depth and personal feeling and emotion in music.“⁵⁰

Schubert lebte in einer Zeit, in welcher sich die anfänglichen Fortschritte der Industrialisierung, abgesehen von der Klangqualität, auch auf die Stückzahl produzierter Klaviere auswirkte. Klanglich immer bessere Klaviere wurden für immer größere bürgerliche Schichten erschwinglich. Für das Klavier zu komponieren bietet, abgesehen

⁴⁸ Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 93

⁴⁹ Franz Schubert Brief vom 25. Juli. 1825 an die Eltern zitiert von Alfred Einstein in: *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 93

⁵⁰ Elizabeth Norman Mc Kay, *The impact of the new Pianofortes on classical keyboard style: Mozart, Beethoven and Schubert*, 1987, S. 39

von den wertvollen neuen klanglichen Möglichkeiten, die Vorteile eines ständig wachsenden Markts an bürgerlichen Käufern.

4.1.3 Schuberts Vorgänger

Vor Schubert war das Lied, vor allem durch die zwei die Nord Deutsche Schule des Lieds repräsentierenden Komponisten, Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) und Carl Friedrich Zelter (1758-1832), und den Süddeutschen Komponisten Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802) vertreten. Diese drei Komponisten ragen empor aus der großen Zahl an Kleinmeistern, welche sich mit dem deutschen Lied befassten. Sie schrieben Strophenlieder im einfachen Volkston und grenzten italianisierende Einflüsse aus. Im strophischen Lied wird die Melodie bei gleichbleibender Begleitung beibehalten. Beim veränderten Strophenlied sind die einzelnen Strophen etwas modifiziert. Der Ausdruck der Musik konzentriert sich in der Liedmelodie und die Begleitung hat keine weitere Funktion, als die harmonische Stütze zu liefern. Alle drei Komponisten standen in Verbindung zu den beiden großen Weimarer Dichtern Goethe und Schiller, deren Gedichte sie vertonten. Viele ihrer Werke waren Schubert bekannt und haben ihn in seinen Liedanfängen beeinflusst.⁵¹ In seiner Zeit als Schüler des Wiener Stadtkonvikts, findet Schubert über die Lieder von Zumsteeg zu dieser Gattung. Seine erste erhaltene Liedkomposition „Hagars Klage“ D 5 datiert am 30. Mai 1811, ist inspiriert von der gleichnamigen Vertonung Zumsteegs nach einem Text von Clemens August Schücking.

In weiterer Folge, vertonte der damals 14 jährige Schubert einige von Zumsteeg zuvor verwendete Texte („Des Mädchens Klage“ D 6, „Leichenfantasie“ D 7, „Der Jüngling am Bache“ D 30, „Sehnsucht“ D 52, „Thekla“ D 73, „Der Taucher“ D 77). Dies hatte als Konsequenz, dass Schubert in diesen Werken, da er ja die Zumsteeg Lieder kannte, ihren Einfluss nicht verleugnen konnte. Zumsteeg galt für Schubert, vor allem in seinem szenischen Lied, und hinsichtlich seiner Wahl von Tonart und Zeitmaß als Vorbild. Das szenische Lied ist charakterisiert durch Monodie, welche auf der Folge von Ariosi und Rezitativ aufbaut. Mehrere gegeneinander abgesetzte ariose Teile, werden dabei in verschiedenen Tonarten und Tempobezeichnungen durch rezitativische Teile verbunden. Die gestalterischen Mittel steigerte Schubert, indem er den Stimmumfang erweiterte, die

⁵¹ vgl. Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 32-39

Häufigkeit dissonanter Vorhalte erhöhte und die Spannweite der Dynamik voll ausschöpfte.⁵²

Durch die Ausweitung der gestalterischen Mittel und die dadurch erzielte Intensivierung des Ausdrucks, hebt Schubert in bisher nicht vorhandener Weise den Affekt des Textes und die emotionalen Zustände der handelnden Personen hervor. Durch oft sehr malerische Vortrags-Anweisungen auf Deutsch, und nicht wie üblich in Italienisch, versucht Schubert den Interpreten in die oft stille Gefühlswelt eines Liedes zu führen. So stehen zum Beispiel Anweisungen wie: Lieblich, etwas geschwind; Mit Liebes Affekt; Sehr langsam, feierlich mit Anmut; Etwas langsam, unschuldig; Tändelnd sehr langsam; oder Sehr langsam, leise wie im Fall des später analysierten „Jägers Abendlied“ D 368 nach Goethe. Die Anweisungen, hinsichtlich Dynamik und Tempo, sind von Schubert immer nur für die Klavierbegleitung gesetzt. Es ist Aufgabe des Sängers, in Anlehnung an die Klavierbegleitung und an den Text, den richtigen Ausdruck zu finden. Dietrich Fischer Dieskau meint hinsichtlich der Dynamik des *piano* bei Schubert; „In allen Werken Schuberts ... spielen übrigens „piano“ und „pianissimo“ eine auch für die Stimme höchst bedeutsame Rolle, sowohl beim Auswiegen von Gegensätzen als auch bei der Einführung von Hauptthemen.“⁵³

4.1.4 Das Neue in Schuberts Liedschaffen

Die Psychologisierung des Geschehens und der handelnden Personen ist das neue und für Schubert typische in seinen Liedern. Seine Musik ist nicht nur Untermalung eines literarischen Werks, sondern gleichwertiges Miteinander welches musikalisch zurückblickt, antizipiert und kommentiert. Schuberts Lieder folgen keinem Formmodell, sondern leiten ihre Gestalt aus dem Text ab. Bedeutsam für das romantische Lied Schuberts ist die Wichtigkeit, die der Klavierstimme zukommt. Die Begleitung ist nicht nur getreue Kulisse des Textes, sondern interpretiert oder kontrapunktiert dessen Verlauf. So werden bei Schubert vielfach Texte, die den Tod behandeln harmonisch durch die Verwendung von Dur durchaus positiv konnotiert. Der Tod wird dadurch als erlösend empfunden. Die Lieder „Trost“, „Der Tod und das Mädchen“ oder „Der Jüngling und der

⁵² vgl. Walter Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S. 79, 80, 151,152

⁵³ Dietrich Fischer-Dieskau in: *Franz Schubert Lieder Volume 1*, 1966-1969, S.31

Tod“ zum Beispiel schließen nach anfänglichem Moll in einem tröstlichen Dur. Ein Zeichen das Schubert sehr oft setzt, und mit dem er konträr zum Text die Erlösung durch den Tod in den Vordergrund stellt. Eben diese Komponenten, welche die Musik aufwerten und sie auf gleiche Höhe neben die Dichtung stellen, wurden von vielen Zeitgenossen als unpassend betrachtet.

Schuberts frühe Lieder basieren vor allem auf Texten von Goethe und Schiller. Die Tatsache, dass Schubert in seiner Konviktszeit vor allem Texte der zwei Weimarer vertonte, liegt abgesehen von der literarischen Qualität ihrer Werke daran, dass Schuberts frühe Vorbilder der Liedkomposition ebenfalls auf diese zurückgriffen. Zudem waren in der Internatsbibliothek des Konvikts, womöglich wenige, andere zur Vertonung geeignete Texte anzufinden. Seine Freundeskreise, die ihn in späteren Jahren literarisch so stark geprägt hatten und ihn mit einer Vielzahl an Literatur bekannt machten, waren in der Konviktszeit erst am entstehen.

Im Oktober des Jahres 1814 hat Schubert Goethes „Faust“ gelesen und einzelne Szenen daraus vertont. Damit wandte er sich dem lyrischen Lied zu. Die in seinen vorangegangenen Liedern begonnene Intensivierung des musikalischen Ausdrucks, wird in diesen Liedern weitergeführt zu dem für Schubert charakteristischen Typus des durchkomponierten Liedes. In diesem verschmelzen Dichtung und Musik zu einem höheren Ganzen. Für Schubert, der den Gehalt, den Kern, das innerste Wesen eines Liedes erschöpfen wollte, bot das durchkomponierte Lied das ideale Mittel dazu. Text und Musik sind so eng miteinander verbunden, „daß die in der Liedästhetik der Zeit so häufig diskutierte Frage nach einer Dominanz des Musikalischen oder des Textes sich gar nicht mehr stellte.“⁵⁴ Die Affekte, Handlung und Orte werden abwechselnd oder gemeinsam im Klavier dargestellt. Die Musik stellt Affekte dar, kommentiert Gefühle und schildert Handlungen, wie im Fall des „Gretchens am Spinnrade“, in dem sich durch das ganze Stück hindurch tonmalerisch das Spinnrad dreht. Das Traben des Pferdes im „Erlkönig“ sowie der eilende Lauf in „Rastlose Liebe“, sind weitere Beispiele für das musikalische Inszenieren des Textes.⁵⁵

⁵⁴ Walter Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S. 153

⁵⁵ vgl. Kristina Muxfeld, *Schubert's songs: the transformation of a genre*, in: *The Cambridge Companion to Schubert*, 1997, S. 121-137

Einer Vielzahl dichterischer Vorlagen Schuberts liegen Gedanken, Gefühlszustände und innerliche Prozesse zu Grunde, für deren Umsetzung sich das durchkomponierte Lied am besten eignet. Vor allem nachdem Schubert im November 1818 aus Zseliz nach Wien zurückkehrte und bei Mayrhofer einzieht, kommt er durch diesen vermehrt mit der Literatur der Romantik in Berührung, welche bei Schubert im durchkomponierten Lied ihr musikalisches Gegenüber findet. Das hat zur Folge, dass die Bedeutung der Monodie seiner frühen Werke, wie dem „Taucher“, charakterisiert durch die Folge von Ariosi und Rezitativ, und die Bedeutung des Strophenliedes zurücktritt.

Trotz einer großen Mehrheit an durchkomponierten Liedern, widmete sich Schubert stets auch dem Strophenlied, wenn es ihm für passender erschien. Er bleibt dem Strophenlied bis zum Ende treu, wie in „Am Meer“ oder in „Die Taubenpost“, beide aus den im Todesjahr 1828 entstandenen und posthum im „Schwanengesang“ veröffentlichten Liedern. Vor allem Texte die einen Volkston erkennen lassen, so wie „Das Heidenröslein“ und „Die Forelle“, wurden von Schubert als Strophenlied komponiert. Für Schubert ist die Unterscheidung zwischen Durchkomponierten- und Strophenlied keine qualitative. Die Wahl des passenden ergibt sich für ihn jeweils aus dem Text. Auch im Bezug auf die Stille lässt sich keine Zuordnung treffen. So wie die durchkomponierten Lieder in ihrer Zahl überwiegen, verhält es sich auch bei Liedern, welche einen musikalischen Bezug zu Stille haben. Der Ausdruck von Stille ist nicht an das durchkomponierte Lied gebunden. Im Analyseteil wird auf Lieder unterschiedlicher Formen eingegangen.

Ein wichtiger Schritt innerhalb des Liedschaffens von Franz Schubert und der Gattung Lied im Ganzen, ist die Zusammenfassung von Liedern in Zyklen. Schon vor den zwei auf Gedichten von Wilhelm Müller basierenden Liederzyklen, „Die schöne Müllerin“ D 795 (1823-1824) und „Die Winterreise“ D 911 (1827), wurden von Schubert bewusst Lieder entweder eines Dichters, oder einem inhaltlichen Affekt entsprechend unter einer Opuszahl zusammengefasst und in einem Liederheft herausgegeben. Die zyklische Form, bietet dem Komponisten die Herausforderung, ein umfassendes literarisches Werk mit inhaltlichen Bezügen in einer für den jeweiligen Zyklus charakteristischen Weise zu vertonen. Jeder Zyklus hat seinen spezifischen Ton und die einzelnen Lieder sind oft motivisch untereinander verbunden.⁵⁶

⁵⁶ vgl. Walter Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S. 157-159

Ein sicher nicht zu unterschätzender Faktor bei der Herausgabe von Zyklen war deren kommerzielles Potenzial. Wie Schuberts Liederhefte, weisen seine Zyklen ungefähr die gleiche Anzahl an enthaltenen Liedern auf. „Die schöne Müllerin“ besteht aus 20 und „Die Winterreise“ aus 24 zusammengeführten Liedern. Es handelt sich in gewisser Weise um ein thematisch sehr einheitliches Liederheft. Der kommerzielle Erfolg der Liederzyklen ermutigte auch aller Wahrscheinlichkeit nach den Herausgeber Tobias Haslinger, die letzten Lieder des verstorbenen Schubert im Zyklus „Schwanengesang“ D 957 zusammenzufügen. Der „Schwanengesang“ fand großen Anklang, wie aus einer Rezension der Leipziger AMZ herausgeht; „So sehr aber auch diese Winterreise von manchen Andern zu Sch.’s vorzüglichsten Gaben gerechnet wird, so können wir doch nicht umhin, den Schwanengesängen des früh Entschlafenen bey Weitem den Vorzug vor jenen einzuräumen...“⁵⁷

4.1.5 Schuberts Rezeption nach seinem Tod

Nach Schuberts Tod wurden primär seine Lieder in der Rezeption beachtet. Einen Beitrag dazu leisteten auch die vorwiegend literarisch geprägten Freunde Schuberts, und die Tatsache, dass von seinen in Druck gegebenen Werken ein Großteil Lieder waren. Wenn der Verlag Diabelli & Co. nach dem Tod Schuberts ankündigte eine Gesamtausgabe seiner Werke herauszugeben, so war damit nur sein Liedschaffen gemeint. Ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, „...entwickelte sich den Rezensionen und den Konzertanzeigen nach zu schließen, fortlaufend eine öffentliche Schubert-Pflege, wobei anzunehmen ist, dass der Vortrag von Liedern, von Lied-Transkriptionen und von Chören zum festen Bestandteil des Konzertalltags gehörte.“⁵⁸

Es ist erstaunlich, dass Schuberts Lieder auch im nicht deutschsprachigen Raum Verbreitung fanden. In England und vor allem in Frankreich wurden sie nachweislich seit 1829 gesungen. Der Pariser Verlag S. Richault brachte 1834 ein sechs Lieder umfassendes Liederheft in französischer Übersetzung heraus. Folgende Nachricht aus dem Anzeiger vom 27.6.1839 gibt dem ein interessantes Zeugnis: „Heimathliches und Fremdes Paris ... Franz Schubert’s Lieder sind hier außerordentlich beliebt; in keinem der bedeutenderen

⁵⁷ Leipziger AMZ zitiert von Walter Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S. 160

⁵⁸ Otto Brusatti, *Schubert im Wiener Vormärz*, 1987, S. 12

Concerte darf sein Name auf dem Programm fehlen.“⁵⁹ Folgender Teil aus einem Beitrag über die Schubert Rezeption in Frankreich aus der Wiener Zeitschrift vom 2.7.1839, beschreibt die Übersetzung von deutschen Liedtexten ins Französische: „Die Übersetzung, die mit den ungeheuersten Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, weil die französischen Verse den Rhythmus der Noten und der sinnigen Gedankenfülle sich zugleich anpassen mussten, hat mit größter Gewandtheit und philologischer Weisheit die gefährlichen Klippen umfahren, und das deutsche Kunstwerk wird in dieser Gestalt sich des allgemeinen Beyfalls noch lange erfreuen.“⁶⁰

Ein wesentlicher Beitrag zur Verbreitung von Schubertliedern in Frankreich, war die Umsetzung des Klaviersatzes für Orchester. Bearbeitungen waren es auch weiterhin, die zur Verbreitung der schubertschen Lieder nach seinem Tod beitrugen. Hier ragen vor allem die Transkriptionen von Liszt heraus. Die Bearbeitungen des Klaviersatzes sowie die Transkriptionen für Klavier, können den eigentlichen musikalischen Absichten von Franz Schubert jedoch nicht gerecht werden, „... weshalb es auch in den meisten Fällen ein Missverständnis ist, schubertsche Begleitungen zu orchestrieren; es ist fast immer eine Vergrößerung und Abschwächung zugleich.“⁶¹

In einer Rezension in der Theaterzeitung vom 4.2.1840 eines Konzerts Franz Liszts vom 2.2.1840 steht: „Die Uibertragung der Schubertschen Lieder ist als eine der glücklichsten Ideen des Virtuosen anerkannt, nur hören wir hier jetzt so selten Schubertsche Sachen, dass ein sehr großer Theil des Publikums das für das Clavier übertragene Lied gewöhnlich zum ersten Mal hört, und daher auch ganz natürlicher Weise, weil ihm der Text, und somit auch die Absicht des Tonsetzers fremd ist, nicht den innigen Antheil an dem Vortrage nehmen kann, wie Andere, welche ein solches Lied genau kennen, und sich bei jeder Note mit lebhafter Begeisterung an das Original erinnern.“⁶²

Bis in die heutige Zeit ist die Rezeption von Schuberts Person geprägt von seinen Liedern, insbesondere jenen aus seinem Spätwerk, den zwei Zyklen nach Gedichten von Wilhelm

⁵⁹ Anzeiger vom 27.6.1839 zitiert von Otto Brusatti, *Schubert im Wiener Vormärz*, 1987, S. 102

⁶⁰ Wiener Zeitschrift 2.7.1839 zitiert von Otto Brusatti, *Schubert im Wiener Vormärz*, 1987, S. 102

⁶¹ Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 53

⁶² Theaterzeitung vom 4.2.1840 zitiert von Otto Brusatti, *Schubert im Wiener Vormärz*, 1987, S. 115

Müller und dem „Schwanengesang“. Diese nach seinem Tod am stärksten rezipierten Werke, trugen im großen Maße zum bis in die heutige Zeit vorhandenen und durch zahlreiche Romane und Filme bekräftigten, melancholisch sentimental verklärten Bild des Komponisten bei.

Die vielen anderen Kompositionen innerhalb seines Liedschaffens und anderer Gattungen, die so oft einen heiteren Charakter haben, werden diesbezüglich zu wenig beachtet. Ein schönes Beispiel ist das „Totengräberlied“ D 44, in welchem auf heitere Weise das Handwerk des Totengräbers beschrieben wird. Auch das „Abendlied“ D 499 nach Matthias Claudius ist verglichen mit dem „Abendlied“ D 382 nach einem anonymen Text und dem „Abendlied“ D 276 von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg, gegenteilig zum romantisch-melancholischen Topos Abend ein heiteres beschwingtes Lied.

Ein Aspekt der in Hinblick auf Schuberts Spätwerk und die darauf folgende Rezeption nicht außer Acht gelassen werden darf, ist seine Syphilis Erkrankung, die erstmals im Juli des Jahres 1823 dokumentiert wurde. Als Schubert am 19 November 1828 wahrscheinlich an den Folgen von Typhus stirbt, war sein Körper bereits geschwächt von seiner Syphilis Erkrankung. Bis zu seinem Tod litt Schubert immer wieder unter heftigen Kopfschmerzen, Schwindelanfällen und Knochenschmerzen. In wie weit an diesen Symptomen auch die zur Behandlung angesetzten Quecksilberkuren schuld waren ist nicht nachvollziehbar, Tatsache ist jedoch, dass sie die Krankheit nicht heilen konnten.⁶³

Mit den Schwankungen seines gesundheitlichen Zustands wechselte auch seine Stimmung. In einem Brief vom 31. März 1824 an seinen Freund Leopold Kupelwieser in Rom, schreibt er: „...“, denn jede Nacht wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir nur den gestrigen Gram.“⁶⁴

Themen wie Leid, Schmerz und Tod sind Konstanten in seinem Liedschaffen, und beschränken sich nicht nur auf sein Spätwerk. Vor allem diese Themen, werden von Schubert oft in musikalisch stiller Weise behandelt. Gewisse Sujets allein auf den frühen Tod Schuberts zurückzuführen wäre falsch. Auch in Jahren schwerer Krankheit schrieb Schubert heitere Werke. Das Stück „An die Laute“ D 905 in D-Dur aus dem Jahr 1827 (siehe Analyseteil), „Der Winterabend“ D 938 in B-Dur und „Die Sterne“ D 939 in Es-Dur, beide aus dem Todesjahr 1828, sind Zeugnisse von Heiterkeit und Freude.

⁶³ vgl. Walter Dürr, *Reclams Musikführer Franz Schubert*, 1991, S. 20-24

⁶⁴ Albert Einstein *Schubert ein musikalisches Porträt*, S. 252

Es scheint, dass der Tod für Schubert zumindest musikalisch etwas Erlösendes also durchaus Positives besitzt. In zahlreichen Liedern, die eine Todesthematik behandeln, suggerieren aus dem Moll herausragende Dur-Klänge die positive Konnotation des Todes für Schubert. Das Thema vom Tod, als dem sanften, erlösenden Freund wird in zahlreichen Liedern behandelt.

4.1.6 Schuberts Verhältnis zur Religion

In wie fern Religiosität im Bezug zu Schuberts Verhältnis zum Tod eine Rolle spielt, ist heute schwer nachvollziehbar. Franz Schubert hatte Zeit seines Lebens ein ambivalentes Verhältnis zur Kirche. Geprägt durch ein streng katholisches Elternhaus, kommt mit der Loslösung von diesem auch ein neues Verständnis zum Glauben. Was diesbezüglich bemerkenswert erscheint ist, dass Schubert in all seinen vertonten Messen das Glaubensbekenntnis „Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam“ konsequent auslässt. Schubert als Atheisten zu sehen wäre jedoch wohl zu weit gegriffen, viel eher lässt sich auf ein undogamatisches Verhältnis zur Kirche schließen, welches ihm hinsichtlich seiner Krankheit und den damit verbundenen Schmerzen nicht ausreichend Halt bieten konnte. Alfred Einstein sieht Schuberts Vorstellung vom Tod, einem erlösenden Helfer, als pantheistische und antikische Auffassung des Todes. Schwärmerische Verehrung des Unendlichen und romantischer Weltschmerz in Schuberts Leben, finden ihre Spiritualität im Pantheismus und nicht im dogmatischen Christentum, so wie es ihm in seinem Elternhaus vorgelebt wurde.⁶⁵

In Schuberts Freundeskreis, der sich auch viel mit Philosophie auseinandersetzte, bestehen Hinweise auf die Auffassung des Pantheismus als religiösem Grundsatz. Die Ansicht, das Göttliche manifestiere sich in allem und besonders greifbar in der Natur und der Kunst, bildet eine Konstante des romantischen Weltbilds, welchem auch Schubert sehr nahe stand. Der Text zum Lied „Die Allmacht“ D 851 und die Titel der Vokalquartette „Gott im Ungewitter“ D 985, „Gott der Weltschöpfer“ D 986 und „Gott in der Natur“ D 757 geben einen augenscheinlichen Einblick in die Gedankenwelt Schuberts.⁶⁶

⁶⁵ vgl. Albert Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 356-359

⁶⁶ vgl. Walter Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S. 89, 90

Das die Kunst, welcher im Pantheismus spirituelle Funktion zukommt, erlösend wirken kann, daran hat sich Schubert womöglich in den Monaten vor seinem Tod selbst festgehalten. Die Religionsausübung durch Kunstschaffen hat für ihn dogmatische Religiosität ersetzt. „Für die Frühromantiker bedurfte es keines Erlösers im christlichen Verständnis. Es kam zu einer ‚Selbsterlösung‘ durch die Kunst.“⁶⁷ So wie Religion eine Fluchtwelt erzeugen kann, so kann diese Funktion auch die Kunst annehmen. Wenn man Schuberts Schaffen vor diesem spirituellen Hintergrund betrachtet, bekommt auch die in seinem Liedschaffen so oft präsente Aura einer Stille eine neue Dimension (vgl. Kapitel 3.3 Stille und Spiritualität).

4.2 Franz Schubert und die Literatur

In Schuberts Lied ist das Wort nicht nur zu verarbeitendes Material, sondern Teil des Kunstwerks, welches aus der Synthese von Musik und Sprache entsteht. Schuberts tiefes Verständnis für Literatur sowie sein großes Feingefühl bei der Interpretation von Texten, wirkt sich direkt auf dessen Musik aus. Sein Lied ist die logische musikalische Konsequenz seines genuinen Interesses und seiner Auseinandersetzung mit Dichtung. Seine Lieder werden zu einem engen Geflecht aus Text und Musik. Die im Ausgangstext immanente Grundstimmung äußert sich im Verhältnis zwischen Singstimme und Klavier. Das Klavier nimmt zum Text unterschiedliche Haltung ein. Es kann Stimmungen und Situationen schaffen und Aussagen des Texts kommentieren und hervorheben. Auch im Zusammenstellen seiner Liederhefte sowie bei der Wahl der Themen seiner beiden Zyklen, lässt sich Schubert von literarischen Gesichtspunkten leiten. Der enge Schubertfreund Bauernfeld, beschreibt in einem Zeugnis über Schubert auf sehr anschauliche Weise dessen Verhältnis zur Literatur; „Auch in der Literatur war er übrigens nichts weniger als unbewandert ... es finden sich Exzerpte von seiner Hand aus historischen, selbst philosophischen Schriften vor, zum Teil höchst originelle Gedanken, auch Gedichte, und sein Lieblingsumgang waren Künstler und Kunstverwandte.“⁶⁸ Weitere Zeugnisse über Schuberts literarische Bildung sind zahlreich.

⁶⁷ Martin Wehnert, *Romantik und romantisch* in: MGG, 2006, S. 470

⁶⁸ Eduard Bauernfeld zitiert von Walther Dürr in: *Franz Schubert Lieder Volume I*, 1966-1969, S.35

Das literarische Leben in Wien zur Zeit Schuberts, hatte es nicht gerade einfach. Die von Kaiser Franz I. erlassenen und von Kanzler Metternich streng umgesetzten Zensurbestimmungen, haben das literarische Schaffen stark beschnitten. Literatur sollte die politische Situation nicht in Frage stellen, sondern das Volk unterhalten. Die Zensur und das Spitzelwesen kontrollierten vor allem Schriftsteller, Philosophen und Theologen. Unterhaltungsliteratur wurde als geringere Gefährdung angesehen und weniger kontrolliert, was Autoren wie Raimund und Nestroy die Möglichkeit gab unterschwellig Kritik zu üben.⁶⁹

Wird das literarische Wien zur Zeit Schuberts aus heutiger Sicht betrachtet, so sind Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund und Johann Nestroy die prägenden Namen dieser Epoche. Es sind dies drei Autoren, die eine pauschale Zuordnung nicht erlauben. Franz Grillparzer, der sich nur in privaten Schriften kritisch über die politischen Zustände äußert, erlangt auf dem Gebiet des Dramas einen eigenen Stil, der ihn aus der Reihe der Klassikepigonien hervorhebt. Raimund und Nestroy schaffen Werke, die aus der Tradition der Märchen- und Zauberstücke des Wiener Volkstheaters stammen. Ihre Stücke nehmen in vielem indirekt Bezug auf die politischen Gegebenheiten ihrer Zeit und können die Zuschauer trotz des unterhaltsamen Elements nachdenklich stimmen. Für Schuberts Schaffen, waren seine literarischen Wiener-Zeitgenossen jedoch nicht prägend. Raimund und Nestroy waren Schubert vor allem als Schauspieler und Sänger ein Begriff. Grillparzer, mit dem Schubert bekannt war, feierte in seinen Dramen große Erfolge, vermochte jedoch Schubert genau so wenig wie das damalige Publikum für seine Lyrik zu begeistern.⁷⁰

Schubert, der seit 1811 nachweislich Lieder komponierte, löste sich anfänglich erst langsam von den literarischen und musikalischen Einflüssen seiner Vorgänger. Das Jahr 1814 bedeutet mit dem „Gretchen am Spinnrade“ einen großen Einschnitt in Schuberts Schaffen und die Loslösung von seinen Vorbildern zu Gunsten eines eigenen neuen Weges. Nicht nur das jenes sein erstes Meisterwerk war, sondern es war dies auch die erste Goethe Vertonung. Es ist interessant, dass sich Schubert erst nach längerer Zeit an eine Vorlage von Goethe traute (seine ersten Lieder aus dem Jahr 1811 beinhalteten unter

⁶⁹ vgl. Günter Häntzschel, *Zur Literatur der Epoche* in: Kunst des Biedermeier, 1988, S. 59-64

⁷⁰ vgl. Sigrid Wiesmann, *Schubert und Mayrhofer* in: Franz Schubert und die Dichtung, 1997, S. 31-38

anderem schon zahlreiche Schiller Vertonungen), aber ab da an ist Goethe einer der wichtigsten Dichter für Schubert. Von keinem anderen Dichter hat Schubert so viele Texte vertont. Bis zum Ende des Jahres 1815 sind es bereits 35 und damit schon fast die Hälfte aller Goethe Lieder.⁷¹ Auch in Hinblick auf publizierte Lieder ist Goethe der Spitzenreiter, sofern man die Lieder aus Wilhelm Müllers Zyklen nicht separat addiert.

