

Johann Wolfgang Goethe–Universität

Fachbereich 9: Sprach- und Kulturwissenschaften

Institut für Musikwissenschaft

Franz Schubert: Winterreise (= Einführung in die musikalische Analyse)

Dozent: Doktor René Michaelsen

Sommersemester 2016

## **Beschreiben der Natur: Schuberts „Auf dem Flusse“**

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Wilhelm Müller: „Auf dem Flusse“	1
Franz Schubert: „Auf dem Flusse“	3
Strophen 1 & 2	3
Strophen 3 & 4	5
Strophe 5	6
Abschluss: Chromatik und Dämonik	9
Konklusion	10
Appendix: Text (Müller) und Text (Schubert)	11

## Einleitung

I don't know if it's true for language, but in jazz you can take a very old piece and do another version of it. What's exciting is the memory that you bring to the present.

Ornette Coleman<sup>1</sup>

Kann sich Natur in einem Musikstück zeigen? Man könnte versucht sein, das zu bejahen mit einem Blick auf das Mittel der Lautmalerei: Eine auf- und abgehende Melodie kann doch wohl ein Gewässer evozieren. Doch dieses Evozieren beruht auf konventionalisierten Zeichen: Dass eine Melodie steigt oder fällt, ist eine alltäglich gewordene Metapher; dass ein Gewässer Wellen schlägt, mag üblich sein, aber durchaus nicht unausweichlich. Musik kann als Zeichensystem funktionieren und Natur kann bezeichnet werden, aber kann sie auch einen Platz in der Musik einnehmen, der auf einer tieferen Ebene liegt, der das Wesen der Natur inniger trifft? Vorliegende Analyse wird das untersuchen anhand des Liedes „Auf dem Flusse“ aus Schuberts „Winterreise“.

Wilhelm Müller: „Auf dem Flusse“

Vordergründig geht es in dem Gedicht, welches Schubert nur leicht verändert als Text benutzt, um jemanden, der einen gefrorenen Fluss mit einer Inschrift versieht. Es gibt also einerseits ein Subjekt, jenen Wanderer der Winterreise, und andererseits ein natürliches Objekt. Es verbindet sie nicht nur die Begegnung, das Sehen und Beschreiben (d. h. Deskribieren), sondern auch eine Tat des Subjektes: ein Akt des Schreibens, genauer Beschreibens (d. h. Inskribierens). Er beginnt als eine Memento auf „[d]en Tag des ersten Grußes“<sup>2</sup>, doch alsbald kommt das Datum des Abschieds dazu – aus dem Andenken an den Anfang der schönen Zeit ist quasi eine Grabesinschrift geworden. Die Reaktion des Schreibers darauf schließt das Gedicht.

Das Gedicht behandelt diese Themen nacheinander, in einer Art paarweisem Strophenaufbau: Strophen 1 & 2 sind an den Fluss adressiert und reden über sein Aussehen, Strophen 3 & 4 behandeln nur den Akt des Schreibens, und Strophe 5 schließt das Gedicht und ist nicht mit einer anderen zu paaren. Dafür enthält sie aber in sich zwei Fragesätze, wobei die anderen Strophen nur je einen Satz enthielten.

Das metrische Schema des Gedichtes ist ein recht unscheinbares Paar von iambischen Dreihebern, das sich alle zwei Verse exakt wiederholt und nicht variiert wird und bei dem der erste Vers mit einer unbetonten Silbe endet und der zweite mit einer betonten<sup>3</sup>; das Reimschema in jeder Strophe (ABCB) ist ähnlich simpel:

---

<sup>1</sup> „The Other's Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman, 23 June 1997“, S. 322.

<sup>2</sup> „Auf dem Flusse“, V. 13.

<sup>3</sup> Nach Newcomb, Anthony: „Structure and Expression[...]“, S. 154. Im Diagramm ist U als unbetonte Silbe zu lesen, — als betonte.

Der du so lustig rauschtest,	U — U — U — U	A
Du heller, wilder Fluß,	U — U — U —	B
Wie still bist du geworden,	U — U — U — U	C
Giebst                    keinen	U — U — U —	B

Scheidegruß.

