



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Wasser als musikalische Metapher in
Franz Schuberts Liedschaffen“

Verfasserin

Johanna Herbst

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Dank gilt meiner Familie, besonders meiner Mutter

und Sigrune - O Blinde Augen! Blöde Herzen!

Vor allem bedanke ich mich aber bei Herrn

Professor Dr. Michele Calella für seine verständnisvolle Betreuung!

Inhaltsverzeichnis

A) Einleitung	3
1. Kapitel - Franz Schubert und das Lied	6
2. Kapitel - Das Wasser	15
3. Das Wasser in Schuberts Liedern	28
3.1. Allgemeines	28
3.2. Nordsee, Rhein und Erlafsee	30
3.3. Das Meer, die See, der Ozean	32
3.4. Vom Himmel hoch: Regen, Schnee und andere Erscheinungsformen	41
3.5. Der Wasserfall	46
3.6. Der See	47
3.7. Das Bächlein und der Bach	49
3.8. Sonderfall „Schöne Müllerin“	51
3.9. Fluss und Strom sowie Lethe und Hades	64
3.10. Quell´ und Flut	67
3.11. „Woge, du Welle“	69
B) Conclusio	71
4. Quellenverzeichnis	73
4.1. Literatur	73
4.2. Elektronische Quellen	76
5. Anhang	78
5.1. Übersicht „Wasserlieder“	78
5.2. Abstract (Deutsch)	81
5.3. Abstract (Englisch)	81
5.4. Curriculum Vitae	82

Einleitung

„Die meisten Einzelheiten von Schuberts kurzem, ereignislosem Leben sind uns bekannt und fast alle seine Kompositionen sind erhalten und analysiert...“¹

Joseph Wechsberg wusste vermutlich nicht, dass er mit dieser knappen Aussage die Aktualität und Brisanz der anhaltenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Komponisten Franz Schubert und auch die Anzahl der Publikationen, die nach dem Erscheinen seiner Schubert-Biografie aus dem Jahr 1977 entstanden waren, unterschätzt hatte. Aber eines mag stimmen: über Franz Schubert und das Lied wurde schon viel geschrieben und es stellt sich die Frage, ob denn überhaupt noch bahnbrechend neue Aussagen über die Bedeutung seines Liedschaffens gemacht werden können. Wahrscheinlich ist das meiste zu diesem Thema schon gesagt. Aber bahnbrechend Neues in Schuberts Liedschaffen zu finden, soll gar nicht das Ziel dieser Arbeit sein. Vielmehr gilt es, Schuberts Lieder unter einem bestimmten Aspekt zu beleuchten: dem des Wassers bzw. genauer gesagt, soll die Frage beantwortet werden, ob das Wasser überhaupt eine besondere Rolle in Schuberts Liedschaffen spielt.

Von den überlieferten Liedern² weisen insgesamt 249 Textvorlagen³ einen stärkeren oder schwächeren Wasserbezug auf, der stets anhand der, der Komposition zugrunde liegenden Textvorlage ins Spiel gebracht wird.⁴ Ob daraus eine besondere Affinität Schuberts zu dem Element Wasser oder gar eine spezielle Rolle des Wassers im Oeuvre des Komponisten abgeleitet werden kann, ist im Folgenden zu untersuchen.

Dabei werden Liedtexte, die Wasser- bzw. Flüssigkeitsbezüge nur im übertragenen Sinne beinhalten, wie die lautmalerischen Ausdrücke „*mein Blut strömt*“ (An Chloen D

¹ Wechsberg, Joseph: *Schubert. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit.*, München 1977, S. 95

² Vgl. Böhm, Richard: *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Wien [u.a.] 2006, S. 27: Die Anzahl der von Schubert komponierten Lieder variiert je nach Definition. John Reed erörtert in *The Schubert Song Companion* die Problematik im Kapitel „How many Schubert Songs?“; je nach Autor spricht man von insgesamt 603 (alte Gesamtausgabe), 660 (Reinhard van Hoorickx), 708 (Maurice Brown) oder 631 (Reed) Liedern. In dieser Arbeit werden 630 Lieder (vgl. NGA) als gegeben angenommen, von denen 199 zu Lebzeiten des Komponisten im Druck erschienen sind.

³ Näheres zur Herleitung dieser Zahl und zur genaueren Zusammensetzung s. Anhang

⁴ Auf Deutungen von Instrumentalmusik Schuberts (z.B. Forellenzintett D 667 oder Wandererfantasie D 760) im Stile Arnold Scherings wird hier verzichtet.

363⁵), „vom Verklärungsglanz schon umflossen“ („Die Betende“ D 102), „des Liedes Quell“ („Abschied von der Harfe“ D 406) oder „lass' rinnen der Tränen vergeblichen Lauf“ („Des Mädchens Klage“ D 6) oder Ähnliches nicht berücksichtigt. Bewusst wurden Textvorlagen ausgespart, die wässrige Körperflüssigkeiten beinhalten – konkret Blut oder Tränenflüssigkeit, obwohl vor allem die Tränen einen nicht unbedeutenden Teil der Textvorlagen „überströmen“. Denn auch wenn August Wilhelm Schlegel in seinem „Lob der Tränen“ (D 711) Quellen, Wasserflüsse und das Meer der Tränen beschwört, sollte doch die in der Natur vorkommende, natürliche Ressource Wasser im Vordergrund der Betrachtungen stehen. Auch dann, wenn es in den einzelnen Liedern - aufgrund des oftmals metaphorischen Gebrauchs des Wassers - natürlich auch zu Überschneidungen der Klassifikation in „Wasser-“ und „Tränenlieder“ kommen kann. Auch die physiologische Tatsache, dass Tränen zum größten Teil aus Wasser und nur zu einem verschwindend geringen Teil aus einer, das Wasser überziehende Fettschicht, die das Verdunsten des Wassers verhindern soll, bestehen, war nicht Grund genug, um auch diese Lieder näher zu betrachten.⁶ Im Focus meiner Betrachtung sollen also jene Lieder stehen, in denen das Wasser tatsächlich einen Naturbezug darstellt, der auch musikalisch im Notentext zu finden ist. Allerdings ist dem doch recht blumigen Ausdruckstil des deutschen Sturm und Drang und natürlich noch mehr dem etwas später umso pathetischer einsetzenden, romantischen deutschen Idioms eigen, die Regungen der Seele mit Vorgängen in der Natur zu vergleichen. Das impliziert, dass das Element Wasser in den Textvorlagen auch vielfach metaphorisch gebraucht wird. Ob dieser rein natürliche bzw. im übertragenen Sinn zu verstehende Sinngehalt der Dichtung Auswirkungen auf Schuberts Kompositionsstil bei der Vertonung der Textvorlage hat, soll ebenfalls Gegenstand der Untersuchung sein. Allerdings werde ich auf die Deutung des Wassers sowohl in sublimierter Form, als Raureif, als auch in gasförmiger Ausformung, als Wolken, verzichten, denn in diesem Zusammenhang müssten die Auswirkungen der Wetterlage auf Handlungsträger in der deutschsprachigen Literatur ebenfalls untersucht werden, was den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

⁵ Die vorliegende Arbeit orientiert sich bei der Nennung der Deutsch-Nummern der erwähnten Lieder stets an der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Schuberts* (NGA). Vgl. dazu auch: <http://www.schubert-ausgabe.de/> (30.12.2012). Bei der Angabe von Taktzahlen: *Schubert-Album, Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung*, 7 Bände, kritisch revidiert von Max Friedlaender, Leipzig 1884-1887. Die zitierten Verszeilen der Textvorlagen entsprechen jenen in: Dürr, Walter/Kube, Michael / Schweikert, Uwe/ Steiner, Stefanie (Hrsg): *Schubert Liedlexikon*, Kassel 2012

⁶ Lang, Gerhard (Hrsg.): *Augenheilkunde*, Stuttgart 2008, S. 48ff

Weiters stellte sich die Frage, ob das Vorkommen des Wassers oder eines mit dem Wasser in enger Verbindung stehenden Berufes - wie etwa der des Fischers, der bei Schubert prominent vertreten ist (z.B. „Fischerweise“ D 881, „Des Fischers Liebesglück“ D 933 oder „Der Fischer“ D 225) - im Titel der Komposition Aufschluss über eine ganz besondere Bedeutung für die Auswahl des Textes bzw. natürlich in weiterer Folge für die Komposition hat.

Zu Beginn erfolgt überblicksmäßig eine Einleitung in Schuberts Liedschaffen im Allgemeinen und die gesellschaftlichen, politischen und persönlichen Umstände, die ihn geprägt haben. In einem zweiten Teil wird die Bedeutung des Wassers aus kulturgeschichtlicher Sicht beschrieben. Schließlich werden in einem dritten Teil die Ausprägungen der Wasservorkommnisse in Schuberts Liedschaffen näher beleuchtet und anhand von Beispielen mit besonders starkem Wasserbezug beginnt die Suche nach der musikalischen Verankerung des Wassers in Schuberts Liedern.

Wien, Dezember 2012

Erstes Kapitel – Franz Schubert und das Lied

„Die Neuartigkeit der Schubert’schen Liedharmonik basiert nicht auf der Neuartigkeit der verwendeten musikalischen Mittel, sondern vielmehr auf der „ungewöhnlichen Platzierung“ der damals gängigen musikalischen Rhetorik.“⁷

Die Gattung des Liedes hatte bis zum Erscheinen Schuberts auf der musikalischen Bildfläche der europäischen Kunstmusik eine verschwindend geringe Bedeutung. Oder um noch deutlicher mit Marie-Agnes Dittrich zu sprechen: Lieder waren zu Schuberts Zeit *„keineswegs als ernstzunehmende Gattung etabliert.“⁸* Wohl waren Trink- und Volkslieder weit verbreitet und in das Alltagsleben der Menschen integriert, von einer „Kunstlied-Kultur“ konnte jedoch keine Rede sein. Obwohl im 18. Jahrhundert - teilweise bedingt durch den Einfluss der Oper, teilweise durch den protestantischen Choral - viele neue Liedtypen entstanden, herrschte noch bis in das 19. Jahrhundert hinein die Meinung vor, das Lied solle eine Dichtung mit lyrischem Charakter sein, die vorwiegend nur eine Seelenregung hervorrufe. Zudem solle ein Lied einfach gehalten sein und keine unvorhergesehenen Tempo- oder Harmoniewechsel beinhalten. Kurz gesagt war es das Volkslied, das als Inbegriff der erstrebenswerten Ausgestaltung des Liedbegriffs und der angestrebten Natürlichkeit galt. Die zeitgenössischen Definitionen des Begriffes „Lied“ – sei es in der Schillingschen „Encyclopädie“, Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ oder in Hands „Ästhetik der Tonkunst“ - betonen immer wieder die ungeheure Wichtigkeit des natürlichen Ausdrucks und der Einfachheit der Komposition. Denn nur einfache, unmittelbare, natürliche Musik könne direkt zum Menschen sprechen und so die Herzen rühren. Diese geforderte Einfachheit bedeutete für die Komponisten allerdings einige Schwierigkeiten. So mussten sie auf nahezu alle Kunstmittel, dramatische Wirkungen oder plötzliche Tempo- und Harmoniewechsel verzichten. Nachdem diese Vorstellung eines gelungenen, natürlichen Liedes mit den gleichzeitig auferlegten klangästhetischen Einschränkungen aber

⁷ Böhm: *Symbolik und Rhetorik*, S. 16

⁸ Dittrich, Marie-Agnes: *Die Lieder*, in: Dürr, Walther/ Krause, Andreas: *Schubert Handbuch*, Kassel [u.a.]

³2010, S. 144

praktisch nicht umsetzbar waren, argumentierte man, dass eben nur Genies im Stande seien, „wahre Lieder“ zu schaffen.⁹

Als solches Genie wurde Schubert im Zusammenhang mit der Komposition von Liedern bald angesehen. Zwar ist das Bild, das in der Literatur - auch durch die „Erinnerungen seiner Freunde“ bedingt - lange Zeit von Schubert gezeichnet wurde, das eines etwas harmlosen, stets im Schatten des übermächtigen Beethoven stehenden Komponisten, der in seinem musikalischen Schaffen teilweise recht glücklos war. Vor allem Schuberts Opern werden immer wieder genannt, die ihm wenig Beifall des Publikums einbrachten und die sich in weiterer Folge auch nicht im Repertoire etablieren konnten.¹⁰

Ganz anders hingegen erfolgte Schuberts Beurteilung als Komponist von Liedern. Gerade sein 1814 oder früher komponiertes „Gretchen am Spinnrade“ op. 2 (D 118) ist „längst zu einem Paradigma für ein neues Niveau der Liedkomposition geworden.“¹¹ Zusammen mit dem ein Jahr später entstandenen „Erlkönig“ (D 328), dem ersten öffentlich im Druck erschienenen Lied des „Liederfürsten“ Schubert, begründete das „Gretchen“ seinen „überregionalen Ruf als Liederkomponist.“¹²

In dem vorangestellten Zitat von Richard Böhm wird deutlich, dass Schubert – ausgebildet unter anderem von Antonio Salieri, auf dessen Einfluss Gernot Gruber gerade im Bereich der Vokalmusik gerne verweist – durchaus sehr vertraut mit dem Kompositionssus der seiner Zeit war. So war bei Schubert, genau wie bei anderen zeitgenössischen Komponisten, die Anwendung der damals gültigen „musikalisch-rhetorischen Figurenlehre“, also quasi des „*musikalischen Vokabulars*“, gängige Praxis. Dieses „*Vokabular*“ wurde vom zeitgenössischen Publikum sofort und in der intendierten Weise verstanden, denn Figurenlehre hatte den Zweck, dem Publikum das Gehörte im ganzheitlichen Sinn von musikalischem und textlichem Verständnis näher zu bringen.

Weiters vertritt Böhm die Meinung, dass Franz Schuberts Kompositionsstil von einem ausgeprägten „*musikalischen Bewusstsein*“ geprägt gewesen sei, das auch ganz unbewusst als Grundlage seiner Kompositionen diene und zieht in weiterer Folge

⁹ Vgl. *ibid.* S. 144-146 und Budde, Elmar: *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2003, S. 13ff

¹⁰ Vgl. Hilmar, Ernst: Kann Schuberts „Fierrabras“ eine lebensfähige Oper sein? in: *Österreichische Musikzeitschrift* 2/3(1988), S. 241-244

¹¹ Gruber, Gernot: *Schubert. Schubert? Leben und Musik*, Kassel 2010, S. 37

¹² *Ibid.* S. 37

daraus den Schluss, dass Schubert „in gleicher Weise wie die Komponisten der Wiener Klassik voll und ganz auf dem Boden der musikalischen Rhetorik“ stand.¹³

In der Literatur wird außerdem davon ausgegangen, dass Schubert auch Christian Friedrich Daniel Schubarts in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ vorgestellte „Tonartencharakteristik“ bestens bekannt gewesen sein musste. Unter dieser sehr populären und weit verbreiteten Tonartencharakteristik wird die Zuordnung gewisser außermusikalischer Inhalte zu bestimmten, in der Komposition vorkommenden Tonarten verstanden. So gilt G-Dur bei Schubart beispielsweise als „idyllische Tonart“.¹⁴ Ob aus Schuberts Kenntnis dieser Tonartencharakteristik allerdings eine bewusste Veränderung seines Kompositionsstils abzuleiten ist, bleibt zweifelhaft. Auch Böhm weist darauf hin, dass die Frage nach der eindeutigen Zuordenbarkeit bestimmter Tonarten zu den entsprechenden Affekten keineswegs unstrittig sei und eine genaue Entsprechung der Tonarten einer Komposition in ihrer Gesamtheit mit den - von Schubart jeweils zugeordneten - Affekten ein Ding der Unmöglichkeit sei. Weiters macht Böhm deutlich, dass bei einer genauen Untersuchung des musikalischen Materials lediglich ein Nachweis grundsätzlicher Tendenzen möglich sei.¹⁵ Dittrich schlägt in dieselbe Kerbe und bezweifelt die „Wirksamkeit von Tonartencharakteristik in der Praxis“ generell.¹⁶

Selbst Gülke empfindet eine Überbetonung der Tonartencharakteristik in Schuberts Schaffen als unangebracht und fasst in Hinblick auf die Oper Alfonso und Estrella (D 732) zusammen: „So ließe sich fortfahren, immer mit dem Ergebnis, dass Schubarts Charakteristiken und Schuberts Einlösung nahe beieinanderliegen, wenn nicht übereinstimmen [...] Ihre Geltung setzt ein „kategoriales“ Verhalten des Schaffenden voraus, die Bereitschaft, der reichen Vieldeutigkeit seiner Musik nicht zu viel Autonomie zuzubilligen.“¹⁷

¹³ Böhm: *Symbolik und Rhetorik*, S. 19 - 23

¹⁴ Vgl. Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 47

¹⁵ Ibid. S. 39f

¹⁶ Dittrich: *Lieder*, S. 141 – 267

¹⁷ Gülke, Peter: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 2002, S. 148

Auch Budde meint dazu:

„Dabei sind aus heutiger Sicht zwei Tatsachen in Erinnerung zu rufen, einmal, dass Tonarten einem bestimmten Charakter zugeordnet sind, zum anderen, dass Tonarten nicht unvermittelt nebeneinander stehen, sondern aufgrund einer auf Quinten beruhenden Distanz als nah oder fern empfunden und gedacht werden. Tonarten können in ihrem Verhältnis zueinander also musikalische Räume im Sinn von Distanzen imaginieren.“¹⁸

Dieses Verhältnis wird im dritten Kapitel, vor allem in Schuberts beiden Liedzyklen „Schöne Müllerin“ (D 795) und „Schwanengesang“ (D 957), noch relevant werden.

Zusätzliche Probleme bei der Deutung der Lieder im Sinne dieser Tonartencharakteristik entstehen außerdem, wenn Lieder in eine andere Tonart transponiert werden, was der damals üblichen Praxis durchaus entsprach oder dann, wenn von einzelnen Liedern mehrere Fassungen existieren.

Auch bei Schubert findet man Lieder, deren Tonart im Autograph nicht mit jener des Erstdrucks ident ist bzw. Lieder, von denen mehrere Fassungen existieren. Ein Beispiel bildet „Auf der Bruck“ (op. 93/2, D 853). Die erste Fassung steht in G-Dur, die zweite Fassung allerdings in As-Dur. Ein weiteres Beispiel, das die Problematik verdeutlichen soll, ist der Gebrauch der Tonart G-Dur in der „Schönen Müllerin“, die Schubart, wie bereits erwähnt, als idyllische Tonart vorstellt. Hier steht G-Dur als musikalisches Synonym für den Bach. Allerdings verändert sich im Laufe des Liedzyklus diese positive, idyllische Konnotation des Bächleins zusehends hin zu g-Moll. Die Dramatik der Vertonung nimmt also zu, wenn es in „Eifersucht und Stolz“ (Nr. 15) heißt: *„Wohin so schnell, so kraus, so wild, mein lieber Bach?“* Allerdings vertritt Budde die Meinung, dass die Tonartencharakteristik, wenn auch im Einzelfall nicht immer zutreffend, doch im weiteren Verlauf des Zyklus durchaus bedeutsam wird, wenn auch nicht in der von Schubart intendierten Art und Weise.¹⁹

Aber Schuberts Anwendung der Schubart'schen Tonartencharakteristik ist nicht das, was in den Liedern so neuartig erscheint und die Lieder Schuberts von denen seiner Zeitgenossen abhebt. Vielmehr sind es gewisse Überschreitungen der bis dahin

¹⁸ Budde: *Schuberts Liedzyklen*, S. 37

¹⁹ *Ibid.* S. 46, Näheres dazu: s. Kapitel 3

geltenden musikalischen Normen, die die Einzigartigkeit des Schubert-Liedes ausmachen.

War es bis Anfang des 19. Jahrhunderts gängige Praxis sich bei der Vertonung einer Textvorlage auf die reine „*Textrepräsentation*“²⁰ zu beschränken, wie es zuvor bei Komponisten wie Zelter oder Reichardt üblich gewesen war, so wagte Schubert als Erster sich die Freiheit zu nehmen, keinem konkret vorgegebenen Formmodell mehr zu folgen, sondern die Vertonung der Textvorlage von Fall zu Fall anzupassen. Die Form des durchkomponierten Liedes, die Schubert beispielsweise in „Ganymed“ (D 544) anwandte und die, durch größere Eigenständigkeit des Klavierparts zu einer Aufwertung der Klavierbegleitung als selbstständigem Partner der Singstimme führte, war in Zeiten, in denen das Strophenlied gängige Praxis war, mutig. So gab es auch zahlreiche kritische Stimmen, die in der Durchkomposition eines Liedes eine „*unkünstlerische Vergröberung der Ausdrucksmittel*“ sahen, die „*die Klangqualität lyrischer Texte, die der Poesie eigene Musikalität*“²¹ zerstöre.

Neben der Aufwertung der Klavierbegleitung durch die Wahl freierer Vertonungsformen war ein weiteres Prinzip des Schubert-Liedes, das er in vielen Kompositionen anwandte, so neuartig wie simpel: Schubert reduzierte sich in seinen Liedern oftmals auf eine musikalische „Kernidee“.

*„Zahlreiche Lieder von Schubert sind so beschaffen, dass sie auf einen Erfindungskern reduzierbar sind, der zu Beginn des Gesanges erklingt und als kompositorische Substanz dem ganzen Lied variativ zugrunde liegt.“*²²

Diese Technik lässt sich beispielsweise auch in „Das Wandern“, dem Eröffnungslied der „Schönen Müllerin“, erkennen. „*Die Komposition ist in ihrer Substanz stets ein und dasselbe, die dauernde Folge einer einzigen Ursache.*“²³

Die im vorangestellten Zitat erwähnte neuartige Verwendung altbekannter musikalischer Mittel kann auch an Schuberts Umgang mit Ausweichungen sowie

²⁰ Jost, Peter: Artikel „Lied“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. und bearbeitet von Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 1994-2008, Sp. 1292

²¹ Dittrich: *Lieder*, S. 145f

²² Eggebrecht, Hans Heinrich: Die Prinzipien des Schubert Liedes in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2(1970), S. 89, <http://www.jstor.org/stable/930351> (12.09.2012)

²³ *Ibid.* S. 91

auffälligen Akkordverbindungen, der Häufung verminderter Septakkorde, auffälliger Chromatik und der Verwendung von Trugschlüssen oder trugschlüssigen Wendungen beobachtet werden. Allerdings gilt hier, wie später auch für Schuberts Umgang mit dem Wasser, dass eine generelle, allgemein gültige Aussage bei mehr als 630 komponierten Liedern schwer getroffen werden kann und sich immer nur Tendenzen, nie aber Gesetze aus Schuberts Vertonungen ableiten lassen.²⁴

Neben diesen musikalischen Neuerungen war es wohl auch die Wahl der Gedichtvorlagen, die den Charakter von Schuberts Liedern stark mitbestimmte. In Schuberts Liedkompositionen treten sich die „*sprachliche und musikalische Bedeutungsebene einander gegenüber und durchdringen sie zugleich*“, weshalb die Musik auch „*so sensibel und zugleich assoziativ auf Sprache, genauer gesagt auf ein lyrisches Gedicht, reagieren*“ könne.²⁵

Schubert soll bei der Auswahl der Texte, die er vertonte, sehr wählerisch gewesen sein. So ist überliefert, dass er zu Anselm Hüttenbrenner gesagt habe, schon viele Gedichtvorlagen aufgrund ihrer minderen Qualität abgelehnt zu haben.²⁶ Doch muss in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass Schubert die Qualität eines Textes anders beurteilt haben dürfte als Literaturkritiker der Zeit es getan hätten. Anders wäre die große Anzahl an Gedichten seines Bekannten Johann Mayrhofer, dessen Ruhm eben erst durch die Vertonungen Schuberts begründet wurde und der von Zeitgenossen nicht in einer Reihe mit Goethe²⁷ gesehen wurde, nicht zu erklären. Schubert dürfte die Wahl seiner Texte aus dem Blickwinkel der Klanglichkeit und der Möglichkeit, den Ausdrucksgehalt der Lieder durch musikalische Mittel noch zu verstärken, getätigt haben: „...*he (Schubert, Anm.) defined a „good poem“ differently from a literary critic; a “good poem” had music in it, his music.*”²⁸

Ein ganz anderes Bild zeichnet hingegen Schuberts Jugendfreund Joseph Kenner, der Schuberts Umgang mit Gedichten während der gemeinsamen Konviktszeit, in der Kenner auch selbst dichtete, folgendermaßen beschreibt:

²⁴ Böhm: *Symbolik und Rhetorik*, S. 17

²⁵ Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 34f

²⁶ Vgl. *Erinn.: Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957, ²1966, S. 182f. Im Folgenden als: Deutsch, *Erinnerungen* und Seitenzahl zitiert.