Im Hinblick auf Goethe und Schiller ist Schubert literarisch ein Erbe, aber er erwies sich auch als Entdecker. Ab dem Jahr 1818 widmete sich Schubert verstärkt seinen eigenen unmittelbaren Zeitgenossen, den Dichtern der Romantik. Zu diesen zählen vor allem Friedrich Rückert, August Graf von Platen, Novalis, Ludwig Uhland und die Gebrüder Schlegel. „Schuberts Interesse an der Literatur deckt sich zeitgleich auffallend mit dem von den Mächtigen des Staates mit Besorgnis beobachteten Eindringen der deutschen Romantik in Wien.“⁷²

Die Jahre in welchen sich Schubert vor allem romantischer Dichtung widmet (1818-1824), fallen zusammen mit den Jahren seiner Krise (1818-1823). Es waren Jahre des Umbruchs und der Neuorientierung des Komponisten. Im Jahr 1818 verließ er endgültig die Stelle des Schulgehilfen und befreite sich von den Zwängen seines Vaters. Zwei Jahre darauf verheiratete sich Schuberts Jugendliebe Therese Grob, so dass für Schubert diese Liebe unerfüllt endete. Es ist dies vor allem auch die Zeit, in der sich der Freundeskreis um Schubert konstituierte und in welcher Schubert Wege suchte als freier Komponist zu leben. Die Textwahl jener Jahre, kann Aufschluss über die Konflikte geben, die Schubert in dieser Zeit bewegten. Seine sechs Vertonungen von Gedichten Friedrich von Heidenbergs, genannt Novalis, sind geprägt von der Thematik der Todessehnsucht und unerfüllter Liebe. Novalis vertritt eine extrem romantische Auffassung des Todes, für die Schubert in einer Zeit der Krise vielleicht besonders empfänglich war. Nach seinen sechs Novalis Vertonungen, hat sich Schubert nicht mehr auf so romantische Positionen eingelassen.⁷³ „...die Beschäftigung mit der für Novalis so charakteristischen Verschmelzung von Todessehnsucht, Sehnsucht nach Liebeserfüllung und christlichem Jenseitsverständnis blieb beschränkt auf diese Krisenzeit.“⁷⁴

⁷¹ vgl. Ilija Dürhammer, *Zu Schuberts Literaturästhetik*, 1994, S. 20

⁷² Sigrid Wiesmann, *Schubert und Mayrhofer* in: Franz Schubert und die Dichtung, 1997, S. 31

⁷³ vgl. Wolfgang Marggraf, *Die Novalis Vertonungen von Franz Schubert* in: Franz Schubert und die Dichtung, 1997, S. 41-49

⁷⁴ Wolfgang Marggraf, *Die Novalis Vertonungen von Franz Schubert* in: Franz Schubert und die Dichtung, 1997, S. 48

In den letzten Jahren seines Lebens, ab dem Jahr 1824, vertonte Schubert Gedichte von Wilhelm Müller (seine beiden Zyklen) und Heinrich Heine. Die Werke des Dichters Heine lernt Schubert vermutlich bei Schober kennen. Einer Tagebucheintragung Franz v. Hartmanns aus dem Jahr 1828 kann man entnehmen, dass bei Schober Heines Reisebilder vorgetragen wurden. Schubert, der bei diesem Anlass mit großer Sicherheit auch anwesend war, wählte aus den Reisebildern Heines sechs Texte, die er in Musik setzte und die einen Teil des „Schwanengesangs“ bilden. Die Vertonungen der beiden Dichter bilden zugleich den Abschluss und den Höhepunkt des Schubertschen Liedschaffens, und weisen auf die weitere Entwicklung des Kunstliedes im 19. Jh. hin. Die Vertonungen dieser Dichter sind charakterisiert durch eine starke Einheit von Wort und Ton. Die Texte Müllers geben Schubert die Möglichkeit zur Vertonung und Veröffentlichung von Zyklen. Das Schreiben und Aufführen von Zyklen entsprach nicht der damaligen Aufführungspraxis, und ist eine Neuerung, die Schubert in seinem Freundeskreis macht.⁷⁵

Durch sein großes Interesse an Literatur war Schubert in der Lage, den Umschwung in der Literatur wahrzunehmen und musikalisch zu nutzen. Der Zugang seiner Vorgänger Mozart und Haydn war hinsichtlich Literatur noch ganz ein anderer. „... es ist ein halber Zufall, wenn Mozart an das ‚Veilchen‘ Goethes gerät oder Haydn an einen Text Shakespeares.“⁷⁶

Im Vergleich zu diesen war Beethoven interessierter an Literatur. Vor allem die Faszination der Person Goethes, hat ihn zu dessen Literatur gebracht und in weiterer Folge zu Vertonungen angeregt. Die Dichtung von Friedrich Schiller hingegen, hat Beethoven nur einmal im Fall von „An die Freude“ zur Vertonung bewegt.

Neben den genannten Dichtern, vertonte Schubert eine nicht unbedeutende Zahl an aus dem Englischen übersetzten Texten von William Shakespeare und Walter Scott. Eine stetige Konstante in seinem Schaffen bildet sein Freundeskreis.⁷⁷

⁷⁵ vgl. Ilija Dürhammer, *Zu Schuberts Literaturästhetik*, 1994, S. 64-67

⁷⁶ Alfred Einstein *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952 S. 32

⁷⁷ vgl. Susan Youens, *Schubert and his poets: issues and conundrums* in: *The Cambridge Companion to Schubert*, 1997, S. 99-117

4.2.1 Der Freundeskreis

Schuberts Freundeskreis war nicht nur in literarischer Hinsicht, sondern die Kunst allgemein betreffend, für ihn sehr prägend. Freunde wie Schober, Mayrhofer, Bauernfeld, Kenner, Stadler, Castelli und Körner waren literarisch hoch gebildet und oft selbst nicht unbedeutende Schriftsteller und Dichter. Der womöglich bedeutendste Dichter Zeitgenosse von Franz Schubert, nämlich Franz Grillparzer, gehört zwar nicht zum engen Freundeskreis Schuberts, war mit ihm doch sehr wohl gut bekannt. Neben der sehr guten schulischen Bildung, die Schubert im Stadtkonvikt genossen hatte und zu welcher sicherlich auch eine sehr gute literarische Bildung gehörte, übte Schuberts Freundeskreis einen bedeutenden Einfluss auf seinen literarischen Geschmack aus. Abgesehen von der Unterstützung im Umgang mit Literatur, hatten seine Dichterfreunde auch quantitativ einen wesentlichen Anteil an seinen Liedern. Schubert vertonte über 140 Texte, was rund einem Fünftel seines Liedschaffens entspricht nach befreundeten Dichtern, wovon ungefähr 50 von Johann Mayrhofer stammen. Von den 200 veröffentlichten Liedern, basieren über 60 auf Texten aus dem Freundeskreis. Der Freundeskreis fungiert bei Schubert wie eine Art kollektiv literarisch schöpferische Kraft, die ihn anregt und für ihn von immenser Bedeutung ist. Der Grund für die große Anzahl an vertonten Liedern aus dem Freundeskreis mag sicher auch daran liegen, dass ihm die Texte persönlich von den Autoren vorgetragen und vielleicht auch im einen oder anderen Fall ans Herz gelegt wurden. Schuberts freundschaftlicher Charakter, konnte vielleicht auch manche Bitte um Vertonung nicht ablehnen. Deswegen ist es schwierig, anhand von Vertonungen des Freundeskreises objektive Kriterien für Schuberts Literaturverständnis abzuleiten. Mit dem Freundeskreis verschwand jedoch nicht das Interesse an den von Schubert zuvor vertonten etablierten Dichtern der Zeit, es wurde viel mehr ergänzt. Das Neue, welches offensichtlich durch die Freunde initiiert wurde, bedeutet keine Ablöse der älteren Literatur, sondern eine Bereicherung durch neue zeitgenössische Einflüsse. Bücher waren in der Zeit Schuberts noch verhältnismäßig teuer, und über seinen Freundeskreis konnte er auf eine große Zahl an Büchern zurückgreifen. Allein als Schubert bei seinen Freunden Schober und Mayerhofer wohnte, konnte er so jahrelang deren umfassende Bibliothek unmittelbar mitbenutzen.

Der Freundeskreis erschloss sich Schubert durch die Gebrüder Spaun, welche er vom Stadtkonvikt kannte. Viele der Freunde waren selbst Schüler des Stadtkonvikts gewesen, oder hatten eine vergleichbare Ausbildung wie Schubert genossen und somit größtenteils den selben literarischen Hintergrund.⁷⁸

Abgesehen von den regelmäßig veranstalteten Schubertiaden, traf sich der Freundeskreis auch zu Lesegesellschaften, an denen über Literatur und Philosophie diskutiert wurde und an welchen Freunde ihre neuen Werke vorstellten. Die musikalische Gattung, in der sich solche Lesegesellschaften und der literarische Freundeskreis am natürlichsten wiederfinden, ist das Lied. Den Freundeskreis charakterisiert ein gemeinsames Lebensgefühl, gegenseitige Förderung sowie Ermutigung und Begeisterung für Freundschaft. Der Zusammenhalt innerhalb des Freundeskreises war geprägt durch ein gemeinsames Kunstverständnis. Dieses lässt sich durch den Begriff der „Universalkunst“ beschreiben. Dieser Begriff aus der Literaturästhetik der Brüder Schlegel zielt auf die innere Einheit der Künste. So schreibt Friedrich Schlegel in seinen kritischen Schriften: „...das Wesen der höheren Kunst und Form besteht in der Beziehung aufs Ganze ... Darum sind alle Werke Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht“.⁷⁹ Entsprechend dem Begriff der Universalkunst ist ein Zusammenwirken von Literaten, Musikern und bildenden Künstlern, so wie im Fall des Schubertfreundeskreises, die logische Umsetzung dieses Gedankens. Auch Schubert sprach ja in der Regel nicht von Musik, sondern ganz allgemein von der Kunst, wenn es nicht um konkret Handwerkliches, sondern um grundsätzliche Fragen der Ästhetik ging.⁸⁰ Dass im Lied „An die Musik“, nach einem Gedicht von Franz von Schober, einer der wichtigsten Persönlichkeiten des Freundeskreises bei dem eine Vielzahl an Lesegesellschaften stattfanden, nicht von Musik sondern von der holden Kunst die Rede ist, ist dafür bezeichnend. Dieses Lied wird im Analyseteil vom Standpunkt der Stille genau behandelt, wobei die Auffassung der Kunst als Religion eine bedeutende Rolle spielt. Die Universalkunst dann vermag es auch den Menschen wie es in „An die Musik“ heißt in eine bessere Welt zu entrücken.

⁷⁸ vgl. Susan Youens, *Schubert and his poets: issues and conundrums* in: The Cambridge Companion to Schubert, 1997, S. 99-117

⁷⁹ Friedrich Schlegel, *Über Lessing* in: Kritische Schriften, 1971, S. 381

⁸⁰ vgl. Walter Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S. 89, 90

4.2.2 Johann Mayrhofer

Eine wichtige Stellung im Freundeskreis nahm auch Johann Mayrhofer ein, den Schubert über Joseph von Spaun kennen gelernt hatte, welchen er wiederum aus dem Stadtkonvikt kannte. Joseph von Spaun, der sich viel für Schubert einsetzte und unter anderem versuchte bei Goethe für diesen Fürsprache zu halten, war es auch, der Schubert Theodor Körner und Franz von Schober vorstellte. Der zehn Jahre ältere, aus Steyr in Oberösterreich stammende Mayrhofer, war ab 1810 Student der Rechte in Wien und arbeitete ab 1820 als Zensor. Das Schicksal des Zensurbeamten, welches ihn Zeit seines Lebens in einen heftigen Konflikt mit sich selbst brachte, teilte er mit dem größten österreichischen Dichter dieser Zeit, Franz Grillparzer.

Nach seiner Rückkehr aus Zseliz nach Wien von seinem Dienst bei Esterhazy im Jahr 1818, lebt Schubert bis zu seinem Tod vor allem bei Freunden, bei seinem Bruder und in seinem Elternhaus. Bei Mayerhofer verbringt er die längste Zeit, nämlich vom November 1818 bis zum Ende des Jahres 1820. Nicht nur in der Zeit des Zusammenlebens hat er Schubert stark beeinflusst. Mayerhofer verehrte die Musik und spielte selbst Gitarre. Literarisch lässt er sich in die Reihe der Schiller Imitatoren einordnen. Schillers Enthusiasmus für das Antike wurde bei Mayerhofer durch den romantischen Weltschmerz, das Geheimnisvolle der Nacht und des Düsternen ersetzt.⁸¹

Mayerhofer war Zeit seines Lebens ein sehr melancholischer Mensch. Die innerliche Zerrissenheit zwischen seinem eigenem literarischem Schaffen und der Tätigkeit als Zensurbeamten im Metternichsystem, hat ihn in einen geisteigen Zustand geführt, welchen man nach heutigem Wissen als Depression bezeichnen würde. Durch seine Arbeit bewahrte er die Zustände, die er und sein Freundeskreis selbst so beklagten. Im Jahre 1831 kommt es zu einem ersten Selbstmordversuch und fünf Jahre später stirbt er, als er sich aus einem Fenster seines Amtsgebäudes stürzt. Durch sein künstlerisches Schaffen, hat sich Mayrhofer Zeit seines Lebens einen Fluchtraum geschaffen. Sein Versuch durch Kunst mit seinem quälenden Alltag fertig zu werden, beschreibt in anschaulicher Weise den Typus des unter dem Weltschmerz leidenden romantischen Künstlers, der aus dialektischer Kraft heraus sich der Kunst widmet. Die Nähe zu Mayrhofer war für Schubert ungemein fruchtbar und in der Zeit bei Mayrhofer (1818-1820) machten sich Veränderungen in

⁸¹ vgl. Alfred Einstein *Schubert ein musikalisches Porträt* S. 80

seinem Liedschaffen bemerkbar. In den Jahren 1815 bis 1822 vertonte Schubert 44 Dichtungen Mayrhofer. Schon 1814 setzte Schubert das Gedicht „Am See“ von Mayrhofer, welches ihm Josef von Spaun verschafft hat bevor sich die beiden persönlich bekannt waren, in Musik. Mayrhofer war, was die Zahl an vertonten Texten angeht, für Schubert ein äußerst wichtiger Dichter. Fast 50 Texte hat Schubert von ihm vertont, darunter auch zwei Singspiel Textbücher. Von Mayrhofer hat er sogar nach Goethe und Schiller, und noch vor Wilhelm Müller überhaupt am meisten vertont. Durch die in der gemeinsamen Wohnung enthaltenen Bücher, kam Schubert mit ihm zuvor unbekannter Literatur in Berührung. Dies waren in erster Linie die Romantiker, Friedrich Rückert, August Graf von Platen, Novalis, Ludwig Uhland und die Gebrüder Schlegel. Zuvor hat Schubert vor allem Literatur vertont, die ihm aus dem Schulunterricht und der Bibliothek des Stadtkonvikts oder durch Vertonungen Zumsteegs, Reichhardts und Zelters vertraut war.⁸²

In seinen Erinnerungen an Schubert schrieb Joseph von Spaun in Hinblick auf Schuberts literarisches Umfeld: „... ich bin überzeugt, dass das Zusammenleben mit diesem Kreise für Schubert viel vorteilhafter gewesen sei, als wenn er in einem Kreise von Musikern und Fachgenossen, die er übrigens auch nicht vernachlässigte, gelebt hätte.“⁸³

Im Gegensatz zu den vorher genannten Dichtern, die Schubert persönlich nicht kannte, verband Schubert mit Mayrhofer eine innige Freundschaft. Auch wenn Mayrhofer in literaturhistorischer Bedeutung nie an Goethe, Schiller oder auch Wilhelm Müller herankommen kann, so ist sein unmittelbarer Einfluss auf Schubert auf Grund der gemeinsamen Freundschaft ein sehr wichtiger.⁸⁴ Die Motive der Mayrhofschen Dichtung, in erster Linie Heimweh, Todessehnsucht und Vergänglichkeit, überschneiden sich mit jenen, welche Schubert besonders in musikalisch stiller Weise behandelt hat.

⁸² vgl. Susan Youens, *Schubert and his poets: issues and conundrums* in: The Cambridge Companion to Schubert, 1997, S. 99-117

⁸³ Josef von Spaun zitiert von Walter Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S. 87

⁸⁴ vgl. Sigrid Wiesmann, *Schubert und Mayrhofer* in: Franz Schubert und die Dichtung, 1997, S. 37,38

4.2.3 Schuberts Literaturästhetik

Die Frage danach, warum Schubert gewisse Texte von bestimmten Dichtern zur Vertonung ausgewählt hat, lässt sich nicht beantworten. „Vertont Schubert einen Text, weil er ein ‚objektives Wohlgefallen‘ an dem Gedicht gefunden hat, oder sprechen ihn die Texte derart an, dass sie zu seinen eigenen Worten werden und damit Bekenntnischarakter erhalten?“⁸⁵ Nicht jedes vertonte Gedicht, kann als Ausdruck Schuberts eigener Gedanken gesehen werden. Eben sein poetisches Einfühlungsvermögen ermöglichte es ihm, sich in den Gedankengang des Dichters zu versetzen und eine adäquate musikalische Interpretation zu schaffen, auch wenn er womöglich anders empfand als der Dichter.

Anselm Hüttenbrenner berichtet aus dem Jahr 1854 über Schuberts Umgang mit Gedichten folgendes: „... lobte ich irgendeine Nummer besonders, so sagte er: *Ja das ist halt ein gutes Gedicht; da fällt einem sogleich was Gescheites ein; die Melodien strömen herzu, dass es eine wahre Freude ist. Bei einem schlechten Gedichte geht nichts vom Fleck; man martert sich dabei, und es kommt nichts heraus als trockenes Zeug. Ich habe schon viele mir aufgedrungene Gedichte zurückgewiesen.*“⁸⁶

Es stellt sich die Frage, in wie weit Schubert bei der Wahl seiner Texte zur Vertonung und in späterer Folge zur Veröffentlichung von kollektiver Ästhetik und dem Geschmack der Musikkonsumenten beeinflusst war. Bezugnehmend auf das häufige Vorkommen von wehmütigen Liedern mit Liebesthematik, verwendet Roger Bauer in seiner Literaturgeschichte den Begriff der kollektiven Sentimentalität. Hinsichtlich dem Lied schreibt er: „Ein Gedicht eignet sich erst zur Komposition, wenn sein Inhalt sich in eine Art kollektiver Sentimentalität überführen lässt. Extravagantes, Individuelles, Einmaliges eignet sich nicht für das Lied.“⁸⁷ So kann man prinzipiell die Wahl der Lieder Schuberts als ein Resultat des Zusammenspiels mehrerer Faktoren sehen, zu welchen der Freundeskreis und der Publikums- bzw. Käufergeschmack dazu gehören.

Bei der Betrachtung der Inhalte der Texte lassen sich gewisse Motive erkennen, die sich durch die Gesamtheit der Schubertlieder ziehen. Ilja Dürhammer erkennt in den Texten

⁸⁵ vgl. Klaus Hortschansky, *Widerspruch und Einheit im Kunstwerk* in: Franz Schubert und die Dichtung, 1997, S. 95

⁸⁶ Anselm Hüttenbrenner zitiert von Ilja Dürhammer, *Zu Schuberts Literaturästhetik*, 1994, S. 11

⁸⁷ Roger Bauer zitiert von Ilja Dürhammer, *Zu Schuberts Literaturästhetik*, 1994, S. 14

folgende Motive;⁸⁸ das Motiv des Wanderers, des Wassers, der Liebe, der Wehmut und Sehnsucht, des Abends und der Nacht, und des Todes. Viele dieser Motive überschneiden sich und bekommen dadurch einen neuen Gehalt. Zudem können sie vielfältige Formen annehmen. Beim Motiv des Wanderns ist das Heimatlose, das sich Fortbewegen als metaphorischer Selbstfindungsakt im Sinne der Romantik bezeichnend. Das Wandern stellt die Suche nach einem utopischen Land dar. Texte, die zum Beispiel daran angelehnt das Pilgern, Reiten oder Jagen behandeln, gehören demnach auch zum Wanderermotiv. In vielen Fällen ersetzt die allegorische Darstellung ein Motiv. Der Tod, der im Lied „Der Tod und das Mädchen“ personifiziert auftritt, wird zum Beispiel in den Liedern „Die Krähe“ oder „Der Leiermann“ durch die jeweiligen zwei Figuren als Todesboten dargestellt. Das Motiv des Wanderers verbindet sich zum Beispiel in der „schönen Müllerin“ mit dem Motiv des Wassers. In der Form des Bächleins vereinen sich zwei Motive zum wandernden Wasser. Die Nacht als Motiv und Schauplatz zugleich, eignet sich sehr gut dafür, sich mit Motiven wie Sehnsucht und Tod, beziehungsweise der Kombination Todessehnsucht zu verbinden, und diese zu akzentuieren. Im Bezug auf die Verwendung von musikalischer Stille, sind diese Motive von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Gewisse Motive oder motivische Verbindungen wie Abend und Nacht, Tod, Todessehnsucht oder unerfüllte Liebe, werden von Schubert häufig mit Stille musikalisch umgesetzt.

4.3 Franz Schubert im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier

Franz Schubert wurde acht Jahre nach der Französischen Revolution geboren, wuchs in der Spannung der napoleonischen Kriege auf und lebte bis zu seinem Tod in einer Zeit, die heute als Vormärz oder Biedermeier bezeichnet wird, und die von restaurativem Bestreben, Spitzelwesen und Zensur des Metternichschen Systems charakterisiert war. Politische Absicht dieser Epoche war es, die Ideen und Errungenschaften der französischen Revolution durch vorrevolutionäre Gegebenheiten in Staat und Gesellschaft zu ersetzen. Es entstand dadurch ein Spannungsfeld von Gegensätzen, welches sich als systematisch für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts erweist. Der Wiener Kongress von 1815 und die

⁸⁸ vgl. Ilija Dürhammer, *Zu Schuberts Literaturästhetik*, 1994, S. 56-102

daraus folgende Neuordnung Europas, hatten weitgehend an vornapoleonische Herrschafts- und Gesellschaftsmodelle angeknüpft, ohne die inzwischen eingeleiteten sozialen und politischen Entwicklungen zu berücksichtigen. Diese Zeit liegt in einer postrevolutionären Apathie, die als Folge der Französischen Revolution zu sehen ist. Wien war damals die größte deutschsprachige Stadt und wichtiges Zentrum der bürgerlichen Kultur sowie gleichzeitig Sitz des restaurativen Systems. Die Bezeichnung Biedermeier, die auf eine parodistische, fiktive, literarische Figur, den spießbürgerlichen Philister Gottlieb Biedermeier zurückgeht, die von Ludwig Eichrodt geschaffen wurde, wirft alles andere als ein gutes Licht auf die Zeit nach dem Ende der napoleonischen Herrschaft und dem Wiener Kongress 1815 bis zur Märzrevolution des Jahres 1848. Auch die andere Bezeichnung des Vormärz, welche die Zeitspanne nur als Zeit vor einer Revolution bezeichnet, stellt die Zeit Schuberts in kein besseres Licht. Sicher ist, dass diese Epoche von den folgenden Generationen sehr abschätzig beurteilt wurde. Erst am Ende des 19. Jh. erlangte dieser Zeitabschnitt seine positive Bedeutung, die bis heute weiter besteht. Die geschichtlich nicht korrekte Betrachtung dieser Zeit, als harmonievolle, idyllische und heitere Periode stellen ein verfälschtes Bild dar. In diesem Sinn wurden auch die Begriffe Vormärz und Biedermeier von einander entfernt. Der negativ besetzte Vormärz steht in dieser Hinsicht für die politische Situation, repräsentiert durch das regressive politische System des Kanzlers Metternich und des Polizeichefs Joseph Sedlnitzky. Das Biedermeier hingegen, vertritt das positive Bild einer fröhlichen, bürgerlichen Zeit. Diesem Bild entsprechend, müsste die Bevölkerung dieser Zeit ausnahmslos aus Adeligen und hohem Bürgertum bestanden haben, welches sich mit seinen finanziellen Mitteln die im Nachhinein so stilisierte Lebenskultur mit ihren Möbeln, Gemälden, Bibliotheken und Musikinstrumenten hat leisten können. Auf Grund des steigenden finanziellen Einflusses des Bürgertums, ersetzte und vermischte sich dieses mit dem an Einfluss verlierenden Adel. So wie die Zeit des Biedermeiers, romantisiert dargestellt wird, so ergeht es auch dem Komponisten Franz Schubert.

Auch wenn die Zeit, in welcher immerhin 33 Jahre Frieden herrschten, politisch einen absoluten Stillstand bedeutet, so ist es nichts desto trotz eine Periode, in der Hegel seine Philosophie entwickelte, Alexander von Humboldt wirkte, der alternde Goethe lebte, Grillparzer seine Dramen und Schubert seine Musik schrieb.