Die Einfachheit dieser beiden Schemata lässt diese in den Hintergrund treten, unscheinbar werden, sodass hauptsächlich die Worte des Textes das Augenmerk auf sich ziehen. Diese Unscheinbarkeit ähnelt der einer geglätteten Wachstafel: Wenn eine Inschrift kommt, kann sie deutlich für sich alleine stehen, ohne, dass die Schreibfläche der Schrift etwas hinzufügt. Es besteht also eine Parallele zu der Decke des Flusses, die dem Wanderer als brauchbare Fläche für eine Inschrift erscheint. Doch die Fragen, die sich im Gedicht zum Schluss stellen, stellen auch in Frage, ob die Schreibfläche der Schrift rein äußerlich ist oder ob der Schreibuntergrund nicht eher auf den Schreiber zurückwirkt. Kurzum: Wenn sich tatsächlich das Herz des Schreibers im Bach erkennt und das untergründige Fließen des Baches auf sich überträgt, ist viel mehr geschehen, als man gewöhnlicherweise unter einer Inschrift versteht. Einen kleinen Hinweis, dass sich die Dinge verändert haben, gibt das Gedicht durch die unterschiedlichen Nomen vor und nach der Tat: Der „Fluss“ aus dem Titel und Vers 2 wird in Vers 17 zu einem „Bache“ und die „Decke“ aus Vers 9 wird in Vers 19 zu einer „Rinde“.

Warum sollte das Schreiben ein Akt sein, der auf einen zurückwirkt, einen verändert? Der Ton der Traurigkeit oder Trauer – der in Müllers Gedicht unerwartet schwach anklingt, verglichen mit Schuberts Lied – kann kaum von der Erinnerung alleine herrühren: Das erste Treffen der Liebhaber ist ja ein freudiges Ereignis; erst die dazukommende Erinnerung an das Weggehen des Wanderers ist Grund zur Bestürzung. Aber wie kommt die Erinnerung dazu? Nicht als bewusstes, gewolltes Hervorholen, sondern als Überraschung.

Beim Schreiben kommt also etwas dazu, was eigentlich nicht geplant war und was sowohl Schrift als auch Schreiber verändert. Die Relation zwischen diesen beiden ist hier also nicht nur das bloße Umsetzen eines Plans, die Veräußerung eines Gedachten, sondern etwas Anderes, Komplexeres, Verwobeneres. Das scheinen die letzten Verse von Müllers Gedicht im Modus der Frage zu postulieren. Kann man diese Komplexität genauer benennen, kann man diese Fragen mit Sicherheit bejahen? Die Interpretation des Gedichtes lässt sich an dieser Stelle abbrechen, um stattdessen Schuberts Vertonung des Gedichts zu betrachten, um von dieser weitere Eindrücke zu erhalten.

Franz Schubert: „Auf dem Flusse“

Um die Ergebnisse der musikalischen Analyse vorweg abzureißen: Es wird sich als schlüssig

erweisen, Newcombs These anzunehmen, dass in Takt 9 der musikalische Kern des Liedes präsentiert wird<sup>4</sup>, nämlich die chromatische Rückung des tonalen Zentrums, hier vom anfänglichen e-Moll zum einen Halbton tieferen dis-Moll.<sup>5</sup> Weitere charakteristische Stellen, die sich letzten Endes mit dieser Stelle verbinden lassen, sind die chromatischen Akkorde, die fortwährend in den Takten 23 bis 37 vorkommen, sowie die komplexeren Verschiebungen des tonalen Zentrums in der zweiten Hälfte des Liedes, die bei genauerer Betrachtung jeweils einen gewissen Gebrauch von der Chromatik machen oder diese zumindest evozieren.

Es bietet sich an, schrittweise vorzugehen und hierfür das Lied erst einmal in verschiedene Teile einzuteilen, die etwa den bereits angesprochenen Strophen-Paaren entsprechen. Die erste Unterteilung des Liedes, die man machen kann, ist das Klaviervorspiel in den Takten 1 bis 4. Was zuerst auffällt, ist ein Formelement, das vielleicht mit dem Begriff „Textur“ nicht falsch bezeichnet ist: Einzelne Noten im Bass alternieren mit Akkorden in der rechten Hand. Die Basslinie scheint sich dadurch zu emanzipieren, sie kommt als Melodie zu tragen, aber ohne ihre harmonische Funktion zu verlieren. Die Bass-Melodie ahmt zudem lautmalerisch die Wogen eines Flusses nach, indem sie selber auf und ab geht. Titel und Musik scheinen vorerst, dasselbe mit anderen Mitteln zu sagen.

### Strophen 1 & 2

Der nächste größere Abschnitt, der sich machen lässt, beinhaltet die ersten beiden Strophen des Textes und geht etwa von Takt 5 bis 23. Darin ist auch Takt 9, in welchem sich die chromatische Rückung vollzieht. Diese ist sehr auffällig ausgestaltet: Die Dynamik geht von pianissimo zu pianississimo; die Gesangsstimme bringt in Takt 8 nach einer Pause noch einmal h', bevor sie in Takt 9 wiederholt nur ais' vorbringt; zugleich wird die Kadenz unterbrochen, von der die Dominante von e-Moll in Takt 8 ein Teil ist, indem in Takt 9 der Akkord über der I. Stufe von dis-Moll gebracht wird – und nur dieser wiederholt angeschlagen wird bis Takt 11. In diesem und dem folgenden bringt das Klavier die Akkorde  $IV^7 - I_5 - V^7 - I - I$ ; eine Kadenz, die dis-Moll etabliert, nur, damit sie im nächsten Takt durch eine Modulation verlassen wird.