²⁷ Schubert vertonte nur Gedichte von Goethe öfter als jene Mayrhofers. Näheres dazu s. Kapitel 3

²⁸ Youens: *Schubert's poets*, S. 151

„Dass er auch von mir etwas komponierte, hatte mich ungemein gefreut, konnte mich aber nicht stolz machen, denn in seinem Schöpferdrange griff er nach jedem Stoffe; seine Freunde konnten ihm nicht genug Singbares aufreiben, was es sei.“²⁹

Kenner beschreibt Schubert also rückblickend als ziemlich unkritisch und auch literarisch keinen rechten Geschmack beweisend. Daraus lässt sich ableiten, dass Schubert in seinen frühen Jahren als Komponist die Unterscheidung zwischen „good poem“ im Sinne eines „musikalischen“ Gedichtes und solchen „minderer Qualität“ nicht getroffen habe und sogar noch schlimmer: *„Unausgesprochen steckt in Kenners Formulierung der noch schlechter annehmbare Vorwurf, Schubert habe, zumindest damals, gar keine literarische Bildung besessen.“³⁰*

Spätestens aber ab den 1820er Jahren wählte Schubert seine Textvorlagen zunehmend kritischer aus: *“From the early 1820s there is occasional evidence to prove that Schubert by no means set every text that was put before him [...].”³¹* Diese zunehmend kritische Herangehensweise an die Wahl seiner Liedtexte kann wahrscheinlich am besten mit seiner sozialen Prägung erklärt werden. Schubert war in den 1820er Jahren fest verankert in einem musikalisch, literarisch und auch an der bildenden Kunst interessierten Freundeskreis: Johann Mayrhofer, zu dem sich das Verhältnis später zwar zunehmend abkühlte, war Dichter, Anselm Hüttenbrenner Komponist, Leopold Kupelwieser Maler, um nur einige der wichtigsten Personen aus Schuberts Freundes- und Bekanntenkreis zu erwähnen. Dadurch war es Schubert möglich, stets am aktuellen künstlerischen Geschehen des damaligen Wien teilzuhaben, neue ästhetische Ideen zu diskutieren und neue Impulse für sein eigenes Schaffen zu empfangen.³²

„Er braucht die Freunde: als die jeweils ersten Zuhörer, für den Austausch über Aktualitäten in Literatur, Kunst, Gesellschaft und Politik, insgesamt, um sich „in allen Dingen verstanden zu sehen.““³³

²⁹ Gruber: *Schubert. Schubert?*, S. 43 zit. nach: Deutsch: *Erinnerungen*, S. 95

³⁰ Ibid. S. 43

³¹ Dürr, Walther: Schubert's songs and their poetry: reflections of poetic aspects of song composition in: Badura-Skoda, Eva/Brascombe, Peter (Hrsg): *Schubert Studies. Problems of style and chronology*, Cambridge [u.a.] 1982, S. 8

³² Vgl. Dürr, Walther: Schubert in seiner Welt, in: Dürr, Walther/ Krause, Andreas: *Schubert Handbuch*, Kassel [u.a.] 2010, S. 21-44

³³ Gülke: *Schubert und seine Zeit*, S. 87

Dabei darf allerdings auch nicht vergessen werden, dass, bedingt durch die ausgeübte staatliche Repression des System Metternich, die Möglichkeiten, sich abseits des engsten Freundeskreises auszutauschen, nur begrenzt möglich waren und der Rückzug ins Privatleben dadurch eine logische Konsequenz war.

„Biedermeier“ - als dessen „typischer Vertreter“ Schubert gemeinhin nach wie vor gilt - als kulturgeschichtlicher Zeitbegriff umfasst die österreichische Geschichte im Zeitraum von 1815/16, beginnend also mit dem Wiener Kongress bis zum Revolutionsjahr 1848. Während dieser Zeit versuchte Metternich, als Hauptvertreter des monarchistischen Prinzips der Restaurationszeit, mit einem straff organisierten Zensurapparat jede politische Andersartigkeit zu unterdrücken.³⁴ Dadurch waren die Menschen zur „inneren Emigration“ in die eigenen vier Wände gezwungen. Als weitere Kennzeichen dieser historischen Periode können eine besonders stark ausgeprägte Schöngestigkeit, vor allem des aufstrebenden Bürgertums, sowie das Bedürfnis nach Geselligkeit genannt werden.³⁵

Hinzu kommt, dass das öffentliche Musikleben zu Schuberts Lebzeiten noch nicht breitenwirksam etabliert war. Öffentliche Institutionen, wie die „Gesellschaft der Musikfreunde“, die 1812 gegründet wurde, waren erst langsam im Entstehen.³⁶ Vormalig in der Hand der Kirche oder des Adels, entwickelte sich die öffentliche bürgerliche Musikkultur erst im Lauf des 19. Jahrhunderts. Gängige Praxis hingegen waren private Zusammenkünfte, um gemeinsam zu musizieren. Hausmusik, musikalische Salons und „Schubertiaden“³⁷ spielten in Schuberts Leben eine bedeutende Rolle - vor allem als erster „Resonanzkörper“ seiner Kompositionen, wobei bei derartigen Zusammenkünften seiner Freunde in gemütlichem Rahmen zumeist Lieder, seltener Klavierwerke zur Aufführung gelangten. Oft sang Schubert im Rahmen derartiger Zusammenkünfte seine Lieder selbst und begleitete sich auch selbst am Klavier.³⁸

Auch seine „Winterreise“ (D 911) – die im dritten Kapitel noch näher beleuchtet wird - stellte Schubert seinen Freunden im Rahmen einer geselligen Zusammenkunft vor. So

³⁴ Vgl. Erbe, Michael: *Die Habsburger 1493 – 1918. Eine Dynastie im Reich und in Europa*, Stuttgart [u.a.] 2000, S. 159-222

³⁵ Vgl. Hilmar, Ernst/ Jestremski, Margret: *Schubert Lexikon*, Graz 1997, S. 41

³⁶ Vgl. Otterer, Christian: *Franz Schubert und seine Freundeskreise im politischen und sozioökonomischen Spannungsfeld ihrer Zeit. Lebenswelten im Vormärz/Biedermeier*, Wien 2003, S. 15

³⁷ Vgl. dazu allgemein: Badura-Skoda, Eva /Gruber, Gerold /Litschauer, Walburga /Ottner, Carmen (Hrsg.): *Schubert und seine Freunde*, Wien [u.a.] 1999

³⁸ Dürr: *Schubert in seiner Welt*, S. 63f

schildert ein Freund Schuberts, Joseph von Spaun, Schubert sei eines Tages an ihn herantreten und sagte:

„Komm heute zu Schober, ich werde euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorsingen. Ich bin begierig, was ihr dazu sagt.“ Und Spaun berichtet weiter: *„Wir waren über die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft, und Schober sagte, es habe ihm nur ein Lied, „Der Lindenbaum“, gefallen.“*³⁹

In der „Winterreise“ begibt sich ein nicht näher personifizierter Wanderer auf Wanderschaft und trotz Eis und Schnee, kommt zu einem zugefrorenen Fluss und beklagt sich, dass selbst dieser so treue Begleiter nun so „stumm“ sei und nicht - wie sein Pendant in der „Schönen Müllerin“ - „munter rauscht“.

Dieses Bild der Wanderschaft, ausgelöst durch innere Unruhe, verknüpft mit der Darstellung des – sich ebenfalls stets auf Wanderschaft befindlichen Bächleins, Wassers oder Flusses – ist ein literarischer Topos, der in der deutschen literarischen Romantik nicht nur bei Wilhelm Müller zu finden ist. Warum es aber genau das Wasser ist, das sich besonders gut als Begleiter auf der einsamen Wanderschaft eignet, wer in der Romantik am Wasser wanderte und ob diese Erkenntnisse Auswirkungen auf Schuberts musikalische Umsetzung des Wassers in seinen Liedern hat, wird nun in den nächsten Kapiteln näher behandelt.

³⁹ Deutsch: *Erinnerungen*, S. 117

Zweites Kapitel – Das Wasser

“On 28 July 2010, through Resolution 64/292, the United Nations General Assembly explicitly recognized the human right to water and sanitation and acknowledged that clean drinking water and sanitation are essential to the realization of all human rights. The Resolution calls upon States and international organizations to provide financial resources, help capacity-building and technology transfer to help countries, in particular developing countries, to provide safe, clean, accessible and affordable drinking water and sanitation for all.”⁴⁰

Die Bedeutung des Wassers für unser Leben sowie die unschätzbare ökonomische Bedeutung dieses Elementes, sei es als Ressource zur Stromerzeugung, als Transportweg für Güter aller Art und vor allem als Grundvoraussetzung unserer Existenz, ist allgemein bekannt. Die Notwendigkeit für jeden einzelnen Menschen, Zugang zu Wasser haben zu können ebenfalls – verdurstet bzw. verhungert doch in den Entwicklungsländern aufgrund von Wassermangel und dessen Folgen jedes sechste Kind.⁴¹ Trotz dieses Wissens hat erst seit 2010 jeder Erdenbürger ein völkerrechtlich verankertes Grundrecht auf den nicht lebensbedrohlichen Zugang zu unverseuchtem und für jeden leistbarem Wasser.

Die Bedeutung eines uneingeschränkten Wasserzugangs spielt aber nicht nur bei der Urbarmachung lebensfeindlicher Gebiete eine wichtige Rolle, sondern auch bei politischen und militärischen Überlegungen. So liegt der russische Flottenstützpunkt in Murmansk nicht zufällig dort, wo durch die Wärme des Golfstroms ein stets eisfreier Zugang zur Barentssee gewährleistet ist.

Neben diesem lebens- und machtspendenden Charakter des Wassers ist es aber auch die Zerstörungskraft und Urgewalt, mit der das Wasser mitunter in Erscheinung treten, Tod und Vernichtung mit sich bringen und eine Spur der Verwüstung hinter sich herziehen kann, die den Menschen im Umgang mit diesem Element verunsichern. Die Janusköpfigkeit des Wassers in all seinen verschiedenen ausgeformten Aggregatzuständen, die Abhängigkeit und gleichzeitige Furcht vor der schier nicht zu

⁴⁰ http://www.un.org/waterforlifedecade/human_right_to_water.shtml (20.11.2012)

⁴¹ http://www.who.int/gho/mdg/poverty_hunger/underweight/en/index.html (20.11.2012)

bändigenden Kraft dieses Elements, prägt die Menschheitsgeschichte seit Beginn der überlieferten Aufzeichnungen menschlicher Kulturen.

„Die Tödlichkeit, die seitens des Feuers und des Wassers dem erdgeborenen Landtier Mensch drohen.[...] ist jedoch nur das eine Extrem der ambivalenten Erfahrung aller Elemente. [...] die Sintflut als Wiederkehr des Chaos hat zur Gegenseite den segensreichen, vielfach verehrten Regen, das fruchtbarkeitsspendende süße Wasser, „Wasser des Lebens“ schlechthin. Aus den Tiefen des Erdleibs sprudelt das Leben selbst: In jedem Quell-Mythos ist der wasserkultische Glaube wirksam, dass vom „Wasser des Lebens“ zu trinken oder in ihm zu baden („Jungbrunnen“) Unsterblichkeit verleihe. Dies macht den hilfälligen Menschen den Göttern ähnlich...“⁴²

Dabei wird und wurde weltweit das Wasser als reales Element beschrieben, häufig aber auch mit einem symbolischen „wasserkultischen“ Charakter versehen. Die Bedeutungen des Wassers als Symbol sind vielfältig und klarerweise kulturell bedingt verschieden. *„Es gab und gibt keine Kultur auf dieser Erde, die in ihren Symbolwelten nicht nachhaltig vom Element des Wassers bestimmt wäre.“⁴³* Dabei kommt es stets auch auf den Kontext der Verwendung des Wasser-Begriffs an. Bei religiösen Riten hat das Wasser, wie das Feuer, oft reinigende Bedeutung – man denke an die Taufe oder die Bedeutung des Weihwassers im christlichen beziehungsweise katholischen Glauben. Hier soll das Wasser den Menschen vom Einfluss des Bösen reinigen, die „Ersünde“ gleichsam von den Menschen abwaschen. Hartmut Böhme vermutet die Ursache dieser - so zahlreichen und unterschiedlichen - Bedeutungsebenen des Wassers in den verschiedenen Kulturen und Epochen, in den ebenfalls so zahlreichen und unterschiedlichen Gestalten, in denen das Wasser der Menschheit begegnet:

„Ursache für diese Unerschöpflichkeit des Wassers als Reservoir kultureller Symbolwelten ist der Reichtum und die Evidenz seiner Erscheinungen. Wasser tritt aus der Erde als Quelle, bewegt sich als Fluss, steht als See, ist in ewiger Ruhe und endloser Bewegtheit das Meer, Es verwandelt sich zu Eis oder zu Dampf; es bewegt sich aufwärts

⁴² Böhme, Hartmut / Böhme, Gernot: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 2010, S. 53

⁴³ Böhme, Hartmut: Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt/Main 1988, S. 19

durch Verdunstung und abwärts als Regen, Schnee oder Hagel. Es fliegt als Wolke. Es ist der Samen, der die Erde befruchtet. Es spritzt, rauscht, sprüht, gurgelt, gluckert, wirbelt, stürzt, brandet, rollt, rieselt, zischt, wogt, sickert, kräuselt, murmelt, spiegelt, quillt, tröpfelt, brandet...“⁴⁴

Genau dieser lautmalerische Aspekt des Wassers spielt auch in der Lyrik der deutschen Romantik eine besondere Rolle. Unruhe, Naturgewalt, Beruhigung – all diese Zuschreibungen kommen in der Dichtung und auch in den - von Schubert vertonten Liedern (u.a. „Der Wanderer“ (D 489), der das „*brausende Meer*“ und die Suche nach dem Glück, die ihn rastlos wandern und es doch nicht finde lässt, thematisieren) immer wieder vor.

Aufgrund dieser lautmalerischen, die Fantasie des Lesers oder Hörers beflügelnden Eignung, sowie der vielschichtigen Bedeutungsebenen des Wassers im Allgemeinen und des Meeres, des Baches, des Stromes oder der Quelle im Besonderen, ist es vielleicht auch zu erklären, warum die Darstellung des Wasser in der Literatur und vor allem eben in der Lyrik, einen derart großen Stellenwert hatte. So galt das Meer – im Gegensatz zum Lauf von Bach und Strom, die den Lebensweg des Menschen symbolisieren – als Metapher für die Unendlichkeit, für die Erlösung vom irdischen Leid nach einer beschwerlichen Reise.

Schließlich darf auch nicht vergessen werden, dass im österreichischen Zeitalter der Zensur unter Metternich, der regimekritische Gedankenaustausch auf rein wortwörtlicher Ebene nicht erlaubt war und Literaten wie Privatpersonen gleichermaßen gezwungen waren, ihre politischen aber auch privaten Haltungen, geeignet zu verbergen. Marie-Agnes Dittrich verweist darauf, dass viel mehr Lieder Schuberts einen politisch motivierten Hintergrund haben, als ein Hörer von heute vermuten würde. Denn das Denken in Symbolen war aufgrund der strengen Obrigkeit stark verbreitet. Viele Angelegenheiten – auch des alltäglichen Lebens - durften aufgrund der Zensur gar nicht thematisiert werden. So blieb den kritischen Geistern nur die Flucht in die poetischen Bilder oder in eine längst vergangene Zeit. So lässt sich auch die Renaissance der arkadischen Landschaft, das Interesse an der Antike und an mittelalterlichen Stoffen in

⁴⁴Böhme: *Kulturgeschichte des Wassers*, S. 13

der deutschen Literatur und gleichsam natürlich auch im Liedschaffen Schuberts erklären.⁴⁵

Eine ebenfalls weit verbreitete Thematik der deutschen Romantik war der Topos des Müllers, der Mühle und der schönen Müllertochter. Zu besonderer Bekanntheit gelangte Schuberts Vertonung dieses Stoffes, im Liederzyklus die „Schöne Müllerin“ (D 795, s. auch Kapitel 3):

„Die Figuren der Schönen Müllerin und des Müllers als verschmähten Liebhabers sind keine Erfindungen von Wilhelm Müller. Müllerin, Müller, Mühle und Bach sind als Figuren literarische Topoi, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ihr Wesen in der deutschsprachigen Literatur treiben.“⁴⁶

So haben sich neben Wilhelm Müller u. a. auch Eichendorff, Brentano, Goethe, Rückert und Kerner den Romanzen und Eifersüchteleien rund um die schöne Müllerin gewidmet. Diese Thematik der „romantischen Mühle“ beinhaltet mehrere Kernpunkte, die sich natürlich auch in Schuberts Liedern widerspiegeln.⁴⁷

Zum einen kommt hier ganz klar die seit alters her weit verbreitete Assoziation des Wassers mit Weiblichkeit und die damit verbundene sexuelle Konnotation zum Ausdruck. Youens beispielsweise sieht das - häufig in Müllergedichten dieser Zeit vorkommenden Prädikat „mahlen“ – „*a metaphor for sexual intercourse*“⁴⁸ an. Andererseits thematisiert das - sich stets in Bewegung befindliche - Bächlein die, ebenfalls in Kunst- wie Literaturgeschichte weit verbreitete, drängende Unruhe, die den Müllerburschen in Bewegung hält, ihn zum „Wandern“ zwingt und ihn immer weiter und weiter treibt. Das Bächlein ist darüber hinaus aber auch der treue Gefährte, Vertraute und Wegbegleiter des Rastlosen. Außerdem spiegelt das Wasser in der deutschsprachigen Literatur häufig die menschlichen Seelenzustände wider. Nicht zufällig beschreibt also beispielsweise der Werber um das Fischermädchen in Schuberts gleichnamigem Lied nach Heinrich Heine (D 957/10) seine Gemütszustände mit folgenden Worten: „*Mein Herz gleicht ganz dem Meere / hat Sturm und Ebb' und Flut / und manche schöne Perle / in seiner Tiefe ruht.*“ Im schlimmsten Fall birgt das Wasser

⁴⁵ Vgl. Dittrich: *Lieder*, S. 147

⁴⁶ Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 24

⁴⁷ Ibid. S. 25

⁴⁸ Youens, Susan: *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*, Cambridge 1997, S. 5

den Tod, der gerade in der Schönen Müllerin, aber auch in zahlreichen Einzelgedichten wie Mayrhofers „Am See“ (D 124) oder Goethes „Am Flusse“ (D 160, 1. Bearbeitung), als Erlösung vom irdischen (Liebes)Leid aufgefasst wird.

Nicht übersehen werden sollte in diesem Zusammenhang auch die enge Verbindung von Wasser und Macht. Schon in der Antike dienten Aquädukte dazu, Macht und Liebe zum Volk zu demonstrieren. Bereits 33 v. Chr. stellte Octavian das Wasser in den Dienst der endgültigen Sicherung seiner Herrschaft und ließ die Aqua Marcia wieder instand setzen, gab den Auftrag zum Bau der Aqua Iulia und stellte Kanäle und Entwässerungsanlagen wieder her.⁴⁹ Heute gelten Wasserkraftwerke und riesige Staudämme als Prestigeprojekte verschiedener Regierungen – man denke an den Dreischluchtendamm in der chinesischen Provinz Hubei, der eine Umsiedelung von mehr als 3 Millionen Menschen notwendig machte und einen massiven Eingriff in das Ökosystem der Region darstellte.⁵⁰ So ist es auch möglich, den Mühlen-Topos der Romantik in diesen Zusammenhang zu bringen. Betrachtet man den Müller als Herrscher über Mühle und die schöne Müllerin, von dem die berufliche Zukunft des Müllerburschen abhängt, so erscheint die Lage des verschmähten Müllerburschen aus dessen Sicht noch auswegloser. Denn er verliert neben der Geliebten auch noch seine Lebensgrundlage, seine Arbeit und Unterkunft, nachdem ihm in der Mühle zu bleiben, bedingt durch sein Liebesleid, unerträglich geworden ist. Die letzte Konsequenz: Der Müllerbursche setzt seinem Leben ein Ende, er findet Schutz und Ruh im „*blauen kristallinen Kämmerlein*“ des Baches und der Bach, „*jene romantischen Sinn tröstende Personifizierung des Todes, singt ihm sein Wiegenlied.*“⁵¹

Wie bereits erwähnt war auch das „Wandern“ – nicht nur am Wasser - ein beliebter Gegenstand der deutschsprachigen Literatur. Grund dafür war die Entdeckung des Gehens zu Fuß im 18. Jahrhundert durch die politisch-philosophische Bewegung der Aufklärung. Zum einen diente es vornehmlich als einfachstes zur Verfügung stehendes Mittel der Fortbewegung. Andererseits wurde es aber auch als ein davon getrennter Vorgang betrachtet: als eine Möglichkeit, seinem Inneren näher zu kommen.

⁴⁹ Vgl. Syme, Ronald: *Die römische Revolution. Machtkämpfe im antiken Rom*, Stuttgart 2003, S.249

⁵⁰ Vgl.

[http://library.abb.com/GLOBAL/SCOT/scot221.nsf/VerityDisplay/1B53F2ADBE26097BC1256FDA004AEA/C5/\\$File/cigre20003g.pdf](http://library.abb.com/GLOBAL/SCOT/scot221.nsf/VerityDisplay/1B53F2ADBE26097BC1256FDA004AEA/C5/$File/cigre20003g.pdf) (20.11.2012) sowie <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4703/pdf/KeilJens-Philipp-2003-03-06.pdf> (20.11.2012)

⁵¹ Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 36

„Fußwandeln [...] was ein von äußerlich-pragmatischen Zwecksetzungen entlastetes und freiwillig gewähltes, ein auf den eigenen Vollzug gerichtetes[...] ästhetisches Gehen...“ darstellte, mit der Zielsetzung der *„Überschreitung der Stadtgrenze ins „Hinaus der Landschaft.“*⁵²

Wandern diene also der Öffnung der Sinne. Besonders stark lässt sich dieses Gehen auch bei Goethe, der in seinen frühen Dichtungen, wie auch in dem von Schubert vertonten „Willkommen und Abschied“ op. 56,1 (D 767), die Wanderer-Thematik in der deutschen Lyrik einführte, wieder finden. Dabei muss allerdings grundsätzlich zwischen Spazieren gehen – stets von einem festen Punkt aus mit der Rückkehr nach Hause als Kriterium – und dem Wandern, das kein Ziel und keinen Start kennt, unterschieden werden. Die Wanderung verleiht dem Wanderer eine größere innere Freiheit, denn sie ist *„räumlich und zeitlich offen, sie ist prinzipiell ins Unbegrenzte gerichtet.“*⁵³

Die drängende Unruhe, die beispielsweise in „Werther“⁵⁴ den jungen Mann oder in der „Schönen Müllerin“ den Müllerburschen in Bewegung hält und ihn immer weiter und weiter treibt, findet sich auch in anderen Gedichtvorlagen Schuberts wieder. Deutlich wird diese innere Getriebenheit am besten in „Drang in die Ferne“ op.71 (D 770), wo das rasche Ziehen der Wolken und das Fließen des Stromes metaphorisch für die Rastlosigkeit des Jünglings stehen. So heißt es in der vierten Strophe:

*„Ach! Von Gewölk und Flut / hat auch mein wildes Blut / heimlich geerbt
den Drang /stürmet die Welt entlang“* und schließt in der letzten Strophe mit: *„Ach! Und wenn nimmermehr / ich zu euch wiederkehr' / Lieben,
so denkt, er fand / Glücklich das schön're Land.“*

„Ennui“ (stärker affektbezogen) und „inquiétude“ heißt es bei Pascal, triebe den Menschen an den Fluss und zum Wandern allgemein. Er bewege sich *„auf der Flucht*

⁵²Schneider, Helmut: Selbsterfahrung zu Fuss. Spaziergang und Wanderung als poetische und geschichtsphilosophische Reflexionsfigur im Zeitalter Rousseaus, in: *Rousseauismus. Naturevangelium und Literatur*, Frankfurt/Main [u.a.]1999, S. 135

⁵³ Ibid. S. 146

⁵⁴ Vgl. u.a. Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werthers, Königswinter, kein Erscheinungsjahr, S. 93: *„[...] um zu Fuße jede Erinnerung ganz neu, lebhaft, nach meinem Herzen auszukosten [...] Wie anders! Damals sehnt' ich mich in glücklicher Unwissenheit hinaus in die unbekannte Welt, wo ich für mein Herz so viel Nahrung, so vielen Genuss hoffte, meinen strebenden, sehrenden Busen auszufüllen und zu befriedigen.“*

vor sich selbst, damit ihm seine eigene Nichtigkeit nicht bewusst würde.“⁵⁵ Auch bei Rousseau, der in seinen Schriften die Natur moralisch interpretierte⁵⁶ und die Rückkehr des Menschen von oberflächlicher Prahlerei zurück zur natürlichen Einfachheit forderte und unter dem Schlagwort „Retour à la nature“ eine Rückwendung zum Natürlichen propagierte,⁵⁷ sind „müßige“ Momente an die Situation am Wasser gebunden. Durch die Bewegung des Wassers werde gleichsam auch die Seele in Bewegung gesetzt. Als Ventil für die Träume dieser unruhigen jungen Herren dienen oft ozeanische Phantasien, die Sehnsucht nach der Ferne, dem Meer, nach ozeanischer Freiheit. Dieses Fernweh in Verbindung mit der unendlichen Weite des Meeres bzw. der ungezügelten Kraft des Stromes, greift – wie bereits erwähnt – auch Schubert auf.⁵⁸

Hand in Hand mit dieser Suche nach dem besseren Land, „der Reise hin zum Meer“, geht der Erlösungsgedanke, sich im Meer zu verlieren, der eng verknüpft ist mit dem – bereits erwähnten - bedrohlichen Charakter des Wassers. Dies verdeutlichen zahlreiche Metaphern wie beispielsweise das Leben als Schifffahrt, das in den Gedichtvertonungen Schuberts u.a. in Goethes „Grenzen der Menschheit“ (D 716) zum Ausdruck kommt, denn dort heißt es in der vierten Strophe: „*Was unterscheidet Götter von Menschen? / Dass viele Wellen vor jenen wandeln / ein ewiger Strom: / Uns hebt die Welle, verschlingt die Welle / und wir versinken.*“

Die Schifffahrt als Metapher schließt aber noch eine Vielzahl anderer Bedeutungen mit ein. Schon seit der Antike sind immer wieder Vergleiche des Staates, der Kirche oder der Gesellschaft mit dem Schaukeln eines Schiffes auf den Meereswogen, mit seinen zahlreichen Höhen und Tiefen, „Ups and Downs“, überliefert. Doch nicht immer geht diese Reise gut aus. Böhme verweist im Besonderen auf die „Daseinsmetapher“ nach Blumenberg. Hans Blumenberg beschreibt in seinem „Schiffbruch mit Zuschauer“ aus der Perspektive einer unbeteiligten Person, den Begriff des Schiffbruchs von der Antike bis heute und obwohl der Schiffbruch immer auch mit einer bedrohlichen Lage verbunden und nach Möglichkeit vermieden wird, birgt er doch auch Chancen auf einen Neubeginn. Aber selbstverständlich bleiben stets die Ungewissheit und die

⁵⁵ Seiderer: *Flusspoeten*, S. 176

⁵⁶ Vgl. Sören, Jürgen: „Natürliche“ Dialektik – von den Kehrseiten Rousseaus, in: Sören, Jürgen / Gasser, Peter (Hrsg.): *Rousseauismus. Naturevangelium und Literatur*, Frankfurt/Main [u.a.] 1999, S. 14: Rousseau macht die Natur „zu einer sittlichen Person, einem subiectum, dessen Wollen und Handeln als gutartig vorausgesetzt wird“ und meint weiter, dass „von Natur aus (physei) alles gut, alles auf willkürlicher Setzung (thesei) beruhende dagegen schlecht sei.“

⁵⁷ Ibid. S. 35

⁵⁸ Seiderer: *Flusspoeten*, S. 183f

Unkontrollierbarkeit des Wassers im Vordergrund. Und genau hiervon geht eine ungemein große Bedrohung für den Menschen aus. Diese Bedrohung hat als letzte Konsequenz den Tod und auch dorthin wird der Mensch vom Schiff getragen. Und so schlussfolgert Böhme:

„Der Mensch wird durch das Schiff über das Wasser hinausgetragen. Das Wasser bleibt dabei unvertraut, chaotisch, gefährlich. Das Schiff kann deshalb auch Symbolcharakter für andere Überfahrten haben, so für die Fahrt ins Totenreich. Man kann eigentlich sagen, dass das Schiff eine Form der Bewältigung der Naturgewalt Wasser darstelle.“⁵⁹

In der Antike wurde den Göttern des Meeres geopfert, um solch einen guten Ausgang herbei zu führen: *„Schiff und Schiffer waren auf die Gunst des Meeres und des Wetters angewiesen, deshalb gehört das Opfer für Poseidon und die Bitte für günstigen Wind zur Primären Bewältigungsstrategie gegenüber dieser Abhängigkeit.“⁶⁰* In der Romantik gab es hingegen eine andere Form der „Beseelung“ des Wassers. Diese - in allen Literaturen zu beobachtende - „Beseelung“, als Projektion der menschlichen Seele auf eine an sich seelenlose Materie, wird als psychodynamische und psychohistorische Ebene einer Kulturgeschichte des Wassers bezeichnet. Wenn

„eine Seele, auf seelenlose Materie projiziert wird“, stellt das „eine moderne Umkehrung eines älteren Vorgangs (dar): Das seelische Erleben hat sich wesentlich am und durch das flüssige Element gebildet und darum sind zentrale Leit- und Funktionsbilder des Psychischen wasserförmig.“⁶¹

Das Wasser diene also, besonders in der deutschen und französischen Literatur der Zeit, als Spiegel des Seelischen: die Flüsse selbst bewegen sich kaum vorwärts oder kommen nur langsam von der Stelle. Es fehlt ihnen gänzlich an Wildheit. Besonders das fin-de-siècle bedient diesen Stillstandtopos. *„Skepsis, Unsicherheit, Mangel an Selbstgewissheit und ein beginnender Verlust männlicher Identität werden evident.“⁶²* Aber schon Schubert verwirklicht diesen „menschlichen Stillstand“ in seinem Lied „Meeres Stille“ nach Goethe (D 216, 2. Bearbeitung).

