

Wirklichkeit und Schatten
Vortrag von Dr. Renate Wieland zu Schubert: Drei Klavierstücke D 946

Berit Fromme-Dörfler (Sprecherin)
Martin Smith (Klavier)

Einleitung

Die Musik, heißt es einmal bei Schopenhauer, gibt „den innersten aller Gestaltung vorgängigen Kern oder das Herz der Dinge“¹; sie ist die „wahre Philosophie“, denn „sie drückt die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus“; sie ist, sagt er, einen Satz von Leibniz abwandelnd, „eine unbewußte Übung der Metaphysik, bei der der Geist nicht weiß, daß er philosophiert“². Das Allgemeine gibt sie uns nicht abstrakt begrifflich, sondern in „deutlicher Bestimmtheit“. Und so verstehen wir ihre Sprache auch: unmittelbar, spontan. Der erste Eindruck von Musik ist oft der entscheidende. Könnten wir so wieder eine Musik hören wie einmal als Kind - die Sehnsucht nach dieser Unmittelbarkeit kann uns niemand ausreden. Aber das spontan verstehende Hören verliert sich oft in einzelnen Moments musicaux, bleibt hängen in einem pauschalen Gesamteindruck. Der innere Zusammenhang einer Musik, wie eines zum andern und zum Ganzen sich verhält, bleibt dunkel, kaum dass wir danach fragen.

Auch Analyse bescheidet sich oft in der Bestimmung des Allgemeinen, sie ist interessiert an den Formkonventionen, der Gattung, den Einflüssen, dem Stil, dem es unterlag, sie untersucht die Substanzgemeinschaft der Themen, den tonalen Plan; all das ist notwendig, aber die individuelle Physiognomie einer Musik bleibt dabei noch im Dunkel. Dahlhaus hat darum eine Analyse 2. Grades, die des Besonderen gefordert. Sie fragt nach dem Sinnzusammenhang eines Werkes. Das heißt, sie sucht den Ausdruck der Struktur, die Gestik der Phrasen, und das Reagieren der Charaktere aufeinander zu entdecken. Stück um Stück kann sich so die Spur von der inneren Geschichte eines Stückes, seiner Dramaturgie enthüllen. Es gilt also nicht ein Programm in die Stücke hinein-, sondern seine „poetische Idee“ aus ihm herauszulesen.

Das erfordert eine kriminologische Phantasie, denn die Indizien des geheimen Zusammenhanges liegen oft im Unscheinbaren, einem Nebenbei. Dazu braucht es Geduld, vor allem aber und immer wieder den Verzicht auf sicheren Besitz eines Werkes. Denn je näher wir eine Sache anschauen, desto ferner blickt sie, wie Walter Benjamin einmal sagte, zurück. Die Botschaft einer Musik bleibt geheim, man kann sie nicht in Worte fassen, nur hören, immer neu. Das Unübersetzbare der musikalischen Botschaft aber teilt sich unmittelbar mit, wenn wir den Windungen der Struktur, vorwärts und rückwärts fragend, vergleichend mit intuitivem wachem Hören gefolgt sind.

In diesem Sinne machen wir uns heute abend auf kriminologische Spurensuche in den drei nachgelassenen Klavierstücken Schuberts. Sie sind spät entstanden, in den letzten Lebensmonaten des Komponisten, die ersten beiden Stücke im Mai 1828, das dritte wohl danach. Ob auch dieses letzte zu dem Zyklus gehört, ist nicht gesichert. Die Stücke sind von Schubert nicht überarbeitet. Vielleicht tragen sie Entwurfscharakter.

Brahms als Erster hat sie herausgegeben, anonym. Bis heute werden sie relativ wenig gespielt, noch weniger analysiert. Sie befremden nicht nur auf den ersten Blick. Die Themen schon seltsam verquer. Hören sie das Thema des ersten und dritten Stückes. (Spiel I., T. 1-16 und III. T. 1-10)

¹ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 3. Buch, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. Von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt (o.J.) S. 367

² Ebd., S. 369

Das Rondotheema des zweiten Stückes ist schon fast banal. (Spiel T. 1-9)

Auch das zweite Thema in as-Moll ist nicht gerade attraktiv. (Spiel T. 112-116)

Die Gesamtfigur ist kreisförmig, triadisch angelegt, mit identischen Wiederholungen selbst nach Entwicklungsteilen. Aber auch diese sind nicht wirklich final angelegt.