Die Modulation in Takt 13 zeichnet sich vor allem durch ihre Unergiebigkeit für eine funktionsharmonische Analyse aus: In dis-Moll ist nur der erste Akkord als Dreiklang über der VI. Stufe erkennbar; in e-Moll lassen sich immerhin die ersten drei Akkorde als  $V - V^7 - I_5$  lesen, bis ein harmonisches Rätsel kommt. Der vierte Akkord des Taktes ist nur schwerlich in die herkömmliche Terzenharmonik einzuordnen. Wenn man jedoch die nachfolgenden Akkorde

---

<sup>4</sup> Vgl. Newcomb, Anthony: „Structure and Expression[...]“, S. 157 und Schubert, Franz: „Auf dem Flusse“, T. 9. Newcomb sieht diesen Kern jedoch im weiteren Verlauf anders ausgedrückt, als es die vorliegende Arbeit tut, die sich vornehmlich auf die Harmonik konzentrieren wird (siehe hierzu auch die abschließenden Kapitel dieser Arbeit).

<sup>5</sup> Mit der Betonung des Chromatischen in diesem Lied insgesamt geht zwangsläufig einher eine Individuation der Stimmen, die sich nicht mehr bloß zur Akkordbildung im Sinne der Homophonie bewegen.

betrachtet, die wohlgerne schnell hintereinander gebracht werden, scheint es sinnig, den Akkord als mehrfachen Vorhalt zu deuten, der sich schrittweise zu einem Dreiklang über der V. Stufe auflöst. Unter dieser Lesart werden in der Modulation nur die Tonika und die Dominante von e-Moll bemüht – und schon das wiederholte h im Bass deutet an, dass die Grundtöne nicht stark variieren. Man könnte versucht sein, die Vorhalte als Ornament abzutun, doch im Kontext des Liedes liegt es näher, sie als einen Weg der Abschwächung der Terzenharmonik zugunsten der Bewegung von einzelnen Stimmen – die hier noch alleinig in diatonischen Sekundschritten erfolgt – zu verstehen.

Das ist viel gesagt für eine schnell vergangene Stelle. All dies kommt jedoch doppelt zu tragen, da die Takte 14 bis 21 die Takte 5 bis 12 mit geringfügigen Änderungen wiederholen und auch die Modulation sich in Takt 22 erneut vollzieht, nun von dis-Moll nach E-Dur.

Unter den Änderungen ist noch zu erwähnen das dis", das die Gesangsstimme in Takt 18 bringt, obgleich nach dem Vorbild in Takt 9 ein ais' zu erwarten wäre. Mit diesem Sprung wird die Silbe „un“ von „unbeweglich“ in der zweiten Strophe stark hervorgehoben, was Newcomb bezeichnet als „ironic tension between textual image and underlying musical motion“<sup>6</sup>. Diese Ironie wird auch in Takt 11 und 12 gespannt zwischen „keinen Scheidegruß“ und der elaboraten Bewegung der Gesangsstimme. Wie ist sie zu deuten? Sie scheint die anfängliche Lautmalerei zu parodieren, indem die Musik genau das Gegenteil des textlichen Bildes malt. Der Wert von Lautmalerei als Analysekatgorie wird modifiziert: Es gibt hier keine semantische Einheit zwischen Musik und Text wie noch am Anfang, also muss Lautmalerei eine andere Funktion haben als die, die Bedeutung der Musik wiederzugeben, wenn sich denn so etwas finden lässt. Es fällt auf, dass erst am Ende des Liedes wieder lautmalerische Elemente auftauchen; es scheint fast, als gelte der Scheidegruß hier der Lautmalerei als sinntragendem musikalischen Mittel – soll die Natur Einzug halten in dieses Lied, geschieht es nicht über diese Art der Nachbildung.

#### Strophen 3 & 4

Als dann bieten sich als nächster Abschnitt die Takte 23 bis 37 an, welche die dritte und vierte Strophe beinhalten. Erneut werden ungefähr die Takte 23 bis 29 in den Takten 31 bis 37 wiederholt mit leichten Änderungen, von denen die auffälligste ist, dass ab Takt 31 die 16tel-Noten in der zweiten Hälfte der Takte<sup>7</sup> durch 24tel-Noten ersetzt werden, was in der Wiederholung den Eindruck von gesteigerter Eile gibt.