⁵⁹ Böhme: *Kulturgeschichte der Elemente*, S. 278

⁶⁰ Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 279

⁶¹ Böhme: *Kulturgeschichte des Wassers*, S. 23

⁶² Seiderer: *Flusspoeten*, S. 24f

In der französischen Literatur stehen Wasserbezüge, anders als in der deutschen Literatur, stärker unter dem Einfluss des Erhabenheitsdiskurses rund um die Französische Revolution und kreisen Großteils um das Wasser als Metapher für Freiheit, oftmals überhöht durch rauschende Gebirgswasserfälle, die besonders majestätisch und freigeistig wirken sollen. Wasser wird in diesem Zusammenhang stets in Relation zur menschlichen Größe gesehen. Phänomene wie die Gebirgswasserfälle in den Alpen werden oftmals mit politischen Eigenschaften versehen und als Bestätigung revolutionärer Impulse gedeutet. Die Erhabenheit der Natur wird in Folge dessen auch oft in christlichem Sinne gedeutet, als das Sichtbarwerden Gottes.⁶³

Auch diente gerade in der französischen Literatur die Flusslandschaft als willkommene Abwechslung für die Pariser Stadtbevölkerung, die Erholung und Entspannung suchte und die Wochenenden „im Grünen“ verbrachte. Gängige Aktivitäten waren dabei Ausflüge mit Haus- oder Ruderbooten. Das Wasser war dabei oftmals eine Projektionsfläche für Liebe, Tod, Langeweile oder Verbrechen und diente nur selten zur Beschreibung der bloßen Entspannung.⁶⁴

Ein anderes, ungemein aktuelles Thema, das die gesamte deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts durchzieht, ist das Verhältnis zwischen Wasser und Weiblichkeit und dem Verhältnis zwischen Poesie und Eros des Meeres. Ausgehend von den lebensspendenden weiblichen Körperflüssigkeiten wie Fruchtwasser, Muttermilch oder Menstruationsblut, wurde das Verhältnis des Weiblichen zum Wasser ausgiebig beleuchtet.⁶⁵ Böhme erwähnt auch den psychoanalytischen Ansatz Freuds, der das Wasser und vor allem „die ozeanischen Gefühle“ in Zusammenhang mit der Weiblichkeit bringt, dem Geborgen sein, zurückgehend „auf das schwerelose Schwimmen im Mutterleib.“⁶⁶

Das Meer und besonders der Ozean wurden seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts konstant als „das Maternelle“, als Höchste Steigerungsform des Weiblichen begriffen. „Das Doppelantlitz der Magna Mater – fruchtbarer Schoß und verschlingender Abgrund“ – beinhaltet auch stets die todbringende Kraft des Ungezügelten,

⁶³ Ibid. S. 126

⁶⁴ Vgl. Seiderer: *Flusspoeten*, S. 208ff

⁶⁵ Uhlig, Maren: Nymphen, Nixen, Melusinen – Die Wasserfrau im europäischen Kulturkreis, in: Schenkel, Elmar/ Lemberg, Alexandra (Hrsg.): *Alles fließt - Dimensionen des Wassers in Natur und Kultur*, Frankfurt [u.a.] 2008, S. 27

⁶⁶ Böhme: *Kulturgeschichte des Wassers*, S. 23f

Unbezwingbaren, wird also als die „*Inkarnation weiblicher Feindseligkeit mit unabwendbarer Todesfolge für den Mann*“⁶⁷ gedeutet.

In der Literatur der deutschen Romantik werden Flüsse unter dem Einfluss der Antikenrezeption - denn in der Antike waren fast durchwegs alle Flüsse von männlichen Göttern bewohnt - mit göttlichem Status versehen und das Strömende als „männliches Befruchtungsprinzip“ betont. Die Frühromantiker hingegen haben die Flüsse, aber auch die durch Flüsse geprägten Landschaften, zu Ideenträgern für das Weibliche gemacht und Gestalten wie die Loreley, Undinen oder andere Wasserfrauen zum Leben erweckt. Die männliche Faszination vom weiblichen Element, gleichbedeutend mit der Tiefe, dem Abgrund, kurz dem Tod, findet seinen Ausdruck in der romantischen Dichtung im Ort des Geschehens. Häufig spielen sich verhängnisvolle Szenen an den Ufern von Seen, Flüssen, Bächen oder am weiten Ozean ab. So findet auch „Der Fischer“ op. 5,3 (D 225) sein Ende im Fluss: „*Halb zog sie ihn, halb sank er hin / und ward nicht mehr gesehen*“, heißt es in der letzten Strophe. In dieser „*naturmagischen Ballade*“⁶⁸ nach Goethe kommt also ein weiterer Topos der deutschen Literatur ins Spiel: der des „Wasserweibs“.

*„Diese erotisch-ästhetische Vertiefung des Makrokosmos (Sonne, Mond, Himmel) und des Mikrokosmos („dein eigen Angesicht“) im Wasser-Spiegel wird als die tödliche Verlockung des Weiblichen verstanden. Diese entspricht den Sehnsüchten nach Entgrenzung und Auflösung im archaischen Element des Urwassers, in der mütterlichen Matrix.“*⁶⁹

Das „Wasserweib“ steht also für das Begehren des Mannes und genau in dieser erotischen Verschmelzung von Wasser und Frau kommt wieder die Janusköpfigkeit des Wassers zum Ausdruck. Die Frau und das Wasser bilden eine Symbiose von Eros und Tod oder Verführung und Schuld. Der Mann reagiere in weiterer Folge auf diese Bedrohung durch das Weibliche mit „Ausgrenzung und Verdrängung“, denn:

„das sind die männlichen Strategien gegen die anbrandenden Fluten des weiblichen Elements. Der Tod, so spricht die unbewusste Fantasie, geht vom Wasser, geht von der Frau aus. [...] Die Abwesenheit des

⁶⁷ Seiderer: *Flusspoeten*, S. 18

⁶⁸ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 162f

⁶⁹ Böhme, Hartmut: Eros und Tod im Wasser – „Bändigend und Entlassen der Elemente“. Das Wasser bei Goethe, in: Böhme, Hartmut: *Kulturgeschichte des Wassers*, S. 212

*Weiblichen heißt dabei, dass die gesellschaftliche Kulturarbeit den Männern angehört, während das Weibliche ungenannt namenlos in den Wasserfluten strömt.*⁷⁰

Oftmals sind die Beschreibung des Meeres und der begehrten Frau auch ident und das sich-anheim-Geben in den Fluten sei als Suche des Mannes nach dem besseren Leben in den Armen der Frau zu deuten.⁷¹

Der Topos der Wasserfrauen als Verkörperung der dämonischen Verführung geht in der romantischen Dichtung vorwiegend auf Paracelsus' Werk „Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de ceteris spiritibus“ zurück. Bei dem Topos der Wasserfrau, der „wässrigen Materialisation der weiblichen Verführung“⁷² stehen also zusammenfassend ausgedrückt

*„Erotik und Tod im Vordergrund, patriarchale und vor allem christliche Urängste vor der Frau an sich, ihrer Schönheit, Sinnlichkeit und ungezügelter Sexualität prägen diese Vorstellung und ihre epische und bildnerische Ausgestaltung.“*⁷³

Zu den Wasserfrauen zählen Undinen, Nixen, Sirenen und Nymphen, allesamt Abwandlungen der „Loreley“, die als Ursprung der Darstellung der Frau als Naturwesen galt und ebenfalls einige musikalische Darstellungen erfahren hat (z.B. in Schumanns Liederkreis op. 39/3, „Waldgespräch“) galten also in der Romantik als typische Ausformung der „Dämonisierung der Natur“, der Darstellung des Unheimlichen, Bedrohlichen, das von der Natur ausgehen kann. In der Gruppe der Nymphen, allgemein für die verschiedenen Bereiche der Natur zuständige, weibliche Naturdämonen, wird weiters in die, für die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Wassers verantwortlichen, Najaden unterschieden: Nereiden (Meernymphen des Mittelmeeres), Potameiden (Flussnymphen) und Crinaeae (Quellnymphen). Nymphen besitzen stets menschliche Gestalt und die Gabe zur Weissagung.⁷⁴

⁷⁰ Ibid. S. 227

⁷¹ Stephan, Inge: Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Kulturgeschichte des Wassers*, S. 242

⁷² Böhme: *Eros und Tod im Wasser*, S. 212

⁷³ Uhlig: *Nymphen, Nixen, Melusinen*, S. 28

⁷⁴ Vgl. ibid. S. 30 sowie Stephan: *Weiblichkeit, Wasser und Tod*, S. 235ff

Wasserfrauen waren gerade im Volksglauben stark verankert. Dabei lässt sich eine Vorliebe für Wasserfrauen im deutschen Sprachraum erkennen. In anderen europäischen Ländern spielen hingegen Wassermänner eine entschieden größere Rolle. Die Wassergeister lebten dabei zumeist natürlich unter der Wasseroberfläche in einem prächtigen Kristallpalast, einem grünen Häuschen oder einer einfachen Bauernstube. Dem Menschen wird der Wassermann gefährlich, weil er unschuldige Opfer entführt und mit sich in die Tiefe des Wassers nimmt, die Wasserfrauen hingegen verführen ihre Opfer und locken sie, häufig unter lieblichem Gesang, mit in das Wasser.⁷⁵

Davon zu unterscheiden sind allerdings Wasserfrauen wie „Rusalka“, die keine eigentlichen Elementargeister sind, sondern im slawischen Volksglauben die „ruhelosen Seelen junger, eines unnatürlichen Todes gestorbener Frauen und Mädchen, meist von Schwangeren, die sich ertränkt oder erhängt haben.“⁷⁶

Im Lauf des 19. Jahrhunderts aber ist zu bemerken, dass dem Wasser ein Bedeutungswandel widerfährt. Man geht bei der Auseinandersetzung der Wasserthematik zunehmend weg von dem naturphilosophischem Ansatz der Aufklärung hin zu einer stärkeren Industrialisierung des Wassers in der Kunst, einer stärkeren Betonung des ökonomischen Aspekts, der – wie erwähnt - ebenfalls in der „Schönen Müllerin“ zumindest in Ansätzen zum Ausdruck kommt. Allerdings darf nicht angenommen werden, dass infolge dessen ein Abbruch kulturgeschichtlicher Traditionen und eine Hinwendung zu anderen Themenbereichen zu bemerken war, sondern dass vielmehr das Wasser nach wie vor im Focus der Künste stand:

„Alle Künste der Moderne – Literatur, Musik, bildende Kunst, Film – unterhalten engste Beziehung zum Wasser – und zwar nicht allein derart, dass das Wasser als Thema ständig präsent bleibt, sondern auch so dass es zum Medium künstlerischer und ästhetik-theoretischer Selbstreflexion wird. Zwar zerbricht mit dem 19. Jahrhundert die Geltungskraft der Wasser-Symboliken, die immer auch noch einen naturphilosophischen Hintergrund hatten, auch in den Künsten. Damit aber setzt ein Bewusstsein des ästhetischen Funktionierens des Wassers ein, so dass es

⁷⁵ Vgl. Uhlig: *Nymphen, Nixen, Melusinen*, S. 35

⁷⁶ Vgl. *ibid.* S. 31

*eigentlich erst jetzt zu einer eigentlichen Ästhetik und Poetologie des Wassers kommt.*⁷⁷

Allerdings ist fraglich, in wie weit Schubert von dieser ästhetischen Bedeutungsänderung des Wasser-Bildes betroffen und beeinflusst war und ob diese philosophischen Diskurse überhaupt Eingang in sein Liedschaffen gefunden haben, ist diese Tendenz doch während des ganzen 19. Jahrhunderts zu bemerken, wobei sie den Höhepunkt in den Wasserdarstellungen des fin-de-siècle findet, also zu einer Zeit, die Schubert gar nicht mehr erlebt hatte.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass Schubert durch die Wahl seiner Gedichtvorlagen die Topoi der deutschen Literatur seiner Zeit in Bezug auf das Wasser in einer sehr vielfältigen Art und Weise aufgegriffen hat. Schubert setzte sich sowohl mit dem Wasser als Bedrohung und Erlösung auseinander, griff den Bach als Topos des Vertrauten eines einsamen Wanderers auf und bildete in seinen Liedern die „Wasserfrau“ musikalisch ab. Durch die Wahl des Handlungsschauplatzes in Kombination mit gewissen musikalischen Figurationen wurde den Hörern die jeweils in Frage kommende Bedeutungsebene der Darstellung des Wassers erschlossen.

⁷⁷ Böhme: *Kulturgeschichte des Wassers*, S. 37f

Drittes Kapitel - Das Wasser in Schuberts Liedern

3.1. Allgemeines

Wie schon eingangs erwähnt, gibt es in Schuberts Liedschaffen insgesamt 249 Lieder, die einen Wasserbezug in Form von Schnee, Eis, Regen, Tau oder als stehendes bzw. fließendes Gewässer aufweisen. Das Wasser kommt dabei entweder als ein allgemein gebräuchliches Wort des täglichen Lebens („Meer“ z.B. D 77) oder als eine Metapher („Friedensmeer“ D 492) zum Ausdruck. 45 Lieder davon tragen das Wasser im weiteren Sinne – dazu zähle ich z.B. auch „Die Forelle“ op. 32 (D 550) oder „Der Schiffer“ op. 21,2 (D 536) - im Titel. Das Wasser erfährt im Großteil dieser Lieder eine besonders deutliche musikalische Ausformung, doch fällt eine generelle Aussage, dass Schubert in diesen Werken eine einheitliche oder stets auf das Wasser bezugnehmende Kompositionsweise angewandt hätte, schwer. Deshalb ist eine Behandlung der Lieder von Fall zu Fall die einzig mögliche Art und Weise, Schuberts Zugang zum Wasser näher zu beleuchten. Nachdem aber nicht alle Erkenntnisse der Betrachtungen aller Lieder relevant erscheinen, wird im Folgenden nur auf jene Lieder näher eingegangen, in denen man zumindest entfernte „Spuren des Wassers“ auch im Notentext wiederfinden kann. Selbstverständlich muss ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die hier erfolgende Deutung des Notentextes unter eben diesem „Blickwinkel des Wassers“ erfolgt, keinerlei Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt und vermutlich auch widerlegt werden kann.

Im Folgenden werden die „Wasservorkommen“ in den Liedern näher beleuchtet. Oft kommen Wasserbegriff-Häufungen in einem einzigen Lied vor. Diese Lieder sind von besonderem Interesse und werden demgemäß eingehender betrachtet als jene Kompositionen, deren Wasserbezug eher dem Reim zuliebe, denn einer tieferen Bedeutung des Wassers zu verdanken ist, wie z. B. Kosegartens „Die Sterne“ (D 313, Ozean reimt sich auf Schwan).⁷⁸

Jeweils mit Bezug auf zusätzliche Wasser-Begriffe wie Meer, Quelle, Flut oder Welle, kommen dem feuchten Element naheliegende Wörter wie „Gestade“ (D 444, 707), „Seegestad“ (D 98), „Menschenschifflein“ (D 142) oder „Muschelrain“ (D 134) in den

⁷⁸ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 253.

Liedtexten vor. Nachdem diese Elemente zusätzlich zu anderen Wasserbegriffen vorkommen, werden sie demgemäß nur am Rande erwähnt. Über den Sonderfall des Bächleins in der „Schönen Müllerin“ bis hin zur omnipräsenten Quelle soll abschließend eine generelle Einschätzung erfolgen, ob und inwiefern das Wasser in den Gedichtvorlagen Einfluss auf Schuberts musikalische Umsetzung hatte.

Gleich zu Beginn der näheren Untersuchung der Liedtexte kann man eine außergewöhnliche Häufung bestimmter Wörter - wie „Welle“, die insgesamt in 50 verschiedenen Vertonungen Schuberts zu finden ist – feststellen. „Quelle“ kommt im Ganzen in 44 Liedern vor. Neben der „Welle“ am häufigsten anzutreffen, ist das „Meer“, das in 52 Liedern Eingang gefunden hat. Es folgen „Bach“ und „Strom“, welche sich je 38mal finden lassen. Die „Flut“ tritt 34mal in Erscheinung. Das „Wasser“ selbst ist 27mal zu finden und somit um einiges häufiger als der „Fluss“ (17mal) oder das „Bächlein“ (16mal). Der „See“ wird in Schuberts „Wasserliedern“ 14mal erwähnt. Alle anderen Formen des Wassers - wie z. B. Regen oder Schnee, Eis oder Tau und auch Nebel - kommen deutlich seltener vor.⁷⁹

Sonstige Wasserformen oder Ausdrücke, die beim Leser der Gedichtvorlage eine Assoziation mit dem Wasser hervorrufen - wie Brandung (D 77), Bucht (D 548), Golf oder Wasserhöhle und Strudel (ebenfalls D 77) - kommen je nur einmal als Begriffe in den von Schubert vertonten Textvorlagen vor. Zweimal findet sich der allgemeine Ausdruck des Gewässers (D 586 und D 919), jedoch ohne nennenswerte musikalische Ausprägung.

Im Lied „Orest“ (D 448) – eine Vertonung eines Textes von Johann Mayrhofer – steht die todbringende, bedrohliche Bedeutung des Wassers, verdeutlicht durch *„wie die Schiffe meiden diese Bucht“*, im Vordergrund. Mayrhofer nimmt in Schuberts Schaffen eine Sonderstellung ein. Schubert vertonte insgesamt 47 seiner Lieder – eine Anzahl, die nur durch jene der Goethe-Vertonungen (48) überschritten wurde. Das verwundert, ist der Dichter heute doch – abgesehen von den durch Schubert vertonten Gedichten – weitgehend in Vergessenheit geraten. Mayrhofer selbst empfand seine Dichtungen nur dann als vollendet, wenn Schubert sie auch vertonte.⁸⁰ Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass Mayrhofer, wie im Folgenden zu sehen sein wird,

⁷⁹ Näheres dazu im Überblick - s. Anhang: Übersicht aller Wasserlieder und Verwendung der Wasserbegriffe aufgezählt anhand der Deutsch-Nummern, Mehrfachnennungen sind möglich.

⁸⁰ Vgl. Youens, Susan: *Schubert's poets and the making of Lieder*, Cambridge 1996, S. 175, zit. nach: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 130 und 354

besonders viele Texte mit Wasserbezug verfasste und eine besondere Affinität zu diesem Element gehabt zu haben scheint. So verübte er u.a. 1831⁸¹ einen Selbstmordversuch, in dem er in die Donau sprang, wurde aber von einem Fischer wieder an Land gezogen. Vorbild dafür war wohl der Selbstmord seines engen Freundes Franz von Zeiller, der sich 1828 in der Donau ertränkte, vermutet Youens. Das Wasser als Ruhestätte und erlösender Zufluchtsort war also in Mayrhofers Denken fest verankert. Obwohl eine strikte Trennung des poetischen Ichs der Gedichttexte mit dem biographischen Ich Mayrhofers selbstverständlich unerlässlich sein muss, scheint dieser Zwischenfall doch erwähnenswert.

„Liane“ (D 298) stammt ebenfalls aus der Feder Mayrhofers und beschreibt wohl den klassischen „*locus amoenus*“, den lieblichen Ort, stets an einem von Büschen umgebenen Gewässer, der sich seit der Antike als ideale Umgebung für heimliche Zusammenkünfte zweier Liebender in der Natur als literarischer Topos herausgebildet hat.⁸² Musikalisch ist das Rollengedicht als Rezitativ und Arioso angelegt, eine besondere Ausformung oder Betonung des Wasserbezuges in der Singstimme oder dem Klavierpart, ist nicht zu erkennen. Vielmehr fällt auf, dass die Begleitung seltsam statisch ausfällt, obwohl in der vierten Strophe „*das Schiffllein schwanket, wie es will*“ und gleichsam eine Einladung zum Komponieren von unruhigen, sich auf und abwärtsbewegenden Achtel- oder Sechzehntel-Bewegungen darstellt.⁸³

3.2. Nordsee, Rhein und Erlafsee:

Der Großteil der „Wasserlieder“ verwendet für die Gewässer allgemein gebräuchliche Begriffe wie See oder Meer. Nur in den seltensten Fällen werden die Gewässer näher spezifiziert und namentlich erwähnt. Die Nordsee und das Schwarze Meer werden in „Die Fröhlichkeit“ (D 262), einem Gedicht des wenig bekannten österreichischen Dichters und aufgrund seiner Beteiligung an einer „Jakobinerverschwörung“ zu

⁸¹ Vgl. Youens: *Schubert's poets*, S. XI im Widerspruch zu Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 852: Youens geht von einem Selbstmordversuch im Jahr 1831 aus, Waidelich hingegen spricht im *Schubert Liedlexikon* von 1830.