Was zunächst widerspenstig erscheint, erweist sich jedoch bei genauerem Hören als komponierter Widerspruch. Die Themen formulieren jeweils das Problem, mit dem das Stück sich auseinandersetzt. Im I. ist es der Widerspruch von Bann und Ausbruch, im II. der von Traum und Wirklichkeit, im III. die verstörte Zeit.

1. Klavierstück es-Moll D 946

Hören Sie zunächst das Thema. (Spiel des Themas T. 1-8)

Es steht unter der Spannung gegensätzlicher Kräfte: die eine Kraft drängt hinaus, will ins Weite. Wir hören in der Oberstimme einen scharf punktierten, vorwärts sprengenden Rhythmus, eine Häufung aufzuckender melodischer Impulse, die jedoch allesamt von der Höhenlinie des b' absinken, (Spiel T. 1-4) bis endlich die eine weitauslangende Geste des synkopisch pointierten Sextrifes b'- ges" T. 5 (Spiel T. 5-6, Mitte) sich Bahn bricht. Untergründig regt er sich schon zu Anfang im Alt. (Spiel T. 1-2, akkordisch) Das Thema wirkt wie ein Galopp, der nicht recht voran-, aber auch nicht zur Ruhe kommt, selbst am Ende gibt der punktierte Rhythmus nicht nach. (Spiel T. 9 mit Auftakt-16)

Diesem exzentrischen drängenden Zug oben wirkt vor allem T. 1-4 der konzentrische des kreisenden Basses entgegen. Er windet sich in einer nach innen ziehenden Spiralbewegung, einem langsamen Wirbel, in dem sich die rasch wirbelnden Triolen drehen. (Spiel der Bassfigur, T. 1-4) Er, nicht die Oberstimme, ist es, der in den ersten 4 Takten dominiert. In groß schwingenden Halben gedacht, trägt und führt er das zuckende melodische Leben der Oberstimme, zieht es zu sich heran. Denn genau besehen, enthält die Melodie selber schon das Bassmotiv. Ihre Linie ges-f-as-ges' verläuft in parallelem Terzgang zum Bass: es-d-f-es. Akkordisch zusammengefasst hören wir sie im Alt. (Spiel T. 1-4 vereinfacht, in Akkorden)

Verblüffend tritt hier eine, wenn auch nicht wörtliche, Nähe zur Begleitfigur des „Doppelgängers“ aus dem „Schwanengesang“ hervor, jenem Chaconne-Bass, der seit alters das Symbol des unverrückbaren Ganges kalt fortschreitender Notwendigkeit darstellt. Er tritt im alten drama per musica in dem Augenblick ein, wo das Schicksal des Helden sich erfüllt. (Spiel des Doppelgänger-Themas, T. 1-4)

Das Thema des „Doppelgängers“, gebannt zu sein an altes Leid, das „Nicht von der Stelle kommen“ ist auch das Problem dieses es-Moll Stückes, wie wir sehen werden sogar des ganzen Zyklus. Die subjektiven Aufbruchsimpulse der Melodik, ihr exzentrischer Trieb, liegt im Kampf mit dem Zwang tonaler Harmonik zur Tonika zurückzukehren.

Über diesen Konflikt, den das Thema darstellt, denkt die Musik des ganzen Stückes nach, aus ihm zieht sie im ersten Teil zwei Konsequenzen, wie sie konträrer nicht zu denken sind: Die erweiterte Reprise steigert den exzentrischen Zug, will vorwärts, hinaus ins Weite, der zunächst folgende Mittelteil dagegen will zurück. Hören Sie zuerst den Beginn des Mittelteils. (Spiel T. 17–31 auf 1)

Dieser Rückzug vollzieht sich auf allen Ebenen. Das ursprüngliche Thema zieht sich von 8 auf 4 Takte zusammen. Hören Sie beide Themen nacheinander in vereinfachter Form. (Spiel