Jene Passagen von 16tel- bzw. 24tel-Noten fallen zudem dadurch auf, dass sie durchgehend komplexere Akkorde enthalten als die Passagen von Achtelnoten. So enthält ein halber Takt nun

---

<sup>6</sup> Newcomb, Anthony: „Structure and Expression[...]“, S. 157f.

<sup>7</sup> In der ersten Hälfte der Takte bleiben Achtelnoten, wie sie in den ersten beiden Strophen fast ausschließlich da waren. Unnötig zu sagen, dass zwischen den Strophenpaaren 1 & 2 und 3 & 4 somit zugleich eine Kontinuität wie auch eine Beschleunigung suggeriert wird.

häufig zwei oder drei verschiedene Akkorde, viele von ihnen als Vorhalte lesbar. Hier von Interesse ist dabei der häufige Einsatz von chromatischen Durchgangs- und Wechselnoten, die fast in jedem Takt anzutreffen sind und bei ihrer Auflösung für gewöhnlich einen Funktionswechsel veranlassen.

Das interessanteste Beispiel findet sich in Takt 29 - genau am Ende der dritten Strophe. Der Rhythmus dieses Taktes ist im Lied einzigartig. Der Akkord, der sich in der zweiten Hälfte des Taktes präsentiert (Ais – cis' – e' – g'), ist aus Sicht der Harmonik noch schwerer zu deuten als alle bisherigen. Ein Versuch: Die Oberstimme des Klaviers, sowie zeitweise auch die Gesangsstimme, liefert als Wechselnote ein g', das eine Dissonanz zum cis' bildet. Der Bass gibt als Durchgangsnote Ais, also bewegt er sich chromatisch aufwärts. Der Akkord ist in E-Dur am besten zu verstehen als ein Septakkord über der II. Stufe, wie der vorherige, aber mit ausgelassener Prim, nach oben alterierter Terz und, hinzukommend, einer nach unten alterierter None. Aus harmonisch-funktionaler Sicht schwer zu deuten, sind die Bestrebungen der Chromatik zur Dominante hin deutlich genug. Im folgenden Takt 30, welcher an die Modulationen von Takt 13 und 22 erinnert, allerdings nicht moduliert, wird auch tatsächlich die Dominante gegeben – aber erst nach einer Reihe von Vorhalten, wie sie vorher schon in den Modulationen vorhanden waren.

In Takt 37 wird jener Akkord wiederholt und führt erneut in die Dominante. Dank den Tatsachen, dass der Akkord nur schwerlich E-Dur oder e-Moll zugeordnet werden kann und die Dominante von beiden identisch ist, kann in Takt 39 wieder e-Moll erreicht werden.

Wie kann das Lied jetzt noch weitergehen?

## Strophe 5

Die Takte 41 bis 70 haben als Text nur die fünfte Strophe. Erst hier wird auch Text wiederholt. Der Text besteht zudem nur aus zwei Fragen, sodass deren unablässige Wiederholung über knapp die Hälfte des Liedes exzessiv wirkt. Können sie beantwortet werden? Schon die Insistenz, mit der sie gefragt werden, weist auf die Schwierigkeit einer Antwort hin. Dass eine Antwort zu finden ist, scheint der Fall zu sein; Lewin argumentiert mit Hinweis auf die Tonartverschiebungen und die Dynamik, dass die Musik nicht zu einer rhetorischen Frage passt<sup>8</sup>. Newcomb stellt jedoch zurecht Lewins Interpretation, die die Gemeinsamkeit von Herz und Fluss durch das Wort „Rinde“ bestätigt sieht, in Frage; stattdessen sieht Newcomb die Problematik der Fragen in dem Verhältnis vom psychologischen Innern & Außen<sup>9</sup>, gespiegelt durch die Differenz von Musik & Text, die sich im Verlaufe des Liedes entwickelt<sup>10</sup>.

Einige allgemeine musikalische Merkmale dieses Teils lassen sich festmachen. Das piano bietet den vorläufigen Höhepunkt der Dynamik; die Harmonik wird langsamer, viele Takte bringen nur eine harmonische Funktion; der Bass hingegen „sings like a cello“<sup>11</sup> und ahmt dabei den Rhythmus nach, dem die Gesangsstimme vorher häufig gefolgt ist. Die Bewegung der Basslinie bleibt jedoch größtenteils diatonisch und ist als Vorhalt oder Durchgang zu verstehen.