⁸² Vgl. allgemein dazu: Schönbeck, Gerhard: *Der Locus amoenus von Homer bis Horaz*, Heidelberg 1962, S. 5 - 123

⁸³ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 237

Gefängnishaft verurteilten Martin Joseph Prantstetter, erwähnt. Dies ist das einzige Gedicht dieses Dichters, das Schubert vertonte. In diesem Fall dient die namentliche Nennung der Nordsee bzw. des Schwarzen Meeres ganz simpel der Verdeutlichung eines geographisch großen Raumes und hat keine weitere Bedeutung für die musikalische Umsetzung des Gedichtes. Rhein und Donau, gleichsam die „deutschen Nationalflüsse“ werden je zweimal beschrieben. Zum einen wird der „alte Rhein- und Donaustrand“ in „Der Liedler“ op. 38 (D 209) nach einer Textvorlage von Joseph Kenner genannt. Aber wie im Falle von D 262 stellt auch hier der Wasserbezug nur eine geographische Ortsangabe ohne größere Auswirkung auf den Kompositionsstil dieser frühen Ballade Schuberts dar. Zum anderen kommt der Rhein noch einmal im „Winterlied“ Ludwig Christoph Heinrich Hölty's (D 242A) vor. Abermals hat die namentliche Nennung der Gewässer keine nennenswerte musikalische Bedeutung.⁸⁴

Anders im Fall der zweiten Nennung der Donau - im Lied „Auf der Donau“ op. 21,1 (D 553) - wiederum nach einer Textvorlage Mayrhofer's. In diesem Gedicht kommt die Metapher vom Strom des Lebens zum Tragen, genauso wie der bedrohliche, todbringende Charakter des Wassers. Der Kahn der Vergänglichkeit schwimmt auf „*der Wellen Spiegel*“ und der „*Menschen Werke*“ rauschen an ihm vorbei. Die Insassen des Kahn's genießen diese Fahrt auf der Donau eher weniger, denn das Gedicht schließt mit den wenig hoffnungsfrohen Worten: „*Und im kleinen Kahne / wird uns bang - / Wellen drohn, wie Zeiten / Untergang.*“ In der Musik spiegelt sich der Schauplatz am Wasser in der ruhigen, den schaukelnden Kahn nachahmenden Klavierbegleitung wider. Allerdings ändert sich der Charakter des Liedes bereits in der zweiten Strophe und spätestens am Ende dieser Strophe, in Takt 32, ist es mit der gleichmäßigen, ruhigen Begleitung vorbei. Nach einem Höhepunkt in Fortissimo kehrt Schubert wieder zum gleichmäßig schaukelnden Liedbeginn zurück, allerdings nicht wie zuvor in Es-Dur, sondern in fis-Moll, kombiniert mit absteigender Chromatik⁸⁵ in der Klavierbegleitung und lässt einer positiven Deutung des weiteren Verlaufs des Bootstrips keinen Platz: „*[...]the tonal waters flow on without pause or rest toward „Untergang*“.“⁸⁶

Das letzte namentlich spezifizierte Gewässer ist der „Erlafsee“, eigentlich Erlaufsee. Dieser See befindet sich in der Steiermark, nahe Mariazell und ist ca. 138 km von

⁸⁴Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon* S. 178f, 855f

⁸⁵Vgl. *ibid.* S. 456

⁸⁶Youens: *Schubert's poets*, S. 191

Wien-Alsergrund entfernt.⁸⁷ Dieses im September 1817 entstandene Lied op. 8,3 (D 586) geht erneut auf eine Textvorlage Mayrhofers zurück. Schubert zog es allerdings vor, nicht das gesamte Gedicht, sondern lediglich die erste und dritte Strophe zu vertonen. Wiederum begegnet uns hier eine regelmäßige Grundbewegung in Achtelwerten und die melodische Rückkehr zur Anfangsstrophe am Ende des Liedes. Nachdem im Text das Wasser aber als verhältnismäßig ruhig geschildert wird (lediglich „*lindes Kräuseln*“ an der Wasseroberfläche), ist es nicht verwunderlich, dass sowohl Gesangslinie als auch Klavierbegleitung – abgesehen von auftaktigen „*Jauchzern*“ am Anfang des Liedes - wenige harmonische oder strukturelle Besonderheiten aufweisen. Dürr und Kube erwähnen explizit, dass eine Änderung der Metrik in der zweiten Strophe des Liedes – einhergehend mit der Gedichtvorlage – von Schubert nachvollzogen wird.⁸⁸

3.3. Das Meer, die See, der Ozean:

Einen weitaus größeren Teil von Schuberts Wasserliedern machen aber Lieder aus, die das Meer bzw. den Ozean und die See beinhalten. Der Ozean wird in insgesamt 3 Liedern besungen: D 313, 549 und 554, wovon wiederum eine Dichtung auf einen Text Mayrhofers zurückgeht: *Uranis Flucht* (D 554). Hier finden sich neben den Wellen des Ozeans auch der See und „moosbesäumte Quellen“ als Hinweise auf das Wasser. In den ersten drei der insgesamt 27 Strophen zeichnet Mayrhofer ein wasserlastiges Bild der Umgebung, aus der Aphrodite fliehen möchte. Im weiteren Verlauf stehen dann aber eher menschliche Tugenden und Liebesschmerz im Vordergrund. Vermutlich möchte der Dichter in seiner Ballade ein vollendetes Land, gleichsam ein Paradies, entwerfen. Das „*Meer der Harmonien*“ bezieht sich auf das Flehen der Göttin und auch der „*feuchte Morgentaue*“ aus Strophe 22 hat keine erkennbare Auswirkung auf das musikalische Geschehen. Generell kann man also musikalisch keine besondere Affinität zu den Wasserbegriffen ableiten. Schubert scheint hier eher den hymnischen Charakter

⁸⁷http://maps.google.at/maps?hl=de&q=schuberts+geburtshaus&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&bvm=bv.1357700187,d.Yms&biw=1366&bih=673&wrapid=tlif135818985364610&safe=active&um=1&ie=UTF-8&sa=N&tab=w|
(31.12.2012)

⁸⁸ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 479f

und die Anrufung einer besseren Welt, denn die klangliche Abbildung der Natur vor Augen gehabt zu haben.⁸⁹

„Mahomets Gesang“ (D 549) basiert auf einem Textfragment Goethes, das 1774, also noch in seiner Sturm-und-Drang-Periode, veröffentlicht wurde. Die Darstellung des „Lauf des Lebens“, versinnbildlicht in der Form des Wasserlaufs von seinem Ursprung in der Quelle bis hin zur Mündung im Meer, bildet dabei das zentrale Thema der Dichtung. Die Reise des Felsenquells, der seine Bruderquellen mit sich ins Tal fortreißt und auf dessen Reise zum „*Vater Ocean*“ sich auch Bäche und Flüsse anschließen, wurde von Schubert zweimal bearbeitet. Die zweite Bearbeitung trägt die Deutsch-Nummer D 724 und ist lediglich eine Vertonung der ersten beiden Strophen. In der Klavierbegleitung begegnet man in beiden Fassungen Sechzehntel-Bewegungen, die als Nachbildung der „*nicht zu bremsenden Ströme des Wassers*“ interpretiert werden können. Außerdem sind Beginn und Ende der Vertonung in der ersten Fassung – die zweite ist ja keine vollständige Vertonung der Textvorlage – jeweils in E-Dur gehalten und wird als Schließung des im Text angedeuteten Wasserkreislaufs angesehen.⁹⁰

Die See wird fünfmal in den Liedern D 77, 121, 221, 484 und D 573 erwähnt. Dabei bildet das Frühwerk „Der Taucher“ (D 77), eine Ballade nach Schiller, einen Sonderfall. „Der Taucher“ wurde von Schubert über einen Zeitraum von sieben Monaten zweimal vertont und anschließend noch einmal korrigiert, also über eine - für Schubert ungewöhnlich lange – Zeitspanne bearbeitet. In diesem Fall kommt die See zwar nur einmal vor, der Wasserbezug ist aber durch die Verwendung anderer „wässriger“ Begriffe wie Welle, Flut oder die schon erwähnte Brandung, in allen Strophen gegeben. Der Duktus der 27strophigen Ballade besitzt einen vorwärtsdrängenden Charakter, der das Fließen eines Gewässers oder das Auf und Ab der Wellen schon impliziert - bedingt wohl durch die abwechselnde Verwendung von Trochäen und Daktylen. Das gibt Schubert die Möglichkeit, den lautmalerischen Charakter des Textes in die Musik zu übertragen. In der sechsten Strophe „*wallet und siedet und zischt*“ es besonders „berauschend“. Kube findet hier in Takt 112 erstmals das „*kreisende Wogenmotiv*“, bestehend aus wellenförmig auf- und absteigenden Tonleitern in der Klavierbegleitung, das in der 12. Strophe (ab Takt 215) bei der wortwörtlichen Wiederholung des Textes

⁸⁹ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 457ff.

⁹⁰ Vgl. *ibid.* S. 576 und 449f

sowie dem Epilog (ab Takt 560) wiederkehrt.⁹¹ Auch Dittrich sieht in dieser Komposition eine lautmalerische Verwirklichung des Rauschens der Wellen und findet in der Schilderung des schrecklichen Meeres sogar einen Anklang an den ersten Abschnitt der Don Giovanni Ouvertüre. Außerdem erwähnenswert scheint eine Passage in der siebten Strophe (ab Takt 146): „*klafft hinunter ein gähnender Spalt*“. Schubert lässt hier in der Singstimme eine, in phrygisch eingefärbte, b-Moll-Tonleiter bis zum Ton *ces* erklingen und lenkt so gleichsam das Ohr des Hörers hinab in das tosende Meer.⁹²

„An Naturschilderungen, an Drastik, auch an Ergreifendem ist kein Mangel in diesem Stück, das nach dem zweiten Sprung des Tauchers in die Tiefe zu einem orchestral gedachten Klavierzwischenpiel ausholt [...] Das wässrige Element ist alleiniger Zeuge des jungen Mannes und bestimmt rhythmisch den Charakter des ganzen Werks [...] Diese Stelle lässt klar erkennen, welche mitdenkende, mit gleicher Tendenz wirkende Kraft dem Klavier zu übernehmen hier aufgetragen ist“⁹³

findet auch Fischer-Dieskau und fasst damit die Bedeutung des Wassers als Todbringer und Naturgewalt zusammen.

Das Meer macht mit insgesamt 52 Nennungen in Schuberts Liedern einen Großteil des Wasserbezuges aus. Dabei lässt sich feststellen, dass sich Schubert erstmals 1815 in dem „*Taucher*“ und zum letzten Mal im - posthum 1829 als Gedichtzyklus nach Gedichten von Heine, Rellstab und Seidl veröffentlichten – „*Schwanengesang*“ (D 957) Gedichten zuwandte, die das Meer als metaphorisches Bild und Abbild der Natur nachbilden (Nr. 10 und 12). Das Meer begleitete Schubert also während der gesamten Zeit seines musikalischen Schaffens. Von diesen 52 Liedern tragen wiederum 10 Lieder das Wasser im Titel (D 77, 78, 160, 225, 360, 466, 539, 808 und 759/10 und 759/12). Während ein Großteil der Lieder, die das Meer erwähnen, einen vernachlässigbaren Wasserbezug aufweist, wie beispielsweise „*Adelwold und Emma*“ (D 211) oder das „*Tischlied*“ op. post. 118,3 (D 234), spielt das Meer in anderen Liedern eine wichtige Rolle. Oft steht auch die rein metaphorische Bedeutung des Meeres im Mittelpunkt der

⁹¹ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 36 - 39

⁹² Dittrich: *Lieder*, S. 179f

⁹³ Fischer-Dieskau, Dietrich: *Schubert und seine Lieder*, S. 54f

Textvorlage, was sich jedoch nicht auf die musikalische Umsetzung auswirkt, wie beispielsweise auch in D 513 A („*Meer von Tränen*“), D 492 („*Friedensmeer*“) oder D 743 („*des Lebens Meer*“).

Einen besonderen Stellenwert hat das Meer bzw. das Wasser im Allgemeinen in Schuberts letztem Liedzyklus, dem „Schwanengesang“ D 957. Dieser dritte Gedichtzyklus, eigentlich nicht als Zyklus konzipiert und deshalb inhaltlich auch nicht bis ins Letzte zusammenhängend, wurde erst durch den Verleger Tobias Haslinger 1829, also bereits nach Schuberts Tod, als solcher veröffentlicht. In ihm verbinden sich Gedichte von Ludwig Rellstab (Nr. 1-6), Heinrich Heine (Nr. 7-13) und „Die Taubenpost“ Johann Gabriel Seidls (Nr. 14), die Haslinger recht unmotiviert zusätzlich in den Druck mit aufnahm. Haslinger bezeichnete diese letzten Schubert-Lieder als „*die letzten Blüten seiner edlen Kraft*“ und bemühte in seiner damaligen, recht blumig gehaltenen Werbeanzeige einmal mehr den ewigen Vergleich mit Beethoven und dem „*Liederfürsten*“, der dem „*großen Meister*“ nur allzu schnell ins Grab folgte. Eine generelle poetische Bedeutungszuschreibung in Hinblick auf das Wasser, fällt im Fall des „Schwanengesang“ besonders schwer, da eine durchgängige Handlung – eben anders als bei der „Schönen Müllerin“ – nicht gegeben ist. Nachdem die Reihenfolge der Lieder durch Schubert selbst nicht festgelegt wurde, kann ein größerer Bedeutungsbogen nicht zweifelsfrei festgelegt werden, was in der Literatur zu unterschiedlichen Ansätzen der Beurteilung dieses Zyklus führt.⁹⁴

Unzweifelhaft bilden aber die drei „Wasserlieder“ („Das Fischermädchen“, „Die Stadt“ und „Am Meer“, Nr. 10-12) eine untrennbare Einheit.⁹⁵ Einzig die Lieder „Kriegers Ahnung“ (Nr. 2), „Ständchen“ (Nr. 4), „Der Atlas“ (Nr. 8), „Ihr Bild“ (Nr. 9), „Der Doppelgänger“ (Nr. 14) und „Die Taubenpost“, die streng genommen ja gar kein Teil des Zyklus ist, sondern die eigene Deutsch-Nummer D 965 A trägt, weisen keinen textlichen Wasserbezug auf.

In „Liebesbotschaft“ (Nr. 1) übernimmt das Bächlein, ähnlich wie in der „Schönen Müllerin“, die Rolle des Vertrauten des im Aufbruch begriffenen Protagonisten. Es soll der Geliebten „*die Grüße des Fernen*“ überbringen und „*die Süße*“ mit „*freundlichem Blick*“ trösten. Im Notentext spiegelt sich das insofern nieder, als Schubert dieses Lied in G-Dur setzt, die Tonart, die in der „Schönen Müllerin“ als Tonart des Baches

⁹⁴ Vgl. Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 96 - 111

⁹⁵ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 811

bezeichnet wird (Näheres dazu s. 3.8.). Außerdem finden sich in der rechten Hand, ohne Unterbrechung während des ganzen Liedes Zweiunddreißigstel-Bewegungen, die als Ausformung des Rauschens des Bächleins gedeutet werden können. Ebenso findet man im die altbekannte, in die Tiefe des Bächleins ziehende Todessehnsucht, die im dritten Lied dieses Zyklus, der „Frühlingssehnsucht“, den - von ungestümer Lebensfreude getriebenen - Protagonisten zu melancholischem Innehalten bewegt. Schubert vertont dieses Gedicht mit drängenden, „*geradezu ungestüm*“ wirkenden, triolischen Achtelbewegungen, die einerseits die innere Unruhe des Protagonisten, aber andererseits auch die Bewegung des Wassers widerspiegeln.⁹⁶

Auch der „Aufenthalt“ (Nr. 5) hat einen starken Bezug zum Wasser. Neben Strom und Wellen, fließen hier auch einige Tränen. Wieder sind die Bewegung des Wassers und die innere Unruhe des Protagonisten untrennbar miteinander verflochten und zwar auch musikalisch. Schubert erzielt diese Wirkung, indem er in der Klavierbegleitung erneut die drängenden Achteltriolen verwendet und somit jene Textstellen unterstreicht, die das Wasser und die innere Unruhe widerspiegeln („*unaufhörlich mein Herze schlägt*“ oder „*wie sich Welle an Welle reiht*“). In „In der Ferne“ (Nr. 6) und „Abschied“ (Nr. 7) dominiert musikalisch wieder das unruhige Vorwärtsdrängen, angereichert zusätzlich durch „*einen geradezu an Beethoven erinnernden Trugschluss*“⁹⁷ in Takt 100 (Nr. 6). Budde findet in diesem Lied (Takt 46/47 beim Übergang von h-Moll nach B-Dur) auch eine „*quasi-pathopoetische Figur*“, also eine musikalische Figur, die Trauer, Passion oder Klage ausdrücken soll.⁹⁸ In „Abschied“ wird die drängende Achtelbewegung weitergeführt, doch gleicht sie hier eher dem „Scharren des Fußes des Rössleins“ als dem gleichmäßigen Dahinströmen des Baches.

Ganz anders die Bedeutung des Wassers im zehnten Lied „Das Fischermädchen“ von Heinrich Heine. Hier fällt die doppelte inhaltliche Bedeutung des Meeres auf. Zum einen als Gegenpart des Herzens des verliebten Verehrers, zum anderen als der, täglich aufs Neue gefährliche Arbeitsplatz des Fischermädchens. Musikalisch verpackt Schubert diesen Wasserbezug zum einen durch die Wahl des Barkarolen-Rhythmus⁹⁹, zum anderen wählt er die Tonart As-Dur, der Budde in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung beimisst. Er entwickelt - ausgehend vom „Fischermädchen“ - die

⁹⁶Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 815

⁹⁷Ibid. S. 819

⁹⁸Vgl. Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 104-106

⁹⁹Vgl. Dittrich: *Lieder*, S. 262

These, dass Schubert in weiterer Folge durch die Wahl der Tonarten c-Moll („Die Stadt“) und C-Dur („Am Meer“) einen liedübergreifenden zusätzlichen Bedeutungsgehalt intendierte. Durch Umstellung der Reihenfolge der Heine-Lieder würde eine abwärts gerichtete, chromatische Bewegung entstehen, die eine Konzeption der Lieder als Zyklus durch Schubert selbst belegen würde. Außerdem, so Budde weiter, habe Schubert auch im „Schwanengesang“ charakteristische musikalische Figuren eingebaut, „die in einem definierbaren semantischen Feld angesiedelt sind“ und auch die Grenzen der Tonalität überschreiten würden.¹⁰⁰ In Bezug auf das Wasser sind diese Betrachtungen allerdings möglicherweise zu weit gegriffen.

In „Die Stadt“ wird einmal mehr der tödliche Aspekt des Wassers in den Vordergrund gerückt („zeigt mir jene Stelle, wo ich das Liebste verlor“). Allerdings lässt das Gedicht Heines einen Interpretationsspielraum offen. Auch wenn aus dem Zusammenhang geschlossen werden kann, dass die Geliebte wohl im Wasser gestorben sei, könnte es dennoch sein, dass der Blick des im Kahn auf der „grauen Wasserbahn“ Sitzenden auf die umliegende Uferlandschaft fällt, was allerdings unwahrscheinlich anmutet. Wahrscheinlicher ist, dass die Geliebte im Wasser umgekommen ist und sich der Protagonist, während einer Fahrt mit dem Kahn (vgl. „mit traurigem Takte rudert / der Schiffer in meinem Kahn“), ihrer erinnert.

In „Am Meer“ fällt auf, dass die Klavierbegleitung besonders eindringlich das „schwellende Wasser“ nachvollzieht. Metrisch frei zu spielendes Tremolo begleitet die Textstelle „das Wasser schwoll“ und eine Rückung von anfangs C-Dur nach c-Moll führt eine totale Änderung des Klangcharakters des bisherigen Liedes herbei.¹⁰¹

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass der „Schwanengesang“ eine deutliche Wasseraffinität aufweist. Durch drängende Zweiunddreißigstel- oder Achtel-Bewegungen in der Klavierstimme, der harmonischen Betonung von „wässrigen“ Schlüsselstellen, wie in „Am Meer“, und die Häufigkeit, mit der das Wasser in diversen Gestalten in dem - nur 14 bzw. eigentlich nur 13 Gedichte – folgt man der NGA - umfassenden Zyklus, sprechen für einen bewussten musikalischen Umgang Schuberts mit dem Element Wasser.

¹⁰⁰ Vgl. Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 108-111

¹⁰¹ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 825f

Das Meer findet sich aber auch - wie schon erwähnt – in einer Vielzahl anderer von Schubert vertonten Gedichte. So auch in seinem Frühwerk „Son fra l’onde“ (D 78) nach einer Textvorlage Metastasios, die eine Da-capo-Form impliziert. Inhaltlich geht es in dem Lied um Venus, die um ihren geliebten Adonis fürchtet. In der ersten Strophe wird der Wasserbezug durch „*Son fra l’onde in mezzo al mare*“ hergestellt. Schubert lässt die Gesangsstimme über stürmischen Wellenfiguren einsetzen, die im Bass durch Oktavschritte unterstützt werden. In der zweiten Strophe kommt Venus’ Furcht zum Ausdruck, wenn sie singt: „*Per la fé, per la tua vita / or pavento or sono ardita, / e ritrovo equal martire / nell’ ardire e nel timor.*“ Die Klavierbegleitung beruhigt sich in dieser zweiten Strophe

„zu leicht bewegten Sechzehntel-Figuren, die freilich bald wieder ausbrechen in heftiges Tremolo zu kräftigen Bassgängen, den Zwiespalt zwischen kühner Hoffnung und schrecklicher Furcht darstellend.“¹⁰²

Anschließend kehrt die Klavierstimme wieder zur Figuration der ersten Strophe zurück.

Auch in „Der Zwerg“ op. 22,1 (D 771), einer 1822 oder 1823 vertonten Ballade nach Matthäus von Collin, spielt das Meer eine entscheidende Rolle. Auf einem Schiff reisen die Königin und ihr Zwerg. Youens verweist dabei auf die Beliebtheit des Zwerges als Sujet und Vertreter des „Grotesken“ nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst der damaligen Zeit. „*The grotesque as an artistic category was much bruited about by the Romantics...*“¹⁰³ Was an diesen Darstellungen – abgesehen von der körperlichen Abartigkeit des Zwerges – besonders anziehend auf das Publikum gewirkt haben dürfte, war die sexuelle Komponente einer Beziehung zu Zwergen. Auch Collin, so Youens weiter, spielt in seiner Schauerballade mit dieser abstoßend-anziehenden Beziehung zwischen der untreuen Königin, die ihren König für den Zwerg verlassen hatte und anschließend vom Zwerg erwürgt und im Meer versenkt wird. Der Zwerg nimmt sich im Anschluss daran selbst das Leben und wird „*an keiner Küste je mehr landen.*“ Aber auch die Darstellung des klein gewachsenen Napoleon als Zwerg war zu Schuberts Lebzeiten in Karikaturen weit verbreitet. Auffallend ist die musikalische Nähe zu Beethovens Schicksalsmotiv der 5. Sinfonie. Schubert verwendet ein „klopfendes Bassmotiv“, das den Charakter schicksalhaft unausweichlicher Bestimmtheit ausdrücken soll. In der neunten Strophe, als der Zwerg die tote Königin

¹⁰²Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 40

¹⁰³Youens, Susan: *Schubert’s late Lieder*, Cambridge 2002, S. 15

ins Meer senkt, kehrt das schicksalhafte Achtelmotiv, das am Anfang des Liedes eingeführt wurde, wieder. Es legt sich „wie der Wellenschlag des Meeres über den Tod der beiden Menschen“¹⁰⁴ oder mit Youens gesprochen: „the piano accompaniment is both the ocean on which the song floats and a means of filling the air with a constant vibratory thrumming of dread.“¹⁰⁵ Außerdem verweist Youens auf eine weitere Bedeutungsebene des Wassers:

„[...] the personae are adrift on an ocean whose depths are symbolic of passion and whose liquid substance bespeaks that which is female, changeable, without firm footing. If the surface of the water is smooth, one can still disappear in it, never to be seen again; this is the death-dealing Janus-face of the water of life, the sexuality in which men and women drown.“¹⁰⁶

Eben diese - wenn auch in diesem Fall nicht unbedingt sexuell konnotierte - bedrohliche Janusköpfigkeit des Wassers beschreibt auch Goethes „Meeres Stille“, von Schubert 1815 vertont (D 216, 2. Fassung) und zu Lebzeiten als op. 3,2 veröffentlicht: „Tiefe Stille herrscht im Wasser / ohne Regung ruht das Meer / und bekümmert sieht der Schiffer / glatte Fläche rings umher. / Keine Luft von keiner Seite / Todesstille fürchterlich! / In der ungeheuren Weite / reget keine Welle sich.“ Die Deutung dieses Gedichtes als Abbild des menschlichen Lebens als Schifffahrt und der momentan eingefangene Stillstand des menschlichen Glücks liegt nahe.

„Nie wieder zeichnete jemand Windstille und Bedrückung mit so einleuchtenden und selbstverständlich wirkenden Musikmitteln nach. Das graphische Notenbild der unbestimmt gebrochenen Akkorde ohne Zwischenfiguration, die sanften Tonartwechsel (Wechsel zwischen der Ausgangstonart C-Dur und Ausweichung in E-Dur, Anm.), die sich so zögernd fortbewegen, als reagierten sie furchtsam vor den Elementen, ergeben eine vollkommene Einheit mit dem Gedicht.“¹⁰⁷

Durch das Kreisen der Harmonik um As-Dur entwirft Schubert im „Lied eines Schiffers an die Dioskuren“ op. 65,1 (D 360) das Bild eines „im Dämmerlicht durch ruhige See

¹⁰⁴ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 616

¹⁰⁵ Youens, *Schubert's late Lieder*, S. 42

¹⁰⁶ *Ibid.* S. 14

¹⁰⁷ Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 109

*gleitenden Nachens, der sich im kurzen Nachspiel gar zu entfernen scheint (ppp).*¹⁰⁸

Diese Textvorlage stammt wiederum aus der Feder Mayrhofers und wendet sich an die beiden „Zwillingssterne“. Die Dioskuren gelten seit alters her als, genau genommen seit dem homerischen Hymnus „An die Dioskuren“, als Retter der Seefahrer im Unwetter. Die Brüder Kastor und Pollux erscheinen den in Not geratenen Seeleuten der Überlieferung zufolge im Sturm über dem Meer auf goldschimmernden Flügeln. Kastor und Pollux, die in der Antike die ideale Verkörperung eines jungen Kriegers darstellten, sind auch abseits von Schubert beliebte Themen der Musikgeschichte (z.B. Rameaus Oper „Castor et Pollux“ oder C. M. Webers „8 Variationen über das Air aus Castor und Pollux“).¹⁰⁹

Anklänge an die „Winterreise“ sind in „Die Perle“ (D 466) nach einem Gedicht von Johann Georg Jacobi zu finden. In diesem Gedicht macht sich ein Verliebter auf die Suche nach der verlorenen „Perle“, um die er „des Meeres Flut durchschiffte“ und dabei große Qualen erlitten hatte. Und auch im Bach war außer Schmerlen¹¹⁰ nichts zu finden. Durch innere Unruhe gedrängt, bewegt sich der Suchende weiter, was auch in der Klavierbegleitung durch marschartigen Viervierteltakt angedeutet wird. Die rechte Hand „mäandert“ hingegen in „beinahe etüdenhafter Achtel-Unruhe suchend umher“¹¹¹ und bringt somit abermals das Wasser in Zusammenhang mit der inneren Rastlosigkeit, die das lyrische Ich zum Wandern drängt, es in die Ferne aufbrechen lässt, und der Bewegung des fließenden Wassers, das sich ebenfalls auf steter Wanderschaft befindet, folgt, bis es sich im Meer in der Unendlichkeit verliert.