In dieser 33 Jahre währenden Phase des politischen Stillstands, waren revolutionäre liberale Strömungen nie stark genug, um eine Veränderung einzuleiten. Erst soziale Veränderungen, auf Grund des Vordringens der kapitalistischen Wirtschaftsweise und die sich damit verschlechternde wirtschaftliche Lage großer Bevölkerungsteile, konnten die nötige Systemveränderung auslösen. Die Dampfmaschine, und in späterer Zeit die Eisenbahn, veränderten in radikaler Weise eine in vielen Fällen noch nach mittelalterlicher Tradition arbeitende Handwerkerwelt. Der Beamtenabsolutismus konnte die steigende Verarmung und die sozialökonomischen Konflikte nicht lösen. Im Zuge der sich entwickelnden Industrialisierung entstand das Proletariat. „Die Gesellschaft hatte in ihrer Entwicklung den stagnierenden Staat überholt“.⁸⁹ Die auf der Suche nach Arbeit vom Land in die Stadt gezogenen Menschen lebten am Existenzminimum und waren aus ihren ländlichen sozialen Bindungen gerissen. Der Adel verlor an Einfluss und das ökonomisch erstarkende Bürgertum forderte politische Verantwortung.

In der Architektur und bildenden Kunst entstand in der Zeit zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution ein eigener Biedermeierstil. Mit dem Ende der napoleonischen Ära wurde alles Imperiale und Repräsentative, das den napoleonischen Stil charakterisierte, abgelehnt. Bescheidenheit und bürgerliche Zurückhaltung prägen die Kunst. Impulse kommen nicht mehr aus Frankreich sondern aus England, wo auch die technischen Innovationen der Zeit ihren Ursprung hatten. Wenn in der Biedermeiermalerei vor allem idyllische Szenen gemalt werden, so ist dies weniger die Darstellung der Realität als vielmehr die Sehnsucht nach der heilen noch vorindustriellen Welt.⁹⁰

In den anderen Künsten, lässt sich kein eigener einheitlicher Stil für die Zeit der ersten Hälfte des 19. Jh. festlegen. In der Musik sind die Begriffe Klassik und Romantik für diesen Zeitabschnitt vorherrschend. Schubert als Biedermeierkomponisten zu bezeichnen, wäre falsch, da es sich bei dem Begriff in erster Linie um eine politische Zeitspanne handelt, in welche in der Architektur und bildenden Kunst die kürzere stilistische Epoche des bürgerlichen klassizistischen Stils (1815-1835) fällt.

Schubert ist viel mehr, und da vor allem was das Lied betrifft, ein romantischer Komponist in der Zeit des Biedermeier. Hinsichtlich anderer Gattungen ist Schubert musikhistorisch schwerer einzuordnen. Bezüglich seiner Lieder besteht in der Wissenschaft der eindeutige

⁸⁹ Georg Himmelheber, *Die Kunst des Biedermeier*, 1988, S. 19

⁹⁰ vgl. Georg Himmelheber, *Die Kunst des Biedermeier*, 1988, S. 11-19

Konsens, dass sie in die Epoche der Romantik fallen. Der Künstler lebte und wirkte in Wechselbeziehung zu einer Zeit, die den Künstler wiederum auch beeinflusste. Das Schaffen des Künstlers entsteht generell im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Realität und individueller Künstlerpersönlichkeit. Bei Schubert entsprechen diesen zwei Polen das Biedermeier und die Romantik. Das Biedermeier als Zeitabschnitt umfasst historische Ereignisse, die das Leben Schuberts bezeichnen, wogegen die Romantik losgelöst von der musikgeschichtlichen Epoche, das zeitlose Lebensgefühl auf einer emotiven Ebene umfasst. Die Romantik als musikgeschichtliche Epoche bürgerte sich erst ein, als die romantische Bewegung, welche in der Literatur ihren Ausgang hatte, bereits weitestgehend vorbei war. Das was die romantische Literatur ausmacht, ist die Sehnsucht nach allem Außerwirklichen. Damit Hand in Hand geht die Sehnsucht nach dem Unendlichen.

4.3.1 Schubert und die Romantik

In Folge von großen naturwissenschaftlichen Fortschritten und deren sozialökonomischen und kulturellen Auswirkungen, kam es am Ende des 18. Jh. zur Wandlung der seelisch geistigen Grundhaltung. Als Reaktion auf ein neues, rationalistisches Weltbild fand die romantische Bewegung in England, dem Vorreiterland der Industrialisierung (1764 Erfindung der Spinnmaschine, 1765 Erfindung der Dampfmaschine), ihren Anfang. Die Romantik entstand als eine Art Gegenentwurf zu einem nicht länger harmonischen Weltbild. Der Kunst, kommt dabei die Aufgabe zu, das emotionale Defizit zu füllen und seelischen Halt sowie geistige Heimat zu liefern. Die Natur, als Gegensatz zur vom Menschen geschaffenen Stadt, erhält große Bedeutung und ist Schauplatz des romantischen Lebens. Das Übersinnliche und Körperlose der Musik eignet sich besonders dafür, romantische Ideen zu verkörpern. E.T.A. Hoffmanns Musikanschauung verdeutlicht die Stellung, welche die Musik für die Romantiker unter den Künsten einnahm. In einer Abhandlung über Beethovens Instrumentalmusik schrieb er; „Musik ... die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch ...“⁹¹

Die Musik, als höchste der Künste, ist für die Romantiker im Stande das Unausprechliche zu behandeln, sie hat metaphysische Bedeutung. Die historischen Bedingungen der Zeit

⁹¹ E.T.A. Hoffmann zitiert von Martin Wehnert, *Romantik und romantisch* in: MGG, 2006, S. 489

führen dazu, dass romantische Ideen an Stärke gewinnen. Themen wie Sehnsucht, Entfremdung und Suche waren in der Kunst stets vorhanden, erlangen jedoch durch die gesellschaftlichen Veränderungen ein neues Moment.⁹²

Laut dem Romantikartikel im Musikalischen Conversations-Lexikon von Mendel-Reißmann, sind Romantiker betroffen vom Missverhältnis zwischen realem und idealem Leben, zudem sind sie erfüllt von einer Sehnsucht nach einer besseren Welt. Alfred Einstein, sieht das Wesen der Romantik in der Musik auf Grund von Gegensätzen. So stellt er unter anderem der Theatralik die Intimität entgegen.⁹³ Gerade die Intimität erreicht Schubert in seinen Liedern vor allem durch den Einsatz von Stille. So kann der musikalische Ausdruck der Stille bei Schubert, als ein romantisches, musikalisches Mittel verstanden werden.

Die Gegensatzpaare Verstand und Gefühl, Bewusstsein und Unbewusstes, Leben und Tod, Künstlichkeit und Natürlichkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit, Seele und Leib, Ideal und Wirklichkeit, Diesseits und Jenseits und viele weitere erzeugen die kreative Spannungen aus welcher das romantische Schaffen schöpft. Diese Unversöhnlichkeit der Gegensätze nährte die Phantasie der Romantiker. Das Streben nach einem Ausgleichen von Gegensätzen, führt zu einem Sehnen nach dem Jenseits, jenem Ort, wo sich Gegensätze aufheben und Schwellenüberschreitung möglich ist. Die reale Welt gilt dabei nur als Vorstufe zu einem höheren Dasein, was die positive und erlösende Darstellung des Todes in der Romantik erklärt.

Die romantische Geisteshaltung deckt sich in vielerlei Hinsicht mit religiösen Vorstellungen, welche in ähnlicher Weise dem Menschen das diesseitige Leben zu erleichtern versuchen und einen Fluchtpunkt zur realen Welt darstellen. Die Kunst ermöglicht dem romantischen Menschen die Lösung des Problems von Ideal und Wirklichkeit.

Das Unbewusste hat gegenüber dem Bewussten und Rationalen Vorrang. Die Stille nimmt in dieser Hinsicht eine bedeutende Rolle ein. Sie symbolisiert Tod, Schlaf und damit verbunden den Traum. Zustände, in welchen das Unbewusste über dem Bewussten steht. Die Stille ist Bedingung für den inneren Frieden und bereitet auf einen höheren Zustand

⁹² vgl Martin Wehnert, *Romantik und romantisch* in: MGG, 2006, S. 464-486

⁹³ vgl Martin Wehnert, *Romantik und romantisch* in: MGG, 2006, S. 475-476

vor. Einigen Liedern des Analyseteils liegen solche Gedanken zu Grunde. Die Orte des Unbewussten bieten dem Romantiker Flucht vor dem Diesseits. Der romantische Mensch sucht nach Wegen, um Gegensätze zu vereinbaren und im Einklang zu leben. Die Suche, oft allegorisch dargestellt mit dem Motiv der Wanderschaft, sollte den Menschen in eine bessere Welt führen. Das Leben als einzige Wanderschaft erfährt sein Ideal erst im nächsten Stadion, dem Jenseits. Dies verdeutlicht auch die bei Novalis verschwindende Trennlinie zwischen Leben und Tod. Die Themen des Todes, des Schlafes und Traumes sind Konstanten in der romantischen Dichtung und bieten ideale Grundlagen für stille musikalische Auseinandersetzungen.

Auch in den bestehenden Musikgattungen äußert sich die für die Romantik charakteristische Polarität. Der Monumentalität der Symphonik und der Grand Opéra stehen zarte introvertierte Lieder oder Klavierstücke gegenüber. Der zur Beschreibung des kulturellen Lebens dieser Zeit oft gebrauchte Begriff des Rückzugs ins Private, wie er sich im Fall der Hausmusik abzeichnet, darf nicht isoliert betrachtet werden. Gleichzeitig besteht ein Zug ins Große und Monumentale, wie es bei der Grand Opéra (vertreten durch Auber, Boieldieu und Meyerbeer) und der Symphonie (beherrscht von Beethoven) der Fall ist. Die neuen, intimen häuslichen Gattungen des Klavierlieds und der zahlreichen kleineren Kompositionen für Solo-Klavier, stehen immer größer werdenden Bühnen- und symphonischen Werken gegenüber. Die Anzahl an Orchestermusikern und vertretenen Instrumentengruppen stieg ständig. Gleichzeitig wuchsen die Ansprüche an die Musiker, was eine Professionalisierung des Musikschaffens zur Konsequenz hatte.

Es ist nur verständlich, dass in einer Zeit sich verstärkenden Lärms, die Menschen den Wunsch nach intimeren musikalischen Formen hatten. Die Sentimentalität der Kunst und die Beschränkung auf das Private, boten Menschen Halt in Zeiten gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Veränderungen. Eine andere Form von Halt boten die vergnüglichen Walzer von Lanner und Strauß Vater. Es ist generell eine Zeit der Gegensätze die sich nicht leicht ausmachen lassen. „Where these the *good old days* when everyone ... was waltzing to the point of exhaustion ... or a lamentable one with most people suffering from ... resignation, divided personalities (Zerissenheit) and inner emigration.“⁹⁴ Neue Bevölkerungsschichten, die ihre ländliche Identität aufgegeben hatten, suchten in der

⁹⁴ Donald G. Daviau, *The culture of Biedermeier Austria* in: *The other Vienna*, 2002, S. 11

Kunst nach Ersatz für Verlorengangenes. Schuberts „Deutsche Tänze“ wiesen in diese Richtung. Vor allem die zwei Walzerkomponisten Joseph Lanner und Johann Strauß machten sich in dieser Hinsicht verdient, indem sie die volkstümliche und vorstädtische Unterhaltungsmusik auf das Niveau des Kunstwerkes hoben. Neue gesellschaftliche Schichten verlangten nach neuen Gattungen. Technische Fortschritte machten das Klavier zu einem verlässlichen und immer erschwinglicheren Instrument, was eine große Produktion an Klavierkompositionen nach sich zog. In Folge wurde der Notendruck schöner, inklusive der werbetechnisch ausgestalteten Titelseiten der Druckausgaben.

Das prägende der Romantik, ihre Polarität von Gegensätzen, betrifft auch deren Künstlerpersönlichkeiten. Auch Franz Schubert steht in diesem Spannungsfeld. Das Biedermeier und das Romantische bilden bei Schubert ein Gegensatzpaar. Das Biedermeier kennzeichnet die Bestimmung und die Wirkungsweise seines Werks, während die Romantik die Botschaft des Werks bezeichnet. Der Begriff des Biedermeierkomponisten Schubert ist zwar falsch, jedoch muss der soziokulturelle und politische Hintergrund dieser vor allem zeitgeschichtlichen Epoche zum Verständnis des Werks beachtet werden.

4.3.2 Schuberts Beziehung zum Bürgertum

Die im Hinblick auf das musikalische Leben wichtigste Entwicklung in der Zeit des Biedermeiers, ist die Erstarkung des Bürgertums, welches sich in seinen Institutionen manifestiert. Die verschlechterten Zustände, die ab 1792 wegen der Kriege einsetzten und insbesondere die hohe Kriegssteuer, zwangen den Adel private Musikkapellen aufzugeben. Wenn der Adel Musik hören wollte, so musste er dazu Musikveranstaltungen besuchen, die jedem Bürger auf Bezahlung zugänglich waren. Die bürgerlichen Institutionen sind die Träger des musikalischen Lebens. Freundeskreise manifestieren sich in Hauskonzerten, oder im genaueren Fall in Schubertiaden, Lesegesellschaften in literarischen Salons, Kammermusikkreise in musikalischen Salons oder Soiréen, und Musikvereine in Akademien. Franz Schubert stand Zeit seines Lebens im direkten Umfeld dieser bürgerlichen Institutionen, so dass sich diese direkt auf sein Schaffen auswirkten. Seinen Freunden vermittelte sich Schubert über Schubertiaden, für welche er Lieder und Klaviermusik schrieb und einem größeren Kreis über musikalische Salons oder

Akademien, für welche er Kammermusik, Vokalquartette oder Symphonien komponierte. Dabei ging das eine fließend ins andere über. So hatte zum Beispiel der musikalische Salon bei Otto Hatwig seine Wurzeln in Schuberts Familienquartett. Mit der Zeit kamen immer weitere Teilnehmer hinzu und die Kammermusik Besetzungen wurden orchestral. So entstand schließlich das Hatwigsche Orchester, welches in der Wohnung Otto Hatwigs zu Salons einlud. Für dieses Orchester schrieb Schubert seine fünfte Symphonie.

Der Wiener Rechtsanwalt Ignaz Sonnleithner, in dessen Haus musikalische Soiréen stattfanden, beschrieb die Entwicklung dieser Zusammenkünfte folgendermaßen: „...der Zudrang war so lebhaft, daß es nötig wurde Eintrittskarten auszugeben, obschon die Räume mehr als 120 Personen faßten.“⁹⁵ Auf einer musikalischen Soirée im Hause Sonnleithners, fand am 1. Dezember 1820 auch die erste nachweisbare Aufführung, des damals noch nicht veröffentlichten „Erlkönigs“ statt.

Wie in zahlreichen Gemälden und Berichten dieser Zeit dargelegt ist, florierte die Hausmusik: „One of the result ... of the Congress of Vienna, with its supression of many types of public activity, was that people were forced to withdraw more into their homes and to create entertainment for themselves there.“⁹⁶ Das Bürgertum fand in der Musikausübung und im Tanz ein passendes Mittel zur Unterhaltung. Im Gegensatz zu anderen Formen des gesellschaftlichen Lebens, blieb dieser Bereich von der Zensur verschont. „Because it was considered non political, music could develop freely without the intrusion of censorship that restricted all written forms.“⁹⁷

Wichtigste bürgerliche musikalische Institution ist die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates. Diese aus Amateuren bestehende Gesellschaft widmete sich im wesentlichen drei Aufgaben: der Veranstaltung von Konzerten, der Archivierung von wichtigem Musikmaterial und der Ausbildung von Musikern durch die Führung eines Konservatoriums. Die Konzerte der Gesellschaft wurden bald zu einem wichtigen Bestandteil des Wiener Konzertlebens. Orte für diese Akademien waren neben dem Festsaal der alten Universität, die Redoutensälen, der Landhaussaal und ab 1870 das dafür erbaute Musikvereinsgebäude. Seit 1825 war Schubert Mitglied des Repräsentantenkörpers

⁹⁵ Ignaz Sonnleithner zitiert von Walther Dürr in: *Zwischen Romantik und Biedermeier: Franz Schubert*, 1988, S. 55

⁹⁶ Ramond Erickson, *Music in Biedermeier Vienna* in: *The other Vienna*, 2002, S. 231

⁹⁷ Donald G. Daviau, *Biedermeier. The happy face of the Vormärz Era* in: *The other Vienna*, 2002, S. 24

der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, dennoch kam es zu seinen Lebzeiten nicht zur Aufführung einer Symphonie im Rahmen einer Akademie.⁹⁸ Gleichzeitig mit der Entwicklung der bürgerlichen Institutionen der Musikausübung, intensivierte sich das Musikverlagswesen.

Franz Schubert war Zeit seines Lebens diesen bürgerlichen Institutionen verbunden. Als Komponist war er zwar weitgehend frei von den alten Ordnungen, es entstand jedoch eine neue Abhängigkeit, und zwar die von Musikvereinen, Theatern und Verlegern. Die traditionelle Bindung des Komponisten an Hof und Kirche traf auf Schubert nicht zu, weder verpflichtete sich Schubert an Gönner wie es Beethoven tat.

Obwohl es zu seiner Zeit unüblich war, komponierte Schubert mit Ausnahme seiner Kirchenmusik, meistens ohne Auftrag. Selbst seine Opern schrieb er zu seinem Unglück ohne im Vorhinein die Zusage zu einer Aufführung zu haben. Er schreibt jedoch keineswegs für die Schublade. Schubert muss sich nach Fertigstellung um die Aufführung seiner Werke bemühen. Anders als seine Vorgänger, schrieb Schubert weder für einen Anlass noch eine in Auftrag gebende Institution. Das Werk selbst ist Anlass genug und nach seiner Fertigstellung wird eine Aufführungsmöglichkeit gesucht. Viele seiner Werke wurden erst nach seinem Tod aufgeführt. Vor allem seine ohne Auftrag komponierten Opern erwiesen sich als sehr schwer unterzubringen. Bei der Suche nach Aufführungsmöglichkeiten spielte wiederum, wie in fast allen Bereichen von Schuberts Leben, sein Freundeskreis eine wichtige Rolle. Es ist dies kein Interessensbündnis zur Unterstützung bei Vorhaben, sondern ein auf Basis von gleichen moralischen und künstlerischen Werten bestehender Kreis von Freunden, in dem sich Angehörige jedes Standes, ob vom Adeligen zum Kleinbürger gleichgesinnt zusammenfanden.

Obwohl keine konkreten Hinweise darauf bestehen, kann man davon ausgehen, dass die Mitglieder des Freundeskreises unter den politischen Zuständen des Metternichsystems litten. Schuberts Schulkamerad Johann Senn wurde, unter dem Verdacht mit Gleichgesinnten freiheitliche Zusammenkünfte zu organisieren, während einer Hausdurchsuchung festgenommen und nach 14 Monaten Untersuchungshaft nach Tirol abgeschoben. Schubert war Zeuge dieser Hausdurchsuchung und der anschließenden Verhaftung, was ihn sicher sehr betroffen hat. Nach Senns Festnahme hat er dann auch

⁹⁸ vgl. Theophil Antonicek, *Studien zum Wiener Musikleben in der Zeit der Klassik und des Biedermeier*, 1978, S. 6,7

einige von dessen Texten vertont, was seine Stellung zu Senn und dem politischen System beschreibt.⁹⁹

Die politische Ohnmacht und die Überwachung durch die Obrigkeit, konnten nicht spurlos an Schubert vorbeigehen. Sowie Kunst und Philosophie Themen waren, so wurde im Freundeskreis sicher auch über Politik gesprochen. Sich den Freundeskreis als Bund unpolitischer, kunstinteressierter Menschen vorzustellen, die sich nur in eine Welt der Kunst flüchten, wäre falsch. Die romantische Haltung die Kunst als vollkommenes Land zu sehen, in welches man zumindest geistig immigrieren kann, passt vielleicht auf bestimmte Personen des Freundeskreises wie z. B. Mayrhofer, ist aber sicher innerhalb des Freundeskreises nicht allgemeingültig.

4.3.3 Schuberts posthume Verklärung

Kaum ein Komponistenleben wurde in seinem Bild an die Nachwelt so durch biedermeierlich-spießbürgerliche Anekdoten, Legenden, Romane und andere Verfälschungen beeinflusst, wie das von Franz Schubert. Die im Biedermeier einsetzende Demokratisierung der Kunstmusik für einen großen Teil der Bevölkerung und der daraus resultierende Beginn der Unterhaltungsmusik, veränderten auch den Umgang mit den Persönlichkeiten des Musiklebens. In die Zeit Schuberts fällt der Beginn des Virtuositums, welches nicht bloß das Spiel, sondern auch die Ausstrahlung und den Kult um eine Person in den Vordergrund rückt. Schuberts Rezeption nach seinem Tod fällt in eine Zeit, in der das Interesse am Privatleben eines Künstlers und dessen Verformung gemäß bestehender Clichés üblich wurden. In gleicher Weise wie Schubert, erfuhren Mozart, Beethoven, Johann Strauss sowie manche Habsburger Monarchen ein ähnliches Schicksal: Ihr Leben wurde in späterer Rezeption (vor allem filmischer) verfälscht dargestellt und mit Clichés angereichert. In dieser verfälschten Weise wurden diese Biographien als Bestandteil der österreichischen Identität verwendet. Das auf dem Roman „Schwammerl“ basierende Singspiel „Das Dreimäderlhaus“, ist eines von vielen Beispielen für ein verfälschtes Schubertbild. Es ist interessant, dass gerade Ernst Marischka, Produzent und Regisseur der „Sissi“-Filme, 1958 den Schubertfilm „Das

⁹⁹ vgl. Alfred Einstein, *Schubert ein musikalisches Porträt*, 1952, S. 263-268

Dreimäderlhaus“ produzierte.¹⁰⁰ „Während in den ersten Jahren nach Schuberts Tod aufgrund der laufend erschienenen Neu- und Erstdrucke seiner Werke ein großes Interesse an den Kompositionen nachgewiesen werden kann, verlagert sich dieses ab der Mitte der dreißiger Jahre hin zu Schuberts Person zum Bedauern über seinen frühen Tod, zur mystifizierenden Verklärung des verstorbenen Künstlers.“¹⁰¹ Eine Rezension aus der Wiener Zeitschrift vom 10. 3. 1829 zur Herausgabe der Lieder 13-24 aus der „Winterreise“, gibt Auskunft darüber, wie bereits vier Monate nach Schuberts Tod über diesen geschrieben wurde: „Die frühere Erscheinung hat den Genius des zu früh verstorbenen Meisters der romantischen Tonkunst in so helles Licht gestellt, daß die Freunde seiner Muse schon lange auf die Erscheinung der zweyten Abtheilung begierig waren. ... Man bedauert mit wahrhaften Schmerz, daß der edle Lieder- und Romanzen-Compositeur nicht schon früher so herrliche, gefühlvolle Dichtungen fand, und bald nach ihrer Composition seine irdische Laufbahn endete.“¹⁰²

5 ANALYSE AUSGEWÄHLTER LIEDER

Ziel dieser Arbeit ist es, neben der Darstellung von Aspekten der Stille in der Musik sowie der Betrachtung Schuberts im Hinblick auf sein Liedschaffen, auf die konkret musikalische Gestaltung der Stille bei Schubert einzugehen. Die vorhergegangenen Kapitel, bilden die Grundlage für die konkrete Beschäftigung mit den ausgewählten Liedern unter dem Aspekt der Stille, der Schubertschen Zeit und seiner persönlichen Gefühlswelt. Die exemplarischen Analysen sollen einen Einblick in die subtilen Gestaltungsmöglichkeiten geben, die beim Hörer das subjektive Gefühl der Stille auslösen können, und die verschiedenen Arten von musikalisch ausgedrückter Stille anhand ausgewählter Lieder erläutern. Dabei verlangen die einzelnen Lieder einen eigenen Zugang, da jedes seine Besonderheit in Hinblick auf die Stille hat. In Folge werden die gewonnen Erkenntnisse rückblickend zusammengefasst, um die Besonderheiten melodischer, harmonischer und rhythmisch-metrischer Natur, welche die Stille in der Musik kennzeichnen, darzustellen.

¹⁰⁰ vgl. Gertraud Steiner Daviau, *Opposing Views: Franz Schubert in the films of Willi Forst (1933) and Fritz Lehner (1986)* in: *The other Vienna*, 2002 S. 315-322

¹⁰¹ Otto Brusatti, *Schubert im Wiener Vormärz*, 1978, S. 12

¹⁰² Wiener Zeitschrift vom 10.3.1829 zitiert von Otto Brusatti, *Schubert im Wiener Vormärz*, 1978, S. 28/29

Es handelt sich dabei nicht um eine eindeutige Kombination gewisser musikalischer Konstituenten, sondern vielmehr um unterschiedliche musikalische Faktoren, welche zusammen spielen und unter bestimmten Voraussetzungen Stille evozieren können. Bei der Wahrnehmung musikalischer Stille, vermischen sich ästhetische, kompositionstechnische und interpretatorische Kriterien. In wie weit Schubert gewisse Elemente bewusst beziehungsweise unbewusst verwendete, um Stille zu vermitteln, ist im nachhinein nicht feststellbar. Eine bedeutende Rolle spielt beim Liedkomponisten Schubert jedoch sicherlich seine Intuition und die Offenheit bei der Rezeption des zu vertonenden Textes. Bei der Erfahrung von Stille kommt es, mehr als auf einzelne musikalische Details, vor allem auf die Wirkung des ganzen Liedes an. Die Kenntnis musikalischer Faktoren, die in Zusammenhang mit dieser Erscheinung auftreten, kann zum Erfassen und Verstehen des Vorkommens der Stille und deren Verwendung in der Musik beitragen. Sie ersetzt letztlich aber nicht die ausschlaggebende Hörerfahrung. Eine auch in Hinsicht auf den Umgang mit der Stille im deutschen Kunstlied sehr treffende Aussage, stammt von dem Musikwissenschaftler Clemens Kühn; „Musik kann betroffen machen und man sollte nicht die Fähigkeit verlernen, sich betroffen machen zu lassen. Gedachtes auch emotional erfassen, Gefühltes auch denkend durchdringen: Das angerührte, staunende Herz des Analytikers ist die Kehrseite seines forschenden Blicks. Wer sich vor dem einen fürchtet weil er es als unangebracht „subjektiv“ ... beargwöhnt, dem wird auch das jeweils andere nicht recht gelingen.“¹⁰³

Bei Betrachtung der Wirkung von Stille in der Musik, darf nicht vergessen werden, dass die Musik im 19. Jh. eine andere Stellung besaß und die Menschen andere Hörgewohnheiten hatten. So mag auch die Stille eine andere Wirkung auf die Hörer ausgeübt haben. Die Annahme, dass die Stille zur Zeit Schuberts auf Grund der meist intimen Aufführungssituation innerhalb eines kleinen, privaten Kreises intensiver wahrgenommen wurde, erscheint plausibel.