In Takt 45 findet eine Rückung zu dis-moll statt, ähnlich derer, die in den Takten 9 und 18 zu sehen war. In jedem Falle wird dis-moll kurz danach wieder verlassen durch eine Rückung zu gis-moll in Takt 47, hervorgehoben durch ein crescendo bis zum forte. Wie ist sie zu deuten? Lewin sieht hier eine Reminiszenz an die große Terz von E-Dur und der Symbolik von Glück<sup>12</sup>, die damit einhergeht; Newcomb weist jedoch zurecht darauf hin, dass dies immernoch eine Moll-Tonart ist – es gibt hier zwar den Ton gis, der in der Tonart E-Dur entscheidend ist, aber hier ist nicht die Tonart E-Dur gegeben, sodass das Augenmerk auf dem „overreaching“<sup>13</sup> der großen Terz liegt, der Alteration nach oben im Vergleich zur kleinen Terz von e-moll, welche noch eher im Ohr ist.

In Takt 52 ist e-moll nun auch wieder die Tonart. Zusammen mit dem forte, dass seit Takt 48 erklingt, und dem Text, der jetzt die letzte Frage noch einmal verkürzt wiederholt, mag es scheinen, als könnte jetzt das Finale kommen. Doch stattdessen geht in Takt 54 die Dynamik zurück nach

---

<sup>8</sup> Vgl. Lewin, David: „*Auf dem Flusse*: Image and Background in a Schubert Song“, S. 52.

<sup>9</sup> Vgl. Newcomb, Anthony: „Structure and Expression[...]“, S. 156.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 164.

<sup>11</sup> Lewin, David: „*Auf dem Flusse*: Image and Background in a Schubert Song“, S. 53.

<sup>12</sup> Vgl. Lewin, David: „*Auf dem Flusse*: Image and Background in a Schubert Song“, S. 52. Natürlich erkennt auch Lewin, dass Moll nicht glücklich ist. Doch er sieht die Lage so ambivalent auf Grund eines gewissermaßen tiefenstrukturellen E-Dur-Arpeggio, das hier nur schwer zu erahnen ist.

<sup>13</sup> Newcomb, Anthony: „Structure and Expression[...]“, S. 163.



pianissimo und der Gesang beginnt mit der Wiederholung der gesamten fünften Strophe. Es ist, als müsste die Musik noch einmal Anlauf nehmen, bevor das Finale tatsächlich zu bewältigen ist, oder, als müsse die Wiederholung auch hier zu tragen kommen.

Die Neuerung in der Wiederholung, die am stärksten auffällt, ist die anders gerichtete Rückung: Wo im ersten Durchgang in Takt 45 dis-moll einsetzte, setzt nun in Takt 58 fis-moll ein und wird bis Takt 62 durchgehalten, wo mit einem forte e-moll wiederkehrt. Lewin und Newcomb sind seltsam still bezüglich dieses Geschehnisses. Das ist jedoch eine bedeutsame Stelle: Anstelle der chromatischen Rückung nach unten, die in diesem Lied wiederholt vorkommt, gibt es hier eine Rückung des tonalen Zentrums um einen Ganzton nach oben. Es wirkt wie ein Versuch, der chromatischen Rückung ihr harmonisches Gegenbild zu geben, den diatonischen Sekundschritt. Dass e-moll wiederkehrt, anstelle dass das tonale Zentrum durch eine Rückung weiter abwechselt wie in Takt 47, unterstützt diese These. Die Tonart des Liedes scheint vorerst wieder unangefochten zu herrschen, gleichsam die eindringende Chromatik bezwungen zu haben.

Eine kleinere Geste der selben Art findet sich in Takt 64. Die Oberstimme des Klaviers, sowie zeitweise auch der Bass, bringt als chromatische Nebennote b'. Dadurch ergibt sich der Mollakkord über der III. Stufe, also g-moll. In diesem Takt muss die Terz des Akkordes alteriert werden, um einen Mollakkord zu erhalten. Nur über die Alteration kann hier erneut die Vorherrschaft von Moll über Dur und die emotionale Symbolik, die sich daran anschließt, betont werden. Es lässt sich also die Chromatik hier als ein Mittel betrachten, das in der herkömmlichen harmonischen Symbolik mündet, dieser also zuspießt – aber sogleich die Verbindlichkeit von dieser durch die Verwendung leiterfremder Töne schwächt.

Es war zu sehen, dass in Takt 54 das erwartete Finale vermieden wurde. Keine Überraschung, wenn nach der Wiederholung in Takt 67 nun sforzando die Gesangsstimme springt und das Klavier einen Akkord bringt, der höchst ungewöhnlich ist: ein diminuiertes Septakkord über der VII. Stufe mit der Sept im Bass (C – c – a – dis' – fis' – a'). Schönberg bezeichnet solche Akkorde als „vagierende Akkorde“<sup>14</sup>, da sie keiner Tonart eindeutig zugeordnet werden können – da sie nur aus einer Schichtung von kleinen Terzen (bzw. übermäßigen Sekunden) bestehen, kann jeder ihrer Töne als Grundton gelten. Jedoch folgt sogleich die Auflösung: Das dis geht noch im selben Takt zum e hoch und die beiden cs gehen diatonisch schrittweise runter zum a, sodass ein Dreiklang über der IV. Stufe von e-moll entsteht.