Alle anderen „Meereslieder“, die den Wasserbezug schon im Titel beinhalten - wie beispielsweise „Der Fischer“ (D 225) - werden im Folgenden in den jeweils inhaltlich noch besser geeigneten Unterkapiteln behandelt. Aber schon jetzt kann festgestellt werden, dass die Erwähnung des Meeres allein noch keine Auswirkung auf eine musikalische Umsetzung in Schuberts Liedschaffen erfährt. Erst im Zusammenhang mit innerer Unruhe oder anderen Wasserbegriffen, findet es Eingang in den Notentext. Auch ist eine exakte Unterscheidung zwischen dem Vorkommen des Wassers als „Meer“ von dem Vorkommen des Wassers in einer anderen Form schwer vorzunehmen. Typisch für die Lieder mit Wasserbezug ist aber das gehäufte Auftreten einer

¹⁰⁸ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 282

¹⁰⁹ Vgl. Howatson, Margret (Hrsg): *Lexikon der Antike*, Stuttgart 1976, S. 358

¹¹⁰ Vgl. <http://www.schmerlen.de/> (Zugriff: 12.12.2012): Schmerlen sind Karpfenartige Fische, deren Lebensraum hauptsächlich der europäisch-asiatische Raum ist.

¹¹¹ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 366

drängenden, fließenden Klavierbegleitung in Zweiunddreißigstel-, Sechzehntel- oder Achtelwerten. Eine jeweils kontextbezogene und von Fall zu Fall verschiedene, stärkere harmonische Betonung kann zusätzlich auftreten, ist aber nicht stets zwingend durch den Komponisten umgesetzt worden.

3.4. Vom Himmel hoch: Regen und Schnee und andere Erscheinungsformen

Nachdem der Wasserkreislauf, wie aus dem Schulunterricht bekannt, ein geschlossenes System bildet und - abgesehen von Quellen und Geysiren – alles Wasser irgendwann einmal, in welchem Aggregatzustand auch immer, vom Himmel kam, fallen in diese Abteilung im weiteren Sinn auch Eis, Tau und Nebel. Eis und Schnee haben - wenig verwunderlich - vor allem in den Liedern der „Winterreise“ (D 911) „Hochsaison“. In je fünf der insgesamt 24 Lieder des zweiten Liedzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller, kommen „Schnee“ (Nr. 1, 4, 22) und „Eis“ (Nr. 3, 19, 24, exkl. „Auf dem Flusse“) und zweimal die Kombination von beiden (Nr. 6 und 8) vor. In der „Winterreise“ begibt sich der Wanderer auf eine Reise durch die winterliche Landschaft, die seine Seelenzustände widerspiegelt. Rund um ihn grau, kahl und trostlos, zieht es den Protagonisten in die Einsamkeit und Fremde, um die Geliebte zu vergessen. Trotzdem gibt es nicht – wie in der „Schönen Müllerin“ - einen durchgängigen Handlungsstrang, geschweige denn eine Personifizierung des Wassers. Obwohl in beiden Zyklen die Protagonisten auf Wanderschaft sind, steht in der „Winterreise“ mehr als der Schnee und das Eis, das Wandern selbst im Zentrum und es ist ebenfalls das Wandern, das dementsprechend öfter als das Wasser, Eingang in die musikalische Umsetzung der Liedertexte gefunden hat. In „Gefrorne Tränen“ (Nr. 3) erstarren die, vom Wanderer unbemerkt geweinten Tränen, zu Eis. Tränen, die ihren Ursprung in der „*Quelle der Brust*“ haben. Somit ist auch hier lediglich ein Wasserbezug im übertragenen Sinne gegeben, der sich nicht auf die musikalische Konzeption des Liedes auswirkt.

In „Erstarrung“ (Nr. 4) finden sich „*Triolenketten, immer gleichartige Akkordbrechungen, in denen die erstarrte (und dennoch im Innersten unruhige) Natur*

sich spiegelt.“¹¹² Fischer-Dieskau deutet „die wirbelnden Achteltriolen, die der Text nicht vermuten lässt“ als die innere Unruhe des Wanderers, der aber nur unscharf umrissen bleibt und findet:

*„Umso eindringlicher liegt die Natur vor dem Blick. Das winterliche Land mit Schneesturm, vereisten Flüssen und dem sie durchwandernden Opfer der Unwirtlichkeit, der Kälte, formt sich zu immer wiederkehrender Klage.“*¹¹³

Diese Unruhe wird auch im „Lindenbaum“ durch die wiederkehrenden Triolenketten erzeugt, doch klingen sie in diesem Fall nur als fernes Echo, als Erinnerung, an. Im sechsten Lied, der „Wasserflut“, kommt dem Schnee und dem Bächlein wieder ein größerer Stellenwert zu. Durch den gleichsam fallenden Duktus des Gedichts – hervorgerufen durch die Trochäen – wird in der Textvorlage das Fließen des Bächleins angedeutet.¹¹⁴ Schubert wiederholt in seiner Vertonung des Textes die Passage „nimmt dich bald das Bächlein auf“, wobei die erste Nennung (Takt 39-40) eine Aufwärtsbewegung in der Singstimme aufweist, während es bei der zweiten Nennung (Takt 41-42), unmittelbar nach dem akzentuierten ersten „auf“, wieder zu einer absteigenden Bewegung kommt, was als eine Wellenbewegung des Baches gedeutet werden kann. Auch wird an dieser Stelle metrisch eine kurzfristig weichere und rundere Gesangslinienführung erzielt, die sich vom zögerlichen und synkopierten Duktus des restlichen Liedes abhebt. Doch „selbst die Bäche sind zugefroren, nicht einmal dort, wie in der „Schönen Müllerin“, kann der namenlose Wanderer seine Ruhe finden.“¹¹⁵

In „Auf dem Flusse“ (Nr. 7) findet sich erneut die schwelende Unruhe, die der ersten Strophe eine „unauffällige, doch wahrnehmbare Unruhe verleiht.“ Der Wanderer richtet sich hier direkt an den Fluss und beklagt sich, wie still der „Kamerad“ geworden sei. Im Anschluss daran ritzt der Wanderer den Namen und das Datum des ersten Zusammentreffens mit der Geliebten in die Eisdecke des Flusses. In den Takten 63/64, also an der Stelle „ob’s unter seiner Rinde wohl auch so reißend schwillt?“ kommt es zu

¹¹²Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 766

¹¹³Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 456

¹¹⁴Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 768

¹¹⁵Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 77

einem ungewöhnlichen Zusammenstoß zweier Tonarten (e-Moll und g-Moll), die ein besonderes Spannungsmoment in diesem Lied darstellen.¹¹⁶

Außerdem wird in den fünf vorangehenden Takten der Bach als Spiegel für das Bild der Geliebten angerufen. Durch die durchgehende Punktierung des ersten Schlages und in weiterer Folge den „Fluss des Flusses“ durchbrechende Achtelpausen, liegt auch hier die Deutung dieser Passage im musikalischen Sinne als Verdeutlichung der inneren Unruhe des Wanderers näher, als jene der Abbildung des Wasserlaufes.

In der dritten Strophe des neunten Liedes „Irrlicht“ kommt wieder die beliebte Metapher der Mündung des Bächleins, bzw. hier des Bergstromes, ins Meer zum Tragen, die den Erlösungscharakter des Meeres näher beschreibt: *„Durch des Bergstroms trockne Rinnen / wind ich ruhig mich hinab - / jeder Strom wird's Meer gewinnen, / jedes Leiden auch sein Grab.“* An dieser Stelle (Takt 33) kommt es zu einer kurzen harmonischen Aufhellung nach C-Dur, aber schon kurz darauf folgt die erneute harmonische Eintrübung durch das zurückkehrende h-Moll (auf „Leiden“).¹¹⁷ Braun und Dürr finden hier Anklänge zur „Schönen Müllerin“, die jedoch eher der Sphäre des Jägers, denn der des Bächleins zugeordnet werden können.¹¹⁸

Die weiteren Liedtexte der „Winterreise“ weisen keinen näheren Wasserbezug mehr auf. Das Eis findet sich erst wieder in der „Täuschung“ (Nr. 19), der Schnee *„fliegt“* dem Wanderer in „Mut“ (Nr. 22) ins Gesicht und ein letztes Mal kehrt das Wasser in Form des Eises im letzten Lied des Zyklus „Der Leiermann“ (Nr. 24) zurück. Aber auch in diesen Fällen kommt dem Schnee und Eis nicht jene musikalische Bedeutung zu, wie beispielsweise dem Bächlein in der „Schönen Müllerin“. Zusammenfassend kann man sagen, dass sich in der Winterreise die musikalischen Manifestationen des Wanderns durch die metrische Ausformung im Klavierpart - genau wie die Darstellung der Trostlosigkeit der Wanderschaft - die sich harmonisch in der Wahl der Tonarten (16 der insgesamt 24 Lieder stehen in einer Moll-Tonart) widerspiegelt - stärker finden lassen, als eine musikalische Umsetzung des Wassers. Sogar dann, wenn es - wie in „Erstarrung“- Anklänge eines vertonten Wasserbezugs gibt.

Außer in der „Winterreise“ findet sich Schnee darüber hinaus auch in D 95, D 455 und 221 in Kombination mit „Regen“ auch in D 797/17 und D 392.

¹¹⁶ Vgl. Dittrich: *Lieder*, S.244

¹¹⁷ Vgl. *ibid.* S. 246

¹¹⁸ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 771

In „Schäfers Klagelied“ op. 3,1 (D 121) kommt das Wasser als Regen in der vierten Gedichtstrophe vor. Schubert teilt diese Strophe musikalisch in zwei Abschnitte. Den ersten beiden Verszeilen „*Und Regen, Sturm und Gewitter / verpass ich unter dem Baum*“ sind von heftig hämmernden Sechzehntel-Akkorden in der Klavierbegleitung gekennzeichnet, die an das Niederprasseln von Regentropfen gemahnen. Die letzten beiden Verszeilen der vierten Strophe bilden hingegen ein lyrisch-ruhiges Gegenstück, gleichsam als hätte sich die Gewitterfront nach heftigem Niederschlag wieder verzogen. Die See hingegen wird nur zur Verdeutlichung der Ferne der Geliebten („*sie aber ist fortgezogen / .../ vielleicht gar über die See*“) heran gezogen und verbindet inhaltlich die letzte mit der vorletzten Gedichtstrophe, hat aber keine erkennbare Ausprägung im Notentext gefunden.

Auch in „Minona“ (D 152) „*rasseln die Tropfen auf Fenster und Dach*“, haben aber im Gegenzug zu „Schäfers Klagelied“ keine erkennbare musikalische Ausprägung.¹¹⁹

In der Ossian Vertonung „Kolmas Klage“ (D 217) wird eine stürmische Gewitternacht beschrieben, in der Kolma ungeschützt den Regenmassen ausgesetzt ist (1. Strophe). Musikalisch kann man Akkordrepetitionen im Klavierpart ausmachen, die teils als tremolierende Bassoktaven, teils als oktaviert auffahrende Bassgänge das musikalische Äquivalent zur unerbittlich tobenden Natur darstellen. Die Anrufung des Mondes in der zweiten Strophe beruhigt das Tosen der Klavierbegleitung, doch der unruhige Grundcharakter der Vertonung bleibt weiterhin erhalten.¹²⁰

Ein letztes Mal begegnet uns der Regen in der sechsten Strophe „Der Bürgschaft“ (D 246). Schubert vertonte diese Ballade Schillers im Jahr 1815 und wählte damit ein Gedicht aus, das einen äußerst starken Bezug zu Wasser aufweist. In der „Bürgschaft“ finden sich Ausformungen des Wassers fast aller Art: „*rieselndes Rauschen*“, „*Ströme schwellen*“, „*der wilde Strom wird zum Meere*“, „*Stromes Toben*“ sind nur einige der Varianten, wie das Wasser hier in Erscheinung tritt. Die Ballade, die Freundschaft, Loyalität und Treue verklärt, verwendet Naturdarstellungen, um die Spannung der Dichtung zu erhöhen. Der Leser zittert, ob es Möros gelingt, rechtzeitig an den Hof des Tyrannen Dionys zurück zu kehren, um den als „Geisel“ zurück gelassenen Freund vor dem Tod zu retten. Doch die Reisebedingungen des Helden werden durch hereinbrechende Regengüsse erschwert, die die Bäche zu Strömen werden lassen und

¹¹⁹ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 97

¹²⁰ Vgl. *ibid.* S. 154

den Strom zum Meer. In der dreizehnten Strophe tritt auch die Quelle in ihrer häufigsten Funktion in Erscheinung – als erfrischender Lebensspender: „*und sieh, aus dem Felsen, geschwätzig, schnell / springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell, / und freudig bückt er sich nieder / und erfrischt die brennenden Glieder.*“ Möros kehrt rechtzeitig an den Hof des Tyrannen zurück, rettet den treuen Freund und wird mit den Worten begnadigt: „*Und Treue ist doch kein leerer Wahn, / so nehmt auch mich zum Genossen an, / Ich sei, gewährt mir die Bitte, / in eurem Bunde der Dritte.*“ Musikalisch lehnt Schubert diese Ballade stark an die daktylische Rhythmik der Verse an. Der Charakter des Liedes ist ruhelos und drängend, jedoch werden die Bewegungen des Wassers nicht explizit musikalisch umgesetzt, aber der Zusammenhang zwischen der Wanderschaft bzw. der - in diesem Fall weniger idyllisch konnotierten - Reise und der Bewegung des Wassers, die hier in der Form des beinahe Verhinderers und als Lebensspender zu finden ist, ist abermals gegeben.¹²¹ Nachdem Schubert ein dreiviertel Jahr später auch eine gleichnamige Oper (D 435) nach dem Libretto eines unbekanntes Librettisten, die allerdings nur fragmentarisch erhalten ist, komponierte, ist es wenig verwunderlich, dass sich eine Textstelle dieses Liedes – nämlich jene, in der Möros in der 9. Strophe den Strom durchschwimmt – fast identisch in dem Opernfragment wiederfinden lässt.¹²²

Auch der Nebel findet Eingang in Schuberts Lieder – beispielsweise in op. 4,1 (D 489), dem schon genannten „Wanderer“ nach einer Gedichtvorlage Schmidt von Lübecks. Gleich zu Beginn des Textes „*dampft das Tal*“ und „*braust das Meer*“. Musikalisch ist zwar eine drängende Triolenbewegung in der Klavierbegleitung vorherrschend, die an der Textstelle „*es braust das Meer*“ zu einem crescendo ansetzt und bei der unmittelbar darauf folgenden Wiederholung dieser Textstelle das Brausen des Meeres im *ff* wiederholt wird, doch gemahnt der vorwärtsdrängende Fluss der Klavierbegleitung erneut eher an das Wandern, denn an das Vorwärtsdrängen des Wassers. Auch hier ist also die Wanderschaft des Protagonisten mit jener des Wassers eng verknüpft.

Weit beliebter als der Nebel ist der, durch Abkühlung der Luft kondensierte Wasserdampf, der Tau. Immerhin in 10 Liedern¹²³ kommt der (Morgen)Tau, in einem weiteren der „Himmelstau“ (D 651) vor. Trotz dieses gehäuftes Auftretens des Taus, lässt sich musikalisch wenig über diese Erscheinungsform des Wassers ausdrücken.

¹²¹ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 179-182

¹²² Vgl. *ibid.* S. 182 und Schreiber, Ulrich: Glücklose Liebe zum Theater - Die Bühnenwerke, in: *Schubert Handbuch*, Kassel [u.a.]³2010, S. 319

¹²³ Tau-Lieder: D 230, 288, 290, 323, 363, 449, 554, 614, 711, 788

Meist in Zusammenhang mit einem lyrischen Klangcharakter vorkommend, bildet der Tau ansonsten keinen musikalischen Anknüpfungspunkt, um eine besondere Affinität Schuberts zum Wasser in seinem Liedschaffen feststellen zu können.

3.5. Der Wasserfall

In immerhin vier Liedern Schuberts (D 39, 100, 122 und 754) kommt das Wasser in Gestalt des Wasserfalls vor. In der Literatur wie der bildenden Kunst oftmals als Stärkesymbol und als Symbol der Männlichkeit¹²⁴ auftretend, behandelt Schubert den Wasserfall erstmals 1810, als er „Lebenstraum“ (D 39), eine Gedichtvorlage Gabriele von Baumberg, vertonte. In diesem Lied, das gleich zu Beginn eine aufsteigende und im Anschluss daran sanft wogenden Figuration in der linken Hand der Klavierbegleitung aufweist, sind anschließend daran - ebenfalls in der Klavierbegleitung - Sechzehntel-Bewegungen, die als das „Rauschen des nahen Wasserfalls“ gedeutet werden könnten, zu finden. In der „Geisternähe“ (D 100) können die fallenden Triolenbewegungen der linken Hand des Klavierparts als das, in der ersten Strophe der Dichtung nach Friedrich von Matthisson vorkommende „*Geräusch des Wasserfalles*“, gedeutet werden. Mit Ausnahme der fünften Strophe, die einem Rezitativ nachempfunden ist, ist diese Triolenbewegung durchgängig und kehrt in der sechsten und damit vorletzten Gedichtstrophe wieder zurück. Das ständig unruhige „Gemurmel“ in der Klavierbegleitung könnte aber auch – wie der Titel impliziert – als etwas Unheimliches, Geisterhaftes gedeutet werden und muss nicht zwangsläufig die musikalische Verarbeitung des Wasserfalls darstellen.

Im „Ammenlied“ (D 122), das durch Wiederholungsstrukturen innerhalb des Liedes gekennzeichnet ist und in der zweiten Gedichtstrophe zweimal den „*rauschenden Wasserfall*“ und einmal das „*heiter rinnende Bächlein*“ besingt, fällt weniger die Charakterisierung des Wassers als eher die ungewöhnliche Wahl der Tonart auf. Das in g-Moll verfasste Lied hat gemäß der zeitgenössischen Tonartencharakteristik einen

¹²⁴ Vgl. Seiderer: *Flusspoeten*, S. 119 - 173

grollend-grämlichen Beigeschmack, was für das Lied einer Amme doch etwas eigen anmutet.¹²⁵

In „Heliopolis II“ (D 754), wieder nach einer Textvorlage Mayrhofer, „wälzt“ sich der Wasserfall in der ersten Gedichtstrophe vom Felsen.

„Abgeleitet von einer schlichten Dreiklangsbrechung durchzieht in der Klavierbegleitung ein kantiges, kleingliedriges Motiv das gesamte Lied. In Kombination mit einem nur gelegentlich in Kadenz aufgehobenen, mit Forzato und Akzent pointierten halbtaktigen harmonischen Rhythmus lässt es jene „unbegriffene Gewalt“ erscheinen, die der Dichter in „Fels auf Felsen“, in „Wasserfällen“ und „Windeschauer“ erkennt.“¹²⁶

3.6. Der See

Unter den 14 Liedern¹²⁷, die den See in der Gedichtvorlage erwähnen - darunter auch der schon näher behandelte Erlafsee - nimmt „Am See“ wohl eine Sonderstellung ein. Schubert vertonte nämlich zwei vollkommen unterschiedliche Gedichte mit demselben Titel. Die eine Textvorlage stammt von Johann Mayrhofer (D 124) und wurde bereits 1814 vertont, während die Gedichtvorlage aus der Feder Bruchmanns (D 746) aus dem Jahre 1822/1823 stammt. Schubert zeichnet in letzterer Vertonung „des Sees Wogenspiele“, die später „der Seele Wogenspiele“ abbilden, musikalisch durch die weit ausschwingenden Arpeggien des Klavierparts nach. Auffallend ist die Verwendung eines Tritonus in der Singstimme in den Takten 5, 6 und 7.¹²⁸ Fischer-Dieskau schreibt dazu:

„Des Dichters herbeigezwungenem Vergleich der Seele mit dem Wasserspiegel, in den viele Sterne „flammend leuchtend“ hineinfallen, stellt Schubert ein ruhiges Wogen in Es-Dur-Sechssachteln gegenüber, das die Außenteile des Liedes ganz beherrscht. Einen natürlichen Gegensatz dazu bildet der bewegte c-Moll-Mittelsatz...“¹²⁹

¹²⁵ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 79

¹²⁶ *Ibid.* S. 601

¹²⁷ See-Lieder: D 114, 124, 282, 350, 475, 543, 551, 554, 746, 883, 896, 896A, 909, 933

¹²⁸ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 594

¹²⁹ Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 294

Mayrhofer's Text hingegen ist ausführlicher und beschreibt in zehn Strophen, wie das lyrische Ich am Ufer eines Sees sitzt, über das Leben sinniert, sich ins Wasser stürzt und schließlich die Hilfe von Herzog Leopold von Braunschweig anruft, der 1785 bei dem Versuch, Einwohner der Stadt Frankfurt/Oder aus den Fluten des Flusses zu retten, ertrunken war.¹³⁰ Abgesehen vom See kommen auch noch andere Wörter mit Wasserbezug wie Ströme, Flut und Wellengrab vor. Schubert unterscheidet bei seiner Vertonung zwischen der ruhigen Betrachtung der Natur in den Anfangsstrophen und der Schilderung des dramatischen Geschehens (Strophe 3 und 4).

„Die tonmalerischen Elemente beschränken sich aber nicht nur auf die rezitativischen Teile (ferner Triolenachtel für „in raschen Strömen“ und „Wellengrab“), sondern finden sich auch in den versonnenen Eckstrophen...“¹³¹

1819 erschien das „Fräulein vom See“, die deutsche Übersetzung von Walter Scotts „The Lady of the Lake“, die Schubert - in der Hoffnung auch außerhalb des deutschen Sprachraumes als Komponist Fuß fassen zu können - zweisprachig vertonte. Dieser Plan schlug jedoch leider fehl. Obwohl der Titel anderes vermuten lässt, haben Schuberts Vertonungen der Scott-Gedichte nicht so sehr das Wasser zum Inhalt, denn vielmehr die Machtverhältnisse und Herrschaftsanspruchskämpfe im Schottland des 16. Jahrhunderts. Erwähnenswert scheint mir in diesem Zusammenhang der „Bootsgesang“ (D 835) für vier Männerstimmen und Klavier, das aber – abgesehen vom Titel – wenig Wasserbezug hat. Vielmehr herrscht in der in c-Moll gehaltenen Vertonung des Lobliedes auf den Führer der Aufständischen ein heroisch punktierter Rhythmus vor.¹³²

In anderen „See-Liedern“ wie beispielsweise D 883, kommt der See als Spiegel menschlichen Lebens vor. In „Jägers Liebeslied“ op. 96, 2 (D 909) hingegen kommt der See nur als geographischer Ort vor, auf dem eine Ente schwimmt. Die musikalische Bedeutung derartiger textlicher Nennungen des Sees ist weitgehend unerheblich.

¹³⁰ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 81f

¹³¹ Ibid. S. 82

¹³² Vgl. Dittrich: *Lieder*, S. 234

3.7. Das Bächlein und der Bach

Das Bächlein und der Bach, die besonders beliebten treuen Weggefährten und Vertrauten des rastlosen Wanderers, des unglücklich Verliebten, des einsamen Träumers werden uns im Folgenden noch zur Genüge in der „Schönen Müllerin“ begegnen. Es ist auch tatsächlich dieser Liedzyklus, der einen Großteil der insgesamt 15 Lieder ausmacht, in denen ein Bächlein erwähnt wird. Sieben Lieder der „Schönen Müllerin“, genauer gesagt die Nummern 2, 3, 6, 11, 15 sowie 19 und 20, rufen das Bächlein, den stummen Freund, direkt an oder aber lassen das Bächlein jenen Trost spenden, den der Suchende im wirklichen Leben nicht finden kann. Auch der Bach kommt in der „Schönen Müllerin“ in insgesamt sechs Liedern vor (Nr. 2, 9, 10, 14, 15, 19).

Erstmals thematisiert Schubert den Bach in seinem Liedschaffen allerdings schon im 1812 entstandenen „Jüngling am Bache“ nach Schiller, von dem insgesamt zwei Fassungen überliefert sind (D 30 und D 192). Hier sitzt ein junger Mann an einer Quelle und sinniert melancholisch darüber, dass seine Tage *„wie die Quelle rastlos“* dahin gehen. In der letzten Strophe wird dann auch der Grund seiner Melancholie klar - die „schöne Holde“ ist nicht bei ihm und der Jüngling fordert: *„Komm' herab, du schöne Holde / und verlass' dein stolzes Schloss /... / Raum ist in der kleinsten Hütte / für ein glücklich liebend Paar.“* In der Literatur gilt D 30 *„als erstes wahres Schubert Lied“*, in dem die opernhafte Einflüsse seines Lehrers Salieri (2. Strophe), der den jungen Schubert unter anderem auch in die Geheimnisse der *„cantabilità“* einweihte, unverkennbar sind. Die Klavierstimme ist gekennzeichnet durch eine fließende Achtelbewegung in der linken Hand, die das *„Bachesmurmeln“* verdeutlichen soll.¹³³ In der zweiten Bearbeitung dieser Textvorlage, die drei Jahre nach der ersten Auseinandersetzung mit der „Bach-Thematik“ erfolgte, wechselt Schubert nicht nur das Tongeschlecht (statt ursprünglich F-Dur wählt Schubert nun f-Moll), sondern vertont den Text als striktes Strophenlied - zuvor hatte er die durchkomponierte Liedform gewählt. Auffallend sind die größere Schlichtheit der Komposition sowie die zurückgenommene Lautmalerei. Bei der Schilderung des an der Quelle sitzenden Jünglings finden sich aber trotzdem wieder die Achtelbewegungen in der Klavierbegleitung, die so charakteristisch für Schuberts Bach-Vertonungen sind. Hier tritt der Bach also wieder in seiner „Paraderolle“ des Vertrauten eines unglücklich

¹³³ Vgl. Dürr[u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 24

Verliebten in Erscheinung und spendet, zumindest in der ersten Fassung, Trost durch sein munteres Murmeln.¹³⁴

In „Leiden der Trennung“ (D 509), wiederum nach einer Textvorlage Metastasios, allerdings bearbeitet von Heinrich von Collin, spielt das Wasser eine bedeutende Rolle. Meer, Quelle, Welle oder der Bach werden in jeder einzelnen der drei Liedstrophen erwähnt. Das Sehnen des Baches, sich im Meer aufzulösen, ist das darin zentrale Thema. Musikalisch setzt Schubert dieses Drängen des Wassers durch eine durchgehende Achtelbewegung um. Bei den Worten „zum Meer“ in Takt 16 kommt es zu einer Wendung des bis dahin in g-Moll stehenden Liedes in die „Tonart der Erwartung“, B-Dur. Der, dem Text innewohnende Erlösungsgedanke wird durch diese harmonische Rückung noch verstärkt. Sogar eine politische Deutung im Sinne einer – sich gegen die Metternich'sche Zensur auflehrende – Bedeutung des Textes ist denkbar.¹³⁵ Wie bereits erwähnt, hatten heute politisch unverdächtig scheinende Texte zu Schuberts Lebzeiten vielfach einen durchaus brisanten Kern.¹³⁶

Zweimal kommt der Bach als „Gießbach“ in den Textvorlagen vor (D 388 und 620), einmal wird er als „Schilfbach“ („Fischerlied“ D 351, 1. Fassung) bezeichnet. Dabei muss angemerkt werden, dass Schubert dieses Gedicht – eine Textvorlage Salis-Seewis - insgesamt dreimal vertonte: die ersten beiden Fassungen D 351 und D 562 als Sololied bzw. als Männerquartett D 364.