Die Stille in der Musik lässt sich nicht auf rationale Elemente, sprich das Notenbild reduzieren, sondern entfaltet sich bei der Aufführung und Interpretation eines Liedes. Auch auf jemand, der die rationalen Elemente der Musik nicht versteht, hat diese die gleichen,

¹⁰³ Clemens Kühn, *Analyse lernen*, 2002, S. 27

unter anderem stillen Eindrücke. Musik entsteht immer im Bezug auf den hörenden und musizierenden Menschen, und die Botschaft der Musik braucht immer auch einen Rezipienten. Dass im folgenden auch interpretatorische Fragen sowie die Aufführungssituation eine äußerst wichtige Rolle spielen, steht daher außer Zweifel. Eine Hinwendung zu interpretatorischen Vergleichen sowie Untersuchungen im Hinblick auf die Performanz, könnten zwar zusätzlich wichtige Erkenntnisse liefern, würden jedoch den Umfang dieser Arbeit überschreiten.

Jedes Lied besteht aus den zwei Konstituenten, Musik und Text. Eine wichtige Rolle bei der Betrachtung eines Liedes unter dem Aspekt der Stille, hat somit auch der zur Vertonung ausgewählte Text, der die Grundlage für die musikalische Auseinandersetzung bildet. Die Aussage sowie die sprachlichen Wendungen des Textes, können noch vor der Betrachtung der Musik einen Bezug zur Stille erkennen lassen. Dass im Lied Musik und Sprache als zwei unterschiedliche Ausdrucksformen zusammenfinden, macht das Resultat noch spannender. Gerade bei Schubert, der die Musik im Verhältnis zum Text emanzipiert, kommt der Musik neben der Sprache ein signifikanter Mitteilungscharakter zu. Jede Melodie seines Schaffens ist im Bezug zum Text einzigartig. Eine sehr interessante Aussage über Schuberts sprachliches Feingefühl ist von Michael Vogl erhalten; „Gewöhnlich kann man unter die hingestellten Singnoten, füglich auch andere Worte schreiben; das kommt daher, weil äußerst wenig Musiker die Musik wirklich als eine Sprache behandeln, die so wie deutsch, französisch, italienisch gerade nur *dieß oder jenes besagen* und ausdrücken will: Ich möchte aber wissen, wer unter Schuberts Erlkönig, Gretchen am Spinnrade, an Anselms Grabe, Müllerlieder, Winterreise ect.ect.ect. *andere* Worte hinschreiben möchte?“¹⁰⁴

In Kombination mit einem Text werden die emotionale Botschaft sowie die suggestive und kommentierende Kraft der Musik noch verstärkt. Wenn die Musik als Tonsprache neben die Sprache gestellt wird, dann bekommt auch die Stille in der Musik eine andere Dimension. Die Aussage Haydns, dass man seine Sprache in der ganzen Welt versteht, ist ein Hinweis in diese Richtung. Auch Schumann schrieb in seinem Tagebuch „Musik

¹⁰⁴ Johann Michael Vogl (Brief an Albert Stadler vom 15. Nov. 1831) zitiert von Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, 1965, S. 81

stünde zwischen Sprache u. Gedanke“,¹⁰⁵ und Felix Mendelssohn, der in der Gattung Lied noch einen Schritt weiter geht, lässt die Aussage von Poesie und Musik in seinen „Liedern ohne Worte“ gänzlich ohne Text wirken. Sein Verständnis von der Musik als Sprache und deren Aussagekraft beschreibt folgender Briefausschnitt, in welchem er auf seine „Lieder ohne Worte“ eingeht: „Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte ... Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort im Sinn gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, in ihm dasselbe Gefühl erwecken kann, wie im andern – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht ...“¹⁰⁶

Die im folgenden ausgewählten Werke, stellen nur einen exemplarischen Teil aus den Liedern Schuberts dar, welche das Gefühl von Stille suggerieren. Bei der Auswahl spielten, abgesehen von der Anschaulichkeit der Stille im jeweiligen Lied, folgende Faktoren eine wichtige Rolle: Die Auswahl beinhaltet Lieder nach verschiedenen Dichtern und aus unterschiedlichen Lebensphasen des Komponisten. Die Entstehungszeiten der Lieder erstrecken sich über den Zeitraum von 1814-1828.

5.1 Voraussetzungen

Musik ist in der Lage dem Hörer bestimmte Eindrücke zu vermitteln. Mit gewissen Techniken, die bewusst oder intuitiv vom Komponisten eingesetzt werden, entstehen beim Hörer unterschiedliche Höreindrücke. Abhängig von seiner musikalischen Geläufigkeit und kulturellen Zugehörigkeit, können in der Musik bedeutungstragende rhetorische Figuren dem Zuhörer gewisse Eindrücke oder Gefühle vermitteln.

Die Blütezeit der musikalischen Rhetorik fällt in die Epoche des Barock. Doch die gezielte Verwendung von Tonarten und melodischen, harmonischen und rhythmischen Figuren zur

¹⁰⁵ Robert Schumann zitiert von Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik* in: MGG, 2006, S. 845

¹⁰⁶ Felix Mendelssohn (Brief an Herrn Suchay aus Lübeck vom 15 Oktober 1842) zitiert von Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, 1965, S. 81

Darstellung von Affekten, reicht in beschränkter Weise bis in die heutige Zeit hinein. In der barocken Rhetorik wird Stille primär durch Pausen ausgedrückt. Rhetorische Figuren wie zum Beispiel die *Suspiratio*, vermitteln durch die gezielte Verwendung von Pausen den Eindruck des Seufzens oder Weinens.¹⁰⁷ Doch Vorhandensein von Pausen allein, ist für das Empfinden von Stille in der Regel nicht ausreichend. Franz Schubert steht abseits jener kompositorischen Tradition, in welcher rhetorische Figuren fester Bestandteil des Komponierens waren. Es ist jedoch nicht unbedeutend, dass er mindestens fünf Jahre lang von 1812 bis 1817 am Wiener Stadtkonvikt Kompositionsschüler bei Antonio Salieri war. Als Schüler des letzteren ist es sehr wahrscheinlich, dass sich Schubert auch mit barocken musikalischen Figuren auseinandergesetzt hat und zumindest über ein rhetorisches Bewusstsein verfügte. Im Unterricht wurden unter anderem italienische Arien vertont, um die Deklamation der italienischen Sprache zu erlernen. Schubert genoss eine sehr gute kompositorische Ausbildung, welche eine „gründliche Beherrschung des kompositorischen Handwerks, wie man dies um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verstand“,¹⁰⁸ zur Folge hatte. Zudem kam der junge Schubert auch durch die musikalische Mitwirkung an Messen mit Barockmusik und deren musikalischen Figuren in Kontakt. Wie alle Komponisten der Wiener Klassik, stand auch Schubert unter dem Einfluss der musikalischen Rhetorik und verwendete sie in einem neuen Kontext, womöglich mehr intuitiv als bewusst, weiter.

Auch nach der Blütezeit der barocken Figuren war „ein latentes Prinzip, das schon durch den Ausbildungsgang der Musiker zur ... Sprachlichkeit in ... semantischen Sinn führte“¹⁰⁹ weiter vorhanden. Die barocke Formenlehre, welche in erster Linie Affekte nachahmt, verschwindet in der Klassik und Romantik nicht, sondern verändert sich viel mehr in Richtung einer Gefühlsästhetik. Die musikalische Rhetorik entwickelt sich in eine Richtung weiter, die unter anderem die Stille als musikalisches Ausdrucksmittel möglich macht. Die starren rhetorischen Figuren lösen sich aus deren Ursprungskontext, vermischen sich mit neuen ästhetischen Mitteln, und schaffen auf diese Weise eine Vielzahl von neuen Höreindrücken, zu welchen auch die Stille zählt. Schubert verwendet zur Darstellung von Affekten inhaltsausdeutende Mittel wie die Stille. So imitiert er z.B.

¹⁰⁷ vgl. Harmut Krones, *Musik und Rhetorik* in: MGG S. 832

¹⁰⁸ Waltherr Dürr, *Schubert in seiner Welt* in: Schubert Handbuch, 2007, S. 11

¹⁰⁹ Harmut Krones, *Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800*, 1998, S. 132

kein eigentliches Weinen, sondern geht viel tiefer und versucht das Gefühl welches sich dahinter verbirgt zu zeigen.

Dennoch verzichtet Schubert nicht ganz auf traditionelle rhetorische Mittel. Vor allem in Hinsicht auf die Gattung Lied, und damit im direkten Bezug zum Text, kann eine bestimmte melodische, harmonische und rhythmische Bewegung den Sinngehalt des Textes unterstützen oder bewusst kontrastieren. Die Musik verleiht so dem Text eine zusätzliche Dimension. Dem Hörer präsentieren sich musikalische Strukturen, die zusätzlich zu ihrem subjektiven Höreindruck Konnotationen ermöglichen, welche in eingeschränktem Maße objektiven Charakter haben. Der Hörer erkennt einen lebendigen Zusammenhang zwischen Wort und Text.

Die Musikwissenschaftler Richard Böhm und Marie Agnes Dittrich¹¹⁰ haben bestimmte Elemente der traditionellen musikalischen Rhetorik beschrieben, welche in einer Vielzahl von Schuberts Liedern vorkommen. Einige dieser Elemente stehen in bestimmter Form oder Kombination auch häufig mit Stille in Verbindung, oder können diese unter bestimmten Umständen selbst evozieren. Die für die Stille teils relevanten rhetorischen Elemente sind Chromatik und Unisono. Zudem können gewisse harmonische Wendungen, wie der verminderte Septimenakkord, welcher durch seine dissonante Eigenschaft Stellen besonders hervorhebt, auch in Kombination mit Stille deren Wirkung verstärken.

Die Tonartencharakteristik ist im Hinblick auf die Empfindung von Stille in der Musik von geringerer Bedeutung. Zwar weisen bestimmte Tonarten bei Schubert auf gewisse Affekte im Text hin, doch für die Empfindung von Stille sind diese nicht relevant. Schubert verwendet Stille in Kombination mit vielen verschiedenen Affekten. Wenn der Text eines Liedes Affekte wie Schwermut und Trostlosigkeit aufgreift, so verwendet Schubert häufig die Tonarten e-Moll und f-Moll.¹¹¹

Gleichzeitig werden solche Affekte musikalisch auch oft von Stille in der Musik begleitet. Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass gewisse Tonarten Stille hervorrufen, sie treten nur gemeinsam mit dem gleichen Affekt auf.

¹¹⁰ vgl. Marie-Agnes Dittrich, *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, 1991; Richard Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, 2006

¹¹¹ vgl. Richard Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, 2006, S.34-48

Die Tatsache, dass zahlreiche Lieder Schuberts schon zu seinen Lebzeiten von ihm aus praktischen Gründen in andere Tonarten transponiert wurden, um sie einer bestimmten Tonlage anzupassen, relativiert die Wichtigkeit der Tonartenwahl. Oft geschah dies auf Verlangen der Verleger, welche mit gesanglich leichteren und besser lesbaren Tonarten die Käufer ansprechen wollten.

Wichtiger als die Tonart sind die musikalischen Mittel (Tempo, Dynamik, Bewegungsart, Harmonik, Modulation, Tonlage) zur Affektdarstellung. „Wenn nämlich ein Affekt einmal musikalisch ausformuliert ist, durch entsprechende Bewegung (Rhythmus und Tempo), Harmonik und spezifische musikalische Zeichen, dann ist er festgelegt auch unabhängig von der Tonart.“¹¹² Vor allem Innerhalb eines Liedes, kommt es oft zu vielen Wechseln der Tonart, die sich aus dem Handlungsverlauf ergeben und den wechselnden Affekten entsprechen. Besonders typisch für Schubert ist der Wechsel zwischen Dur und Moll, was vor allem im Strophenlied sehr wirkungsvoll ist.

Ausschlaggebend für die Wahl der Gestaltung eines Textes ist die Assoziation des Komponisten. Ein aufschlussreiches Beispiel ist dabei der Tod in den Textvorlagen zu Schuberts Liedern. Mal ist Schuberts Assoziation von Trauer geprägt, dann wieder von Erlösung. Das selbe Motiv kann gegensätzliche Assoziationen wecken. Analog dazu, kann auch Stille gemäß der Assoziation des Komponisten verschieden eingesetzt werden.

5.2 Gretchen am Spinnrade D 118, op. 2

Dieses Lied aus dem Jahre 1814 ist die erste Goethe Vertonung des damals siebzehnjährigen Schubert. Es gilt als erstes Meisterwerk Schuberts und steht am Beginn seines für ihn charakteristischen Tons. Es wird allgemein als die Geburtsstunde des deutschen romantischen Kunstliedes betrachtet.

Das Gedicht besteht aus zehn Strophen in Kreuz- und Paarreim und schildert eine Szene aus dem „Faust“ von Goethe. Die Situation wird durch das am Spinnrad sitzende Gretchen geschildert. Auf Grund ihrer Verliebtheit findet sie keine Ruhe mehr, all ihre Gedanken

¹¹² Walther Dürr, *Franz Schubert* in: MGG, 2006, S.154

gelten dem Geliebten. Ihre Sehnsucht nach ihm ist so groß, dass sie ihn selbst küssen würde wenn sie „*An seinen Küssen vergehen sollt!*“

Die Größe der Lyrik Goethes, scheint im jungen Schubert einen kreativen Schub ausgelöst zu haben. Das Lied hat die Form eines variierten Strophenliedes. Die Tonart d-Moll steht für Trauer, Sehnsucht und düstere Vorgänge. In jeder Strophe wird mit Spontaneität der Zusammenhang von Sprache und Musik neu hergestellt. Einzigartig im bisherigen Werk Schuberts war die Klavierbegleitung des Liedes. Ein rhythmisches Bewegungsmuster im 6/8-Takt, zieht sich über das ganze Stück und kreierte die Szene für die Handlung. Dieses Muster erhält durch den ungeraden Takt eine Kreisbewegung, wie sie entsprechend zum Spinnrad passt. Die Bewegung ist einerseits sehr monoton aber auch sehr bewegt. Schubert erreicht damit eine im Bereich des Liedes zuvor nicht vorhandene Unmittelbarkeit, Geschlossenheit, Verwandlungsfähigkeit und Intensität in der Vertonung eines Gedichts, so dass die Unruhe des verliebten Mädchens auf drastische Weise dargestellt wird.

Obwohl die musikalische Stille im Gretchen am Spinnrade weniger augenscheinlich ist als in anderen analysierten Werken, so spielt sie, wie in allen Schubertschen Meisterwerken, eine sehr wichtige Rolle. Die musikalische Stille wird in diesem Lied vor allem zur Erzeugung von Kontrasten genutzt. Stille steht dabei starkem musikalischen Ausdruck entgegen.

Die folgende Analyse, beschränkt sich auf Grund des Umfangs des Liedes auf Stellen, in welchen die musikalische Stille unmittelbar gestalterisch in Erscheinung tritt. Schließlich ist die Atmosphäre der Stille nur eine von vielen Stimmungen, welche Schubert in diesem Lied zum Ausdruck bringen möchte.

An den Anfang des Liedes, setzt Schubert die Hinweise „*pianissimo, nicht zu geschwind*“. Die Klavierbegleitung, zu welcher sich erst am Ende des zweiten Taktes die Gesangsstimme hinzufügt, entwickelt sich aus dem *pianissimo* heraus. Sie ist geprägt durch eine Bewegungsfigur, welche gleichzeitig das Drehen des Spinnrades sowie die innerliche Unruhe des Gretchens aug- und ohrenfällig versinnbildlicht. Diese Melodiebewegung von Sechzehntel-Noten in raschem Tempo zieht sich durch das ganze Stück. Die Assoziation eines stillen Raums, in welchem das Spinnrad leise surrend vom beunruhigten Gretchen gedreht wird, ist naheliegend. Die im zweiten Takt einsetzende

Gesangsstimme unterstreicht den unruhigen Ausdruck der Szene. Die Polarität zwischen der Atmosphäre musikalischer Stille und expressiven musikalischen Mitteln, bringt die innere Spannung und Zerrissenheit der Protagonistin zum Ausdruck. Diese musikalisch verarbeiteten Gegensätze sind für romantische Musik charakteristisch. Wie ein wellenförmiges Auf- und Abwogen von Emotionen, schwankt die Dynamik innerhalb der Liedstrophen von einem anfänglichen *pianissimo* über ein *fortissimo* zurück zum *pianissimo*, aus welchem sogleich die nächste Strophe in ähnlicher Weise hervorgeht. Stille ist hier nicht starr oder ruhig, wie in der „Meeresstille“ oder in „Der Tod und das Mädchen“, sondern spannungsgeladen.

Dieses Lied ist kein stilles Bild, sondern eine expressive Folge verschiedener kontrastierender Stimmungen, welche jedoch alle aus der gleichen Begleitbewegung des Klaviers heraus entstehen. Mit der Näherung des Höhepunktes des Liedes, nimmt auch die Bedeutung der Stille zu. Ab Takt 50 wird die sechste Strophe vertont, in welcher Gretchen die körperlichen Reize von Faust anspricht. Sie fühlt sich unausweichlich zu ihm hingezogen. Die Melodiebögen der Singstimme werden jetzt kürzer und immer mehr von einander abgetrennt. Ab der sechsten Strophe setzt Schubert nach jedem Vers nun eine Pause. Zuerst Achtel-Pausen aber in der siebten Strophe werden die Verse bereits durch Viertel-Pausen und weiter durch Kombination von Viertel- und Achtel-Pausen getrennt. Im letzten Vers der siebten Strophe „*Und ach sein Kuß!*“, haben das Gedicht und die Musik ihren Spannungshöhepunkt erreicht. Die Pausen, die den Weg zu diesem Höhepunkt markieren, sind wie im Lied „Der Tod und das Mädchen“ an der Stelle an welcher das Mädchen den Tod auffordert sie in Ruhe zu lassen, Ausdruck von Erregung. In diesem Fall ist es weniger die Angst, als das sexuelle Verlangen welches die Erregung hervorbringt.

Der Versteil „*ach sein Kuß*“, hebt sich nicht allein durch die Verwendung von Pausen, sondern vor allem auch in Harmonie und Rhythmus vom Rest des Liedes ab. Hier stoppt erstmals die Bewegungsfigur der Klavierbegleitung und nimmt die Form eines über den ganzen Takt 66 dauernden B-Dur Akkordes an. Die das ganze Lied durchziehende Sechzehntel-Bewegung wird aufgehoben, und weicht dem genauen Gegenteil, nämlich einem Forzato-Akkord über die ganze Länge des Taktes. Somit kommt die Bewegung zum Stillstand.

In den Takten 67 und 68, die wie Takt 66 jeweils nur aus einem Akkord bestehen, kommen jeweils ein verminderter Septimenakkord vor. Die Stelle „*sein Kuß*“, erhält dadurch eine

Steigerung ihrer Dramatik. Der verminderte Septimenakkord und der Ton g'' in der Gesangslinie sind mit einer Fermate versehen. Die nach dem Verklingen der Fermate einsetzende kurze Stille ist zwar nicht notiert, zugleich aber ein absolutes Muss zur Erhaltung der Spannung dieses Moments. Allein auf Grund der nötigen Atmung nach diesem Spitzenton g'', entsteht ein kurzer Moment der Stille, welcher für die Wirkung des Vorhergegangenen unheimlich wichtig ist. Aus dieser Stille, die den *Stillstand* des Spinnrades und das Erschrecken des Mädchens über ihre eigenen Gedanken symbolisiert, entsteht allmählich wieder das Bewegungsmotiv der Klavierbegleitung. Im Takt 69 setzt das Klavier in *pianissimo* wieder ein. Das Bewegungsmotiv kommt in den Takten 69-70 nur auf dem zweiten Schlag des Taktes, bis es sich im Takt 71 wieder zur Ausgangslage hochschwingt und ununterbrochen in der bogenartigen Bewegung über *crescendo* und *decrescendo* weiterläuft. Das Lied nimmt seine Anfangsgestalt an, und wenn in der neunten Strophe ab Takt 85 sowie in der abschließenden zehnten Strophe Gretchens Sehnsucht nach Faust wieder wächst und sie ihn um jeden Preis küssen möchte, so verwendet Schubert wieder die rhetorische Figur von Pausen in der Gesangslinie, um den ruhigen Fluss zu unterbrechen und Gretchens Erregung darzustellen. Nach dem Spitzenton auf a'' im Takt 111, der das „*vergehen sollt*“ dramatisch hervorhebt, (der Wunsch also auch für einen Kuss von Faust zu sterben) beruhigt sich die Musik und findet allmählich wieder zurück in die anfängliche Atmosphäre der Stille, aus welcher sie hervorgegangen war. Das *decrescendo* im *pianissimo* und *ritardando* des Takts 113, wird im vorletzten Takt 119 durch ein *diminuendo* ins dreifache *piano* gesteigert. Im Takt 120, kommt es zum endgültigen Stillstand des Bewegungsmusters, durch einen letzten über den ganzen Takt dauernden d-Moll Akkord in dreifachem *piano*. In der Gesangsstimme steht in diesem Takt eine Pausenfermate.

Die Atmosphäre der Stille, aus welcher das Stück entstand, ist nach sehr expressiven musikalischen Ausdrücken und Kontrasten wieder erreicht und klingt in der Pausenfermate noch weiter.

5.3 Meeres Stille D 216, op. 3,2

Dieses Lied ist eine von zahlreichen Goethe Vertonung aus dem Jahr 1815. Es wurde von Schubert in der Tonart C-Dur in einem 4/4-Takt komponiert. Es handelt sich um ein kurzes lyrisches Lied von nur 32 Takten, in welchem ein Erzähler die Stille auf dem Meer darstellt. Das Gedicht, in Kreuzreim mit trochäischem Versfuß und zwei Strophen, beschreibt die erdrückende Todesstille des Meeres. Der musikalische Ausdruck von Stille, spielt das ganze Stück durchgehend eine sehr wichtige Rolle und findet auch im Ausgangstext seine Entsprechung. Allein der Titel „Meeres Stille“, lässt die Gedankenwelt des Liedes erahnen. In weiterer Folge, kehrt das Wort Stille als tiefe Stille und Todesstille jeweils in der ersten und zweiten Strophe wieder.

Das kurze, ungefähr zwei Minuten dauernde Lied, behandelt einen Text der konkret Stille thematisiert. Die Verwendung von Stille entspricht nicht nur einem musikalisch gestalterischen Mittel, sondern kommt der Thematik des Textes aufs getreueste nach. Es bestehen viele Parallelen zum „Der Tod und das Mädchen“, doch scheint die Stille hier noch intensiver. Die Stille erhält hier jedoch von Anfang an eine andere Konnotation als jene bei „Der Tod und das Mädchen“. Der Text, welcher eigentlich ein angsttreibendes Bild der Todesstille am Meer beschreibt, in welchem die ungeheure Weite und Regungslosigkeit den Schiffer beängstigt, wird musikalisch eindeutig positiv besetzt. Das ganze Stück steht von Anfang an in C-Dur, und erreicht Dur nicht erst über ein vorhergehendes Moll. Die Tonart C-Dur, kommt bei Schubert sonst vor allem bei strophischen Liedern mit gesellschaftlichem Charakter vor. Es ist die Tonart der Naturschilderungen und der Frömmigkeit.¹¹³

Die Bedrohung am Meer, und die in diesem Kontext naturgemäß unheimlich erscheinende Stille, welche Schlimmeres erahnen lassen könnte, wird musikalisch gemildert. Das Gedicht schildert zeitlich unbestimmte Naturbilder auf hoher See sowie die Emotionen des Schiffers, welche eindeutig Angst, vielleicht sogar Todesangst beschreiben. Goethe, der kein Romantiker war, hatte wohl nicht ein romantisches, also dementsprechend positives erlösendes Bild vom Tod vor Augen. Mit der musikalischen Stille, welche Schubert zu diesem Text komponierte, verändert er die Wahrnehmung des Textes zu Gunsten einer

¹¹³ vgl. Felicitas von Kraus, *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern*, 1928, S. 203-209; John Reed, *The Schubert Song Companion*, 1997, S. 484 - 494

romantischeren Sichtweise. Das Lied basiert auf musikalischer Stille, welche vielmehr eine stille Naturszene symbolisiert als eine bedrohliche Todesstille.

Wieder steht am Anfang des Liedes die dynamische Bezeichnung *pianissimo* und die Spielanweisung „Sehr langsam, ängstlich“. Die Gesangs- und Klavierstimme setzen gleichzeitig im ersten Takt ein, kein Takt ist alleine dem Klavier überlassen. Die harmonische Bewegung ähnelt stark der in „Der Tod und das Mädchen“. Im Klavier ziehen sich durch das gesamte Lied, Akkorde in Ganzen-Notenwerten, welche somit den Takt füllen. Die Akkorde in C-Dur Kadenzharmonik in tiefer Lage (große und Kontraoktave) begleiten arpeggiert die Gesangsstimme. Durch das sehr langsame Tempo und die über den ganzen Takt dauernden Notenwerte, entsteht ein intensives Gefühl von Trägheit, welches die Bewegungslosigkeit des Meeres symbolisiert. So wie das Meer auf Grund von Bewegungslosigkeit still ist, so tut dies auch die Musik auf Grund der Bewegungslosigkeit in der Harmonie. Die Trägheit wird durch die großen Intervallabstände innerhalb der Akkorde verstärkt. Zumeist wird der Basston verdreifacht, was zur Leere beiträgt. Nur das *arpeggio* der Klavierbegleitung lässt ein Kräuseln des Wassers erahnen. In seiner Sensibilität im Umgang mit musikalischen Mitteln, wählt Schubert Einfachheit als oberstes Gebot zur Schaffung der musikalischen Kulisse des stillen Meeres; alles andere würde plump erscheinen.

Die Gesangslinie entspricht dem Charakter der Klavierbegleitung. Sie bewegt sich größtenteils in Terzabständen der Akkorde der C-Dur Kadenzharmonik. Der Rhythmus ist jeweils geprägt vom Wechsel zwischen punktierten Halben-Noten mit Viertel-Note und zwei Halben-Noten pro Takt. Die rhythmische Bewegung der Gesangslinie ist zwar weniger statisch als die Klavierbegleitung, fügt sich jedoch dieser in ihrer Stimmung. Die Klavierbegleitung und das langsame, rezitativische Singen auf wenigen Tönen ähneln sehr dem Tod aus „Der Tod und das Mädchen“. Auch in diesem Lied kommt Schubert nicht ohne traditionelle Rhetorik aus. Der erste Satz der zweiten Strophe, „*Keine Luft von keiner Seite! Todesstille fürchterlich!*“, wird im Klavier durch eine fast gänzlich chromatisch absteigende Basslinie begleitet. Die Stille der Musik erfährt durch diese rhetorische Todesfigur eine semantische Konnotation. Beginnend im Takt 17, fällt im Bass ausgehend von f eine Linie über e, es, d auf cis hinab. Dieses Quartintervall entspricht genau jenem (f auf cis) aus Takt 20 des Liedes „Der Tod und das Mädchen“ (vgl. entsprechende Analyse). Mit dieser traditionellen rhetorischen Figur des Todes, dem Lamentobass, bereitet Schubert

auf das Wort Todesstille vor, welches im Takt 21 vorkommt. Auch von Takt 21 bis 24 sind Lamentobass ähnliche Bewegungen zu erkennen, welche das Wort „fürchterlich“ veranschaulichen.