T. 1-8 und T. 17-20 in Akkorden) Von der Melodie der ersten beiden Takte bleibt nur der Achsenton b', (Spiel T. 17-20 Mitte) der ausbrechende Sextruf von T. 5 wird zur Terz eingezogen, (Spiel T. 18 Mitte-20 Mitte) dabei wird der Rhythmus geglättet, die Punktierung getilgt, und die Bewegung, die im Thema mit seinen punktierten vorwärtstreibenden Rhythmen nicht schließen will, (Spiel T. 1-8 Mitte) endet hier leer, wie erlöschend. (Spiel T. 17-20)

Was im Thema die subjektive Geste des Ausbruchs war, (Spiel T. 1-2) wird hier zu einem körperhaft wilden sich Aufbäumen im ffz und einem willenlosen Zurücksinken. (Spiel T. 17-20). Die drei Sequenzen leiten dann mit den abwärtsschreitenden Quartan des Basses die Bewegung unaufhaltsam hinab, bis sie T. 29 f. auspendelt; die synkopischen Akzente sind wie eine Nachbeben der ffz, die steigenden Sekunden wie ein Aufschluchzen, das sich T. 32 im Übergang zur Traumsphäre beruhigt. (Spiel T. 17-T. 36 auf 2)

Akkordisch gespielt, hören wir, wie das Thema sich auf eine Pendelbewegung reduziert hat, ein bloßes Auf und Ab, b'-des“-b', zusammengezogen zum bloßen Keim eines Motivs.³⁴ (Spiel T. 17-29 auf 1 in Akkorden)

Was folgt, ist nur Echo, es wiederholt willenlos, was war; fast nichts ist verändert, aber durch die Achtelrepetition statt der liegenden Halben beginnt die Musik zu läuten. (Spiel T. 33-36) Statt des Aufbäumens entsteht nun die Geste eines Aufschwebens, ein Klang der Elevation, er rückt, was war in die Ferne, es wird zum Bild. „So werden Sterne durch die Ferne“, heißt es in dem Lied „Sternennächte“ nach einem Text von Mayerhofer (IV, S. 89) „Echo versöhnt“, hat Adorno einmal gesagt. Aus dieser Ferne strömt mit der Coda nun zum ersten mal Wärme ein in den Klang. Hören Sie die Echotakte bis zum Übergang zur Coda. (T. 33–45 auf 1)

Die Coda T. 45 ff. bezieht sich auf den zweiten Teil des Themas. (Spiel der Coda, T. 45–56) In reinem Dur tönt 3 mal aus der Tiefe, lang hinhallend, der synkopierte Ruf des Themas, erweitert zur Oktav, herauf. (Spiel T. 45-46, nur Bassoktav) Dieser Bass trägt nun, auf der Dominante ruhend, das melodische Geschehen oben, hält es in der Schweben, zieht es nicht mehr wie zu Anfang herab; und die Schlussgeste erinnert die Endgestalt des Themas: aus b'-ges“-f-d-es wird: g-c-b-g-f (T. 5-8 entspricht T. 47 - 49). (Spiel T. 5-8 und T. 47-49 in Akkorden)

Was dort Ausbruch von Leidenschaft war, wandelt sich zu einer Geste der, mit Beethoven zu reden, „innigsten Empfindung“, „Das war es, was ich wollte“. Im Vergehen leuchtet ein anderes Ziel auf. (Spiel T. 47-49)

So ist die Musik dieser ganzen Episode das Gegenbild von Entwicklung, ein einziger Nachhall: 6 mal dieselbe Figur wiederholend, führt sie in einen Zustand des Nichtwollens, aus ihm steigt flüchtig das Traumbild eines erfüllten Endens.

Gerade das löst den Gegenimpuls aus: ein zielbestimmtes Energico. Zog sich vorher die Bewegung zurück, so will sie nun mit aller Macht voran: die Dur-Reprise des Themas setzt mit Takt 75 vehement zu einer Entwicklung an, der Bass schraubt sich in die Höhe, strebt den subdominantischen Raum As-Dur an, und die Melodie exponiert dort am Höhepunkt T. 94

³ Das Motiv scheint wie das Zitat der Begleitung einer Tenorarie aus Händels „Messias“, „Tröstet, tröstet mein Volk“, möglicherweise verwendet es einen rhetorischen Topos.