Dass als weiterer Teil des Climax Takt 67 in Takt 69 kaum verändert wiederholt wird,

---

<sup>14</sup> Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, S. 233.

verwundert zunächst: Takt 70 war doch eine angemessene Fortführung, warum dasselbe nochmal? Es wirkt, als müsse jener Akkord überspielt werden, in das rechte Licht gerückt: Er ist zutiefst verwoben mit dem Charakter des Liedes, mit seinen speziellen Ausformungen der Harmonik; aber er ist nicht das Ziel des Liedes, er wurde nicht über Vorarbeiten produziert. Stattdessen ist Adornos Wort über das „kristallinisch[e]“<sup>15</sup> von Schuberts Musik ernstzunehmen: Dieser Akkord ist eine Facette des Stückes, er ist nicht seine Blüte. Er sagt das, was auch an anderer Stelle gesagt wird, nur deutlicher.

Die Takte 70 und 71 zeigen eine weitere Facette, die man genauso folgerichtig aus dem bisherigen Verlauf des Liedes rechtfertigen könnte: Die Basslinie hat auch hier sanglichen Charakter wie im Großteil der zweiten Hälfte des Liedes, doch darüber gibt das Klavier nur abwechselnd e' und e. Wie als Parodie auf die komplexe Harmonik, die sich vorher durch das Klavier entfaltete, gibt es jetzt nur noch einen Pseudo-Akkord. Es wirkt wie eine Trotzreaktion des tonalen Systems: Nach all den Strapazen, die es untergehen musste, wird das tonale Zentrum e<sup>16</sup> auf die simpelste Art behauptet, durch die Wiederholung der I. Stufe.

Die Takte 72 und 73 geben nun wieder ein ruhigeres Bild. Das Klaviervorspiel zu Anfang des Liedes wird in Erinnerung gerufen; in der Tat ist der entscheidende Unterschied, dass hier keine Kadenz mehr ausgestaltet wird, sondern nur der Dreiklang über der I. Stufe von e-moll in verschiedenen Umkehrungen gebracht wird. Der Zeitlichkeit des Liedes, seiner sich entfaltenden Problematik und des damit verbundenen emotionalen Aufruhrs wird nun der Ausgang gewiesen zugunsten von etwas, das vielleicht doch noch wie der Fluss scheint. Der abschließende Akkord in Takt 74 verstärkt diesen Eindruck: Arpeggioniert wird eine Fermate über den Tonika-Dreiklang gespielt. Was wir anfänglich als „Textur“ bezeichneten, ist verschwunden zugunsten des Eindrucks eines unendlichen Weiterlaufens – man möchte fast glauben, das Arpeggio müsste nicht bei der Quinte des Akkords, h', aufhören, sondern könnte ohne harmonische Änderung so weitergehen, gleichsam wie der Fluss, dessen andauerndes Fließen wir uns auch erhoffen.

Doch halt: Hören wir hier den Fluss? In den Takten 11 und 12 hatten wir eine Lautmalerei, die das Gegenteil meinte von dem, was gesagt wurde. Die Lautmalerei kann hier nicht ohne Vorbehalt wiederkehren. Um die Frage zu beantworten, wie sie hier zu verstehen ist, muss betrachtet werden, wie sich in der Musik die Natur zu sehen gibt.

---

<sup>15</sup> Adorno, Theodor W.: *Schubert*, S. 23.

<sup>16</sup> Dass der Bass auch G liefert, ist der einzige Anlass, in dieser Passage – wohlgemerkt: wenn sie für sich allein betrachtet wird – das Moll zu hören.

## Abschluss: Chromatik und Dämonik

Nach Adorno ist der rechte Ort der Durchdringung der Musik mit der Natur in der Harmonik zu suchen:

„[...] die Harmonik, das rechte Prinzip musikalischer Naturtiefe: Natur ist aber da nicht der sinnige Gegenstand innermenschlichen Naturgefühls, sondern die Bilder der Natur sind Gleichnisse des chthonischen Tiefenraums selber, so unzulänglich als solche wie je das poetische Wort. Nicht umsonst sind Schuberts Stimmungen, die nicht kreisen bloß, sondern auch stürzen, an die harmonische Rückung, den Durchblick der Modulation geknüpft, der aufs Gleiche aus wechselnder Tiefe Licht fallen läßt. [...] Die dämonische Funktion der Tiefe erfüllt sich am alterierten Akkord Schuberts. [...] Nur dass Modulatorik und Alteration in das Idiom der tonalen Ordnung eingesprengt sind, verleiht ihnen zur geschichtlichen Stunde solche Macht. Als Widerspiel der naturalen Oberwelt unterhöhlen sie jene; [...]“<sup>17</sup>

Die Harmonik gibt Bilder der Natur.<sup>18</sup> Diese Bilder sind „unzulänglich“. Dieses Wort hat einen doppelten Sinn: sowohl insuffizient wie auch inakzessibel – nicht nur sind diese Bilder keine genauen Wiedergaben der Natur, auch ist der Zugang zu ihnen versperrt. Warum können sie trotzdem als Bilder der Natur bezeichnet werden?