Zusätzlich, zu der im Bass vollzogenen Lamentobewegung, verwendet Schubert noch harmonische Mittel, um die Aussagekraft von „Todesstille fürchterlich“ zu verstärken. Die erste Silbe des Wortes „fürch-ter-lich“ im Takt 23, welche auf einem g auf einer punktierten Halben-Note deklamiert wird, steht über einem verminderten Septimenakkord. Dieser verstärkt die Aussage von „Todesstille fürchterlich“. In der rhetorischen Symbolik, hat der verminderte Septimenakkord die Bedeutung von Schmerz und Tod.

Das Lied endet, so wie es beginnt, mit einem C-Dur Akkord. Wiederum setzt Schubert an das Ende, nämlich im Takt 32 eine Pausenfermate, in welcher die musikalische Stille der vorhergehenden Takte verklingen und nachwirken kann.

5.4 Der Erlkönig D 328, op. 1

So wie das „Gretchen am Spinnrade“ aus dem Jahr 1814 das erste Meisterwerk darstellt, so ist „Der Erlkönig“ aus dem Jahr 1815 wohl das bekannteste und meistanalyzierte Werk Schuberts. Dieses Werk, welches Schubert mit dem op. 1 versah und damit symbolisch an den Anfang seines Schaffens setzte, hatte schon zu Lebzeiten des Komponisten großen Erfolg und war bahnbrechend für seine Tätigkeit als Liedkomponist. So wie beim „Gretchen am Spinnrade“, besteht auch hier nicht der Anspruch auf vollkommene Analyse dieses umfangreichen Werks, sondern die Absicht die Affektdarstellung durch Stille aufzuzeigen. Die Aspekte in welchen musikalische Stille in diesem Lied Verwendung findet sind einzigartig und sollten nicht vorenthalten werden.

Das Gedicht besteht aus acht Strophen in Paarreim und ist eine Ballade aus Goethes Singspiel „Die Fischerin“ aus dem Jahr 1782. Im Gegensatz zur dramatischen Szene, wie „Der Tod und das Mädchen“, gibt es in dieser Ballade, neben der durch Dialog zweier Personen entstehenden Handlung, einen Erzähler als drittes narratives Element.

Die Ausdruckskraft dieses Meisterwerks von Goethe hat eine Vielzahl an Komponisten zu größter Meisterschaft beflügelt. Weitere Vertonungen stammen unter anderem von Johann

Friedrich Reichardt und Carl Loewe. Es besteht sogar ein nur aus Skizzen von 40 Takten bestehender Entwurf von Beethoven zu diesem Goethe Gedicht.

Das Gedicht, zu welchem Goethe durch die in der dänischen Mystik vorhandene Figur des Ellekonge (das Wort Erlenkönig leitet sich davon ab), dem König der Elfen inspiriert wurde, schildert eine nächtliche Szene in einem Wald, in welchem ein Vater seinen Sohn an den Erlkönig verliert. Das Kind, welches im Gegensatz zum Vater den Erlkönig sieht, wird von diesem umworben und als dieses sich weigert mit ihm zu gehen vom Erlkönig mit Gewalt entwendet, was den Tod des Jungen in den Armen des Vaters bedeutet. Die Ballade hat etwas mystisches und märchenhaftes. Das Zurückgreifen von Goethe auf ein märchenhaftes Sujets und die wichtige Bedeutung der Naturszenerie hat starken romantischen Charakter, was für Goethe eine Ausnahme ist. Der Wald, die Nacht sowie das Reiten als Abwandlung des Topos des Wanderns, sind im höchsten Sinne romantisch.

Die Grundtonart g-Moll erstreckt sich über den Großteil des in 4/4 geschriebenen Liedes (von 148 Takten der Ballade sind Takte 1-80 und 131-148 in dieser Tonart) und steht der nach Dur aufgehellten Subdominanttonart C-Dur des Mittelteils (Takte 81-130) gegenüber. Die Tonart g-Moll verwendet Schubert, außer im Zusammenhang mit Tod, auch zur Darstellung des ziel- und ruhelosen Umherirrens. John Reed beschreibt g-Moll zusätzlich als Tonart, welche die Standhaftigkeit jener ausdrückt, deren Los der Kampf gegen das Schicksal oder das Übernatürliche ist.¹¹⁴ Die Tonart g-Moll erstreckt sich über die Stellen, in welchen der Erlkönig den verängstigten Knaben bedrängt, und in welchen der Vater die Qual des Kindes und dessen Tod wahrnimmt. Das im Mittelteil dem g-Moll entgegengesetzte C-Dur hingegen, drückt das trügerische Locken und Verführen des Erlkönigs aus. So wie sich der Erlkönig verstellt, so entspricht auch das Naturstimmung, Liebe und Freude ausdrückende C-Dur nicht den wahren Absichten des Erlkönigs. Musikalische Stille ist im „Erlkönig“ nur eines der vielen von Schubert verwendeten Gestaltungsmittel. Sie kommt, außer am Ende des Stücks, nie in so expliziter Form vor, wie es zum Beispiel in der „Meeres Stille“ der Fall ist.

¹¹⁴ vgl. John Reed, *The Schubert Song Companion*, 1997, S. 484 - 494

Das Lied beginnt mitten im Geschehen der Handlung, in welche durch eine Strophe des Erzählers kurz eingeführt wird. Dieses plötzliche Hineinplatzen des Zuhörers in die Handlung, wird von Schubert durch einen dynamischen Einstieg erreicht. Das Publikum ist mehr Zeuge eines konkreten Geschehens, als Hörer einer Handlung. Die vom ersten Augenblick an dramatische Klavierbegleitung steht in *forte* und trägt den Hinweis „schnell“. Das Lied baut sich nicht erst durch Stille auf, sondern der Zuhörer wird sogleich ins Geschehen miteinbezogen. Die 15 äußerst spannungsgeladenen Takte der Klaviereinleitung legen die musikalische Grundstimmung fest. Wie im „Gretchen am Spinnrade“, schafft die Begleitung eine konkrete Szene des Geschehens. Wieder besteht die Klavierbegleitung aus einem prägnanten rhythmischen Motiv: In Achtel-Triolen gespielte Akkorde beherrschen die Klavierbegleitung, und führen eine sehr intensive und unmittelbare Szene eines stürmischen nächtlichen Ritts bildlich vor Augen.

Erst zwei Takte bevor der Erzähler anhebt, setzt Schubert ein *pianissimo* als dynamische Angabe. Ähnlich wie beim „Gretchen am Spinnrade“, wird musikalische Stille vor allem als Kontrastmittel zum Hervorheben der eigentlichen dramatischen Inhalte des Liedes verwendet. Die Dynamik, baut sich zwischen *pianissimo* und *fortissimo* durch *crescendo* und *decrescendo* ständig auf und ab. Dieser Kontrast verdeutlicht die verschiedenen emotionalen Ebenen zwischen den tragenden Personen: der beruhigende Vater, der zu Tode erschrockene Sohn und der verführende Erlkönig werden nebeneinander gestellt.

Die handlungstragenden Ebenen, die von jeweils einer Person (Erzähler, Vater, Sohn, Erlkönig) dargestellt werden, haben außer dem Erlkönig keine einheitliche dynamische Zuordnung. Der Erlkönig wird von Schubert, außer in einem sehr kurzen aber sehr aussagenden Moment, in dreifachem *piano* gehalten. Die Atmosphäre der Stille umgibt den Erlkönig. Vater und Sohn charakterisieren sich nicht durch Dynamik, sondern durch verschiedene Lage: Der Vater singt jeweils in tiefer und der Sohn in hoher Lage.

Wenn der Erlkönig zum ersten Mal im Takt 57 einsetzt, tritt an die Stelle des *forte* ein dreifaches *piano*. Doch dieser Schwenk ins Stille allein ist es nicht, der dem Erlkönig trotz des stetig weiterlaufenden rhythmischen Musters seinen eigene Charakter verleiht. Die drei Strophen des Erlkönigs präsentieren sich wie Lieder im Lied mit sehr lieblichem ariosen Charakter. Die trügerische Atmosphäre der Stille, welche den Erlkönig begleitet, wird jedes Mal durch einen bis im dreifachen *forte* gesungenen Hilferuf des Sohnes

unterbrochen. Die zweite Strophe des Erlkönigs, die im Takt 86 einsetzt, ist noch verführerischer. Abgesehen vom dreifachen *piano* und dem C-Dur, in welchem auch die dritte Strophe des Erlkönigs steht, wandeln sich die zuvor gehämmerten Akkorde im Triolen-Rhythmus zu Achtel-*arpeggios*. Obwohl der triolische Rhythmus erhalten bleibt, erhält dadurch auch die Klavierbegleitung einen sehr kantablen Charakter. Schubert verwendet verschiedene Bausteine, um die Absichten des Erlkönigs darzustellen. Doch auch die noch verlockendere Stille der zweiten Strophe des Erlkönigs reicht nicht aus um den Sohn zu verführen. Als der Erlkönig in seiner dritten Strophe beginnend im Takt 116, noch immer in *pianissimo* und C-Dur, einsieht, dass sein Locken vergeblich ist und ihn nur der Gebrauch von Gewalt an sein Ziel bringen kann, beendet Schubert die verführerische Atmosphäre der Stille, in dem er die zweite Silbe des Wortes Gewalt durch ein dreifaches *forte* vom Rest absetzt. Es ist dies auch die letzte Silbe des Erlkönigs. Damit wird für den Zuhörer klar, was das Beenden des stillen Lockens durch diesen wahrlichen Gewaltsausbruch bedeutet.

Nach den zwei verzweifelten letzten Versen der siebten Strophe, welche die Ausweglosigkeit des Jungen verdeutlichen, gehört die achte, die Schlusstrophe wieder dem Erzähler. Er kommentiert die letzten Augenblicke und schafft Gewissheit darüber, was der Zuhörer schon ab Ende der Schlusstrophe des Erlkönigs wusste oder zumindest ahnte. Wie am Anfang steht wieder g-Moll und nach wie vor dominiert das rhythmische Muster der Begleitung. Vor dem letzten Vers des Erzählers jedoch, kommt die Triolenfigur der Klavierbegleitung abrupt ohne *ritardando* in einem *pianissimo* As-Dur Akkord (der Dur-Dominante von d-Moll) zum Stillstand. Dieses Stillstehen hat sich zuvor durch ein einen Takt langes *forte piano diminuendo* angedeutet. Man könnte sagen, der Vater ist angekommen, das Pferd steht still und die Erzählung ist zu Ende. So wie hier die eigentliche Handlung endet, tut dies auch das tragende Prinzip der Klavierbegleitung, nämlich die rhythmische Grundbewegung. Im Gedicht endet mit dem dritten Vers der Schlusstrophe die bislang im Präsenz in Form eines Dialoges geschilderte Handlung. Der letzte Vers wird von Goethe nämlich in Imperfekt gesetzt: „*In seinen Armen das Kind war tot*“, und steht daher vom Zusammenhang abgelöst. Gleichzeitig spannt er damit zur einzigen vorher gebrauchten Vergangenheitsform, nämlich dem Perfekt im Vers des Sohnes; „*Erlkönig hat mir ein Leid getan*“ einen Bogen. Diese grammatikalische als auch inhaltliche Beziehung wurde von Goethe sicher bewusst etabliert. Der letzte Vers wird also

von Schubert musikalisch ganz zu Recht anders behandelt. Schubert überträgt die unterschiedliche zeitliche Zugehörigkeit des letzten Verses in die Musik.

Der *pianissimo* As-Dur Akkord leitet ein Rezitativ ein, welches den letzten Vers deutlich vom Rest abhebt. Diese zwei Takte Rezitativ sind in Hinblick auf die Verwendung von Stille als gestalterisches Mittel im Lied „Der Erlkönig“ ein Höhepunkt, und zugleich auch ein Höhepunkt in Schuberts Liedschaffen. Eine Spannungssteigerung ins fast Unerträgliche schafft Schubert, durch eine Atmosphäre der Stille, in der die so erwarteten bedeutenden Worte „*in seinen Armen das Kind war tot*“ erklingen. Stille scheint hier als musikalische Konsequenz der Steigerung der Dramatik der Klavierbegleitung. Während der erwartete Satz deklamiert wird, schweigt das Klavier.

Schubert geht noch einen Schritt weiter, und steigert diese Spannung zusätzlich, in dem er nach dem ersten Teil „*in seinen Armen das Kind*“ eine Achtelpause mit Fermate stellt, um somit die Gewissheit über den traurigen Ausgang der Ballade aufs Letzte hinauszuschieben. Auch wenn diese Pause nur als Sekundenbruchteil ausfällt, so erscheint sie dem Hörer doch viel länger. Dem folgen nur mehr zwei harte *forte* Akkordschläge zurück in die Tonika, welche das Ende des Stückes besiegelt.

John Potter nennt diese Art der Stille „Communicative Silence“, welche wiederum Teil des „rhetorical narrative“ ist. In seinem Artikel „The communicative Rest“, in welchem er barocke Rezitative vom Gesichtspunkt ihrer Pausen betrachtet (mit besonderem Augenmerk auf das Rezitativ des Monteverdi Orfeo aus dem zweiten Akt „*tu se’ morta*“, in welchem Orfeo vom Tod der Euridice erfährt), schreibt John Potter: „Communicative silence is in large part about timing and is often a subtle combination of the predictive and the reflective. It is (ironically) often the point at which performer and listener are closest to each other in intent, and audience attention is at its most engaged. ...our attention increases when there is an absence of notes. ...There may only be nanoseconds of time involved and what the listener understands during that period may only be a kind of meta-thought...“¹¹⁵

Die durch das Rezitativ und die fermatierte Achtelpause des Takts 147 bedingte freiere Ausführung durch die Interpreten, kann im gelungenen Fall die Ausdruckskraft der Szene noch verstärken. Die Stille der fermatierten Achtelpause bekommt dadurch eine ganz

¹¹⁵vgl. John Potter, *The communicative Rest in: Silence, Music, Silent Music*, 2007, S.155-168

besondere Bedeutung. Wie auch im Leben sind die bedeutendsten Momente, ob in freudiger oder schmerzlicher Hinsicht, oft nur durch Stille ausdrückbar. Es ist schließlich der Sänger allein, der dem rezitierten Vers seinen emotionalen Ausdruck verleiht. Der Interpret wird eins mit dem Erzähler der Ballade, und erhält die entscheidende Rolle beim Abschluss des Stückes und der damit verbundenen Lösung der Spannung. Er muss dem Publikum den Eindruck vermitteln, dass sich die Handlung gerade in diesem Moment abspielt. Eine zu lange oder kurze Pause würde den kommunikativen Wert der Stille der Pause zerstören.

Auch Gestik und Atmung des Interpreten spielen in diesem Augenblick der Stille eine wichtige Rolle. Sie gehören genau so zur gelungenen Deklamation des Rezitativs, wie poetisches und rhetorisches Feingefühl. Im Idealfall beeinflussen sie auch den Zeitpunkt des eintretenden Applauses, welcher diesen Mikrokosmos der Stille entgültig aufhebt.

5.5 Jägers Abendlied D 368 op. 3,4

Dieses Lied wurde 1816 nach dem gleichnamigen Gedicht von Goethe aus dem Jahr 1776 vertont. Das vierstrophige Gedicht, ein Kreuzreim mit jambischen Verfuß, ist das Liebesgedicht eines Jägers, dem beim Jagen die Gedanken an seine Geliebte nicht aus dem Kopf gehen.

Schubert hat das Gedicht, als einfaches Strophenlied in einem 2/4-Takt und in Des-Dur vertont und dabei die dritte Strophe ausgelassen. Die dritte Strophe ist im Gegensatz zu der ersten, zweiten und vierten Strophe, welche eine positive, sehnsüchtige und liebevolle Grundstimmung haben, von Resignation, Verdruss und Wehmut geprägt, was sie von den übrigen Strophen entschieden unterscheidet. Das Gedicht schildert die Sehnsucht des Jägers nach seiner Geliebten. Durch die Wahl des Strophenliedes und dessen wenn auch zurückhaltende Heiterkeit, ist eine Vertonung der dritten Strophe des Gedichts auf Grund ihres unterschiedlichen Affekts problematisch. Schubert hatte womöglich eine feste Vorstellung der Musik und wollte nicht vom einfachen Strophenlied abweichen, welches alle Strophen musikalisch gleich behandelt.

„Jägers Abendlied“ ist ein sehr schönes Beispiel für musikalische Stille im Lied und es ist interessant zu bemerken, dass in allen Strophen außer der besagten dritten, das Wort still als Adverb oder in adjektivischer Form vorkommt. Die Tonart Des-Dur bekräftigt Schuberts Auffassung des Textes, als ein freudig sehnsüchtiges Gedicht eines Liebenden an die ferne Geliebte. Vor allem im langsamen Zeitmass, so wie es auch in diesem Lied der Fall ist, ist Des-Dur charakterisiert durch einen weichen, besinnlichen nach innen gekehrten Ton.¹¹⁶

Die vorherrschende Dynamik des Liedes ist das *pianissimo*. Das Lied trägt den Hinweis „Sehr langsam, leise“, und beginnt ohne Klaviervorspiel mit einer Achtel-Note Auftakt der Singstimme auf der Dominante as. Einfache Kadenzharmonik dominiert den Bass der Klavierbegleitung, während in der Melodiestimme der Begleitung sich chromatische Bewegungen durch weite Teile des Stücks ziehen. Diese bestehen aus einer chromatischen Abfolge von drei Sechzehntel-Noten, gefolgt von einer Viertel-Note. Die chromatische Bewegung in der Klavierstimme, könnte gemäß dem Text der ersten Strophe, wo es lautet; „*Im Felde schleich ich still*“, als stilles Schleichen im Wald gedeutet werden.

Die Gesangsstimme entspricht in ihrem Bau einer einfachen zwölftaktigen Periode, bestehend aus jeweils sechs Takten Vordersatz und Nachsatz. Die Gesangslinie des Vordersatzes, welcher auf der Dominante endet, wird von Terz und Quart Sprüngen dominiert. Die des Nachsatzes, welcher in der Tonika schließt, verläuft vor allem stufenweise. Im Takt acht erreicht das Lied mit dem g seinen Spitzenton, was sich durch ein *crescendo* und *decrescendo* verdeutlicht.

Die Einfachheit der Struktur des Liedes, das langsame Tempo und das *pianissimo* vermitteln einen beruhigenden Eindruck von Stille. Es scheint, als wäre es Schuberts Absicht gewesen, ein in jeder Hinsicht schlichtes Lied zu komponieren. Stille ist dazu ein wichtiges Element. Diese Absicht erklärt auch, dass Schubert die dritte Strophe nicht vertonte, da diese mit ihrem Affekt andere musikalische Mittel erfordern würde. Ein vielleicht Schubert in nicht unbedeutender Weise beeinflussender Faktor ist die Häufigkeit

¹¹⁶ vgl. Felicitas von Kraus, *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern*, 1928, S.203-209; Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, S.377-380

des Wortes still im Text. Durch die Verwendung von Stille, gelingt es Schubert nicht nur den liebevollen, sehnsüchtigen Affekt unverfälscht auszudrücken, sondern dem Text im wörtlichen Sinne gerecht zu werden. Zur nötigen Stille im Wald bei der Jagd, gesellt sich ein stiller Friede in der Haltung des Jägers; „*Mir ist es denk' ich nur an dich, ... Ein stiller Friede kommt auf mich;*“ In der Atmosphäre der Stille erhalten die Gefühle eine neue liebevolle Perspektive. Stille fungiert hier als Verstärker der Liebesgefühle.

5.6 Der Tod und das Mädchen D 531, op. 7

Dieses Lied, nach einem Gedicht von Matthias Claudius aus dem Jahr 1775, wurde von Schubert im Februar 1817 in der Tonart d-Moll in einem 4/4-Takt komponiert. Es ist eine kurze dramatische Szene von 43 Takten, bestehend aus zwei Personen, dem Mädchen und dem Tod. Stille spielt in diesem Lied eine wichtige Rolle bei der musikalischen Darstellung des Textes. Das Gedicht, welches in romantischer Weise den Tode behandelt, ist ein Kreuzreim mit jambischen Versfuß und zwei Strophen, die jeweils zu einer Person gehören. Der Tod erfährt in dem Lied keine negative Darstellung, sondern er ist im romantischen Sinn ein erlösender Helfer. Das Geschehen wird in Form eines symbolischen Dialogs zwischen den zwei Personen dargestellt.

Das Lied strukturiert sich klar in vier Teile, die eine eindeutige Rolle zur Vermittlung des emotionalen Gehalts des Liedes haben. Den ersten Teil bildet eine Einleitung aus acht Takten, welche durch *pianissimo* und mäßiges Tempo sofort in die stille Gefühlswelt des Liedes einführt. Dieses langsame Tempo des Anfangs, wird akzentuiert durch den monotonen Wechsel zweier Notenwerte. Durch die Kombination von einer Halben- und zwei Viertel-Noten entsteht ein langsamerer, schreitender Rhythmus. Das Muster lang kurz kurz entspricht einem Pavane-Rhythmus. Allein dieser leise und langsame Pulsschlag der ersten acht Takte, der in weiterer Folge immer wieder vorkommt und das Lied sehr deutlich bestimmt, lässt lange bevor der Text eintritt eine Assoziation mit dem Jenseits aufkommen. Die Schlichtheit und Bewegungslosigkeit des Rhythmus im ersten Teil findet auch in der Harmonie sein Entsprechen. Die Klavierbegleitung, großteils nur im Bassschlüssel notiert, ist sehr tief (große und Kontraoktave). Die d-Moll Akkorde, die im

Pavane-Rhythmus fortschreiten, sind gekennzeichnet durch leere Oktaven und Quinten. In der Einleitung wechseln sich Tonika und Dominante ab, wobei sechs der acht Takte in der Tonika stehen. In den meisten Fällen kommt der Bassnote d beziehungsweise a sogar dreifach vor. Die Basslinie ist fast ausnahmslos in der Oktave verdoppelt. So wie es im Rhythmus keine Veränderung gibt, so besteht auch in der Harmonie der Einleitung kaum Bewegung. Rhythmus und Harmonie zeichnen ein stilles und starres Bild, das an einen Winterschlaf eines Tieres erinnert; nur die nötigsten musikalischen Funktionen bleiben aufrecht.

Der zweite Teil beginnt mit einem auftaktigen Einsatz der Singstimme in Takt 9. Es ist die Stimme des Mädchens, welche die Musik der Einleitung abrupt aus der Erstarrung reißt. Schubert setzt die Angabe „Etwas geschwinder“ und ein *piano*, welches sich nach vier Takten durch ein *crescendo* steigert. Dies führt zu einer deutlichen Unterscheidung zum ersten Teil. Es folgt nun auf 11 Takten die erste Strophe des Liedes. Schubert schreibt diesen Teil in Form eines dramatischen Rezitativs: Die Angst des Mädchens äußert sich in kurzen abgerissenen Phrasen, durch punktierte Achtel-Noten und Viertel-Pausen. Spätestens in diesem Moment bewahrheitet sich die dunkle Vorahnung der Einleitung. Das Mädchen wehrt sich gegen den Tod, und fordert den Knochenmann auf zu gehen und sie nicht anzurühren.

Die Klavierbegleitung der Takte 9-15 ist dominiert von auf der zweiten Achtel einsetzenden Achtel-Bewegungen, welche die Musik vorwärtstreiben und die pulsierende und dynamische Aussage unterstreichen. Der Ambitus steigert sich. Erst ab Takt 15 beruhigt sich die Musik, und findet in den letzten sechs Takten allmählich zurück in die Stille der Einleitung. Der Rhythmus kehrt im Klavier im Takt 16 wieder zur schreitenden Pavane zurück, während das Mädchen weiterhin den Tod in punktierten Noten deklamierend auffordert sie nicht anzurühren. In den Takten 16 bis 20 erstarren die Harmonik und der Rhythmus zur Ausgangssituation der Einleitung. Dieses Zurückkehren in die Stille der Einleitung symbolisiert das Unterliegen des Mädchens gegenüber dem Tod. Zu diesem Zweck greift Schubert in den Text ein und wiederholt im Takt 18 und 19 die letzte Aufforderung des Mädchens „*und rühre mich nicht an*“. Dieses „*und rühre mich nicht an*“ ist gleichzeitig die letzte Aussage des Mädchens und erweckt den Eindruck es sei mit dem letzten Ausatmen gesagt worden. Die darauf folgende Stille im Klavier und Gesang in Form einer Halben-Pause verstärkt diesen Eindruck. Die letzten zwei Takte

dieses Teils gehören dem Klavier allein. Schubert setzt die Angabe *pianissimo diminuendo*. In diesen zwei Takten, ahmt das Klavier in vereinfachter Weise die Melodiebewegung des letzten „und rühre mich nicht an“ der Singstimme nach. Diese immer leiser werdende diatonisch und chromatisch absteigende Melodie (f-e-d-cis) stellt das Entschlafen des Mädchens dar. Dass auf dieses *pianissimo diminuendo* eine Generalpause folgt, zeugt von der Eloquenz dieses Liedes, denn was das Sterben des Mädchens am stärksten symbolisiert, ist in diesem Moment die Todesstille, die ihren Ausdruck in einer Halben-Pause mit Fermate findet. Die Todesstille dieses Augenblicks schildert den Übergang des Mädchens in den Tod.

Der dritte Teil setzt nach der Generalpause im Takt 22 ein. Die harmonische Bewegung, der tiefe düstere Klang des d-Moll sowie der langsame, schreitende Rhythmus der Pavane führen wieder in den Klang des ersten Abschnitts. Die Todesstille der Einleitung findet auch im *pianissimo* des dritten Teils ihre Entsprechung.

In diesem Teil spricht der Tod, und es bestätigt sich endgültig die Vorahnung aus der Einleitung. So wie Schubert der Angst des Mädchens entsprechend ihre Stimme rezitativisch deklamiert, so wird auch die Stimme des Todes in einem sprechenden Ton gehalten. Dieser unterscheidet sich jedoch gänzlich von dem des Mädchens.