⁴ Das Motiv des Pendelns ist das Pendant zur Figur des Chaconne-Basses, wie dieser vertritt es den Topos einer unausweichlich schicksalhaften Bewegung. Aber das Motiv des Pendelns ist latent schon angelegt in dem Gesang selber; nicht nur in der Pendelbewegung der Kerntöne, sondern auch in der Bewegung, die durch die zwischenfahrenden Arpeggien entsteht.

mit äußerster Energie wieder das Ausbruchssignal der thematischen synkopierten Sexte g'-es". (Spiel T. 58-94)

Aber die Bewegung wird alsbald in die Es-Dur Kadenz zurückgezogen, achtfach, immer enger sich zusammenziehend erfolgt mit dem Signal der thematischen fallenden Terz b-g, das Urteil: „Zurück“, „Du bleibst gebannt“. (Spiel T. 96-102 auf 1) Schubert versagt das natürliche entspannende Diminuendo T. 106 f., die aufgestaute Energie bleibt im geballtem Fortissimo stehen (Spiel T. 102-110) um beim 2. Schluss T. 111 plötzlich in ein entleertes Piano zu fallen, einen Klang, der reglos wie im Schock die Tonika repetiert, (Spiel T. 110-113) bis sich mit der Mollwendung T. 114, die Spannung löst (Spiel T. 114-117) und die Musik sich der neuen mediantischen Sphäre des Andante, Ces-Dur zuwendet, das vereinfachend als H-Dur notiert ist.

Nach dieser ersten Triade: Thema, Phase des Rückzugs, Reprise mit vergeblicher Expansion, beginnt die zweite Triade: ein Gesang, der eine Gegenwelt elementarer Kräfte umschließt.

Auch dieses Andante ist Rückblick, sinnt es der Geschichte des Themas nach. Das ist von Schubert mit der erstaunlichsten Konsequenz komponiert. Beginnend vertieft sich die Melodie in den Initialimpuls des Themas: wir hören wieder den kurzen Sechzehntel-Auftakt, die sinkende Terz, (Spiel T. 118 mit Auftakt, Ende auf 2) wir hören, wie der expansive Drang aus dem Nullpunkt sich entwickelt: im Doppelschlag entwindet sich die Melodik der Tiefe (Spiel T. 118, nur Doppelschlag) dehnt sich, (Spiel 119 mit Auftakt-119 auf 1 und) um dann weit ausschwingend zu enden. (Spiel T. 119, die letzten 3 Achtel-121 Mitte)

Beide Kräfte, der expansive Zug und die Bewegung zurück sind harmonisiert, die Synthese scheint gelungen.

In einem zweiten groß gewölbten Bogen gewinnt die Melodie den thematischen synkopierten Kulminationsklang, (Spiel T. 124 mit Auftakt-125 Schlag 2) überhöht ihn, T. T 126, tendiert nach dis-Moll, (Spiel T. 126 mit Auftakt)) besinnt sich, (Spiel T. 127-128) wiederholt stattdessen, piano subito, den Kulminationstakt, und zieht sich nach Fis Dur zurück.

Abrupt dementiert so der Gesang sein Gelingen, verhindert ein erfülltes Enden. Das beseelende Subjekt tritt zurück, gibt den Blick frei auf die Gegenwelt. Inmitten des Andante, im Zentrum des ganzen Stückes brechen nun Energien hervor, die nicht mehr vom Subjekt gesteuert sind. Zu hören ist ein zikadenhaftes Auf und Ab von Triebregungen in Fis Dur. Die Melodik reduziert sich auf die ersten Kerntöne des Gesangsthemas T. 118 f. fis -gis-fis. Hören Sie in der Oberstimme diese drei Kerntöne in einer reduzierten Fassung des Andante-Themas.

Diese Kerntöne mit der Wechselnote (Spiel fis-gis-fis) bilden das Keimmotiv, die kleinste vorstellbare Zeitgestalt, mit den drei Phasen: Spannung-Kulmination-Entspannung. Es geistert durch alle drei Stücke, Formel eines im Aufblitzen vergehenden Lebens.