Im „Greisengesang“ op. 60,1 (D 778) steht der Bach metaphorisch für die „Freudenströme des Busens“, hat in diesem Fall allerdings keine nennenswerte musikalische Auswirkung auf die Komposition.¹³⁷

Musikalisch ist in Schuberts Liedern keine Unterscheidung zwischen der Vertonung von Bach und Bächlein erkennbar. Diese - rein durch die Textvorlage bedingte - Unterscheidung führt allerdings beim Leser bzw. Hörer eine größere Nähe zum „munteren“ Bächlein herbei, das dem lyrischen Ich durch sein, so könnte man nach Lektüre diverser Gedichttexte vermuten, größeres Verständnis für die Nöte der menschlichen Seele abringt als der, in den Textvorlagen stets etwas bedrohlicher wirkende Bach.

¹³⁴ Vgl. *ibid.* S. 126 und S. 464

¹³⁵ Vgl. *ibid.* S. 409 und Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 175: „Es vergleicht die Sehnsucht der Wellen in Flüssen und Brunnen nach der Weite mit der der jungen Intellektuellen nach freierer Luft.“

¹³⁶ Vgl. Dittlich: *Lieder*, S. 147

¹³⁷ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Lexikon*, S. 279

In den weiteren „Bach-Liedern“ wiederholen sich die musikalischen Charakterisierungen des Baches oder des Bächleins in ähnlicher Weise (z. B. die beiden Fassungen von „Am Bach im Frühlinge“ op. post. 109,1 (D 361) mit Triolenbewegungen im Klavierpart oder „Die Forelle“ op. 32 (D550), in der das „*helle Bächlein*“ durch Sextolen im Bass gekennzeichnet wird) beziehungsweise treten Bach und Bächlein in anderen Fällen musikalisch gar nicht in Erscheinung, wie in „Der Alpenjäger“ op. 37, 2 (D 588) oder in „Der Jüngling auf dem Hügel“ op. 8,1 (D 702).

Die Vertonung des Baches im „Traumbild“ nach Hölty (D 204 A) kann aufgrund der Tatsache, dass das betreffende Notenblatt, auf dem Schubert seine musikalische Umsetzung festgehalten hat, verschollen ist, nicht beurteilt werden.¹³⁸

Man kann also erkennen, dass der Bach als Vertrauter oder als Spiegel der Seele bzw. - wie im Fall der „Schönen Müllerin“ - als Erlöser in Erscheinung tritt. Musikalisch ist, wie im Fall des Meeres, eine drängende, fließende Bewegung des Klavierparts charakteristisch, die in Triolen, Sextolen, Achtel- oder Sechzehntel-Bewegungen umgesetzt wird. Eine, durch die Wahl einer bestimmten Tonart ausgedrückte Verdeutlichung des Baches oder Bächleins kann – anders als im Fall der „Schönen Müllerin“ - bei den „nicht zyklischen“ Einzelvertonungen Schuberts hingegen nicht eindeutig festgestellt werden.

3.8. Sonderfall „Schöne Müllerin“

Im Sommer 1823 – so überliefern es ein Brief Kupelwiesers an Schober sowie ein Brief Schuberts an Schober – verschlechterte sich Schuberts Gesundheitszustand drastisch. Schubert selbst war nicht überzeugt davon, jemals wieder ganz zu genesen.¹³⁹ Trotz dieser Erkrankung, die seine Liedproduktion im Vergleich zu den vorangegangenen Monaten und Jahren eingebremst hatte, komponierte Schubert im Zeitraum von Herbst des Jahres 1823 bis Anfang 1824, seinen ersten Liedzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller: „Die Schöne Müllerin“ D 795, zu Lebzeiten als Op. 25 im Druck

¹³⁸ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 137

¹³⁹ Dok.: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden [u.a.]²1980, S. 193

erschienen. Dabei sollte berücksichtigt werden, dass die - zu Lebzeiten zur Veröffentlichung bestimmten - Lieder von Schubert selbst unter Opus-Zahlen zusammengestellt wurden, die von ihrer zeitlichen Entstehung vollkommen unabhängig waren. Für Schubert war in erster Linie der inhaltliche Zusammenhang der Lieder, nicht aber die Chronologie ihrer Entstehung, von Bedeutung.¹⁴⁰

Wie schon in der Einleitung angedeutet, waren Müllerin, Müller, Mühle und Bach weit verbreitete Themen der deutschsprachigen Literatur. Youens betont immer wieder, dass bereits mittelhochdeutsche Romanzen ähnliche Elemente aufwiesen bzw. sich Müller bei der Konzeption seiner Gedichte, wohl bedingt durch sein großes Interesse an mittelhochdeutscher Dichtung im Allgemeinen, stark an dieser mittelalterlichen Dichtung orientiert hatte.¹⁴¹ Aufgrund seiner Naturverbundenheit und gleichzeitigen Ungebundenheit galt besonders dem Müllerburschen als Handlungsträger große Sympathie. Die Verbreitung dieser – ganz unterschiedlichen - Müllertexte durchzog den gesamten deutschsprachigen Raum. So lassen sich auch in von Arnims und Brentanos Volksliedtextsammlung „Des Knaben Wunderhorn“ Müllerlieder finden, beispielsweise „Müllertücke: Es ging ein Müller wohl übers Feld“.¹⁴²

Trotz der Popularität des Müllers als literarischer Topos hatte das erste deutsche Singspiel zu diesem Thema mit dem Titel „Schöne Müllerin“ von Christoph Friedrich Bretzner aber italienische Wurzeln und wird auf Paisiellos Oper „La Molinara“ zurückgeführt. So sah auch Goethe im Sommer 1797 eine der Vorstellungen dieses Singspiels und wollte aus Begeisterung darüber eine Müllerinnen-Operette verfassen. Schließlich entstanden aber lediglich vier Gedichte: „Der Edelknabe und die Müllerin“, „Der Junggeselle und der Mühlbach“, „Der Müllerin Verrat“ und „Der Müllerin Reue“.¹⁴³ Dass Wilhelm Müller diese Werke bekannt gewesen sein mussten, als er an seinen Gedichten arbeitete, gilt als gesichert:

„Goethes journeyman in „Der Junggeselle und der Mühlbach“ who bids the talking brook: „Geh', sag ihr gleich und sag ihr oft“ was clearly the

¹⁴⁰ Vgl. Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 16ff

¹⁴¹ Youens: *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*, beispielsweise S. 171: „It is in „Das Mühlenleben“ that one sees most clearly the influence of medieval lyric on this cycle.“

¹⁴² Vgl. Armin, Achim von / Brentano, Clemens / Rölleke, Heinz (Hrsg.): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Frankfurt 2003, Bd.6 , S. 205

¹⁴³ Vgl. Youens: *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*, S. 24f

model for Müller's „Eifersucht und Stolz“, in which the miller tells the brook „Geh, Bächlein, hin und sag ihr das.“¹⁴⁴

Ursprünglich unter dem Titel „Sieben- und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“ im Jahre 1821 als vollständiger Gedichtzyklus veröffentlicht – zuvor waren u.a. 1818 in der Zeitschrift „Der Gesellschafter“ in sechs verschiedenen Ausgaben je zwei Gedichte Müllers veröffentlicht worden - war Schubert nicht der einzige Komponist, der Gedichte aus dieser Gedichtzusammenstellung vertonte.¹⁴⁵ Auch sein Zeitgenosse Ludwig Berger komponierte eine „Schöne Müllerin“ – wohl in enger Zusammenarbeit mit Wilhelm Müller selbst - für Singstimme und Klavier, die 5 Gedichte aus Wilhelm Müllers Gedichtzyklus enthielt und 1818 im Druck erschien. Doch im Gegensatz zu Schubert schmiegt sich bei Berger, wie Budde kritisiert, die Musik lediglich an die Textvorlage an, kann aber keine Verschmelzung der sprachlichen und musikalischen Bedeutungsebene erreichen.¹⁴⁶

Dieser Gedichtsammlung wiederum war als literarische Vorlage das gesellschaftliche Liederspiel „Rose, die schöne Müllerin“ vorausgegangen. Ein Werk des literarisch interessierten Kreises rund um Friedrich August von Staegemann, einem einflussreichen Berliner Politiker, dem auch der junge Wilhelm Müller angehörte. Im Gegensatz zu den von Berger und Schubert vertonten Gedichten gibt es in „Rose, die schöne Müllerin“ mehrere Buhler um die Schöne, die sich auch hier – so wie in den anderen Fassungen - schlussendlich aber für den Jäger entscheidet. Ein weiterer Unterschied kommt am Ende des Liederspiels zum Tragen. Anders als bei Müller nimmt sich Rose in dieser Fassung, als sie vom Selbstmord des Müllerburschen erfährt, aufgrund ihrer Gewissensbisse ebenfalls das Leben. Abschließend betrauern die verbliebenen Verehrer die tragischen Geschehnisse.¹⁴⁷

Insgesamt schildert Youens die Gedichte Wilhelm Müllers als wahren „Magnet für Komponisten“ und spricht von mehr als 250 Komponisten, die sich während des 19. Jahrhunderts mit den Müllerin-Gedichten beschäftigt und insgesamt an die 500

¹⁴⁴ Ibid. S. 3

¹⁴⁵ Taft Hatfield, James: *Wilhelm Müller Gedichte: Vollständige kritische Ausgabe*, Berlin 1906 zit. nach: Youens: *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin* S. 207

¹⁴⁶ Vgl. Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 26 und S. 34

¹⁴⁷ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 633ff

themenbezogene Werke hinterlassen haben sollen.¹⁴⁸ Darunter finden sich auch klingende Namen wie Weber, Spohr, Meyerbeer oder Brahms.¹⁴⁹

Erstaunlich an Schuberts op. 25 ist vor allem die Zusammenfassung mehrerer, inhaltlich aufeinander beziehender Gedichte zu einem größeren musikalischen Ganzen. Die Form des Liedzyklus war zur Zeit der Entstehung der „Schönen Müllerin“ noch eine relative Neuheit.¹⁵⁰ Zwar gab es zuvor schon Vorstellungen von Liederspielen, die Youens – beziehend auf Johann Friedrich Reichardt, den Begründer des deutschen Liederspiels - als

*„narrative plays in verse and song [...] a cross between the Singspiel and the Liederkreis [...] in order to provide a volkstümlich alternative to [...] the „throat-rending hurtles and deafening noise“ of the bravura arias in opera“*¹⁵¹

beschreibt, doch war die dramaturgische Zusammenstellung mehrerer Gedichte zu einem größeren Ganzen mit einer durchgängigen Handlung neu. Aber vor allem war auch die Aufführung von Liedzyklen in der Öffentlichkeit noch kaum verbreitet, herrschten damals doch gemischte Konzertprogramme vor. Bei Schubert, der nicht alle Gedichte Müllers vertonte, sondern aus dramaturgischen Überlegungen einige Gedichte, darunter den Pro- und Epilog, bewusst aussparte, so Dittrich, beginnt der Zyklus optimistisch in B-Dur und endet in E-Dur. Ob überhaupt eine musikalisch geschlossene Konzeption des Gedichtzyklus von Schubert beabsichtigt war, ist in der Literatur umstritten. So wird beispielsweise die Meinung Dürrs, G-Dur sei das tonale Zentrum des Gedichtzyklus, dem auch Budde die Bedeutung als zentrale Tonart des Bachs zuweist, von Youens Ansatz, es liege eine lineare harmonische Entwicklung vielmehr als ein musikalisch geschlossener Kreis vor, kritisiert.¹⁵²

Der Liedzyklus selbst teilt sich in zwei Teile, wobei der erste Teil die Lieder 1-10, der zweite Teil die Lieder 11 – 20 umfasst. Der erste Teil beginnt in B-Dur und endet mit

¹⁴⁸ Vgl. Youens: *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*, S. 101: „Müller was a magnet for some 250 composers throughout the nineteenth century, from Berger to Brahms and beyond, for a total of more than 500 works.“

¹⁴⁹ Vgl. Youens: *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*, S. 11

¹⁵⁰ Beethovens „An die ferne Geliebte“ op. 98 war 1816 entstanden und gilt als einer der ersten Gedichtzyklen der Musikgeschichte. Anders als bei Schuberts „Schöner Müllerin“ ist die musikalisch-kreisförmige Geschlossenheit der nur 6 Lieder umfassenden „fernen Geliebten“ in der Literatur aber unstrittig. Vgl. dazu beispielsweise: Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 634

¹⁵¹ Youens: *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*, S. 3

¹⁵² Vgl. Dittrich: *Lieder*, S. 220.

dem „Tränenregen“ in A-Dur bzw. a-Moll. Budde meint schon hier das weitere Schicksal des Müllerburschen absehen zu können, nehme doch die Interpretation im Sinne der schon erwähnten Schubart'schen Tonartencharakteristik das dramatische Ende vorweg. Er weist allerdings gleichzeitig auch auf die stets nur in Grundzügen zutreffende Anwendbarkeit der Tonartencharakteristik hin.¹⁵³

Das Wasser kommt, betrachtet man den gesamten Liedzyklus, in insgesamt 11 der 20 Lieder vor. Zumeist als „Bächlein“ (z.B. Nr. 2/3), oft als „Bach“ (z.B. Nr. 10 oder 15), selten als der genauer spezifizierte „Mühlbach“ (Nr. 14) und nur einmal in Gestalt des Regens und Schnees (Nr. 17). Ebenfalls einmal wird die Mündung des Bächleins ins Meer erwähnt (Nr. 20), wo schließlich die Reise des Baches ein Ende nehmen wird, so wie jene des Müllerburschen im Bächlein.¹⁵⁴

Insgesamt drei der zwanzig Lieder tragen den Bach im Titel: Die „Danksagung an den Bach“ (Nr. 4) und die letzten beiden Lieder „Der Müller und der Bach“ sowie „Des Baches Wiegenlied“ (Nr. 19 und 20). Erstmals wird das „Wasser“ im ersten Lied „Wandern“ erwähnt. Im zweiten Lied des Zyklus „Wohin?“ wird der Bach als Vertrauter des Müllers eingeführt und musikalisch im Klavierpart *„mit der wellenartigen Bewegung der Sechzehntel-Sextolen“* in der rechten Hand, in der linken Hand hingegen mit Achteln und sich um ein Achtel überschneidenden Viertelnoten angedeutet.¹⁵⁵

„Wechselnde Harmonien scheinen sie ständig neu zu beleuchten. Gleichsam fließend wirkt auch die Form des Liedes, denn die klare strophische Gliederung des Gedichts (6 vierzeilige Strophen) ist aufgelockert“, deutet Dittrich.¹⁵⁶

Das kurze Innehalten in der 4. Strophe, als sich der Müllerbursche fragt, ob er dem Bach folgen solle, markiert einen kleinen Höhepunkt. Die Lockungen der Nixen in der 5. Strophe und das (noch) fröhliche Rauschen bewirken, dass der Müllerbusche mit ebenfalls „berauschtem Sinn“ in der 6. Strophe dem Bächlein

¹⁵³ Vgl. Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 40: „Die Lieder „Ungeduld“, „Des Müllers Blumen“ und „Tränenregen“ stehen[...] allesamt in A-Dur. Chr. F. D. Schubart charakterisiert diese Tonart unter anderem als „Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten“, aber auch „als jugendliche Heiterkeit“. Mit diesen Charakterisierungen werden natürlich nur allgemeine Grundzüge von Kompositionen bezeichnet, die in dieser Tonart gesetzt sind.“

¹⁵⁴ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 633 - 661

¹⁵⁵ *Ibid.* S. 638

¹⁵⁶ Dittrich: *Lieder*, S. 221

ins Tal folgt. Formal verfließen bei dem durchkomponierten Lied die Strophengrenzen, obwohl es einem klaren Formaufbau unterliegt, was man als Manifestierung des ebenfalls fließenden Bächleins deuten könnte. Fischer-Dieskau sieht dieses Lied in seiner Gesamtheit „von durchsichtiger Klarheit des Wellenspiels im Bach durchzogen“, aber er sieht gleichzeitig auch „das Schicksal des Müllerburschen, seine Gefangenschaft im Banne des Bachs“,¹⁵⁷ das in der sechsten Strophe vom wandernden Jüngling aber bewusst ignoriert wird und ihn nicht an der beschwingten Fortsetzung seiner Wanderschaft hindert.

Im dritten Lied „Halt“ erreicht der Bursche die Mühle und auch hier rauscht das Wasser fort „zugleich aber wird, nicht nur in der ersten eröffnenden Figur einer Sextole, das plötzliche Erkennen einer Mühle reflektiert“, so Fischer-Dieskau weiter.¹⁵⁸ In der Klavierbegleitung herrscht vor allem eine „Dreiklangs-Drehfigur“ vor, die erstmals im ersten Takt auftritt und schon in Takt 11 und 13 wiederkehrt.¹⁵⁹ Diese Drehfigur kann als musikalische Umsetzung des Mühlrades gedeutet werden, das sich ohne Innehalten immer weiterdreht. Genauso kann sie aber auch als das regelmäßige Wellenrauschen des Bächleins betrachtet werden, tritt sie doch auch jeweils bei der Erwähnung des Bächleins in der dritten Strophe in der linken Hand des Klavierparts auf.

Im vierten Lied, der „Danksagung an den Bach“, die in G-Dur steht, aber nicht konsequent eingehalten wird (z.B. harmonische Veränderung nach g-Moll am Anfang der 3. Strophe) spricht der Müllerbursche den Bach als „rauschender Freund“ an und fragt sich, ob der Bach ein Bote der Müllerin sei.¹⁶⁰ Doch wie es nun einmal so ist mit den Bächen, bleibt er im entscheidenden Augenblick stumm und der Müllerbursche gibt sich selbst eine Antwort („Nun wie's auch mag sein / ich gebe mich drein / was ich such, hab ich funden“) und mit der gefundenen Arbeit zufrieden. Die gleichmäßige und durchgehende Sechzehntel-Bewegung in der rechten Hand suggeriert das Rauschen des Baches und leitet so fließend zum fünften Lied „Am Feierabend“ über. Hier wird das Wasser nicht genannt, doch erinnern anfangs bewegtere Sechzehntel-Figuren wiederum in der rechten Hand an das Rauschen des Mühlrades im Freien, während sich die tatsächliche Handlung im Innenraum der Mühle abspielt. Hier wird der Müller zum

¹⁵⁷ Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 323

¹⁵⁸ *Ibid.* S. 325

¹⁵⁹ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 638

¹⁶⁰ Vgl. Dittrich: *Lieder*, S. 222f

ersten Mal enttäuscht, als die schöne Müllerin nicht ihm allein, sondern der ganzen Runde eine „Gute Nacht“ wünscht.

Das Bächlein erlebt ein „Revival“ im sechsten Lied „Der Neugierige“ (H-Dur), wo es als Berater in Liebesfragen fungieren muss. Während in den ersten eineinhalb Strophen, bedingt durch viele Achtelpausen, keine fließende Bewegung im Klavierpart entstehen kann, kehren die altbekannten kreisenden Sechzehntel-Figuren, die schon so charakteristisch für das Bächlein geworden sind, zwei Takte (Takt 20) vor der ersten Erwähnung des Baches zurück. Zwei Takte später wird die traurige Tatsache, dass das Bächlein erneut stumm bleibt, von Schubert durch einen Tempowechsel von „langsam“ zu „sehr langsam“ sowie dem Wechsel vom Zweiviertel- zum Dreivierteltakt betont. Auch in der 5. Strophe bleibt der Müllerbursche im Ungewissen.

„Zwar kehrt die Musik [...] zum berückend schönen Dahinströmen zurück und der Gesang endet auch auf der Grundtonart, doch bleibt der musikalische Satz in seiner Anlage entsprechend des fragenden Schlussverses „Sag, Bächlein, liebt sie mich?“ offen.“¹⁶¹

Das Wasser macht eine kurze Pause und kehrt wörtlich genommen erst im 9. Lied, „Des Müllers Blumen“, wieder zurück. Abermals tritt der Bach als „des Müllers Freund“ in Erscheinung, aber auch als „Tau“ in den „Äuglein“ der Blumen des Müllers in der vierten und letzten Strophe des Gedichts. In der rechten Hand der Klavierbegleitung suggerieren die, sich auf- und abwärts bewegenden, Achtelnoten die Bewegung des Wassers. Dem Tau widmet Schubert hier keine erkennbar spezifische musikalische Umsetzung. Allerdings „wogt“ in diesem Lied die Singstimme besonders monoton, große Intervallsprünge werden vermieden und so bildet die kleine Sext (z.B. Takt 10) den größtmöglichen „Unruhe-Herd“ dieser Vertonung.