Der Ton des Todes ist jedoch nicht grausam. Er beruhigt das Mädchen und sagt: er sei Freund und das Mädchen könne ruhig in seinen Armen schlafen. Die Gesangsstimme deklamiert diesen beruhigenden Text des Todes zumeist auf der Tonika *unisono*, beziehungsweise im Oktavabstand mit der Bassstimme. Erst nach sechs Takten dieses Abschnitts verlässt er sie in einem geringen Ambitus in tiefer Lage innerhalb einer Quart, um sie wenig später wieder zu erreichen. In den Takten 23 und 24 wechselt Schubert Tonart und begleitet „*du schön und zart Gebild*“ in g-Moll, der Subdominante von d-Moll. Die Tonart d-Moll steht für Trauer, Sehnsucht und düstere Vorgänge. Die Tonart g-Moll hat laut Felicitas von Kraus, den Ausdruck mit d-Moll gemeinsam, nur kommt als zusätzliches Ausdrucksmoment die Unruhe hinzu.¹¹⁷ Der Rhythmus der Gesangsstimme entspricht teilweise gänzlich dem Pavane Schreitrhythmus des Klaviers, oder variiert diesen nur geringfügig. Das langsame und leise Rezitieren auf einer Note verleiht dem Gesagten Pathos und weist auf die Übermenschlichkeit des Sprechenden hin. Seine

¹¹⁷ vgl. Felicitas von Kraus, *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern*, 1928, S. 203-209

Deklamation ähnelt einem liturgischen Rezitationston. In den letzten zwei Takten dieses dritten Teils (Takt 36 und 37) wechselt Schubert bei dem Wort „*schlafen*“ zu D-Dur. Damit erhält der Text „*sollst sanft in meinen Armen schlafen*“, somit das Entschlafen in den Tod, eine eindeutig positive Bedeutung. Das letzte Wort des Todes endet in Dur. Die Tonart D-Dur ist laut Kraus bei Schubert die Tonart der befreiten Stimmungen.¹¹⁸

Der vierte und letzte Teil, der aus sechs Takten besteht, entspricht fast gänzlich dem ersten Teil, nur dass jetzt die Kadenzharmonik von D-Dur und nicht d-Moll steht. Wie im ganzen ersten, dritten und vierten Abschnitt erstreckt sich der daktylische Pavane Rhythmus, welcher an einen Trauermarsch erinnert, über den ganzen letzten Teil. Wenn man die zwei vorhergegangenen Dur Takte auf „*schlafen*“ dazu zählt, so ist dieser Abschlussteil mit acht Takten genau so lang wie die Einleitung, was auch beim Hören ein Gefühl von Symmetrie aufkommen lässt. So wie der erste Teil in Moll in das Lied eingeführt hat, verklingt das Lied im letzten Teil in Dur. Den Abschluss bildet kein Akkord, sondern eine halbe Note Pause mit Fermate. Das Lied endet in der intensivsten Form der musikalischen Stille, nämlich der Pause. Diese Stille ist geladen mit der Stimmung des Liedes. In ihr klingt das Geschehene weiter und der Hörer kann die Eindrücke auf sich wirken lassen.

Das Schubert Lied „Der Tod und das Mädchen“ ist ein sehr gutes Beispiel für Todesstille. Da es sich um einen romantischen Text handelt, der entsprechend der romantischen Vorstellung des Todes diesen als Erlösung sieht, ist auch der in die Stille der Generalpause verklingende Akkord ein Durakkord. Dieses Lied ist ein exemplarisches Beispiel dafür, wie subtil Schubert mit dem Text umgeht. Zur Gestaltung dieses Textes verwendet er zahlreiche Mittel, die eine Atmosphäre von Stille erzeugen. Diese intime Atmosphäre der Stille lässt den Text noch unmittelbarer wirken.

Die Mittel, mit welchen Schubert die Stille des Todes darstellt, sind sehr einfach und können teilweise mit barocken rhetorischen Figuren in Verbindung gebracht werden. So wie eine große Mehrheit von Schuberts Liedern im *pianissimo* beginnt, so steht diese dynamische Angabe auch am Anfang des Liedes und beherrscht dieses. Die Komposition beginnt und endet in dieser Dynamik. Die zwei Pausen-Fermaten am Ende des zweiten und

¹¹⁸ vgl. ebd.

vierten Teils sind jeweils Höhepunkt im Stück. Das Lied kommt aus der Stille hervor und verschwindet auch wieder in dieser. Martin Wehnert nennt im Bezug auf Merkmale der romantischen Musik die: „insbesondere Gestaltung von Anfang und Ende des Stücks oder Werkes, also von Positionen mit den wahrnehmungspsychologisch höchsten Stellenwerten“.¹¹⁹ Gerade an diesen Stellen ist die Stille am intensivsten und bedeutendsten. Das dem Wesen der Stille entsprechende Auftauchen und wieder Zurücktauchen der Musik in diese, findet sich in einer weiteren Feststellung Wehnerts wieder, wenn er schreibt: „Ein Vorher und Nachher wird suggeriert, ein Eingebettetsein der Musik in einen größeren Sinn- bzw. Lebenszusammenhang“.¹²⁰ Wenn Schubert an das Stückende Stille in Form einer Pausenfermate setzt, so will er den Hörer noch in der Gefühlswelt des Textes belassen, so dass dieser selbst entscheidet, wann für ihn die Musik tatsächlich verklingt.

Die im ersten, dritten und vierten Teil im Klavier und Singstimme vorherrschende daktylische Schreitbewegung hat durch den langsamen repetitiven Charakter eine erstarrende Wirkung, die erst in den letzten acht Takten mit dem Wechsel von d-Moll nach D-Dur eine dem Text entsprechend beruhigende Wirkung erhält. In seinen allgemeinen Prinzipien zur Tonkunst nennt Ryba, unter den traditionellen rhetorischen Figuren, die *Pigritia* (Trägheit). Der Eindruck der Trägheit der Musik, bis hin zur letztlichen Erstarrung in die Todesstille, erscheint im Hinblick auf das Lied „Der Tod und das Mädchen“ passend. So wie im Tanz Bewegungslosigkeit, also ein Stillstehen der Bewegung, der Stille in der Musik entspricht, so kann Trägheit in der harmonischen, rhythmischen und melodischen Bewegung Stille suggerieren.¹²¹

Anna Danielewicz-Betz schreibt hierzu: „silence may also be achieved by slow repetition of a single note (repetition in language has the same function, e.g. in ‘lulling’ somebody into sleep). In such case the level of animation is low, and, apart from monotonous deadness, there is no sense of outgoing or incoming emotion. This procedure is used in funeral marches (e.g. Beethoven’s *Piano Sonata* in A flat, Op. 26 and Chopin’s *Piano Sonata* in B flat minor)...“¹²² Die Koppelung dieses Rhythmus der Klavierbegleitung mit dem auf einem Ton deklamierenden Gesang verstärkt diese Wirkung.

¹¹⁹ Martin Wehnert, *Romantik und romantisch* in: MGG, 2006, S. 501

¹²⁰ ebd.

¹²¹ ebd.

¹²² Anna Danielewicz-Betz, *Silence and Pauses in Discourse and Music*, 1998, S. 170

Die Erstarrung und Leere der Pavane Begleitung ist nicht nur bedingt durch den langsamen schreitenden Rhythmus, sondern durch deren im wahrsten Sinn leere Harmonie, welche durch das Verdoppeln in Oktaven und Unisono zwischen Klavier und Singstimme entsteht. Paul Mies misst der Bedeutung des Unisono im Werk von Schubert eine wichtige Bedeutung bei. Er sieht darin verschiedene positive und negative Ausdrucksmöglichkeiten. Es kann unter anderem eine geheimnisvolle, schaurige und unheimliche Grabes- oder Todesstimmung symbolisieren.¹²³

Walther Dürr schreibt im Bezug zum Unisono und Schubert: „Der Komponist neigt dazu, ‚schaurige‘ Textpassagen, in denen es um Übersinnliches, um Tod ... und Geister geht, im Unisono zu fassen. Ein solches Unisono zeigt zugleich ‚Leere‘ wie Unerbittlichkeit und Ferne an, es ist aber auch emphatisch aus dem Kontext herausgehoben ... Dabei gewinnt es leicht den Charakter einer zentralen Aussage ... Das hängt in der Regel damit zusammen, daß solche Unisoni in der Regel sprachnah sind ...“¹²⁴

Diese Leere durch Unisono, Oktav- oder auch Quintverdoppelungen ist ein sehr effektives Mittel um Stille zu suggerieren. Ein traditionelles rhetorisches Stilmittel, welches Schubert bewusst oder intuitiv einsetzt, ist das Unterbrechen der rezitativischen Gesangslinie des Mädchens durch Viertelpausen im zweiten Teil. Das ängstliche, dynamisch und im Ambitus sich stetig ausweitende Bitten des Mädchens erzeugt durch kurze Pausen in der Singstimme einen seufzenden, weinenden Eindruck. Die barocke rhetorische Formel des *Susprium* verwendet eben diese Einfügung von Pausen, um das Seufzende, Weinende in der Stimme zu vermitteln. Der impulsive und spontane Ausbruch des Mädchens im zweiten Teil beendet abrupt die vorhergegangene Einleitung. Solch impulsives Wechseln von Stimmungen ist charakteristisch für Musik der Romantik.¹²⁵

Ein weiteres traditionelles rhetorisches Stilmittel findet sich am Ende des zweiten Teils. Es erfolgt im Pavane-Rhythmus eine Abwärtsbewegung in der Melodie, welche der eines *Passus duriusculus* ähnlich ist. Bei diesem fällt die Melodie von einem Ausgangston in chromatischen Schritten auf den eine Quart darrunterliegenden Ton hinab. Diese Art des

¹²³ vgl. Paul Mies, *Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede* in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 11, 1929, S. 99

¹²⁴ Walther Dürr, *Sprache und Musik*, 1994, S.229

¹²⁵ Martin Wehnert, *Romantik und romantisch* in: MGG, 2006, S. 501

Lamentobasses kommt in etwas veränderter Weise in den letzten Takten des zweiten Teils vor. Schubert setzt in diesem Lied diese historische Figur deutlich ein. Der Quartsprung von f hinab auf cis wird jedoch nicht ausschließlich durch Halbtöne erreicht. Schubert versieht diese absteigende Bewegung mit dem dynamischen Hinweis *pianissimo diminuendo*. Die darauf folgende Stille der Pausenfermate verstärkt die malerische Wirkung dieser traditionellen rhetorischen Todesgestik, welche Schubert einsetzt. Der Lamentobass, eine rhetorische Figur des Abstiegs, stellt in der traditionellen Symbolik Klage, Leid, Trauer und Schmerz dar.¹²⁶ Im Lied Schuberts werden traditionelle rhetorische Elemente mit romantischen Elementen in feinfühlig und schöpferischer Weise verbunden, um den Eindruck von Stille zu erzeugen. Schuberts „Der Tod und das Mädchen“ ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie Schubert historische Elemente verwendet um eine Atmosphäre von Stille zu schaffen.

5.7 An die Musik D 547 op. 88

Die Vertonung des gleichnamigen Gedichts von Franz Schober aus dem März des Jahres 1817 ist neben dem Lied „Trost im Liede“ (auch von Schober aus dem selben Jahr) eine Lobeshymne an die Musik. Das Lied kann als Motto der Kunstanschauung des Freundeskreises von Schubert gesehen werden. Schober ist dessen Zentralfigur und hat den Komponisten in seinem Verhältnis zur Literatur und Kunst allgemein stark geprägt. Schober hat dem Großteil des Freundeskreises mit diesem Gedicht sicherlich aus dem Herzen gesprochen.

Das Gedicht ist eine Danksagung an die Musik. In den zwei Strophen wird der Musik, der holden Kunst, für das Entrücken in eine bessere Welt gedankt. Die romantische Auffassung der Musik und der Kunst generell, als Ort der Zuflucht und der Linderung der Sorgen des irdischen Lebens, wird in Schobers Gedicht wie in einem Gebet gepriesen. Das Verständnis der Kunst als spirituellem Akt, als eine Art Religionsausübung tritt in den Vordergrund. Das Erhabene und Spirituelle wird von Schubert auch in der Musik umgesetzt; er preist Musik durch Musik. In der musikalischen Gestaltung dieses Gedichts

¹²⁶ vgl. Richard Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, 2006, S. 147-150

verwendet Schubert einfache Mittel und vor allem auch die Atmosphäre der Stille. Die erhabene Einfachheit verleiht dem Gedicht einen spirituellen Charakter, welcher unvermeidlich die Assoziation mit einem gesungenen Gebet aufkommen lässt. So wie Stille im Gebet eine entscheidende Rolle spielt, so tut sie dies auch in diesem Lied. Das zweistrophige Gedicht, ein Kreuzreim mit jambischen Versfuß, wird von Schubert in einem 4/4-Takt und in D-Dur vertont. Die Tonart D-Dur gilt als jene des Triumphes und des Hallelujas und bei Schubert vor allem als jene der befreiten Stimmung.¹²⁷

Zur Vertonung des Gedichts wählt Schubert die einfache Form eines Strophenliedes, welches durchgehend durch die Kadenzharmonik von D-Dur geprägt ist. Wie eine Art Kirchenlied im volkstümlichen, andächtigen Charakter, stellt sich die Musik Schuberts bescheiden zu den Worten Schobers und wird ihnen auf diese Weise am gerechtesten.

Die Tempobezeichnung lautet „*mäßig*“ und die Dynamik sieht ein *piano* vor. Die kurze Klaviereinleitung von zwei Takten stellt die Art der Begleitung vor, die das ganze Stück hindurch prägt. In der rechten Hand werden Akkorde vorwiegend der Tonika in durchgehender Achtel-Bewegung gespielt. Der Bass ist geprägt von einer schlichten einstimmigen Melodie aus Viertel- und Halben-Notenwerten, welche die ersten zwei Takte der Singstimme vorausnimmt. Die Melodie des Basses entspricht der Vertonung des ersten Versteils „*Du holde Kunst,..*“, einer Kernaussage des Gedichts.

Im dritten Takt beginnt der strophische Liedteil mit dem Einsatz des ersten Verses des Gedichts. Schubert setzt mit dem Einsatz der Singstimme ein *pianissimo* im Klavier, welches großteils den strophischen Liedteil prägt. Die Atmosphäre der Stille wird dadurch mit der Singstimme intensiviert. So wie sich die Verse in zwei Gruppen teilen lassen, so geschieht es auch in der Musik. Den Versen, welche die grauen Stunden des irdischen Lebens beschreiben, stehen jene gegenüber, in welchen die übersinnlichen Wirkungen der Musik geschildert werden. Die in der Musik umgesetzte Trennung wird durch einen Takt Klavier solo verdeutlicht. Der erste Teil innerhalb des strophischen Liedes (Takt 3-9) ist

¹²⁷ vgl. Felicitas von Kraus, *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern*, 1928, S.203-209; Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, S.377-380

gekennzeichnet von einer Abwärtsbewegung in der Gesangsmelodie. Die fallenden Intervalle der großen Sext und der Septim bezeichnen die „*grauen Stunden*“.

Der zweite Teil (Takt 11-19) ist geprägt von einer Aufwärtsbewegung in der Melodie, welche im Takt 16 ihren Höhepunkt erreicht und in den anschließenden zwei Takten der Melodie (der Wiederholung des gleichen Verses) wieder über eine fallende Sext die Tonika d erreicht. Die Aufwärtsbewegung mit dem Spitzenton fis², welche jeweils die zwei Schlussverse mit ihrer zentralen Bedeutung hervorhebt: „ ... *Hast mich in eine bessere Welt entrückt! ... Du holde Kunst, ich danke dir dafür!*“, wird im Bass des Klaviers durch eine chromatische Aufwärtsbewegung begleitet. Beginnend im Takt 15 steigt die Basslinie chromatisch über g-gis-a-ais-h in halben Notenwerten, was mit einem *crescendo* verbunden ist, welches mit der Wiederholung des jeweils letzten Verses wieder in *piano* zurückkehrt. Gegensätzlich zu den in Schuberts Liedern vorhandenen Lamentobässen macht der Bass hier eine Aufwärtsbewegung. Verbunden mit dem Inhalt, der dieser Bewegung zu Grunde liegenden Verse, kann dieses Aufwärtsstreben die Apotheose der Musik symbolisieren. Anschließend an den zweiten Teil des strophischen Liedteils folgen drei Takte Klavierbegleitung (Takt 20-23), in welchen sich die Dynamik zu einem *forte* steigert, bevor sie wieder auf das *pianissimo* und die Tonika im ersten Takt der Wiederholung zurückfindet, beziehungsweise auf der Tonika im Schlusstakt (Takt 24) in *pianissimo* verklingt.

Musikalische Stille ist bei der Vertonung des Gedichts von Schober ein äußerst wichtiges gestalterisches Mittel Schuberts. Schlichtheit und Einfachheit charakterisieren dieses Lied, was sich nicht zuletzt auch durch die Wahl der Form des Strophenliedes zeigt. Das Überwiegen von *pianissimo*, das mäßige Tempo sowie die durchgehenden Achtelakkorde, gebremst durch einen einstimmigen melodiosen Bass, in vorwiegend langsamer Bewegung, erzeugen gemeinsam eine Atmosphäre der Stille. Es ist dies keine Stille, die Spannung erzeugt, keine rhetorische Stille, Todesstille oder Stille welche durch das Wort Stille im Text bedingt ist. Im Fall dieses Liedes ist es eine ermutigende, erhabene, andächtige, beruhigende Stille, welche dem Spirituellen Charakter des Textes entspricht. Die Musik Schuberts symbolisiert die besungene „*bessere Welt*“ und „*den Himmel besserer Zeiten*“.

5.8 Nachtstück D 672 op. 36, 2

Dieses Lied aus dem Jahr 1819 basiert auf einem romantischen Gedicht des engen Schubert-Freunds Johann Mayrhofer. Das Lied wurde zusammen mit „Der zürnenden Diana“, ebenfalls nach Mayrhofer, 1825 herausgegeben. Zu diesem Zweck hat Schubert beide Lieder um einen Halbton tiefer gesetzt. Die Erstfassung, welche der Analyse zu Grunde liegt, steht in cis-Moll und die zweite Fassung steht demnach in c-Moll.

Die Verwendung der ersten Fassung entspringt der Motivation, die Absicht des Komponisten am getreuesten zu erfassen. Für die Analyse der Stille hat dies geringere Bedeutung, da es mehr auf die in diesem Lied verwendeten Gegenüberstellungen von Moll und Dur ankommt, als auf eine genaue Tonart. Im Stück wird die Ausgangstonart cis-Moll mit E-Dur der Tonikaparallele und Cis-Dur der Dur-Variante der Grundtonart kontrastiert. Laut Kraus ist cis-Moll bei Schubert die Tonart der Todesstimmung und Sehnsucht, und E-Dur die Tonart von Naturstimmungen. Die Kombination dieser Tonarten zur Darstellung der Szene und ihrer Stimmung sowie die positive Konnotation der Todessehnsucht durch Cis-Dur ergeben eine treffliche Darstellung der romantischen Absichten Mayrhoferers.

Die Vorlage Mayrhoferers ist in vielem ein typisches lyrisches romantisches Gedicht. Das Gedicht ist abwechselnd ein Kreuz- und Paarreim mit jambischen Versfuß und besteht aus vier Strophen. Mayrhofer setzt sein Gedicht, in welchem ein alter Mann in Vorahnung des Todes die heilige Nacht besingt bevor der Tod sich zu ihm neigt, in ein höchst romantisches Bild. Romantische Topoi wie Mond, Nebel, Berge, Wald, Nacht und viele andere Naturbilder bilden die Szene, in welcher ein langer Schlummer von allem Kummer erlöst. Der alte Mann wird durch den langen erlösenden Schlaf eins mit der Natur. Die romantische Vorstellung des Todes als erlösendem Schlaf ist Hauptaussage des Gedichts.

Die erste, dritte und vierte Strophe führen in die Naturszene ein und beschreiben das Geschehen um den Alten. Der letzte Vers der ersten Strophe „*Und singt waldeinwärts und gedämpft*“ (gedämpft bedeutet hier still) leitet die zweite Strophe und damit den Gesang des Alten ein, in welchem er den vor allem Kummer erlösenden langen Schlummer herbeisehnt. Dieser Gesang des Alten und dessen romantische Todessehnsucht stehen im

Mittelpunkt des Gedichts, und werden von Schubert durch eine Wiederholung im Lied hervorgehoben.

Der Vierstrophigkeit des Gedichts entspricht in der musikalischen Strukturierung Schuberts eine Dreiteiligkeit. Der erste Teil (Takt 1-17) besteht zunächst aus einer fünftaktigen Klaviereinleitung, welche die musikalische Grundstimmung festsetzt. Das Lied beginnt mit einem *pianissimo* in einem 4/4-Takt mit dem Tempohinweis „Sehr langsam“. Bereits im zweiten Takt tritt ein *crescendo* ein, welches nach einem *forte* im dritten Takt wieder zum Ausgangs-*pianissimo* zurückkehrt, in welches im Takt 6 die Singstimme einsetzt. Gleich in den ersten Takten gibt Schubert durch eine rhetorische Wendung Auskunft über den emotionalen Inhalt des Liedes. Im Bass des ersten Taktes beginnend, führt ein *passus duriusculus* von cis, dem Grundton der Tonika, über his, h, und ais zum gis in Takt 3. Das gis, der Dominantgrundton, bleibt dann zwei Takte orgelpunktartig liegen, bis die Singstimme im Takt 6 in *pianissimo* einsetzt. Die harmonische Fortschreitung wird in halben Notenwerten gespielt. Dieser Lamentobass, welcher sich aus einem *pianissimo* ins *forte* steigert, ist eine eindeutige Vorahnung des Todes. Die Trägheit des langsam fallenden Lamentobasses erzeugt gekoppelt mit dem *pianissimo* eine besonders spannende Atmosphäre der Stille, welche noch durch die in der rechten Hand des Klaviers dominierenden chromatischen Vorhalte verstärkt wird. Fast jeder Ton wird chromatisch erreicht, was zusätzlich Spannung erzeugt. Schubert schildert in den fünf Takten der Einleitung eine konturenlose Nebellandschaft, die eine Todesahnung in sich birgt. In Takt 6 tritt die Gesangsstimme hinzu, welche die erste Strophe rezitativisch wiedergibt. Das vorhergegangene fünftaktige Modell der Klaviereinleitung wird als Begleitung eine Oktav tiefer wiederholt. Im Takt 11 ändert sich die Faktur, womit der 4/4-Takt durch einen *alla breve*-Takt abgelöst wird und die Trägheit des Anfangs sich aufhebt. Trotzdem bleibt die Atmosphäre der Stille durch das weiter bestehende *pianissimo*, die Reduktion der Klavierbegleitung und den zurückhaltenden rezitativischen Charakter des Gesangs aufrecht. An Stelle der begleitenden Akkorde in Halben-Notenwerten tritt in den Takten 11-17 eine einstimmige Basslinie im Viertel-Rhythmus in der Klavierbegleitung in Erscheinung, die bis zum Ende der ersten Strophe anhält. Der letzte Vers der ersten Strophe; „und singt waldeinwärts und gedämpft“ leitet über zur Strophe des Alten, die den eigentlichen Höhepunkt des Gedichts und der Musik darstellt.

Nach „gedämpft“, dem Synonym für still, setzt Schubert eine Achtel-Pause mit Fermate. Diese dadurch hervorgerufene Stille steigert die Spannung des Zuhörers, welcher den Gesang des Alten abwartet. Bevor die Hauptaussage des Gedichts vermittelt wird, greift Schubert bewusst zum Mittel der Stille, um die vorhergegangene Atmosphäre der Stille zu verlängern und Aufmerksamkeit für das eigentlich Wichtige und Aussagende zu erreichen. Alles was der zweiten Strophe musikalisch voranging, hatte die Absicht, die passende Stimmung für den Gesang des Alten zu schaffen.

In dieser musikalischen Landschaft erscheint der Alte, welcher die Erlösung von allem Kummer durch den langen Schlummer besingt. Wiederum ist alles in *pianissimo* gehalten. Mit der zweiten Strophe, dem eigentlichen Gesang des Alten, beginnt der zweite Teil des Liedes (Takt 18-39). Im Vergleich zum rezitativischen Charakter der Einleitung erscheint die Melodik der Gesangslinie, welche sich vorwiegend aus Dreiklangszerlegungen aufbaut, sehr kantabel. In die Klaviermelodie setzt Schubert Akkordzerlegungen in Sextolen und in den Bass Halbe-Noten in Oktavabstand. Die im Vergleich zu den Sextolen träge wirkende Bewegung der Halben-Noten sowie die schwebende Wirkung der leeren Oktaven beruhigen die Klavierbegleitung. Das *pianissimo* und die Angabe „mit gehobener Dämpfung“ erzeugen den klanglichen Eindruck einer Harfe. Die Harfe ist das Begleitinstrument des Alten in dieser Atmosphäre der Stille, welche mit der zweiten Strophe eine neue Farbe erhalten hat. Diese Stimmungswandlung schafft Schubert in dem er cis-Moll mit E-Dur variiert. Der letzte Vers der zweiten Strophe; „Der mich erlöst von allem Kummer“ wird besonders behandelt. Abgesehen von der Wiederholung der ganzen zweiten Strophe, wiederholt Schubert auch diesen Vers noch einmal. Er wird somit viermal gesungen. Um ihn aus der dominierenden Atmosphäre der Stille hervorzuheben, erhält dieser Vers eine dynamische Auf- und Abwärtsbewegung durch *crescendo* und *decrescendo*.

Der dritte und letzte Teil des Liedes (40-68) besteht aus den Versen drei und vier, welche aus beobachtender Sicht Bescheid über das weitere Schicksal des Alten geben. Nach dem *decrescendo* des vorangegangenen „Der mich erlöst von allem Kummer“ setzt der dritte Liedteil wiederum im *pianissimo* im Takt 40 ein. Um diesen Teil des Gedichts auch musikalisch von der bedeutungstragenden zweiten Strophe zu unterscheiden, setzt Schubert ein neues Begleitmodell. An Stelle der Sextolen treten nun Sechzehnteltriolen mit

einer Achtel-Note zu Viertel-Noten mit nachschlagenden Achteln im Bass. Der Wechsel vom Bass in halben Noten zu Viertel-Noten mit nachschlagendem Bass macht die Begleitung des dritten Teils dynamischer als jene des zweiten. Die Gesangslinie bleibt weiterhin geprägt von Dreiklangszerlegungen, die eine zum Teil volksliedhafte Melodie erzeugen. Die Harmonik ist charakterisiert von einem Nebeneinander von Moll und Dur, wobei E-Dur, D-Dur und letztendlich Cis-Dur die Oberhand ergreifen, womit sich die romantische Vorstellung des Todes schließlich durchsetzt.

Der Schlussvers der vierten Strophe „*Der Tod hat sich zu ihm geneigt*“ ist gleichsam der Epilog, welcher dem Zuhörer den erwarteten Ausgang des Gedichts mitteilt. Im Takt 55 beginnt sich der Begleitrhythmus zu beruhigen und an Stelle der Viertel-Noten mit nachschlagenden Achteln im Bass tritt ab Takt 59 schließlich eine Bassbegleitung von zwei Halben-Noten pro Takt mit jeweils oktavierten Grundton. Diese leeren Oktaven des Bass erinnern an die Atmosphäre der Stille der Strophe des Alten. Gleichzeitig mit der Beruhigung des Basses ab Takt 56 setzt Schubert den Hinweis *decrescendo*. In den Takten 59, 63 und 66 setzt Schubert nochmals *diminuendo*, um eine fast unerträgliche Stille bis zum Schlussakkord im Takt 68 zu schaffen.