Wir hören das Keimmotiv mit der Wechselnote und dem zuckenden thematischen Auftakt hier als: cis-d-cis, (Spiel T. 129 mit Auftakt-130 in Akkorden) bzw. als cis-dis-cis, (Spiel T. 131-132 in Akkorden) dann exzentrische auffahrend als cis-h-cis (Spiel T. 129-130).

Vielleicht ist in der ersten Geste noch ein unterdrückter Ruf zu hören, (Spiel T. 129 mit Auftakt-130 auf 1) dann aber reduzieren sich die Gesten auf Körperreflexe: ein Aufzucken in Angst, ein Schwirren wie in Fieberschauern, ein Geworfensein hin und her, (Spiel T. 130 bis Schlag 2) selbst die für sich ganz konventionelle Übergangsfigur von der hohen in die Tiefe Region, T. 132 wird, durch Pausen zerschnitten, zu einem Stolpern. (Spiel T. 132 auf 2 und-133 auf 1) Das Ganze spielt in einem Klang, der trotz der Tremoli nichts verschwimmen lässt.

Schubert notiert Keile auf den Endungen von T. 130, 134 und 136, also unverbindlich scharfe Abbrüche, die Pausen sind reale Klangpausen, Löcher im Gewebe.

All diese chaotischen Reflexe sind indessen gebannt in den unerbittlichen Schwung eines Pendels.⁵ Es lässt keine Zeit für ein expressives Rubato. Hören Sie eine akkordisch reduzierten Version des Mittelteils mit seiner Pendelbewegung. (Spiel T. 129-136, akkordisch)

Gerade an diesen subjektfeindlichen Gewalten entfacht sich der Widerstand des Subjekts. Es greift T. 137 mit dem Energico eines plötzlichen Forte in die Pendelbewegung ein; statt sich dem mechanischen Rückschwung zu überlassen, was in vereinfachter Form etwa so hätte klingen können, (Spiel T. 137 mit Auftakt, im piano sich pendelnd zurückziehend-138 auf 1) nimmt es den Bogen in die Hand, (Spiel T. 137 mit Auftakt-140 auf 2) vollendet selbst die Bewegung und führt sie, so sanft wie unbeirrt der Reprise entgegen. Stolz paart sich in dieser Geste mit Ergebung, eine für Schubert so charakteristische Haltung.

Die Reprise des Gesangs steigert die Extreme: in dem Maße wie die Einwürfe der Arpeggien sich schärfen zu grell aufblitzenden Akkorden, intensiviert sich der Gesang, er weicht in der letzten Phase ab Takt 150 nicht mehr ins Piano zurück, (Spiel T. 150 mit Auftakt-151 auf 2) und mit großer, Geste, unbeirrt von den auffahrenden Impulsen der Einwürfe, wölbt er seinen Kulminationsbogen, erfüllt den thematischen steigenden Sextruf mit strahlendem Klang, (Spiel T. 152 mit Auftakt-152 auf 2) und führt die Bewegung souverän zu Ende, selbst noch die ornamentale Schlussfigur der Sechzehntel ist zum Zeichen eines erfüllten Endens sechsstimmig überfrachtet. (Spiel T. 152 mit Auftakt-155)

Ein Außerstes an expressiver Energie ist aufgeboten, doch selbst das ist kein Sieg. Ein subito pianissimo, eine chromatische Rückung, ein bis an die Grenze des Hörbaren ausschwingender Klang geleitet zurück nach es-Moll, zur wörtlichen Reprise des anfänglichen Allegro assai. (Spiel T. 152 mit Auftakt-164)

Rückblickend sehen wir die Gesamtform dieses Stückes: eine Trias aus drei triadischen Komplexen: Allegro-Andante-Allegro. Der Kreis umschließt Episoden, die in schroffer Spannung zueinander stehen, sich gegenseitig dementieren. Das Subjekt ist zur Wiederkehr des Gleichen verurteilt, es muss wieder und wieder von vorne beginnen, dieselben Möglichkeiten und Probleme durchschreiten; es gibt für Schubert nicht die letzte Ankunft, nicht den Sieg einer ideologischen Partei.