Die Antwort liegt in der Topik von Oberfläche und Tiefe: Die Harmonik gibt die Tiefe der Natur wieder. Sie ist nicht oberflächlich dem Natürlichen ähnlich oder der Ausdruck eines inneren „Naturgefühls“, sondern sie gibt Gleichnisse der Tiefe der Natur. Dass diese Gleichnisse wiederum „unzulänglich“ sind, erlaubt es, sie als Gleichnisse der Tiefe zu verstehen: Denn die Tiefe ist genau das, was nicht zugänglich ist, was nicht sichtbar oder greifbar ist, kurz: was der Oberfläche entgegengesetzt ist.

Die Natur *zeigt* sich also nicht in der Harmonik, sondern sie *entzieht* sich und lässt dadurch ihre Tiefe erahnen. Die musikalischen Mittel hierzu sind „die harmonische Rückung, [der] Durchblick der Modulation“ sowie die Alteration. Dies sind nicht nur beides Mittel, die in diesem Lied häufig eingesetzt werden – am auffälligsten in Takt 9 – sondern auch Mittel, die eine Sonderstellung innerhalb der Harmonielehre einnehmen. Die Rückung ist eben nicht die Modulation, die darauf beruht, das tonale Zentrum im Rahmen der harmonischen Funktionen zu verschieben, sondern die mehr oder minder willkürliche Bewegung des tonalen Zentrums. Gleichsam ist die chromatische Skala die Tonleiter, aus der jede diatonische Skala erst als Teilmenge hervortreten muss. Adorno spricht davon, dass „Modulatorik und Alteration in das Idiom der tonalen Ordnung eingesprengt sind“; Schönberg spricht von dem Sachverhalt, dass die

<sup>17</sup> Adorno, Theodor W.: *Schubert*, S. 29f.

<sup>18</sup> Eine These, die sich nicht nur bei Adorno findet; exemplarisch sei darauf verwiesen, wie Schönberg in seiner Harmonielehre versucht, die dur-tonale Harmonik, wie ferner auch Kunst überhaupt, prinzipiell als Nachahmung der Natur zu verstehen (Vgl. Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, S. 13ff. et passim).

Harmonik in sich aufnehmen muss, was eigentlich außerhalb ihrer steht: „Die Harmonielehre, die Lehre von den Harmonien, befaßt sich mit harmoniefremden Tönen!“<sup>19</sup>.

Die Mittel der Rückung und Alteration sind also Teil der Harmonik, aber andererseits auch dem zugehörig, was ihr außerhalb steht. Dieser Zwischenstatus – sie sind innen, aber verweisen auf das Draußen – ermöglicht es ihnen, die naturale Oberwelt zu „unterhöhlen“<sup>20</sup> und der Natur somit Tiefe zu geben<sup>21</sup>. Neben der Topik bemüht Adorno an dieser Stelle noch ein weiteres Register, nämlich das mythische. Einerseits bezeichnet „chthonisch[...]“ die Unterwelt des griechischen Mythos, andererseits ist das „[D]ämonische“ ein Begriff, der eine Art von magischem Naturverständnis bezeichnet. Es geht also um bestimmte Arten, wie die Natur in vergangenen Zeitaltern *begriffen* wurde bzw. was ihr *zugeschrieben* wurde. Diese Zuschreibungen sind nicht mit dem Untergang der Kulturen, von denen sie kamen, verschwunden, sondern sind in unseren neuzeitlichen Begriff von Natur eingesprengt – gleich wie die musikalischen Mittel, über die sie sich zeigen, in „das Idiom der tonalen Ordnung eingesprengt sind“.

#### Konklusion

Es liegt nahe, nach all diesen Überlegungen zu versuchen, eine Antwort auf die Frage zu finden, mit der das Lied schließt: Kann das Herz des Schreibers sein Bild im beschriebenen Fluss erkennen<sup>22</sup>?