Bei den zwei letzten Versen (ab Takt 59) kommt die musikalische Stille wieder sehr stark zur Geltung. Die Worte dieser Verse; „*Der Alte horcht, der Alte schweigt, Der Tod hat sich zu ihm geneigt*“ haben eine starke Beziehung zur Stille. Das Schweigen des Alten, also die Stille in welcher der Alte nach dem Tod horcht, drückt Schubert aus indem er die Dynamik bis auf ein Minimum reduziert. Während diese Verse gesungen werden, setzt Schubert drei Mal *diminuendo* in der Klavierbegleitung. Er will den Zuhörer selbst zum Horchen bringen und ihn damit in das Lied einbeziehen. Auch die Singstimme fügt sich der Atmosphäre der Stille, indem sich ihr Ambitus verringert und sie teilweise nur auf einem Ton verweilt. Die Worte „*der Tod hat sich zu ihm (geneigt)*“ werden ausschließlich auf dem Ton gis, der Dominante von Cis-Dur der Schlussart, in abwechselnd punktierten Vierteln und Achteln deklamiert. Vor allem das cis, der Grundton der Schlussart, erhält dabei besondere Bedeutung. Dieser wird in den letzten zwei Takten von oben oder unten durch einen Halbton erreicht. Dieses Spannungsmittel nutzte Schubert bereits zuvor in der fünf Takte langen Einleitung. In der Harmonie des Schlussteils überwiegt nun das Cis-Dur, welches den erlösenden Tod entsprechend semantisiert. In den Takten 66 und 67, also dem vor- und vorvorletzten Takt, wird die Tonika Cis-Dur jeweils

durch einen verminderten Septimenakkord (his-dis-fis-a) auf der ersten Halben des Taktes erreicht. Dies erklingt wie eine schmerzliche Reminiszenz, die sich erst in der zweiten Halben des Taktes durch die Lösung in die Dur Tonika aufhebt. Die romantische Erlösung vom Schmerz der Welt durch den Tod ist somit auch musikalisch in den letzten Takten des Liedes nochmals exemplifiziert. Das Lied verklingt in einem Cis-Dur Akkord des Schlusstaktes 68. Die darauf folgende Stille scheint wie als Konsequenz der sich ständig steigernden *diminuendi*.

5.9 Nacht und Träume D 827 op. 43,2

Im Jahr 1823 vertonte Schubert das zu tiefst romantische Gedicht „Nacht und Träume“ seines Freundes Matthäus von Collin. Dieses einstrophige Gedicht, ein Paarreim mit trochäischem Verfuß, ist ein Loblied an die Nacht und den damit verbundenen Traum. Das Gedicht beschreibt das Anbrechen der Nacht und der damit verbundenen Träume. Es weist viele Parallelen zu dem Lied „An die Musik“ auf und kann in gleicher Weise als Gebet angesehen werden. Die Nacht und der Traum sind bedeutende Topoi der Romantik. So wie der Tod oder die Kunst, und da vor allem die Musik, sind es Zustände, die den Menschen aus dem Irdischen in eine „*bessere Welt*“ entrücken. Es sind Fluchträume für den vor der erdrückenden Realität zu fliehen versuchenden romantischen Menschen. Was in „An die Musik“ die „*holde Kunst*“, sind in „Nacht und Träume“ die „*heilige Nacht*“ sowie „*holde Träume*“. Aus einem pantheistischen Blickwinkel betrachtet, erhält das Gedicht eine tiefe spirituelle Komponente. Genau diese drückt Schubert vor allem auch durch Stille musikalisch aus. Die Tonart H-Dur ist bei Schubert unter anderem Ausdruck romantischer Besessenheit von Nacht und Traum.¹²⁸

Das Lied, welches in einem 4/4-Takt geschrieben ist, trägt den Tempohinweis „sehr langsam“. Über allen 29 Takten des Stücks herrscht *pianissimo*. Die vier Takte Klaviereinleitung sind geprägt von langsamen, durchgehenden Sechzehntel-Bewegungen in beiden Händen. Außer einem Zwischenteil in den Takten 15-19 (Ausweichungen nach

¹²⁸ vgl. John Reed, *The Schubert Song Companion; Schubert's tonalities*, 1997, S. 484-494

G-,C- und G-Dur) ist Kadenzharmonik vorherrschend. Der durch die Sechzehntel-Bewegung geprägte Charakter der Klaviereinleitung wird in der gesamten Begleitung beibehalten. Im Takt 5 setzt die Gesangsstimme ein. Die ersten zwei Worte, „*Heil’ge Nacht*“ werden auf drei Tönen, welche fast zwei Takte umfassen, vorgetragen und grenzen sich durch ihre Länge vom restlichen Text deutlich ab. Wie die ersten Mondstrahlen, welche die dunkle Nacht durchbrechen, erscheint hier der Einsatz der Gesangsstimme. Durch das langsame Tempo und das *pianissimo* kommt diesen Worten die ihnen entsprechende musikalische Aussage zu. Die Melodie, welche von jetzt an vorwiegend in punktierten Viertel-Noten und Achtel-Noten langsam voranschreitet, bewegt sich mehrheitlich schrittweise. Im vierten Vers wiederholt Schubert in Abweichung vom Gedicht das Wort „*stille*“, so dass es dann lautet „*durch der Menschen stille, stille Brust*“. Er hebt damit das Wort zusätzlich hervor, als ob er vielleicht die in diesem Lied allgegenwärtige Stille bekräftigen möchte.

Bevor in den letzten zwei Takten 28 und 29 das Lied unter der Fermate des H-Dur Akkords im *pianissimo* verklingt, wird der letzte Vers „*holde Träume kehret wieder*“ noch einmal wiederholt. Der Schlussvers, die Bitte des Gebets, erlangt somit noch mehr Bedeutung.

Die in der Musik omnipräsente Stille ist in Anbetracht der im Gedicht geschilderten Atmosphäre nur all zu verständlich. Die Nacht, der Traum, das Mondlicht erwecken unausweichlich eine Assoziation an Stille. Die Spiritualität des Textes sowie das Sehnen des romantischen Menschen nach Nacht und Traum verlangen nach Einfachheit in der Musik. Nur die Schlichtheit kann vermeiden, dass das Gedicht pathetisch wirkt. Die Gedanken an ein Schlaflied sind durchaus naheliegend, schließlich ist es doch im Sinne des Gedichts, den im Lied besungenen Zustand der Nacht, des Traums und der Stille zu erreichen.

5.10 An die Laute D 905 op. 81,2

Dieses Lied hat Schubert 1827 nach dem gleichnamigen Gedicht von Friedrich Rochlitz komponiert. Das zweistrophige Gedicht, ein Paarreim mit trochäischem Versfuß, schildert eine nächtliche Szene, in welcher ein verliebter Mann seine „*Vertraute*“ mit seinem Lautenspiel umwirbt. Er richtet sich im Gedicht an seine Laute, in dem er ihr aufträgt leise seine Liebesbotschaft an das Fenster der „*Gebierterin*“ zu schicken. In humorvoller Weise erhält die Laute im Gedicht die Anweisung vor allem leise zu sein; „*Drum noch leiser, kleine Laute: dich vernehme die Vertraute, Nachbar aber Nachbar nicht*“

Das Gedicht wurde von Schubert, als einfaches Strophenlied in einem 6/8-Takt und in D-Dur vertont. Die heitere Stimmung der Serenade findet im befreiten Ton des D-Dur und im ungeraden Takt ihre Umsetzung. Ähnlich wie in „*Jägers Abendlied*“, wo die Stille bei der Jagd wichtiger Bestandteil ist, so legt auch in diesem Fall der Ausgangstext die Verwendung von musikalischer Stille nahe. Das Gedicht beginnt mit den Worten „*Leiser, leiser, kleine Laute, flüstre was ich dir vertraute*“. Schon der Anfang des Textes fordert eine entsprechende stille musikalische Umsetzung. Durch das weitere Gedicht kehrt die Bitte des leisen Spielens ständig wieder und bildliche Anspielungen wie „*sanfte Lüfte*“ umschreiben die nächtliche Stille.

Die ganzen 25 Takte des Liedes stehen in *pianissimo*. Das Lied trägt den Tempohinweis „*Etwas geschwind*“. Einfache Kadenzharmonik dominiert die Klavierbegleitung. Im Bass werden durchgehend Dreiklangszerlegungen in Achtel-Noten Staccato gespielt, während in der rechten Hand arpeggierte Dreiklänge auf der ersten und vierten Achtel-Note und Sechzehntel-Läufe den Klang der Laute imitieren.

Die Gesangslinie entspricht in ihrem formalen Bau einer einfachen Periode. Diese besteht jeweils aus sieben Takten Vordersatz und acht Takten Nachsatz. Die Gesangslinie des Vordersatzes, welcher auf der Dominante endet, setzt im fünften Takt ein und endet im Takt 11. Die vorwiegende Dreiklangsmelodik bewegt sich hauptsächlich im Nacheinander von Viertel- und Achtel-Noten, was dem 6/8-Takt zusätzlich tänzerischen Charakter verleiht. Der Nachsatz setzt im Takt 13 ein und endet im Takt 20 auf der Tonika. Er ist

geprägt von vorwiegend stufenweiser Bewegung im Nacheinander von Viertel- und Achtel-Noten. Am Ende der zweiten Strophe folgt auf den Nachsatz ein Schlussteil aus fünf Takten Klavierbegleitung solo, welcher im Takt 25 auf einen arpeggierten D-Dur Akkord endet.

Das ganze Lied ist durchzogen von einer Atmosphäre der Stille. Die von Schubert dargestellte musikalische Szene, nimmt Bezug auf das leise Spiel der Laute (*arpeggio*, *staccato*) und auf die stille nächtliche Szene. Es ist eine freudige Stille, die Schubert ausdrückt. Nicht Liebesgefühle stehen im Vordergrund, sondern der Reiz des Verführerischen sowie die Lust am Verführen. Die Laute ist dabei die Komplizin. So wie in der Fensterarie aus Mozarts „Don Giovanni“ die Mandoline leise zur Begleitung der verführerischen Arie erklingt, ist es hier die Laute. Die Einfachheit der Form des Strophenliedes, der Harmonie und des Rhythmus, verbunden mit dem durchwährenden *pianissimo*, verleihen diesem Lied seinen stillen, verführerischen Charme.

5.11 Der Leiermann D 911 op. 89

„Der Leiermann“ ist das letzte Lied aus dem Zyklus „Die Winterreise“ nach Gedichten von Wilhelm Müller. Schubert hat den Zyklus zuerst in zwei Teilen geschrieben, von denen der zweite Teil, welcher im Oktober 1827 entstand, den „Leiermann“ enthält. Im Vergleich zum Müller Zyklus „Die schöne Müllerin“, sind die einzelnen Lieder weniger eng mit einander verbunden (durch Tonart, Takt und Stimmung), was vor allem durch die zwei Entstehungsetappen bedingt ist. Im Vordergrund steht nicht die Vermittlung eines konkreten Handlungsablaufs, sondern die Darstellung emotionaler Zustände. Einzig der Beginn mit dem Lied „Gute Nacht“, ist durch das Verlassen der Stadt auf Grund der untreuen Geliebten festgelegt. Das Ende mit dem „Leiermann“ lässt den Ausgang des Zyklus offen. Der Handlungsträger dieses Liederkreises ist ein von Liebe und Leben enttäuschter Mann, der sich auf eine winterliche Wanderung begibt. Am Ende der Wanderung scheint nur mehr der Tod Ausweg aus seinen Leiden zu sein. Der Protagonist ist nicht wie im Fall der „Schönen Müllerin“ ein einfacher Müllersbursche, sondern ein sensibler, junger Mensch wie er sich hätte in Schuberts Freundeskreis finden können.

Bedingt durch den teils sehr intensiven emotionalen Inhalt der „Winterreise“, ist Schubert in seiner musikalischen Umsetzung oft sehr düster. Im Vergleich zur „Schönen Müllerin“, in welcher sechs Lieder in Moll stehen, sind es in der „Winterreise“ deren 16. Die Moll-Tonarten repräsentieren die dunkle Gegenwart, wogegen nur positive Erinnerungen darstellt. So wie bei den Heine-Liedern, ist das Spätwerk „Die Winterreise“ intensiver Ausdruck innerer Gefühle. Die melancholische Textvorlage verleitet Schubert nicht zur Sentimentalität, sondern zu intensiver und konzentrierter Darstellung des Affekts. Die Einfachheit, die oft im Sinn musikalischer Stille verwendet wird, führt zu Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit, welche die letzten Lieder Schuberts charakterisieren. Gerade „Der Leiermann“, als letztes Lied des Zyklus, ist am stärksten geprägt von dieser Vereinfachung, welche im Stande ist den emotionalen Inhalt des Textes am unmittelbarsten auszudrücken. Die verhaltene Melodie des „Leiermanns“ über den leeren Bordunquinten und die Atmosphäre der Stille in der Eiskälte, vermeiden jeden Anflug von Sentimentalität und Pathos. Das Reduzieren auf eine musikalische Silhouette und die Atmosphäre der Stille sind die Mittel, welche den Affekt am direktesten darstellen. Diese Bemühung Schuberts findet sich in den letzten Werken am stärksten wieder und weist voraus auf die Heine-Lieder, und allen voran auf den „Doppelgänger“.

Der Protagonist des Liedes begegnet am Ende seiner Reise einem Leiermann. Die Hilflosigkeit, des um Geld spielenden, einsamen und wunderlichen Alten, berührt den Wandernden zu tiefst. Er sieht in ihm einen Leidensgenossen und sein mögliches Schicksal. Die Aufforderung, er möge doch mit ihm gehen und zu seinen Liedern die Leier drehen, beendet den Zyklus. Damit lässt Wilhelm Müller das Schicksal des Protagonisten für den Hörer offen. Die Assoziation des alten Mannes als Allegorie des Todes, als dem letzten Wegbegleiter im Winter des menschlichen Lebens, liegt nahe. Er wird nicht romantisch verklärt dargestellt, sondern in abschreckender, menschlicher Gestalt. Die Frage „*soll ich mit dir geh'n?*“ bleibt unbeantwortet.

„Der Doppelgänger“ ist ein variiertes Strophenlied in $\frac{3}{4}$ -Takt, mit drei Strophen in Paarreim und trochäischem Verfuß. Es steht in a-Moll, einer Tonart, die bei Schubert

Ausdruck von Enttäuschung, Verwirrung, Entfremdung, unerwidelter Liebe und der Unentrinnbarkeit des Schicksals ist.¹²⁹

Eine Klaviereinleitung von acht Takten, gespielt in *pianissimo* und mit der Tempoangabe „nicht zu schnell“, kreierte vom ersten Takt an eine Atmosphäre der Stille. So wie die Atmosphäre der Stille das Stück beherrscht, so ist auch das melodische, rhythmische und harmonische Material der Einleitung durch das ganze Stück in fast unveränderter Weise präsent. Das a-Moll beherrscht das ganze Stück. Der Bass, welcher zuerst zwei Takte solo gespielt wird bevor die Melodie der rechten Hand hinzukommt, besteht aus einem durch das ganze Stück hindurch ausnahmslos gespielten Intervall einer Quint. Die Quint, welche durch die Töne a und e zu Stande kommt und durch die punktierte Halbe den ganzen Takt füllt, stellt den Bordun der Leier des Alten dar. Dieser Eindruck wird durch den Vorschlag eines Halbtons von unten vor dem Kopftone des Basses e in den ersten zwei Takten verstärkt.

Das *pianissimo*, die Leere und Trägheit der Quinten des Bordunbasses sowie die monotone Melodie, schaffen musikalisch eine düstere und stille Szene. Dieser Eindruck bekräftigt sich mit der Schilderung der ersten Strophe. Mit dem Einsatz der ersten Strophe in Takt 9 beginnt der erste Teil. Die Gesangsstimme besteht aus zwei jeweils wiederholten zweitaktigen Melodieteilen, die durch zwei Takte Klavierzwischenenspiel getrennt sind. Sie bestehen fast zur Gänze aus Achtel-Noten. Der letzte Vers der Strophe wird jeweils wiederholt. Das leise Deklamieren der Melodielinie über der Bordunbegleitung veranschaulicht die Einfachheit der Musik. Nach einem viertaktigen Klavierzwischenenspiel folgt im Takt 31 der zweite Teil mit der zweiten Strophe. Dieser Teil ist identisch mit dem ersten.

Der dritte Teil beginnt im Takt 53. Die dritte Strophe, welche im Gegensatz zu den zwei vorausgegangenen nur aus zwei und nicht vier Versen besteht, unterscheidet sich auch in ihrer Gesangsstimme. Die Klavierbegleitung bleibt hingegen fast unverändert.

Die letzte Strophe, welche die zwei Fragen enthält; „*Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n? Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?*“, richtet sich an den alten Leiermann. Zudem ist die dritte Strophe hinsichtlich ihrer Verszahl im Vergleich zu den anderen

¹²⁹ vgl. Felicitas von Kraus, *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern*, 1928, S. 203-209; John Reed, *The Schubert Song Companion*, 1997, S. 484 - 494

unvollständig. So wie die letzten Verse fehlen, so bleiben auch diese Fragen offen. Im Takt 58, dem letzten Takt der Singstimme, kommt es zu einem *forte crescendo*, welches im gleichem Takt noch über ein *diminuendo* in ein *piano* zurückfällt, und sich bis zum a-Moll Schlussakkord im Takt 61 in ein *pianissimo* steigert. Das kurze Ausbrechen der Dynamik aus dem *pianissimo* am Anfang des Schlussteils (Takt 58-61) soll, vielleicht in Hoffnung einer Antwort, der letzten Frage Nachdruck verleihen. Die letzten vier Takte Klavier solo entsprechen dem musikalischen Material, welches in der Einleitung vorgestellt wurde und nahezu unverändert das ganze Lied prägte.

Schubert hat hier keinen Schluss in einer Dur-Tonart gewählt. Es ist aus unserer Betrachtung nicht nachvollziehbar, ob Schubert im Leiermann einen Vorboten oder vielleicht den Tod selbst sah. Tatsache ist, dass die Musik Schuberts keine romantischen Assoziationen zulässt. Das Lied am Ende des Zyklus führt in die „Erstarrung“ und „Einsamkeit“, wie es die entsprechenden Lieder aus dem Zyklus behandeln, und wie es die Musik in ihrer düsteren Stille, Leere, Trägheit und Monotonie darstellt. Schubert bleibt musikalisch der Ausweglosigkeit des Textes treu und schildert sie in sehr realistischer und nüchterner Weise. Die sich über das ganze Lied ziehende Atmosphäre der Stille lässt die Affekte am unmittelbarsten und unverändertsten wirken. Die Stille beschönigt nichts, sondern stellt Affekte in ihrer unmittelbaren Ausdruckskraft dar.

5.12 Der Doppelgänger D 957/13

Dieses Lied nach einem Gedicht von Heinrich Heine hat Schubert im Jahr 1828 in der Tonart h-Moll in einem $\frac{3}{4}$ -Takt als eines seiner letzten Lieder komponiert. Das Gedicht ist ein Kreuzreim mit jambischen Versfuß und drei Strophen. Die Tonart h-Moll ist laut Kraus bei Schubert Ausdruck trauernd resignierter Stimmung.¹³⁰

Die Vorlage ist in dem 1827 herausgegebenen „Buch der Lieder“ von Heinrich Heine enthalten. Auch die anderen Heine Lieder, welche posthum im „Schwanengesang“ herausgegeben wurden, stammen aus diesem Buch, mit welchem Schubert im Jahr 1828

¹³⁰ vgl. Felicitas von Kraus, *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern*, 1928, S. 203-209; John Reed, *The Schubert Song Companion*, 1997, S. 484 - 494

durch Leseabende bei Schober vertraut wurde. Die Reihenfolge der von Schubert zur Vertonung ausgewählten Lieder weicht von jener Heines ab. Die Liednamen stammen von Schubert, da die Gedichte bei Heine lediglich mit Nummern versehen sind. Die nach Heine vertonten Lieder stehen bei Schubert am Anfang einer neuen Entwicklung, die jedoch auf Grund des frühen Versterbens des Komponisten nicht weiter geführt wurde. In diesen Liedern, und hier vor allem in „*Der Atlas*“ und „*Der Doppelgänger*“, wird in knapper, konzentrierter Weise eine große Dramatik entwickelt.

Im lyrisch-dramatischen Lied „*Der Doppelgänger*“, kommt es zur intensiven Darstellung des psychischen Zustands des Protagonisten. Ab 1824, wandte sich Schubert zunehmend von der romantischen Dichtung ab und widmete sich stattdessen vor allem in seinen zwei letzten Lebensjahren den Dichtern Müller und Heine.

Von neuer Bedeutung ist bei diesen Dichtern der psychologische Zustand des Protagonisten sowie dessen Entwicklung. Die psychologische Komponente bereichert das letzte Liedschaffen von Schubert. In dieser Hinsicht ist vor allem „*Der Doppelgänger*“ einzigartig. Die psychologische Tiefe des Textes fordert auch in der Musik einen entsprechend neuen Zugang. Die Stille, als gestalterisches Mittel, behält dabei ihre spannungssteigernde Funktion im Bezug auf die Darstellung der Affekte des Textes sowie zum Hervorheben von Kontrasten.

Der Protagonist des Gedichts wird in diesem Lied auf schreckenerregende Weise mit seinem vergangenen Liebesleid konfrontiert: In einer stillen Nacht erscheint ihm vor dem Haus in dem sein Schatz lebte sein, vor Schmerzen die Hände in die Höhe ringender, Doppelgänger. Das Geschehen wird vom Protagonisten vermittelt. Er schildert die nächtliche Szene und seine Gefühle, welche durch diese hervorgebracht werden. In seinen Worten verschmelzen Erinnerung und Realität zu einem Bild.

Der Klaviersatz ist im ganzen Stück durchgehend rhythmisch und harmonisch auf ein Mindestmass reduziert, um der melodischen Einfachheit der Gesangsstimme, welche über weite Teile mehr Deklamation als Gesang erfordert, zu entsprechen. Bis auf zwei Takte besteht der Klaviersatz des ganzen Liedes nur aus Akkorden in punktierten Halben-Noten,

welche den ganzen Takt füllen. Die Trägheit und Leere dieses Bassostinatos in *pianissimo* schafft eine intensive Atmosphäre der Stille.

Schubert wählte die Tempobezeichnung „sehr langsam“ und gibt am Anfang die dynamische Anweisung *pianissimo*, was ab der ersten Note eine enorme Spannung erzeugt. Die viertaktige Klaviereinleitung präsentiert das harmonische Material bestehend aus zumeist unvollständigen Dreiklängen. Diese Unvollständigkeit der Akkorde und die daraus resultierende Ambiguität wirkt sich auch musikalisch in einer schwebenden, träumerischen Weise aus. Sie sind weder Moll noch Dur zu zuordnen.

Auf die Einleitung folgt der erste Teil, welcher sich von Takt 5-24 erstreckt. In diesem Abschnitt beginnt mit dem Takt 5 die Gesangsstimme, welche sich hier auf ein leises Deklamieren beschränkt. Der erste Teil besteht aus zwei fast identischen, achttaktigen, melodischen Abschnitten, welche jeweils durch zwei Takte Klavier solo abgeschlossen werden. Diese zwei Takte Klavier solo stellen in Hinsicht zur Gesangsstimme des vorhergehenden Taktes eine Reminiszenz dar. Es sind dies auch die einzigen Takte des Stückes, in welchen der Klaviersatz nicht über den ganzen Takt aus einem Akkord besteht, sondern Achtel- und Sechzehntel-Bewegungen aufweist. Die Gesangsstimme wird vor allem auf der Dominante, nämlich *fis* deklamiert. Dieser Ton wird in den ersten zwei Takten des Gesangs nicht verlassen und dominiert auch den weiteren Verlauf des ersten Teils. Der Ambitus beträgt vorwiegend eine kleine Terz um die Dominante *fis*. Das monotone Deklamieren in *pianissimo* verstärkt den Ostinatocharakter des Basses und erinnert an die Stimme des Todes in „Der Tod und das Mädchen“.

Der zweite Teil erstreckt sich über die Takte 25-42. Wie der erste Teil, so besteht auch dieser aus zwei ähnlichen melodischen Abschnitten. Diese Abschnitte ziehen sich jeweils über neun Takte. Im zweiten Teil vergrößert die Stimme ihren Ambitus, womit sich auch die Dynamik steigert. Im Takt 26 beginnt ein *crescendo*, welches im *fortissimo* der Takte 31-33 kulminiert und danach wieder auf ein *piano* zurückgeht, um anschließend wieder in gleicher Weise über ein *crescendo* in einem *fortissimo* in den Takten 40-42 zu enden. Die Dynamik des zweiten Teils kontrastiert in starker Weise zum im *pianissimo* gehaltenen ersten Teil. Hinzu kommt, dass die Tonhöhe der Gesangsstimme analog zur Dynamik ansteigt. Somit kommt es zu den zwei Spitzentönen des zweiten Teils und des ganzen

Stücks, einem fis'' und g''. Musikalisch hebt Schubert vor allem zwei Wörter hervor und zwar „*Schmerzengewalt*“ in Takt 31 und „*Gestalt*“ in Takt 41. Beide Wörter bilden jeweils die zwei Kulminationspunkte des Stücks. Nach einem *crescendo* aus einem *pianissimo* heraus erreicht die Dynamik beim Wort „*Schmerzengewalt*“, auf dem bis dahin höchsten Ton, einem fis'', ein dreifaches *forte*. Die erste Silbe „*Schmerz-*“ wird drei Schläge lang ausgehalten und die restlichen Silben des Wortes folgen eine Oktav tiefer. In der Klavierbegleitung steht an dieser Stelle ein übermäßiger Terz-Quart Akkord, der den Schmerz in seiner Dissonanz auf sehr anschauliche Weise musikalisch darstellt.

Wieder aus einem anfänglichen *piano* erreicht die Dynamik beim Wort „*Gestalt*“ am höchsten Ton des Liedes, einem g'', ein dreifaches *forte*. Der tiefe Schrecken über das Erblicken der eigenen Gestalt wird im Klavier durch einen verminderten Septimenakkord verdeutlicht.

Der dritte Teil erstreckt sich von Takt 43-56. Im Anschluss an den aufwühlenden verminderten Septimenakkord am Ende des zweiten Teils folgt eine in den Kopfstimmen der Klavierbegleitung chromatisch aufsteigende harmonische Bewegung, die sich als Modulation nach dis-Moll erweist. Gleichzeitig kehrt die Gesangslinie zu ihrem Rezitationston fis zurück, den sie über vier Takte beibehält (43-46). Die chromatische Bewegung in der Klavierbegleitung beginnt im Takt 43 in *piano* und erreicht über ein *accelerando* und *crescendo* im Takt 47 im *fortissimo* des dis-Moll Akkords über dem Wort „*öffst*“ („*Was öffst du nach mein Liebesleid*“) einen dynamischen Höhepunkt, der sich in den Takten 51 und 52 zum dreifachen *forte* ausbaut. Die erste Hälfte des letzten Verses „*So manche Nacht, in alter Zeit*“ wird im dreifachen *forte* gesungen (Takte 51-53), und in der zweiten Hälfte kehrt die Dynamik wieder zum Ausgangs-*pianissimo* zurück (Takte 54-56). Diese Bogenbewegung der Dynamik zwischen *pianissimo* und dreifachem *forte* prägt den zweiten und dritten Teil, respektive die zweite und dritte Textstrophe.