Es gibt indessen noch eine zweite Episode, auf dunklem Grund lässt sie einen utopischen Horizont aufleuchten. Es ist die Wiegenmusik eines Andantino; Schubert hat sie verworfen, obgleich sie die geheime Zielregion des ganzen Stückes ist, denn sie steht auf eben der subdominanten Ebene As-Dur, welche die Reprise des Themas in der ersten Triade anstrebt, ohne doch auf ihr zu landen. Hören Sie T. 88-91 das kurzzeitige Erreichen des As-Dur Raums, der sich danach aber nicht etablieren kann und nach Es-Dur zurückweichen muss. (Spiel T. 88-91)

Hören Sie das von Schubert verworfene As-Dur Andantino ganz. (Spiel T. 278-326)

Diese entlegene Musik des Traumes, welche nie die schattenhafte Sphäre ihres Pianissimo verlässt, bezieht sich sehr konkret auf den katastrophischen Mittelteil der ersten Episode: hier wie dort finden wir dieselbe melodische Keimzelle: eine Pendelfigur mit dem

⁵ Die Einwürfe der Arpeggien sind nicht, wie es zunächst scheinen mag, die schwellenden brückenbildenden Begleitakkorde eines Harfners zu seinem Gesang, es sind vielmehr kurz aufschreckende Signale zwischen den Pausen, trocken, sie verhalten nicht, sie erinnern vielmehr die exzentrisch aufzuckenden Impulse des Themas.

charakteristischen Initialrhythmus: Nur um zu erinnern, hören Sie die Kernfigur des Andante-Themas. (Spiel T. 118-119 in Akkorden) Dann die Pendelfigur des Mittelteiles T. 128 f., (Spiel 129-30 in Akkorden) und jetzt den Themenkopf des Andantino T. 279 f. (Spiel 278-279)

Wenn im Mittelteil der Pendelschwung unerbittlich jede frei atmende melodische Entfaltung verhindert, so flutet hier ein grenzüberschwingendes, sanftes Wiegen und Singen, tief einverstanden mit dem naturhaften Rhythmus von Werden rurd Vergehen. (Spiel T. 279-285 auf 1)

Das unschematische freie Spiel entsteht durch Phrasenverkettung, (Spiel T. 279 auf 2-283 auf 1) so wenn T. 281-282 das erwartete Ende der vorangehenden Phrase zum Beginn des folgenden Schwunges umfunktioniert wird.

Das Gefühl von Weite im Geborgensein entsteht durch die geringe Innenspannung der Harmonik. Die plagale Kadenz, ihr offener weiter Klang: As-Dur- Des-Dur-As-Dur (Spiel 278-279 auf 1) prägt nicht nur die Keimzelle des Themas, sondern den ganzen Satz.

Wie aber der Klang sich weiten, wie Ferne in gewohnter Nähe erscheinen kann, das zeigt überwältigend der Übergang zwischen dem ersten und dem zweiten Teil dieser Episode. Was sich da ereignet, ist, zusammen mit der Transposition in die höhere Klangregion, nicht mehr als ein Wechsel von As-Dur nach as-Moll. Durch die überraschende Generalpause auf der Dominante aber, wo die Musik ihr unendliches Wiegen unterbricht, stillsteht für einen Augenblick, wo wir nicht wissen, wie es weiter geht, erscheint der dann aufklingende as-Moll Klang wie eine Apparition, plötzlich sind wir entrückt in eine andere Welt. (Spiel T. 287-294 auf 2)

Etwas vom Trost aus „Des Baches Wiegenlied“, dem letzten aus dem Müllerin-Zyklus klingt hier wieder: „Schlaf aus deine Freud, schlaf aus dein Leid,/ Der Vollmond steigt, der Nebel weicht,/ Und der Himmel da droben, wie ist er so weit.“ (Spiel „Des Baches Wiegenlied“, Vorspiel)

Den Archetyp des Wiegens, der aus dem es-Moll Stück weichen muss, macht Schubert dann zum Thema des zweiten Stückes in Es-Dur.