„Tränenregen“ (Nr. 10) beendet den ersten Teil des Liedzyklus. Das Lied in A-Dur ist 7strophig, die Handlung spielt sich am Ufer des Baches ab. Offenbar zum ersten Mal verbringen der Müllerbursche und die schöne Müllerin allein Zeit miteinander. Die wogenden Achtel- bzw. Sechzehntel-Bewegungen, die bisher den Bach charakterisiert haben, sind nicht mehr wie gewohnt, zumindest nahezu durchgehend präsent, sondern wirken durch zahlreiche Punktierungen und Synkopierungen seltsam holprig, auch klingt das Klaviervorspiel durch das vorkommende *eis* seltsam dissonant. Das langsame

¹⁶¹ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 643

Tempo verstärkt den melancholischen Charakter des Liedes noch, als in der 7. Strophe der Wechsel zu a-Moll vollzogen wird. Den traurigen Höhepunkt bildet der verminderte Septakkord, der das Wort „Regen“ begleitet, mit dem das Mädchen ihr vorzeitiges Verschwinden, das den Müllerburschen unbefriedigt zurück lässt, begründet.¹⁶² Dabei wird das Wasser des zuvor ruhigen Bächleins kraus, was dadurch akzentuiert wird, dass „*sich modulatorisch Aufregendes in der Musik abspielt*“, wie es Fischer-Dieskau etwas „schwammig“ formuliert.¹⁶³ Erstmals kommt hier auch der anziehende, todbringende Charakter des Wassers ins Spiel, als der Müllerbursche in der 5. Strophe schildert: „*Und in dem Bache / der ganze Himmel schien / und wollte mich mit hinunter / in seine Tiefe ziehn.*“

Den zweiten Teil des Zyklus, der im Gegensatz zum ersten Teil mehrere Lieder in einer Moll-Tonart enthält und so einen „*dunkel und düster*“¹⁶⁴ wirkenden Klangcharakter bekommt, eröffnet das seltsam überdreht anmutende „Mein!“. Darin gibt sich der Müllerbursche der Täuschung hin, das Herz der schönen Müllerin bereits zu besitzen. Kontextbezogen ist diese Euphorie nicht ganz nachvollziehbar, hatte sich die Müllerin doch im Lied zuvor unter einer sehr „windigen“ Ausrede aus dem Staub gemacht. Der Duktus des Liedes ist bewegter und harmonisch unruhiger als die vorangegangenen Lieder. Dürr meint, in den Schritten des Müllerburschen die Unsicherheit zu bemerken, die in der letzten Strophe durch „*ach! So muss ich ganz allein / mit dem seligen Worte mein / unverstanden in der weiten Schöpfung sein*“ deutlich wird und schreibt: „*Selbst sein Schritt wird unsicher: An die Stelle regelmäßiger Viertaktphasen treten – in der Singstimme anfangs unregelmäßig gegliederte - Dreitakter*“, die aber bei der Wiederholung der ersten Strophe im Anschluss beseitigt werden und: „*mit einem abschließenden Fortissimo-Schlag bekräftigt das Klavier die letzten Worte des Sängers: Sie „ist mein*“.“¹⁶⁵ Das Wasser, sonst gerne als stiller Vertrauter in Anspruch genommen, wird hier, auch musikalisch, zum ersten Mal nicht als Ratgeber befragt, sondern vom Müllerburschen geradezu ignoriert. Gülke schreibt:

„*Begleitend greift er auf das erste Lied zurück, will nicht, dass das Bächlein ihn begleite, ist mit sich und seinem Glück „unverstanden in der weiten Schöpfung“ allein – in dem bei weitem längsten, nahezu durch*

¹⁶² Vgl. Dittrich: *Lieder*, S. 225

¹⁶³ Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 329

¹⁶⁴ Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 43

¹⁶⁵ Dürr, Walther: Kapitel „Lieder“, in: *Musikführer*, Stuttgart 1991, S. 113; zit. nach: Dittrich: *Lieder*, S.

eine einzige Figur grundierten, durch eine einzige Bewegung geprägten Liede.“¹⁶⁶

Das zwölfte Lied „Pause“ und das dreizehnte Lied „Mit dem grünen Lautenbande“ haben keinen textlichen Wasserbezug. Die schöne Müllerin wendet sich zunehmend dem Jäger zu, der Müllerbursche muss dem traurig zusehen. Aus der Klavierbegleitung sind die regelmäßig „rauschenden“ Sechzehntel-Drehfiguren gänzlich verschwunden. Synkopierte Triolen in der rechten Hand und vermehrt auftretende Viertelnotenwerte bringen den „musikalischen Fluss“ der „Pause“ nahezu zum Erliegen. Die Singstimme hat anders als zuvor vor allem ab „*Warum ließ das Band ich auch hängen so lang*“ - übrigens in As-Dur, dem Schubart’schen „Gräberton“ - einen aktiveren Part als die Klavierbegleitung, die auffallend zurückhaltend agiert und durch diese konträre Linienführung eine Aufwertung erhält:

*„Nirgends sonst im Zyklus ist der Klavierpart derart selbständig geführt. Das Klavier wird zum (gleichberechtigten) Partner des Sängers, das Instrumentale gelegentlich sogar zum Widerpart des Gesanglichen.“*¹⁶⁷

Teich und Mühlbach begegnen uns wieder im vierzehnten Lied „Der Jäger“, der Personifizierung der „*krassen Gegenwelt zur Mühle und zum Mühlenleben*.“¹⁶⁸ Das Lied steht im Sechachteltakt und in c-Moll und ist in fugiertem Stil, dem musikalischen Caccia Zeichen, komponiert.¹⁶⁹ Der Mühlbach steht hier als Synonym für das „Reich“ des Müllerburschen, in das der Jäger gewaltsam eindringt. Die Verszeilen der zweiten Strophe: „*Was taugen die Fischlein im grünen Gezweig? / Was will denn das Eichhorn im bläulichen Teich?*“ dienen der Veranschaulichung der Situation des Müllerburschen, der die „verkehrte Welt“ nicht mehr versteht. Musikalisch ist im kurzen Klaviervorspiel noch eine angedeutete Wellenbewegung erkennbar, doch eine fließende legato-Bewegung kommt nicht zustande. Vielmehr werden hier im Klavierpart das Hundegebell und der Jagdhornklang angedeutet.¹⁷⁰ Außerdem kommt die Atemlosigkeit des Müllerburschen gut zum Ausdruck: „...*das Tempo nicht seines*

¹⁶⁶ Gülke: *Schubert und seine Zeit*, S. 230

¹⁶⁷ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 650

¹⁶⁸ *Ibid.* S. 652

¹⁶⁹ Vgl. Dürr: „*Lieder*“, S. 114; zit. nach: Dittrich: *Lieder*, S. 226

¹⁷⁰ Vgl. Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 333

(des Müllerburschen, Anm.); *dem geschwinden Sechachteltakt jagt er angestrengt nach wie im folgenden Liede der Bewegung des Baches.*¹⁷¹

Tatsächlich nimmt in „Eifersucht und Stolz“ das Bächlein wieder einen zentralen Part des Geschehens ein. In der rechten Hand des Klavierparts kehren die drängend sich auf und ab bewegenden Sechzehntel-Figuren zurück, die bis zu dem Zeitpunkt, als der Jäger von der Jagd nach Hause kommt, gleichmäßig erklingen. Nach einer 15-taktigen Pause, die musikalisch der Sphäre des Jägers zugeordnet werden kann, kehren die Sechzehntel-Bewegungen in der linken Hand wieder zurück. Genau genommen bei der erneuten Anrede des Baches in Takt 51, als der Müllerbursche dem Bächlein den Auftrag erteilt: „Geh Bächlein hin und sag ihr das“. Das Ende des Liedes (ab „Schnitzt bei mir sich eine Pfeif aus Rohr“) steht wieder in G-Dur, der Tonart des Bächleins und steht damit in engem Zusammenhang zur inhaltlichen Handlung, sitzt der Müllerbursche dabei doch in scheinbar idyllischem Rahmen – Gülke spricht in diesem Kontext von „*unechter G-Dur*“¹⁷² - am Ufer des Bächleins. Doch damit stiftet er das Bächlein zu einer Lüge an, die nicht so recht in die musikalische Idylle passen will.

*„Schubert löst das damit entstandene Problem damit, indem er in den Text eingreift und den Anfang „Sag ihr“ in die idyllische Schilderung einstreut, jedoch nach g-Moll gewendet und mit der dynamischen Bezeichnung fp in der Begleitung beim Textwort „sag“.*¹⁷³

Das Wasser überspringt das nächste Lied und auch in Nummer 17, der „bösen Farbe“, steht eher der unruhige Rhythmus (Sechzehntel-Triolen) des Wanderns im Vordergrund, die dem ersten Lied entlehnt scheinen, als des nur in Form des Regens und Schnee vorkommenden Wassers, wobei weder harmonisch noch metrisch besondere Betonungen dieses Wasserbezuges erkennbar sind. Aber natürlich drücken diese Wetterverhältnisse den betrübten Sinn des Müllers besser aus, als strahlender Sonnenschein dies zu tun vermöchte. Der Müllerbursche spricht hier zum ersten Mal von seinem nahen Tod und leitet so – von den wassertechnisch irrelevanten „Trockenen Blumen“ einmal abgesehen¹⁷⁴ - schon zu den beiden letzten Liedern „Der Müller und der Bach“ und „Des Baches Wiegenlied“ über, die aus der Perspektive des Wassers den

¹⁷¹ Gülke: *Schubert und seine Zeit*, S. 233

¹⁷² *Ibid.* S. 234

¹⁷³ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 654

¹⁷⁴ Gülke: *Schubert und seine Zeit*, S. 234: Gülke spricht hier von einer, den Bach ausschließenden „*Einsamkeit des Dialogs mit den Blumen [...] dass selbst das Bächlein nicht mitreden darf.*“

zentralen Part des gesamten Liedzyklus übernehmen. Hier findet in „Der Müller und der Bach“ erstmals ein wirklicher Dialog zwischen dem Müllerburschen, der in den ersten drei sowie den letzten beiden Strophen zu Wort kommt, und dem Bächlein statt, das in den Strophen 5, 6 und 7 spricht. Die Worte des Bächleins scheinen dabei *„durch die christliche Metaphorik religiös eingefärbt zu sein“*¹⁷⁵ und legen einen Erlösungsgedanken, eine Befreiung von den Leiden in der Tiefe der Flut, nahe. Musikalisch setzt Schubert die direkte Rede des Baches von den Aussagen des Müllerburschen in den ersten drei Strophen, die abgehackt wirken und in g-Moll gehalten sind, von dem beruhigend sprudelnden Teil des Bächleins ab. Das Bächlein ist wieder durch die Sechzehntel-Figuren aus gebrochenen Akkorden in der Klavierbegleitung charakterisiert. Außerdem ist die Begleitung der Rede des Bächleins in der linken Hand in G-Dur gehalten. Als in der 8. Strophe der Müllerbursche wieder das Wort ergreift, bleiben die Sechzehntel-Figuren im Klavierpart weiterhin erhalten, harmonisch wendet sich das Lied jedoch nach B-Dur, die *„Sehnsuchtstonart“*. In der letzten Strophe, als der Müllerbursche die *„kühle Ruh“* in den Tiefen des Baches besingt, kommt es erneut zu einem Wechsel nach G-Dur und *„dann ist es gewiss, dass der Bach den Burschen eingeholt, ihn gleichsam in sich aufgenommen hat.“*¹⁷⁶ Gülke schreibt dazu sogar:

*„Nach dem kadenzierend sorgsam begründeten, in Bordunen lange festgehaltenen G-Dur steigt die Erlösungstonart E-Dur ebenso neu wie vorausgesehen herauf. Zum Eindruck, dass nun die wahre Hauptperson aufrete und zu reden beginne (an der Stelle: „So singe nur zu“, Anm.), trägt[...] bei, dass [...]Singen und Begleitung nahezu eins werden und weniger als irgendwo sonst unterschieden werden kann zwischen dem, der singt, und dem, der begleitet [...] so dass (an der Stelle „heran, heran / was wiegen kann“ in „Des Baches Wiegenlied“, Anm.) Singen und „Wogen“ eins zu werden und in der Identität mit dem Naturvorgang aufzugehen trachten, mit Wogen, die den Burschen so sehr bergen wie unter sich begraben.“*¹⁷⁷

Das letzte Lied also bringt dem Müllerburschen Erlösung von seiner Liebespein, indem er sich im Bächlein ertränkt. Wieder spricht der Bach, doch sind aus der

¹⁷⁵Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 658

¹⁷⁶Ibid. S. 659

¹⁷⁷Gülke: *Schubert und seine Zeit*, S. 235

Klavierbegleitung die Sechzehntel-Notenwerte verschwunden. Dennoch charakterisiert das Lied ein wiegender oder „wogender“ Rhythmus, der an ein sehr langsam fließendes Gewässer gemahnt. Zudem fällt auf, dass Schubert die eigentlich unbetonte Textstelle „bis das Meer“ am Ende der ersten Strophe des - als Strophenlied vertonten - Liedes auftaktig vertont, „während der entsprechende Vers in der 2. Strophe mit betonter Silbe beginnt („es woget und wieget“) und die Vertonung entsprechend volltaktig einsetzt.“¹⁷⁸ Außerdem ist der Aufbau des ganzen Liedes dem des „Tränenregen“ sehr ähnlich:

“Der Parallelismus des zehnten Liedes „Tränenregen“ zu „Des Baches Wiegenlied“ [...] ist offenkundig: „Und in dem Bach versunken der ganze Himmel schien, und wollte mich mit hinunter in seine Tiefe ziehn“, so singt der Müller, ehe die Müllerin ihn verlässt. Am Ende des Zyklus wird er seine Ruhe in den Tiefen des Baches finden.“¹⁷⁹

Die ungemein große Popularität und nach wie vor auch große Aktualität dieses Liedzyklus ist vermutlich der stets zeitgemäße Themenbereich der unerfüllten Liebe, dem Verhältnis von äußerer Handlung und der - dieser gegenüber gestellten – inneren Handlung, dem psychischen Zustand des Müllerburschen, zu verdanken. Gruber meint, die Stationen des Müllerburschen seien immer noch (zumindest in abgewandelter Form) nachvollziehbar:

„wandern – Arbeit finden und sich einleben – sich verlieben in die junge Müllerin, voll schüchterner Sehnsucht – der Traum wird wahr, das Glück der Liebe – ein flotter Jäger tritt auf und ist für die Müllerin rasch attraktiver als der sensible Müllergeselle – das Ende einer kurzen Liebschaft - der Unglückliche sucht nach innerer Ruhe – und wandert weiter.“¹⁸⁰

Dabei betont Gruber außerdem, dass der Müllerbursche stets im Vordergrund der Handlung steht. Die anderen Protagonisten wie der Jäger kommen hingegen nie, die schöne Müllerin nur zweimal, allerdings an den Höhepunkten des Zyklus, nämlich „Am Feierabend“ (Nr. 5) indirekt und im „Tränenregen“ (Nr. 10) direkt zu Wort und auch der Bach kann als ziemlich wortkarg beschrieben werden. Was an diesen Gedichten

¹⁷⁸ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 660

¹⁷⁹ Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 42

¹⁸⁰ Gruber: *Schubert. Schubert?*, S. 248

außerdem auffallend ist und erwähnenswert erscheint- Youens mutet es als geradezu revolutionär an - ist, dass nicht wie so oft die Frau die Rolle der kummervoll Leidenden innehatte, sondern, dass Wilhelm Müller den Spieß hier umdreht. Er stellt den Mann als den sexuell unerfahrenen Liebenden dar, der zurückgewiesen und verlassen wird, um die Rückkehr der Liebsten fleht und schließlich den Tod im Wasser sucht. Natürlich erfand Müller damit nicht die literarische Figur des liebeskranken Selbstmörders – Goethes Werther wurde bereits 1774 veröffentlicht – aber „*he explores the male side of the equation of abandonment when the male persona is a poet singer.*“ Was Youens außerdem als besonders bemerkenswert erscheint, ist die Tatsache, dass Müller die Gefühle eines verlassenen Mannes ebenso schildert, wie die einer verlassenen Frau. Allerdings, so Youens weiter, verlässt Wilhelm Müller schlussendlich der Mut, denn:

„The controlling voice, the rejection of feminine tears and feminine feeling in the poetic Foreword and Afterword (von Schubert nicht vertont, Anm.), are defensive exaggerations of masculinity by one who perhaps feared that he had come too close to the woman within him“.
Was bleibt, ist: *“the phenomenon of male hostility to women, the fear and loathing that are engaged when a man’s sexual innocence is lost [...] primal hatred for the sexual other erupts into being, an unlooked-for volcano of anxiety and terror”* und die Erlösung durch und in der Natur: *“the ultimate victory of harmony and beauty in the realm of the lifetime.”¹⁸¹*

Und genau das sei, so Youens, der inhaltlich revolutionäre Kern der „Schönen Müllerin“.

Der Blick auf die Interaktion von Müllerbursche, der schönen Müllerin und dem Bächlein ist selbstverständlich vom Standpunkt des Betrachters abhängig. Steht häufig die Todessehnsucht des abgewiesenen Müllerburschen im Mittelpunkt, der im Bächlein sein „*kühles Grab*“ sucht, wählt beispielsweise Giuseppina La Face Bianconi einen etwas anderen Ansatz. Sie sieht das Bächlein als Metapher für die Müllerin und den Ertrinkungstod des Müllerburschen nicht als tragisches Ende, sondern als endgültige

¹⁸¹ Youens: *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*, S. 202

Vereinigung mit der Geliebten an. Dieser positive Denkansatz für den Ertrinkungstod kann mit der Wahl der Tonart des letzten Liedes (E-Dur) begründet werden.¹⁸²

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass in der „Schönen Müllerin“ „*Sehnsucht und Unruhe [...] untrennbar miteinander*“¹⁸³ verschmelzen und die Rolle des Bächleins daran zentral beteiligt ist. So tritt der Bach als Vertrauter, Bote der Liebe, Erlöser und Lebens- bzw. Arbeitsspender in Erscheinung und deckt damit alle Zuschreibungen des Wassers, die in der Literatur seiner Zeit weit verbreitet waren, mit Ausnahme des Bedrohlichen, ab. Außerdem ist über den ganzen Zyklus hindurch die musikalische Charakterisierung des Bächleins – als der wichtigsten Erscheinungsform des Wassers in diesem speziellen Fall – gegeben: Sechzehntel-Figurationen in der Klavierstimme und die Tonart G-Dur, die bei der Erwähnung des Bächleins im Text immer wiederkehrt, machen deutlich, dass Schubert das Wasser in Form des Bächleins ganz bewusst in seine Vertonung mit einbezieht und dadurch eine Personifizierung des Baches bewirkt. Und auch die metaphorische Bedeutung des Regens und Gewitters als Verdeutlichung des tristen Seelenzustandes des Müllerburschen kommt hier zum Ausdruck, womit das Wasser – über die genannten Funktionen hinaus und nicht nur in Form des Bächleins, in dem es ab und zu „*kraus*“ wird – außerdem als der, zu dieser Zeit so beliebte, Spiegel der Seele fungiert.

3.9. Fluss und Strom sowie Lethe und Hades

In insgesamt 17 der Schubert-Lieder¹⁸⁴ findet der Fluss Erwähnung und ist damit nicht einmal halb so oft Gegenstand der Liedtexte wie der weit poetischere und oft morbide besetzte Strom. Der Strom wird in den meisten der 38 Fälle¹⁸⁵ seines Vorkommens als „Strom des Lebens“ mit starkem Todesbezug beschrieben. Aber auch „*Freudenströme*“ (D 778), „*Bergströme*“ (D 911/9), „*Silberströme*“ (D 690) und „*Waldströme*“ (D 305 oder 852) lassen sich in Schuberts Liedern finden. Einige dieser Lieder wurden bereits

¹⁸² Vgl. allgemein dazu: La Face Bianconi, Giuseppina: *La Casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della Schöne Müllerin. Con l'edizione del ciclo liederistico secondo la Neue Schubert Ausgabe*, Firenze 2003, S. 33 – 39, 71ff

¹⁸³ Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 44

¹⁸⁴ Fluss-Lieder: D 160, 161, 209, 219, 259, 312, 476, 495, 526, 536, 549, 629, 693, 766, 792, 794, 911/7, s. Anhang

¹⁸⁵ Strom-Lieder: D 52, 77, 109, 115, 161, 186, 209, 217, 234, 246, 250, 285, 291, 293, 304, 312, 323, 350, 375, 414, 450, 476, 527, 539, 551, 620, 669, 690, 716, 770, 778, 831, 852, 883, 911/9, 943, 957/4, 957/7, s. Anhang

eingehender betrachtet (z. B. D 553 oder 911/7). In Zusammenhang mit dem „Strom des Lebens“ werden natürlich auch Lethe, Styx und Hades, die aus der antiken Mythologie bekannten Flüsse, die den Übergang zur Unterwelt bilden, genannt - gleichsam die Flüsse des Vergessens, die überquert werden müssen, um in das Totenreich übertreten zu können.

Derartige Rückbezüge auf die Antike sind ein Kennzeichen der deutschen „Klassik“ in der Literatur, in der das Ideal der Schönheit und die Erziehung des Lesers durch vorbildliches Handeln der Helden, im Vordergrund standen. Diese literarischen Einflüsse wirkten bis in die literarische Romantik weiter.¹⁸⁶

Mayrhofer's „Fahrt zum Hades“ (D 526) steht ganz in der Tradition dieser klassisch-romantischen Antiken-Rezeption. Schubert setzt diese Textvorlage musikalisch - ähnlich der Vertonung anderer Lieder mit Antike-Bezug - um. Bei den inhaltlichen Ausblicken in die Unterwelt wendet sich die Harmonik häufig ins entlegene Moll, wie hier in Takt 46 (b-Moll). Schubert untergliedert außerdem derartige Kompositionen gerne in verschiedene Abschnitte, „*die sich in Takt, Tempo und Satztechnik ähnlich einer Ballade voneinander unterscheiden.*“¹⁸⁷ Eine besondere musikalische Ausformung der Textstelle „*es murmelt todesschwangern Frieden, / Vergessenheit, dein alter Fluss*“ in der dritten Strophe, ist- trotz des lautmalerischen Charakters der Gedichtvorlage - bei Schubert aber nicht erkennbar. Auch in den Liedern D 50, 312, 323, 482 und D 801 ist der Bezug zur Unterwelt gegeben, die von Schubert ähnlich wie in „Fahrt zum Hades“ umgesetzt werden.

Direkt angesprochen wird der Fluss in Goethes „An den Mond“ (1. Bearbeitung D 259, 2. Bearbeitung D 296). So heißt es in der vierten Strophe „*Fließe, fließe, lieber Fluss*“ und in der sechsten Strophe „*Rausche, Fluss, das Tal entlang / ohne Rast und Ruh / rausche, flüstre meinem Sang / Melodien zu*“. Schubert vertont in der ersten Fassung die Gedichtvorlage als Strophenlied und lässt, ab der eben genannten Stelle in der vierten Strophe, im Klavierpart eine fließende Achtel-Bewegung einsetzen. In der zweiten Fassung hingegen kommt es bei „*Rausche, Fluss*“ erstens zu einem harmonischen

¹⁸⁶ Vgl. Rainer, Gerald/Kern, Norbert/Rainer, Eva: *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*, Linz 2001, S. 123-140

¹⁸⁷ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 425

Wechsel von As-Dur nach as-Moll, zweitens setzen drängende Sechzehntel-Bewegungen im Klavierpart ein.¹⁸⁸

„Auf dem Strom“ op. Post. 119 (D 943) spielt aufgrund seiner ungewöhnlichen Besetzung eine besondere Rolle. Dieses 1828 entstandene Lied wurde für Singstimme mit Horn- und Klavierbegleitung geschrieben und schildert den Abschied eines Liebespaares. Der Geliebte verlässt seine Braut, indem er vom „*Nachen fortgezogen*“ wird. Neben dem Strom kommen auch Begriffe wie Meer oder Welle in der Dichtung vor. In der dritten Strophe kommt es in den letzten beiden Verszeilen „*Doch des Stromes Wellen eilen / weiter ohne Rast und Ruh / führen mich dem Weltmeer zu*“ zu einer überraschenden harmonischen Wendung von cis-Moll zu G-Dur (Takt 110ff). Darüber hinaus nimmt Schubert die, „*das ganze Lied ergreifende Unruhe in der durchgehenden Triolenbewegung der Klavierbegleitung auf*.“¹⁸⁹

Anhand dieses Beispiels wird einmal mehr deutlich, wie schwierig die Abgrenzung und Einteilung der „Wasserlieder“ in einzelne, nach Erscheinungsform des Wassers unterteilte Untergruppen ist, da sich die meisten der Lieder bei einer Einteilung, wie der vorliegenden, nicht eindeutig einer Gruppe zuordnen lassen. Generelle Aussagen über das Wasser als musikalische Metapher müssen deshalb in einem weiter gefassten Zusammenhang getätigt werden, um sinnvoll zu erscheinen.

Die anderen Vertonungen Schuberts, die den Fluss oder den Strom erwähnen, haben - wie beispielsweise in den Fällen D 293 oder D 291 - keine besonders auffälligen Ausprägungen im Notentext oder verdeutlichen einmal mehr die bereits festgestellten Charakteristika des Wassers in den Liedern Schuberts, nämlich, dass eine drängende Begleitung in der Klavierstimme den musikalischen Fluss jenem des Textes angleicht. Zum Beispiel wie „Der Schiffer“ op. 21,2 (D 536), der „*im Winde*“ und „*im Sturme*“ den Fluss befährt: die Sechzehntel-Akkordbrechungen in der rechten Hand und die grundierenden Achtel-Bewegungen in der linken Hand, die den stürmischen Fluss musikalisch abbilden, kommen erst mit dem Schlussakkord zum Stillstand.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 199 und 234f

¹⁸⁹ Ibid. S. 808

¹⁹⁰ Vgl. ibid. S. 435

3.10. Quell' und Flut

Die in Schuberts Liedschaffen im Ganzen 44mal erwähnte Quelle¹⁹¹ wird in der romantischen Lyrik häufig mit Lebensquell' gleichgesetzt. Oftmals findet sich die Quelle aber auch in einer anderen metaphorischen Bedeutung wieder, als „*Quelle des Glücks*“ beispielsweise, so auch in „An Rosa I“ (D 315). Hier wird der Vergleich strapaziert, der Quell labt den Müden, wie die Arme der Geliebten den Liebenden. Der Quell wird in D 549, 721 oder 882 näher als Felsenquell spezifiziert. „Das Abendrot“ (D 627) erwähnt neben purpurnen Fluten in der zweiten Strophe auch den Urquell, was sich in der musikalischen Umsetzung durch Schubert allerdings nicht auswirkt.

In der „Nähe des Geliebten“ (D 162), von der zwei verschiedene Fassungen existieren, findet sich in der ersten Strophe die Quelle neben dem Meer und kann so gedeutet werden, dass die Protagonistin stets an ihren Geliebten denkt: bei Tag und Nacht genauso wie bei Ebb' und Flut, wie in der dritten Strophe. Musikalisch wird der Wasserbezug durch eine sanft auf und ab wogende Akkordbegleitung in mäßigem Tempo (Schubert schreibt „langsam, feierlich, mit Anmut“ vor) in Achtelwerten hergestellt. An der Stelle „Quellen malt“ (Takt 8), kommt es zu einem, dem Ansteigen einer Welle nachempfundenen Anstieg in der Singstimme und einem unmittelbar darauffolgenden Abflauen der Aufwärtsbewegung durch einen Quintfall. Die Singstimme kann in diesem Lied durchgehend als auf und ab wogend gedeutet werden. Durch das getragene Tempo und die verhaltene Dynamik entsteht der melancholische Charakter dieses in Ges-Dur stehenden Liedes.¹⁹²

Überschneidungen zwischen Quelle und Flut gibt es in den bereits näher erläuterten Liedern wie „Mahomets Gesang“ (D 721), dessen Erstfassung (D 549) oder „Der Jüngling am Bache“ (D 30), in denen jeweils auch die Quelle einen Aspekt des Wasserbezugs der Vertonung ausmacht.