Die dynamische Bogenbewegung ist Ausdruck des innerlichen Schmerzes und der Zerrissenheit, welche der Protagonist empfindet. Der Doppelgänger stellt als Symbol der inneren Zerrissenheit die Vergangenheit des Protagonisten dar. Nach der in die stille nächtliche Szene einführenden ersten Strophe behandeln die zweite und dritte Strophe die schmerzhaft empfundene Verschmelzung von Gegenwart und Vergangenheit, dargestellt

jeweils durch den Protagonisten und den Doppelgänger. Die wechselnde Dynamik, verbunden mit der Verwendung dissonanter Harmonien an durch hoher Lage exponierten Stellen, ist Ausdruck der wechselnden Gefühle des Protagonisten.

Das Liedende ab dem Takt 56 verläuft in ähnlicher Weise wie die Einleitung, wiederum in der Ausgangstonart h-Moll. Bis zum Ende des Liedes vergehen sieben Takte Klavier solo Akkorde, wobei sich die Dynamik von einem zweifachen bis in ein dreifaches *piano* am Schluss des Liedes entwickelt, welches schließlich in Dur und zwar auf einem H-Dur Akkord endet. Dieses Verstummen in der Stille, verdeutlicht durch eine Fermate über der Pause des letzten Taktes der Gesangsstimme, schafft eine Atmosphäre der Stille, in welcher das Erlebte nachwirken kann. Wie bei einem Gewitter, welches sich aus der Stille aufbaut und nach lärmenden Donnern und Blitzen wieder in die Stille zurückfindet, so verhält es sich mit diesem Lied Schuberts. Die durch dissonante Harmonik in dreifachem *forte* vorgetragenen Stellen symbolisieren das Unwetter, welches sich entlädt. Die Wahrnehmung der Stille nach dem Unwetter ist stark geprägt vom Vorangegangenen. In der Stille am Ende des Stückes wirken diese gehörten Ausbrüche noch auf den Hörer nach.

„Der Doppelgänger“ nach Heine ist voller musikalischer Assoziationen an Stille. Die Verbindung der zwei Wörter „Stille“ und „Nacht“, gleich im ersten Vers der ersten Strophe, prägt musikalisch die Szene. Auch wenn es im Stück mehrmals zu Ausbrüchen in dreifachem *forte* kommt, so ereignen sich diese im Kopf des Protagonisten; es sind Schmerzensausbrüche in seinem Inneren. Die nächtliche Szene, die sich vor allem am Anfang und Ende des Liedes klar abzeichnet, wird eindeutig von einer Aura der Stille beherrscht. Die stille Nacht ist hier nicht Schauplatz eines romantischen Geschehens, so wie in zahlreichen romantischen Textvorlagen, sondern Ort des tiefen, inneren Schmerzes. Nach den vier Einleitungstakten in sehr langsamen Tempo und *pianissimo* bekräftigt die erste Phrase den Eindruck der Stille, den die Musik zuvor suggeriert. Es ist dies nicht nur eine äußerliche Stille, sondern auch ein Ausdruck einer zerreisenden inneren Stille und Lehre im Herzen des Protagonisten. Der erste Versteil „*Still ist die Nacht*“ wird nur auf einem Ton, der Dominante fis deklamiert. Diese Bewegungslosigkeit unterstreicht die Erstarrtheit und Leere der Situation. Obwohl es keinen konkreten Hinweis über den Tod gibt, also nicht erkenntlich ist, ob die Geliebte verstorben ist, oder ob das Leiden des

Protagonisten vielleicht auch eine Todesangst mit sich trägt, bleibt eine Assoziation mit Todesstille nicht erspart. Die Ambiguität vor allem der Anfangsakkorde, bei welchen auf Grund eines fehlenden Akkordtons keine harmonische Zuordnung möglich ist, umhüllt die Todesstille mit Nebel. Am Gefühl der Ohnmacht kann auch der Schluss in H-Dur nichts ändern. Dieses, von Schubert so oft in Verbindung mit trüben Ausgangstexten verwendete semantische Mittel, entspricht nicht dem Zustand des Protagonisten. Vielmehr ist dieses Zeichen von Erlösung oder Hoffnung ein romantischer Eingriff von Schubert, und passt daher weniger zur psychologischen Schilderung von Heine. Das Sehen von Wahnvorstellungen sowie der innerliche, gequälte Zustand des Protagonisten erwecken vielmehr Assoziationen an das psychologische Drama „Woyzeck“ (Georg Büchner 1836), als an die romantische Vorstellung des Todes als Erlöser. Heine zeigt sich mit seinem Hang zu psychologischer Darstellung zukunftsweisend.

Wenn man den Doppelgänger vom Hintergrund betrachtet, dass dieser von Schubert drei Monate vor seinem Tod geschrieben wurde, bekommt die Tragik und vor allem der Schmerz, welchen die Musik stellenweise ausdrückt, eine neue Dimension.

6 SCHLUSSFOLGERUNG

Die analysierten Lieder sind Beispiele dafür, dass die Stille als musikalisches Ausdrucksmittel im Liedschaffen Schuberts eine wesentliche Rolle spielt. Die Stille schafft im Lied die Aura für das Schwellenüberschreitende, in welcher Musik und Text zueinander finden und die poetische Vereinigung mit der Natur stattfindet. Das an sich Paradoxe, dass tönende bewegte Musik Stille ausdrückt, wird von Schubert durch die Reduktion der Musik auf ihre Umrisse erreicht.

Die vorausgegangene Auseinandersetzung mit der Stille hat zum Ziel, Aufschluss über die Richtigkeit der in der Einleitung gestellten Hypothesen zu geben. In diesem Teil soll auf Grund der behandelten Themen nochmals einzeln auf die vier Hypothesen eingegangen werden.

-
1. In den Liedern von Franz Schubert drücken bestimmte harmonische, melodische und rhythmische Strukturen das Gefühl von Stille aus

Die analysierten Lieder zeugen davon, dass der Ausdruck von Stille in der Musik bestimmte kompositorische Voraussetzungen hat. Durch gezielte Verwendung von harmonischen, melodischen und rhythmischen Strukturen entsteht ein Höreindruck, welcher von Stille geprägt ist. Musikalische Strukturen können Stille erzeugen, die unabhängig von Pausen und der Dynamik des *piano* ist. Über die Richtigkeit, dass diese zwei Komponenten Wege zur Stille in der Musik sind, besteht kein Zweifel, daher sind sie auch nicht Bestandteil dieser Hypothese und dessen Behandlung. In der Liedkomposition bilden die Gesamtheit der für die Stille relevanten Faktoren jedoch zumeist eine Einheit.

Harmonie, Melodie und Rhythmus sind bei Schubert in Bezug auf Stille vor allem von Einfachheit und Schlichtheit charakterisiert. Diese prägen die musikalischen Mittel, die Stille erzeugen.

Rückblickend auf die Harmonie der analysierten Lieder, gibt es mehrere Faktoren für musikalische Stille: Geringe harmonische Bewegung oder zum Teil über das ganze Lied gleich bleibende harmonische Begleitung im Klavier sind für Stille bezeichnend. Das im wörtlichen Sinn verstandene Stillstehen der Harmonie (oder wie es in der „Meeresstille“ heißt „ohne Regung“) erzeugt den nötigen Effekt. Oktavverdoppelung und leere Quinten in der Klavierbegleitung verstärken dieses Gefühl. Auch wenn in den Begleitakkorden viele Töne erklingen, so bleibt dennoch der Eindruck einer schwebenden Leere, wenn diese Akkorde vor allem aus Verdoppelungen bestehen. Die daraus zum Teil entstehenden unvollständigen Akkorde ermöglichen keine harmonische Zuordnung.

Die Melodie der als still empfundenen Lieder hat größtenteils geringen Ambitus und wenig Bewegung. Langsames, monotones Rezitieren auf einer Note in oft tiefer Lage sind für Stille charakteristisch. In vielen Fällen verläuft die Melodie parallel zur Basslinie der Klavierbegleitung, was den Eindruck der Trägheit und Leere verstärkt. Schrittweise Melodiebewegung überwiegt in den meisten Liedern.

Der Rhythmus trägt durch Monotonie und Trägheit, welche sich in Form eines Ostinato über das ganze Lied ziehen kann, zum Eindruck der Stille bei. Langsame Tempoangaben überwiegen eindeutig bei den als still empfundenen Liedern. Durch die Monotonie des Rhythmus wird das subjektive Stillebewusstsein beeinflusst. So wie das Ticken einer Uhr nach bestimmter Zeit nicht mehr entsprechend wahrgenommen wird, so bekommt auch die Musik durch Monotonie einen neuen Charakter.

2. Es gibt verschiedene Typen von Stille in den Liedern Franz Schuberts

Abhängig vom Affekt des Textes kommen bei Schubert unterschiedliche Formen von Stille in seinen Liedern oder innerhalb eines Liedes vor. Die Stille ist nicht nur einem Affekt zugeordnet, sondern überspannt einen Bogen der von Todesängsten bis zu Liebesfreuden reicht.

In den analysierten Liedern, so wie im Liedschaffen Schuberts generell, überwiegen wehmütige, sehnsüchtige Affekte in Verbindung mit Liebes- oder Todesthematik. Die Szenen der Gedichte sind häufig in einem nächtlichen Ambiente angesetzt. Diese Lieder beinhalten Stille, welche vor allem durch langsames Tempo, Trägheit in Harmonie und Melodie und Monotonie in Rhythmus charakterisiert ist.

Eine andere Art von Stille ist geprägt von andächtigen, spirituellen Affekten, welche in Verbindung mit der Thematik der Kunst und der Natur auftreten. Die zu Grunde liegenden Gedichte haben oft Gebetscharakter. Diese Lieder beinhalten Stille, welche auf langsamen Tempo und einer einfachen, repetitiven aber nicht monotonen Klavierbegleitung aufbaut. Die Trägheit in Harmonie und Melodie ist weniger stark ausgeprägt und der Ambitus erweitert sich. Diese Lieder sind vor allem in Strophenform geschrieben, was deren Einfachheit und Schlichtheit unterstreicht.

Eine weitere Art von Stille ist unabhängig von Affekten und wird durch den Inhalt des Gedichts hervorgerufen, welcher eine stille Szene beschreibt. Die Stille dieser Lieder kann beide vorangegangenen Arten beinhalten und kombinieren. Bezeichnend für die an den Inhalt des Gedichts gebundene Stille ist, dass hierbei die Dynamik des *pianissimo* eine wichtigere Rolle spielt als bei den vorangegangenen Arten. Sie ist somit weniger eigenständig.

-
3. Es besteht ein Zusammenhang zwischen sprachlicher und musikalischer Rhetorik im Bezug auf Stille

Die Koppelung von Musik und Sprache verleiht der Stille eine neue Dimension. Sie wird bereichert durch die rhetorischen Anforderungen des Textes, welche auch im außermusikalischen Kontext nach Stille verlangen. Am stärksten ist die Bindung zwischen Musik und Sprache im Rezitativ. In rezitativischen Passagen, die in zahlreichen Liedern Schuberts vorkommen, hält Stille in Form von Pausen und der Dynamik des *pianissimo* Einzug. Vor allem an Höhepunkten ist die das Rezitativ dominierende Stille eine Form, die Spannung aufrecht zu erhalten oder noch zu steigern.

4. Die Verwendung von Stille als kompositorisches Mittel entspricht der Ästhetik zu Schuberts Lebzeit

Die wirtschaftlichen Veränderungen und deren Auswirkungen auf das gesellschaftliche und soziale Leben wirkten sich auch auf die Ästhetik der Menschen aus. Schuberts Zeit ist geprägt von Gegensätzen, welche sich auch in der Musik manifestieren. Dem Hang zum Pompösen steht der Zug ins Intime gegenüber, welchem Schubert in seinen Liedern und hier vor allem mit der Stille gerecht wird. In der Lebenskultur des neu erstarkten Bürgertums nimmt die Beschäftigung mit Literatur und Musik eine wichtige Rolle ein. Im Lied, welches eine intime Alternative zum Monumentalen in der Musik darstellt, verbinden sich Musik und Literatur. Die Beschäftigung mit Kultur stellt vielfach einen Rückzugsort vor realen Sorgen dar. So wie sich das Bürgertum aus dem öffentlichen Leben in das Private zurückzieht, so stellt die Stille im Lied noch eine Steigerung dieses Rückzugs dar. Schubert trifft mit seinem Lied den Zeitgeist des Bürgertums, was auch die Mehrzahl seiner Lieder unter den herausgegebenen Werken erklärt. In gleicher Weise wie Schubert dem Bürgertum entgegen kommt, so sprechen auch Lanner und Strauss Vater auf ihre Weise ein durch Stadtmigration aus seinem ursprünglich ländlichen Umfeld gelöstes Publikum an.

Das deutsche romantische Kunstlied mit seiner vor allem bei Schubert engen Beziehung zwischen Poesie und Musik ist durch seine Intimität in gewisser Weise prädestiniert für die

Verwendung musikalischer Stille. Sie steigert die für die Konstellation Klavier-Gesang so entscheidende Intensität, in welcher die Subtilitäten poetischer und musikalischer Inhalte der Lieder am unmittelbarsten zur Geltung kommen. Hinsichtlich der dichterischen Vorlage verhindert Stille übertriebene Sentimentalität und leeren Pathos. In den von Schubert vertonten Texten ist sie treue Begleiterin und trägt in großem Maße zur ungebrochenen Attraktivität und Gefühlsechtheit seines Liedschaffens bei.

BIBLIOGRAPHIE

Antonicek, Theophil:

Studien zum Wiener Musikleben der Zeit der Klassik und des Biedermeier,
Universität Wien, Wien, 1978

Antonicek, Theophil:

Wien in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart,
Bärenreiter, Kassel, 2006

Bosch, Hans:

Die Entwicklung des Romantischen in Schuberts Liedern,
Universitätsverlag von Robert Noske, Leipzig, 1930

Böhm, Richard:

Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert,
Böhlau, Wien, 2006

Brandstätter, Ursula:

Todessymbolik in den Liedern Franz Schuberts,
Uni Wien, Wien, 1984

Brusatti, Otto:

Schubert im Wiener Vormärz,
Akademische Druck u. Verlagsanstalt, Graz, 1978

Cage, John:

Silence,
Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995

Capell, Richard:

Schubert's songs,
The Macmillan Company, New York, 1957

Danielewicz-Betz, Anna:

Silence and Pauses in Discourse and Music,
Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 1998

Dittrich, Marie-Agnes:

Harmonik und Sprachverttonung in Schuberts Liedern,
Wagner, Hamburg, 1991

Dürhammer, Ilija:

Zu Schuberts Literaturästhetik,

Uni Wien, Wien, 1994

Dürhammer, Ilija:

Schuberts literarische Heimat,

Böhlau, Wien, Köln, Weiman, 1999

Dürr, Walther:

Reclams Musikführer Franz Schubert,

Reclam, Stuttgart, 1991

Dürr, Walther:

Franz Schubert in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart,

Bärenreiter, Kassel, 2006

Dürr, Walther:

Zeichen-Setzung, Aufsätze zur musikalischen Poetik,

Bärenreiter, Kassel, 1992

Dürr, Walther:

Schubert in seiner Welt in: Schubert Handbuch,

Bärenreiter, Stuttgart, 2007

Dürr, Walther:

Sprache und Musik,

Bärenreiter, Kassel, 1994

Dürr, Walther; Fischer-Dieskau:

Franz Schubert Lieder CD-Booklet,

Deutsche Grammophon, Berlin, 1966-1969

Einstein, Alfred:

Schubert ein musikalisches Porträt,

Pan Verlag, Zürich, 1952

Finscher, Ludwig:

Pause in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart,

Bärenreiter, Kassel, 2006

Fischer-Dieskau, Dietrich:

Texte deutscher Lieder,

dtv, München, 1977

Fischer-Dieskau, Dietrich:

Auf den Spuren der Schubert-Lieder,

Brockhaus, Wiesbaden, 1971

Georgiades, Thrasybulos:

SCHUBERT Musik und Lyrik,

Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1967

Geyer, Helen; Marggraf, Wolfgang:

Franz Schubert und die Dichtung,

Universitätsverlag Weimar, Weimar, 1997

Gibbs H., Christopher:

The Cambridge Companion to SCHUBERT,

Cambridge University Press, Cambridge 1997

Grabher, Gudrun M.; Jessner, Ulrike:

Semantics of Silences in Linguistics and Literature,

Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1996

Gruber, Gernot:

Stille und Musik. Prolegomena zu einer Geschichte ihrer Beziehung zueinander in:

Orte des Schönen,

Esterbauer, Würzburg, 2003

Häntzschel, Günter:

Gedichte und Interpretationen,

Reclam, Stuttgart, 1983

Himmelheber, Georg:

Kunst des Biedermeier 1815-1835,

Prestel-Verlag, München, 1988

Hirsch, Marjorie Wing:

Schubert's Dramatic Lieder,

Cambridge University Press, Cambridge 1993

Huber, Gerald:

Zur Kulturpsychologie der Stille,
unveröffentlichte Diss., Salzburg, 1989

Jost, Peter:

Lied in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,*
Bärenreiter, Kassel, 2006

Judkins, Jennifer:

*The aesthetics of musical silence: virtual time, virtual space, and the
role of the performer,*
UMI, Michigan, 1994

Kostelanetz, Richard:

Writings about John Cage,
The University of Michigan Press, Michigan, 1993

Kraus, Felicitas von:

*Zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der
Begleitung von Franz Schuberts Liedern,*
Zaberndruck, Mainz, 1928

Krones, Hartmut:

Musik und Rhetorik in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,*
Bärenreiter, Kassel, 2006

Krones, Hartmut:

*Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines
Prinzips* in: *Musiktheorie 2*
Musik-Universität, Wien, 1998

Kühn, Clemens:

Analyse lernen,
Bärenreiter, Kassel, 2002

Lippegaus, Karl:

Die Stille im Kopf, Interviews und Notizen,
Ammann Verlag, Zürich, 1987

Losseff, Nicky; Doctor, Jenny:

Silence, Music, Silent Music,

Ashgate, Aldershot, 2007

Malaisé von, Alexandra:

Stille,

Molden Edition, Wien, 1977

Mies, Paul:

Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede in: Zeitschrift für
Musikwissenschaft 11,

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, 1929

Neumann, Friedrich:

*Musikalische Syntax und Form im Liederzyklus „Die Schöne
Müllerin“ von Franz Schubert,*

Hans Schneider, Tutzing, 1978

Norman Mc Kay, Elizabeth:

*The impact of the new pianofortes on classical keyboard
style: Mozart, Beethoven and Schubert,*

Lynwood Music, West Hagley, 1987

Partsch, Erich Wolfgang:

Franz Schubert – Der Fortschrittliche,

Hans Schneider, Tutzing, 1989

Pichl, Robert; Bernd, Clifford A.:

The other Vienna, The culture of Biedermeier Austria,

Lehner, Wien, 2002

Reed, John:

The Schubert Song Companion,

Mandolin, Manchester, 1997

Schlegel, Friedrich:

Über Lessing, in Kritische Schriften,

Hanser, München, 1971

Schubart, Friedrich Daniel:

Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst,

Kaiser, Hildesheim, 1806

Schwab von, Heinrich:

Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied,

Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1965

Schwarmath, Erdmute:

Musikalischer Bau und Sprachverttonung in Schuberts Liedern,

Hans Schneider, Tutzing, 1969

Seidl, Wilhelm:

Stille in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart,

Kassel, 2006

Smetana, Monika:

Stille, Sterben, Erwachen Musiktherapie im Grenzbereich

menschlicher Existenz,

Edition Praesens, Wien, 2005

Wehnert, Martin:

Romantik und romantisch in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart,

Bärenreiter, Kassel, 2006

Youens, Susan:

Schubert's Late Lieder,

Cambridge University Press, Cambridge, 2002

Noten

Internationale Schubert Gesellschaft, Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band 1-5,

Bärenreiter, Kassel, 2002

ZUSAMMENFASSUNG

Die Stille als musikalisches Ausdrucksmittel spielt in der romantischen Gattung des Schubertschen Liedes eine wesentliche Rolle. Sie steigert die für die Paarung Klavier-Gesang so entscheidende Intimität, in welcher die Subtilitäten poetischer und musikalischer Inhalte der Lieder erst zur Geltung kommen. Das deutsche Kunstlied, mit seiner bei Schubert so ausgeprägten engen Beziehung zwischen Poesie und Musik, ist eine ideale Form des Ausdrucks romantischer Gefühle. Das Klavierspiel als Medium des Ausdrucks ist dabei der Verbalsprache ein gleichberechtigter Gefährte. Die Stille schafft im Lied die Aura für das Schwellenüberschreitende, in welcher Musik und Text zueinander finden und die poetische Vereinigung mit der Natur stattfindet. Die musikalische Stille tritt mit verschiedenen Gefühlen wie: Ruhe, Geborgenheit oder Erstarrung, Todesangst, Verzweiflung und Einsamkeit in Verbindung. Stille per se erweckt keine Gefühle, sondern hebt in der Musik oder im Text bereits vorhandene Affekte hervor. Die Stille kann sich musikalisch verschieden äußern. Der Bogen reicht von mensurierter Stille, über Stille als musikalischer Aura bis hin zu nicht mensurierten Stillemomenten innerhalb von Liedinterpretationen.

Die für die Gattung Lied bedeutendste Form ist jene einer Aura der Stille, welche von Schubert durch die Verwendung bestimmter harmonischer, melodischer und rhythmischer Strukturen erzeugt wird. Das an sich Paradoxe, dass tönende bewegte Musik Stille ausdrückt, wird von Schubert durch die Reduktion der Musik auf ihre Umrisse erreicht.

Gesangsstimme und Klaviersatz werden in Harmonie, Rhythmus und melodischem Verlauf auf ein Minimum reduziert. Wie beim Winterschlaf eines Tieres vollbringt die Musik im Bann der Stille nur das Nötigste. Einfachheit und Schlichtheit prägen die musikalischen Strukturen. Unabhängig von Pausen und der Dynamik des *piano* erzeugt Schubert somit ein Gefühl der Stille.

Die Verwendung der Stille als kompositorisches Mittel entspricht dem Zeitgeist und der Ästhetik des zu Schuberts Lebzeit erstarkenden Bürgertums. Dieses fand in der Beschäftigung mit Literatur und Musik einen Rückzugsort ins Private. Die Stille im Lied entspricht der vom Bürgertum innerhalb der Kunst gesuchten Intimität.

L e b e n s l a u f

Persönliche Daten:

Name: **Zednicek**

Vorname: **Peter**

Geburtsdatum: 23. 08. 1982, Geburtsort: St. Pölten

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

1988 – 1992: Volksschule Grafstarhembergasse in Wien 4

1992 – 1996: Bundesrealgymnasium Rainergasse in Wien 4

1996 – 2000: Bundesoberstufengymnasium Landstr. Hauptstr. in Wien 3

5.6.2000: Matura (Mathematik, Englisch, Deutsch, Musik, Geographie)

2000 bis 2004: Fachhochschulstudiengang für Export Management in Krems

Abschluss eines Doppeldiploms in Außenhandel (FH Krems und ESC Rouen Frankreich) mit Abschluss Mag. FH, Bac + 4

14.06.2004: Diplomprüfung aus Export Marketing, Außenhandel, Französisch und Intercultural Management

Studienjahr 2004/2005: Studium der Slawistik (Hauptfach Russisch) an der Uni-Wien

Seit Oktober 2006: Studium der Musikwissenschaft an der Uni-Wien

Berufserfahrung:

Februar-Juni 2002: Praktikum bei Erste Bank/Ceska Sporitelna in Prag/Tschechien

Mitarbeit an einem Projekt zur Adaptierung einer österr. Settlementsoftware in Tschechien. Koordinierung zwischen den Informatikabteilungen, Schulung der Benutzer, Kontrolle der Umsetzung.

Sep. 2003-Jän. 2004: Praktikum bei Austrian Airlines in Paris/Frankreich

Traineeship in folgenden Abteilungen:

Marketing & Sales, Buchhaltung und Kundenbetreuung

Sep. 2005-Sep. 2006: Constantia Privatbank/Immoeast Corporate Finance GmbH

Projektmanager im Bereich für teilentwickelte

Immobilieninvestitionen für Tschechien und Russland.

Koordinierung der Due Diligences und der Vertragsgestaltung,

Wirtschaftliche Bewertung von Investitionsprojekten.

Februar - Mai 2007: Praktikum bei Ö1 und dem RSO Wien

Redaktionelle Tätigkeit für das Ö1 Magazin

Archivarische Arbeiten

Juni – Juli 2007: Hospitantz im Theater an der Wien

Assistenz der Produktionsleitung bei Mozarts „La finta semplice“

Februar-April 2008: Regieassistenz im Theater an der Wien

Assistent von Keith Warner, Sprachcoach und Abendspielleitung

bei der Produktion von Janaceks „Kata Kabanova“

Musikalische Tätigkeit:

Trompete:

- Seit 1991 bis 2000 Unterricht bei Hermann Mitterer (MS Leopoldstadt)
- Zwischen 1995 und 2000 Bühnentrompeter an der Wiener Volksoper
- Dezember 2000 und 2001 Mitwirken beim Weihnachtskonzert der Wiener Volksoper
- März 2001, 1. Preis beim Prima la Musica Landeswettbewerb Wien
- Im Jahr 2003 Student am conservatoire national de Rouen/Frankreich

Klavier:

- Unterricht seit 1998 (u.a. bei Anna Zednicek)

Gesang:

- Seit September 2004 Unterricht bei Olga Wostry (MS Leopoldstadt)
- Dezember 2006 Paritätische Eignungsprüfung Oper bestanden

Sprachkenntnisse:

- ✓ Deutsch
- ✓ Tschechisch (Muttersprache)
- ✓ Englisch (fließend in Wort und Schrift)
- ✓ Französisch (fließend in Wort und Schrift)
- ✓ Russisch (fortgeschrittenes Niveau)
- ✓ Spanisch (Grundkenntnisse)

Sonstiges:

- Russisch Diplom von der Charkov Polytechnic University in der Ukraine nach einem 4-wöchigen Intensivsprachkurs (Juli 2003)
- ECPE Certificate of Proficiency in English as a second language/University of Michigan (2000)
- Erasmus Studium an der Ecole Supérieure de Commerce in Rouen (1.9.2002 - 31.5.2003), Absolvierung des Doppeldiplomprogramms mit der FH KREMS
- Wichtige Auslandserfahrung aufgrund längerer Praktika, Studien und Sprachaufenthalte im Ausland besonders in Frankreich, USA, Tschechien und Ukraine

Persönliche Interessen:

- Klassische Musik, Oper, Theater, fremde Kulturen, Reisen, Sprachen