Im Lied wird der Fluss beschrieben im doppelten Sinn: Sein Bild wird gezeichnet und er dient als Schreibfläche. Diese Doppeldeutigkeit ist nicht unwesentlich. Was beiden Momenten gemein ist, ist der Einbruch eines Äußeren (die Chromatik/Rückung bzw. die Schrift, die Erinnerung auslöst) in ein Inneres (die dur-moll-tonale Harmonik bzw. das metaphorische Herz des Schreibers), das absichtlich Grenzen gegen dieses Äußere beinhaltet (im Sinne von „harmoniefremden Tönen“ und der Vorstellung von Schrift als Veräußerung eines Inneren). Mit anderen Worten: Etwas vermeintlich Natürliches, Objektives bricht in ein vermeintlich Geistiges, Subjektives ein.

Die Gegensätze gehen ineinander über. Hier ist der Ort markiert, von dem aus sich sagen lässt: Ja, das Herz muss im Bach sein Bild erkennen – und dieses Bild hat es aus sich selbst heraus gezeichnet.

---

<sup>19</sup> Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, S. 374. Hervorhebung im Original.

<sup>20</sup> Adorno, Theodor W.: *Schubert*, S. 29f.

<sup>21</sup> Fragwürdig, ob sich ohne unzulängliche Bilder der Natur von einem „chthonischen Tiefenraum[]“ überhaupt sprechen ließe – zeichnet sich dieser doch dadurch aus, dass er keinem Sterblichen zugänglich ist, schlechterdings nicht zu Tage liegt.

<sup>22</sup> Dass hier vom Erkennen und nicht vom Sehen die Rede ist, weist darauf hin, dass eine nicht-sichtbare Dimension des Bildes hier von Bedeutung ist – eben jene, die sich mit Adorno als Tiefe bezeichnen lässt. Das passt auch zu der Tatsache, dass der Fluss eingefroren ist, also nicht transparent sein Flussbett zeigt, sondern eine eher trübe und undeutliche Erscheinung ist.

## Appendix: Text (Müller) und Text (Schubert)

Auf dem Flusse.

Der du so lustig rauschtest,  
Du heller, wilder Fluß,  
Wie still bist du geworden,  
Giebst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde  
Hast du dich überdeckt,  
Liegst kalt und unbeweglich  
Im Sande hingestreckt.

In deine Decke grab' ich  
Mit einem spitzen Stein  
Den Namen meiner Liebsten  
Und Stund' und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,  
Den Tag, an dem ich ging,  
Um Nam' und Zahlen windet  
Sich ein zerbrochener Ring.

Mein Herz, in diesem Bache  
Erkennst du nun dein Bild?  
Ob's unter seiner Rinde  
Wohl auch so reißend schwillt?<sup>23</sup>

Auf dem Flusse

Der du so lustig rauschtest,  
du heller, wilder Fluss,  
wie still bist du geworden,  
gibst keinen Scheidegruß!

Mit harter, starrer Rinde  
hast du dich überdeckt,  
liegst kalt und unbeweglich  
im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab ich  
mit einem spitzen Stein  
den Namen meiner Liebsten  
und Stund und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,  
den Tag, an dem ich ging;  
um Nam und Zahlen windet  
sich ein zerbrochener Ring.

Mein Herz, in diesem Bache  
erkennst du nun dein Bild?–  
Ob's unter seiner Rinde  
wohl auch so reißend schwillt?<sup>24</sup>

<sup>23</sup> „Auf dem Flusse“. Das lange s habe ich zum runden s umgewandelt. Ansonsten habe ich Interpunktion und Orthographie beibehalten.

<sup>24</sup> Schubert, Franz: „Auf dem Flusse“. Vers-Trennungen habe ich dem Gedicht nachgeahmt und die Wiederholungen der letzten Strophe ausgelassen; ansonsten folgen Interpunktion und Orthographie angegebener Ausgabe.

## Bibliographie

Adorno, Theodor W.: *Schubert*. In: ders.: „Gesammelte Schriften“, Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp 1982, S. 18–33.

„Auf dem Flusse“, in: *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, Zweites Bändchen, hrsg. von Wilhelm Müller, Dessau 1824, S. 87f.

Lewin, David: „*Auf dem Flusse*: Image and Background in a Schubert Song“. In: *19th-Century Music*, Bd. 6, Nr. 1, 1982, S. 47–59.

Newcomb, Anthony: „Structure and Expression in a Schubert Song: *Noch einmal Auf dem Flusse zu hören*“. In: „Schubert. Critical and Analytical Studies“, hrsg. von Walter Frisch, University of Nebraska Press 1986, S. 153–174.

Schubert, Franz: „Auf dem Flusse“. In: ders.: *Winterreise*, hrsg. von Walther Dürr, Bärenreiter 2009, S. 22–25.

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Universal Edition 1986.

„The Other's Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman, 23 June 1997“, übers. von Timothy S. Murphy. In: *Genre*, Bd. 37, Nr. 2, 2004, S. 319–329.