Die Flut, Gegenstand von 34 Liedern¹⁹³, vermittelt – wie in D 77 oder D 367 – im Gegensatz zu den Naturdarstellungen mit „Quellenoptik“, stets einen unruhigen und bedrohlichen Eindruck. So tritt die Flut als Behausung von Nixen und Undinen in

¹⁹¹ Quellen-Lieder: D 30, 77, 162, 163, 188, 229, 234, 246, 250, 262, 266, 282, 293, 315, 375, 393, 404, 431, 487, 509, 530, 549, 552, 554, 620, 627, 630, 684, 698, 708, 711, 721, 726, 795/2, 801, 869, 874, 882, 884, 896 B, 911/3, 926, 937, 990 B, s. Anhang

¹⁹² Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 105f

¹⁹³ Flut-Lieder: D 77, 95, 124, 166, 174, 225, 321, 351, 361, 367, 388, 411, 414, 466, 508, 525, 627, 628, 649, 650, 660, 687, 694, 700, 728, 758, 770, 817, 834, 881, 883, 937, 957/1, 957/10, s. Anhang

Erscheinung - wie in „Der Fischer“ op. 5,3 (D 225), einer „naturmagischen“ Ballade nach Goethe. Hier erzielt Schubert eine unheimlich-schaurige Klangwirkung dadurch, dass er einen chromatischen Durchgang der Singstimme bei „ein feuchtes Weib“ mit einem verminderten Septakkord unterlegt. Auch hier findet man wieder die musikalische Entsprechung des Rauschens der Wasserwogen (gleichmäßige Sechzehntel-Bewegungen in der linken Hand des Klavierparts) im Notentext.¹⁹⁴ „*Der Fermate (am Lied-Ende, Anm.) bleibt es vorbehalten, den Wellenspiegel, vorher so bewegt, wieder zu glätten, auch über dem im Wasser verschwundenen Fischer.*“¹⁹⁵

Oder aber als tosende Bedrohung wie im schon erläuterten „Taucher“ (D 77). Im weiteren Sinn kommt der Begriff der Flut auch in D 660 („*seines Herzens Flut*“) oder in D 687 („*des Todes verjüngende Flut*“) vor. Selbst als Spiegel für das Bildnis der Geliebten findet die Flut Verwendung (D 95). Musikalisch haben diese und ähnlich gelagerte Fälle - wie D 937 - keine Auswirkungen. In den Fällen, in denen ein Wasserbezug durch die Verwendung der Flut gegeben ist - wie beispielsweise in den Liedern des „Schwanengesang“ (D 957 Nr.1 und 10) - kann einmal mehr festgestellt werden, dass der unruhig drängende Charakter dieses Wortes seine musikalische Entsprechung in der getriebenen Klavierbegleitung der Lieder findet. Unabhängig also vom Zusammenhang in welchem die Flut eingeführt wird, greift Schubert immer wieder auf diese bewährte Vertonungsform des Wassers zurück, nicht ohne allerdings in Einzelfällen den besonderen Wasserbezug durch eine - von Fall zu Fall unterschiedliche - Sonderbetonung hervorzuheben, wie dies eben auch in „Der Fischer“ geschieht.

¹⁹⁴ Vgl. Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 162f

¹⁹⁵ Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 92

3.11. „Woge, du Welle“

Den zahlenmäßig größten Anteil der „Wasserlieder“ Schuberts haben jene, in deren Gedichtvorlage das Wasser in Form der Woge (19mal¹⁹⁶) oder der Welle (50mal¹⁹⁷) vorkommt. Viele dieser Lieder wurden bereits- in anderem Zusammenhang – näher erläutert. Vielfach werden Wellen und Wogen in Zusammenhang mit dem Meer, der See oder dem Ozean sowie anderen Erscheinungsformen des Wassers genannt (Vgl. z.B. die schon näher behandelten Lieder „Der Taucher“ (D 77), „Der Zwerg“ (D 771) oder „Uraniens Flucht“ (D 554)). Davon sind Dichtungen zu unterscheiden, die die Welle metaphorisch als wogendes Bild für andere Flüssigkeiten verwenden (z.B. für Blut wie in D 855 oder als „Tränenwelle“ wie in D 388).

Oft kommen auch zusammengesetzte Begriffe wie beispielsweise „Wellentrug“ (D 932), „Wellengekräusel“ (D 669) oder „Wellenspiegel“ (D 639) sowie „Wogengewühle“ (D 861) vor, die den unruhigen Wortcharakter noch verstärken. Musikalisch fällt auf, dass Schubert das „Wogen der Wellen“ musikalisch vorwiegend durch vorwärtsdrängende Achtel- oder Sechszehntel- (Triolen)Bewegungen umsetzt (vgl. D 95 oder D 646).

Selbstverständlich finden sich auch in dieser Gruppe wieder Lieder, deren Wellenbezug bei der Frage nach Schuberts Wasservertonungen vernachlässigt werden kann, wie beispielsweise D 234, 390 oder D 492.

In „Des Fischers Liebesglück“ (D 933) nach einer Textvorlage Karl Gottfried von Leitners schaut der Fischer „mit Sehnen ins Blaue der Wellen“, die durch die Nacht rauschen. Schuberts Vertonung im Barkarolen-Stil, den eine Sechszehntel-Bewegung und eine typische Mollmelodik ausmacht, liegt die „motivische Idee“ zu Grunde, die Melodie durch wellenartiges Auf und Ab immer ähnlich, aber nie ganz gleich erscheinen zu lassen. Wie die nebeltrübe Wasserlandschaft keine scharfen Umrisse erlaubt, so ist auch die Form des Liedes konturenlos.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Woge-Lieder: D 77, 114, 166, 174, 211, 246, 351, 414, 457, 561, 565, 639, 708, 728, 746, 771, 861, 910, 943, s. Anhang

¹⁹⁷ Welle-Lieder: D 6, 30, 52, 77, 78, 95, 162, 163, 215 A, 216, 225, 234, 246, 250, 281, 323, 388, 390, 484, 492, 509, 536, 543, 553, 554, 573, 585, 620, 639, 646, 659, 669, 684, 699, 707, 716, 774, 794, 831, 834, 855, 905, 910, 926, 932, 933, 943, 957/3, 957/4, 957/6, 990, s. Anhang

¹⁹⁸ Vgl. Dittrich: *Lieder*, S. 256: „Von den 21 Takten der ersten Musikstrophe fallen 4 auf die erste Gedichtstrophe[...] 6 hat die zweite und 5 die dritte Gedichtstrophe. Auch der Rhythmus ist unbestimmt.“

Das Lied endet „mit dem wiederholten Vorspiel in a-Moll, das zurück in die irdisch glückliche Realität der Barkarole führt (die Einleitungsfigur erinnert an „Auf dem Wasser zu singen“ D 774).“¹⁹⁹

„Auf dem Wasser zu singen“ (D 774), ein Lied nach einer Textvorlage Stolberg-Stolbergs, in dem die Wellen die erste und dritte Gedichtstrophe durchziehen, ist musikalisch von einer durchgehenden Sechzehntel-Figur unterlegt, die „nach aufspringender Oktave hier und nach kleiner None dort abwärtstropft, wie bei einer Ruderbewegung hervorgerufen. Heraus kam dabei eine der prägnantesten Wasserstudien Schuberts.“²⁰⁰ Ein derartig stark ausgeprägter Wasserbezug ist musikalisch selten in den Liedern zu finden:

„Schon im ausgiebigen Vorspiel lässt der stille Gondellied-Charakter sofort einen sanft auf dem Wasser gleitenden Kahn assoziieren. Die Singstimme greift vom Zentralton „es“, der Wasserlinie über dem as-Moll-Grundton sozusagen, in verschieden starken Wellen aus.“²⁰¹

Auch in den „Wogen-und-Wellen-Gedichten“, die Schubert vertonte, lässt sich erkennen, dass eine gewisse Präferenz für eine drängende Klavierbegleitung, die den Wasserbezug durch Achtel- und Sechzehntel-Bewegungen ausdrückt, vorherrschend ist. Außerdem greift Schubert mitunter zu dem stilistischen Hilfsmittel der Barkarole, die – wie bereits erwähnt - durch ihren Aufbau die Assoziation mit einem am Wasser schaukelnden Kahn im Hörer evoziert. Aber auch hier der Hinweis, dass eine – vom restlichen Liedschaffen Schuberts separierte Untersuchung der Wogen- und Wellenbezüge nicht zielführend erscheint, da sich gewisse musikalische Zusammenhänge eben erst durch eine ganzheitliche Betrachtung von Schuberts Liedschaffen ergeben.

¹⁹⁹ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 801f

²⁰⁰ Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, S. 346

²⁰¹ Dürr [u.a.]: *Schubert Liedlexikon*, S. 618

Conclusio

Nach dieser eingehenden Betrachtung der vielfältigen Erscheinungsformen des Wassers in Schuberts Liedschaffen kommt man zu dem Schluss, dass die verschiedenen geomorphologischen Ausformungen des in den Gedichtvorlagen vorkommenden Wassers auf die Art und Weise der Vertonung durch Schubert keinen Einfluss haben. Einen Ausnahmefall bildet der – selten vorkommende – Regen, der des Öfteren (z.B. D 217) mit hämmernden Akkordrepetitionen dargestellt wird. In allen übrigen Fällen kann festgestellt werden, dass es in Liedern mit „Wasserbegriff-Häufungen“ eine erhöhte Tendenz zum Auftreten einer „kreisenden Wogenbewegung“ im Klavierpart oder einer, ebenfalls im Klavierpart liegenden, drängenden Achtel-, Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstel-Bewegung, manchmal auch in Triolen-Ausprägung, kommt. Ein gehäuftes Auftreten dieser Bewegungen lässt sich in den Liedzyklen Schuberts feststellen. Dieser „Inter-Lied-Bezug“, der auch eine harmonische Verfestigung des Wassers erlaubt, kann aber in seinen Einzelkompositionen nicht allgemeingültig beobachtet werden.

Ein weiteres Charakteristikum in Schuberts musikalischem Umgang mit dem Wasser ist die Wahl der Tonart, die nach einer Ausweichung am Ende mancher Wasserlieder (z.B. D 549) wieder zurückkehrt und häufig als „Schließung des Wasserkreislaufs“ gedeutet wird. Problematisch ist hingegen die Charakterisierung der Wahl bestimmter Tonarten als „Wasserbote“, nachdem die Deutungsmöglichkeiten im Sinne der „Tonartencharakteristik“ einfach zu vielfältig sind.

Auch verwendet Schubert zur Darstellung einer Reise auf dem Wasser – wie in D 957/10 – teilweise den Barkarolen-Rhythmus, der beim Hörer eine Wasserassoziation evoziert.

Schubert begegnet in seinen Liedern allen damals verbreiteten Bedeutungsebenen des Wassers, eine Unterscheidung zwischen dem rein metaphorischen Gebrauch der festgestellten charakteristischen Wasserbewegung im Klavier und der Verwendung derselben für eine Abbildung der Natur, kann nicht belegt werden.

Man kann also zusammenfassend sagen, dass in Schuberts „Wasserliedern“ bestimmte formale, musikalische Tendenzen nachweisbar sind, eine generelle Aussage zu

Schuberts Umgang mit dem Wasser aber nicht möglich ist. Das Wasser bildet lediglich ein großes Themengebiet unter vielen anderen, wie „Wandern“, „Tod“ oder „Mond“, mit dem sich Schubert im Lauf seines kompositorischen Werdegangs auseinander gesetzt hat, aber keineswegs das wichtigste. Vielmehr muss darauf hingewiesen werden, dass die Vertonung von „Wassergedichten“ nicht in erster Linie die besondere Affinität Schuberts zu diesem Element ausdrückt, auch wenn er seine Gedichtvorlagen bewusst auswählte, sondern das Wasser als literarischer Topos vor allem eine Spiegelung des Zeitgeistes darstellte und damals in der deutschen und französischen Literatur weit verbreitet war.

Quellenverzeichnis

5.1. Literatur

- Armin, Achim von / Brentano, Clemens / Rölleke, Heinz (Hrsg.): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Frankfurt 2003
- Badura-Skoda, Eva / Brascombe, Peter (Hrsg.): *Schubert Studies. Problems of style and chronology*, Cambridge [u.a.] 1982 F
- Badura-Skoda, Eva / Gruber, Gerold / Litschauer, Walburga / Ottner, Carmen (Hrsg.): *Schubert und seine Freunde*, Wien [u.a.] 1999
- Baudet, Chantal: *Romantische Naturmotive. Das Motiv "Wasser" in Schuberts einstimmigen Vokalkompositionen*, Salzburg 1998
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/Main 1988
- Böhm, Richard: *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Wien [u.a.] 2006
- Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt/Main 1988
- Böhme, Gernot / Böhme, Hartmut: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 2010
- Budde, Elmar: *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2003
- Chusid, Martin (Hrsg.): *A Companion to Schubert's Schwanengesang. History, Poets, Analysis, Performanc*, New Haven [u.a.] 2000
- Deutsch – Verzeichnis: *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch*. Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und hrsg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold, Kassel 1978
- Dittrich, Marie-Agnes: *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Hamburg 1991

- Dok.: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden [u.a.] ²1980
- Dürhammer, Ilja / Waidelich, Gerrit: *Schubert 1797 - 1828. 200 Jahre Schubert*, Lindau 1997
- Dürr, Walther / Krause, Andreas (Hrsg.): *Schubert Handbuch*, Kassel [u.a.] ³2010
- Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie: *Schubert Liedlexikon*, Kassel 2012
- Erinn.: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig ²1966
- Fischer-Dieskau, Dietrich: *Franz Schubert und seine Lieder*, Frankfurt [u.a.] 1999
- Georgiades, Thrasybulos: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*, Königswinter (kein Erscheinungsjahr)
- Gruber, Gernot: *Schubert. Schubert?- Leben und Musik*, Kassel 2010
- Gülke, Peter: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991
- Hilmar, Ernst: Kann Schuberts „Fierrabras“ eine lebensfähige Oper sein?
in: *Österreichische Musikzeitschrift* 2/3(1988), S. 241-244
- Hilmar, Ernst / Jestremski, Margret: *Schubert Lexikon*, Graz 1997
- Hinderer, Walter (Hrsg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002
- Howatson, Margret (Hrsg.): *Lexikon der Antike*, Stuttgart 1976
- Ito, Yukio: *L' Homme naturel chez Jean-Jacques Rousseau*, Lille 1989
- La Face Bianconi, Giuseppina: *La casa del mugnaio. Ascolto e interpretazione della Schöne Müllerin*, Florenz 2003
- Lang, Gerhard (Hrsg.): *Augenheilkunde*, Stuttgart 2008
- Leno, Frédérique: *Über Musik und Lyrik in der Romantik – unter besonderer Berücksichtigung des Liedschaffens in Wien von Beethoven bis Mahler*, Wien 2009

- Lewis, Alexandra M.: *Evocations of water at the piano - from Franz Schubert to Liszt and Ravel*, New York 2005
- MGG: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. und bearbeitet von Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] ²1994 -2008
- NGA: *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Kassel [u.a.] 1964ff
- Otterer, Christian: *Franz Schubert und seine Freundeskreise im politischen und sozioökonomischen Spannungsfeld ihrer Zeit. Lebenswelten im Vormärz/Biedermeier*, Wien 2003
- Peters-Ausgabe: *Schubert-Album, Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung*, 7 Bände, kritisch revidiert von Max Friedlaender, Leipzig 1884-1887
- Rainer, Gerald / Kern, Norbert / Rainer, Eva: *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*, Linz 2001
- Rummenhüller, Peter: *Romantik in der Musik*, 1989
- Schanze, Helmut (Hrsg.): *Literarische Romantik*, Stuttgart 2008
- Schenkel, Elmar / Lemberg, Alexandra (Hrsg.): *Alles fließt - Dimensionen des Wassers in Natur und Kultur*, Frankfurt [u.a.] 2008
- Schönbeck, Gerhard: *Der Locus amoenus von Homer bis Horaz*, Heidelberg 1962
- Schwarmath, Erdmute: *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Tutzing 1969
- Söring, Jürgen / Grasser, Peter (Hrsg.): *Rousseauismus - Naturevangelium und Literatur*, Frankfurt/Main [u.a.] 1999
- Syme, Ronald: *Die römische Revolution. Machtkämpfe im antiken Rom*, hrsg. von Christoph Selzer und Uwe Walter, Stuttgart 2003
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, Frankfurt/Main 1977

Tiegel, Eva: *Das Musikalische in der romantischen Prosa. Analysen ausgewählter romantischer Prosawerke, in Verbindung mit einem einleitenden Überblick über die romantische Musikästhetik*, Coburg 1934

Tschense, Astrid: *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Komposition und Textinterpretation*, Hamburg 2004

Wechsberg, Joseph: *Schubert. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit.*, München 1977

Youens, Susan: *Die Schöne Müllerin*, Cambridge [u.a.] 1992

Youens, Susan: *Schubert, Müller, and "Die schöne Müllerin"*, Cambridge [u.a.] 1997

Youens, Susan: *Schubert and his poets: issues and conundrums*,
Cambridge [u. a.] 1997

Youens, Susan: *Schubert's late Lieder. Beyond the song-cycles*, Cambridge [u. a.] 2002

5.2. Elektronische Quellen:

Dahlhaus, Carl: Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31(1974), S. 22-41
<http://www.jstor.org/stable/930168> (12.11.2012)

Eggebrecht, Hans Heinrich: Prinzipien des Schubert-Liedes in:
Archiv für Musikwissenschaft 2(1970), S. 89-109
<http://www.jstor.org/stable/930351> (12.09.2012)

Istel, Edgar / Martens, Frederick: Schubert's Lyric Style in: *The Musical Quarterly* 4(1928), S. 575-595
<http://www.jstor.org/stable/738521> (13.11.2012)

Keil, Jens-Philipp: *Das Drei-Schluchten-Projekt und seine Auswirkungen auf die sozioökonomische Entwicklung im Xiangxi-Einzugsgebiet in der Provinz Hubei, VR China*, Gießen 2002
<http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4703/pdf/KeilJens-Philipp-2003-03-06.pdf> (20.11.2012)

Leibniz Institut für Ostseeforschung/Warnemünde:

http://www2008.io-warnemuende.de/forum/fzm/de_frage.php?id=58

(23.10.2012)

Mayer, Andreas: “Gluck’sches Gestöhn” und „welsches Larifari“: Anna Milder,

Franz Schubert und der deutsch-italienische Opernkrieg in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3(1995), S. 171-204

<http://www.jstor.org/stable/930894> (13.11.2012)

Minchin, Leslie: Schubert and Language in: *The Musical Times*, 1699(1984),

S. 497-498

<http://www.jstor.org/stable/962809> (13.11.2012)

NGA: Franz Schubert. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*,

http://www.schubert-ausgabe.de/index.php?article_id=8&clang=0

(wiederholter Zugriff: 20.09.2012 - 04.01.2013)

United Nations – Humanitarian Affairs:

http://www.un.org/waterforlifedecade/human_right_to_water.shtml

(20.11.2012)

World Health Organisation:

http://www.who.int/gho/mdg/poverty_hunger/underweight/en/index.html

(20.11.2012)

Xiaoqiau, Zhou [u.a.]: design Features of the Three Gorges - Changzhou +500 KV
HVDC Project

[http://library.abb.com/GLOBAL/SCOT/scot221.nsf/VerityDisplay/1B53F2ADB
E26097BC1256FDA004AEAC5/\\$File/cigre20003g.pdf](http://library.abb.com/GLOBAL/SCOT/scot221.nsf/VerityDisplay/1B53F2ADB
E26097BC1256FDA004AEAC5/$File/cigre20003g.pdf) (20.11.2012)

Anhang

6.1. Schuberts Wasserlieder – Übersicht nach Häufigkeit:

Art des Wasservorkommens	Deutsch-Nummer
Quelle	D 30, 77, 162, 163, 188, 229, 234, 246, 250, 262, 266, 282, 293, 315, 375, 393, 404, 431, 487, 509, 530, 549, 552, 554, 620, 627, 630, 684, 698, 708, 711, 721, 726, 795/2, 801, 869, 874, 882, 884, 896 B, 911/3, 926, 937, 990 B
Meer	D 77, 78, 134, 160, 162, 176, 195, 211, 215A, 216, 221, 225, 234, 278, 285, 305, 360, 362, 367, 419, 444, 466, 477, 489, 492, 509, 513A, 533, 539, 583, 585, 630, 646, 659, 662, 684, 685, 699, 711, 743, 771, 794, 795/20, 808, 834, 861, 904, 911/9, 923, 939, 943, 957/10, 957/12
Welle	D 6, 30, 52, 77, 78, 95, 162, 163, 215 A, 216, 225, 234, 246, 250, 281, 323, 388, 390, 484, 492, 509, 536, 543, 553, 554, 573, 585, 620, 639, 646, 659, 669, 684, 699, 707, 716, 774, 794, 831, 834, 855, 905, 910, 926, 932, 933, 943, 957/3, 957/4, 957/6, 990
Strom	D 52, 77, 109, 115, 161, 186, 209, 217, 234, 246, 250, 285, 291, 293, 304, 312, 323, 350, 375, 414, 450, 476, 527, 539, 551, 620, 669, 690, 716, 770, 778, 831, 852, 883, 911/9, 943, 957/4, 957/7
Flut	D 77, 95, 124, 166, 174, 225, 321, 351, 361, 367, 388, 411, 414, 466, 508, 525, 627, 628, 649, 650, 660, 687, 694, 700,

	728, 758, 770, 817, 834, 881, 883, 937, 957/1, 957/10
Wasser (allgemeine Bedeutung)	D 5, 77, 93, 215A, 216, 225, 286, 395, 400, 449, 457, 484, 491, 522, 525, 530, 536, 550, 711, 728, 743, 792, 795/1, 831, 881, 896A, 957/11
Woge	D 77, 114, 166, 174, 211, 246, 351, 414, 457, 561, 565, 639, 708, 728, 746, 771, 861, 910, 943
Fluss	D 160, 161, 209, 219, 259, 312, 476, 495, 526, 536, 549, 629, 693, 766, 792, 794, 911/7
Bächlein	D 122, 198, 238, 411, 550, 702, 795/2, 795/3, 795/6, 795/11, 795/15, 795/19, 795/20, 911/6, 957/1, 957/3
Bach	D 23, 30, 108, 109, 123, 192, 193, 204A, 219, 230, 246, 262, 298, 318, 351, 361, 375, 388, 399, 415, 444, 465, 466, 509, 549, 583, 584, 588, 620, 778, 795/2, 795/9, 795/10, 795/11, 795/14, 795/15, 795/19, 880, 881, 911/7
See	Die See: D 77, 121, 221, 484, 573 Der See: D 114, 124, 282, 350, 475, 543, 551, 554, 746, 883, 896, 896A, 909, 933
Sonstiges	D 39 (Wasserfall), 50 (Lethe), 77 (Wasserhöhle, Strudel), 98 (Seegestad), 100 (Wasserfall), 122 (Wasserfall) 134 (Muschelrain), 142 (Menschenschifflein), 152 (Tropfen), 161 (Schifflein), 186 (Urquell), 209 (Rhein- und Donaustrand), 242 (Rhein), 262 (Nordsee, Schwarzes Meer), 298 (Teich), 312 (Lethe), 313 (Ozean), 323 (Lethe), 444 (Gestade), 482 (Lethe), 526 (Hades), 536 (Strudel), 548

	(Bucht), 549 (Ozean), 553 (Donau), 554 (Ozean), 586 (Gewässer), 707 (Bade), 743 (Strömung), 754 (Wasserfälle), 795/14 (Teich), 801 (Styx), 831 (Golf), 919 (Gewässer), 932 (Seegestad), 990 (Teich)
Lieder mit Wasserbezug im Titel	D 30, 77, 78, 160, 192, 225, 351, 359, 361, 441, 466, 484, 525, 526, 530, 536, 539, 543, 550, 553, 561, 562, 565, 586, 638, 693, 694, 746, 766, 774, 795/4, 795/19, 795/20, (808), 874, 881, 896B, 910, 911/6, 911/7, 933, 943, 957/10, 957/12, 990

Quelle: Vgl. NGA sowie Dürr [u.a.]: Schubert Liedlexikon

6.2. Abstract (Deutsch)

Franz Schuberts Liedschaffen unter dem Aspekt der musikalischen Umsetzung des Wassers im Notentext zu beleuchten, bildet den Hauptteil dieser Arbeit. Freilich ist die Deutung des Wassers in Schuberts Oeuvre gänzlich ohne Einbettung in sein politisches, soziales und gesellschaftliches Umfeld und ohne Ergründung der Bedeutung des Wassers in der Kulturgeschichte der Menschheit nicht sinnvoll. Deshalb wurde versucht, die angemessenen Bedingungen zu schaffen, um dem Wasser in Schuberts Liedern in geeigneter Weise näher zu kommen. Nach ausgiebiger Betrachtung der „Wasserlieder“ kann schließlich festgestellt werden, dass sich das Wasser in einer erstaunlich großen Vielzahl von Liedern wiederfinden lässt und dabei – teils personifiziert, teils metaphorisch gebraucht - einen immer wiederkehrenden Topos in Schuberts Liedschaffen bildet. Allerdings kann eine einheitliche und konstante Beschäftigung Schuberts mit diesem Element nicht belegt werden. Vielmehr kann lediglich auf den Zeitgeist verwiesen werden, der bei der Thematisierung des Wassers in seinen verschiedenen Bedeutungsebenen, eine große Rolle spielt.

6.3. Abstract (Englisch)

A multitude of Schubert's Songs contains the literary topic of "Water" in all its different appearances. The choice of his lyrics was influenced partly by the political circumstances of the Austrian monarchy of that time, partly by Schubert's circle of friends and the "Zeitgeist". "Water" as a literary topic was widely considered as a metaphor for death, redemption, and yearning or simply to describe the surrounding landscape. To which extent the "Water" is represented musically in Schubert's way of composing and if the "Water" also forms a musical metaphor in his Songs is object of examination.

6.4. Curriculum Vitae

Johanna Herbst

AUSBILDUNG:

1994 - 2003 Vorbereitungslehrgang Konzertfach Klavier an der Universität für Musik und darstellende Kunst Mozarteum Salzburg bei Georg Steinschaden

1993 - 1997 Besuch der Volksschule Elsbethen, Salzburg

1997 - 2005 Besuch des Neusprachlichen Privatgymnasiums St. Ursula, Salzburg

2005 – 2008 Studium der Rechtswissenschaften an den Universitäten Salzburg und Wien

Seit 2007 Studium der Musikwissenschaften an der Universität Wien mit Schwerpunkt Historische Musikwissenschaft

Seit 2008 Studium der Betriebswirtschaftslehre an der Wirtschaftsuniversität Wien

PRAXISERFAHRUNG:

07-09/2009 Praktikum im Artist and Repertoire Department der Deutschen Grammophon Gesellschaft Hamburg

04-05/2010 Praktikum im Konzertreferat der Salzburger Festspiele mit Schwerpunkt Vorbereitung und Betreuung der Pfingstfestspiele

07-08/2010 Praktikum im Artist und Repertoire Department der Deutschen Grammophon Gesellschaft Hamburg

05-06/2011 Praktikum im Betriebsbüro der Salzburger Festspiele

06-08/2011 Produktionsassistenz im Betriebsbüro der Salzburger Festspiele

04-09/2012 Produktionsassistenz im Betriebsbüro der Salzburger Festspiele