Warum aber hat Schubert das Gegenbild der zweiten Episode gestrichen? Vielleicht sind es formale Gründe. Das Ganze ist angelegt als Kreise in einem großen Kreis. Das Allegro assai umschließt, dreifach wiederkehrend, die beiden Episoden. Alle Teile, auch das Allegro sind in sich dreiteilig angelegt, jeweils mit einer mehr oder weniger variierten Reprise. Die Tonarten sind ausbalanciert: Das Andante in H- bzw. Ces-Dur ruht auf der mediantischen Ebene von Es Dur-Moll, das Andantino auf der Subdominanteebene As-Dur, die ja, wie wir hörten, die eigentliche Zielregion des Allegros ist. Die zweite Episode aber hat nicht das Gewicht der ersten, die in ihrer Mitte das Thema des Ganzen, den Widerspruch von Ausbruch und Bann, zur katastrophischen Formel verdichtet, noch einmal reflektiert. Zudem wäre die dritte, abschließende Wiederholung des Allegros überlastig. Weil es kein in sich ruhendes und geschlossenes Rondothema ist, sondern einen unabschließbaren Prozess darstellt, der am Ende sich öffnet, eignet es sich nicht für eine dritte Wiederholung. Wir haben ja begriffen, dass das Ziel nicht erreichbar ist, warum es ein drittes Mal sagen? Das Andantino selber ist nicht schlusskräftig. So muss dieses Stück fragmentarisch bleiben, oder sich selber um einen unverzichtbaren Teil bringen.

Der Konflikt ist aber nicht einfach auf eine Fehldisposition der Komposition zurückzuführen, er verweist vielmehr zurück auf die Antinomie zwischen dem mythisch kreisenden

Bewusstsein von der Wiederkehr des Gleichen, und der Sehnsucht nach einem Ziel, das draußen läge, der Schuberts Musik nachhört.

2. Klavierstück Es-Dur

Das Thema, für sich genommen, ist konventionell, ein ländlerhaftes Sich Wiegen im 6/8 Takt, so oder ähnlich könnte es Schubert in den Vorstadtgassen von Wien gehört haben. In seinem auf die Tonika-Dominante-Ebene beschränkten Bezirk, mit seinen klein ausgreifenden Gebärden der Sehnsucht, b-es, b-g, die sich sogleich wieder bescheiden zurücknimmt, repräsentiert es das Gewohnte, aber auch das Bewohnte, Bleibende, den Ausdruck von Heimat, von der Schuberts Musik so inständig redet, weil er selber sie nie besaß. Hören Sie zunächst wie banal das Thema klingen könnte, wenn es „normal“ im mezzoforte gespielt würde. (Spiel T. 1-9 mf als banales Thema)

Eine Stelle aber ragt aus dem umfriedeten Bezirk dieses Liedes heraus: die Wendung nach es-Moll im 2. Teil, T. 15 f.; sie stellt, das Pendeln anhaltend, aus dem Piano ins Pianissimo plötzlich zurückweichend, die Frage „Wohin?“ (Spiel T. 10 mit Auftakt-17 auf 5)

Es ist die Grundfrage, wie Schubert sie immer wieder neu stellt: in den Müllerliedern, im „Wanderer“, in den „Göttern Griechenlands“: „Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder holdes Blütenaher der Natur.“ Hören Sie das Vorspiel und die erste Strophe des Lieds „Die Götter Griechenlands“. Schuberts Anweisung: „Langsam, mit heiliger Sehnsucht“ zeigt den Horizont dieser Frage. (Spiel „Die Götter Griechenlands“ T 1-8)

Die Frage weckt auch das Thema aus dem Schlaf seines 6/8 Wiegens, diesem sich Leben- und Treibenlassen. Vor ihr erscheint das Gewohnte, Natürliche als das noch nicht Wirkliche, als Schatten. Und so will es Schubert im ersten Teil gespielt wissen: nicht durchgängig in dem warmen blühenden Ton, den wir erwarten, sondern entfärbt, pianissimo, wie aus der Ferne gehört, erinnernd. (Spiel T. 1-4 pp)

Schuberts dynamische Vorschriften verfremden das Thema insgesamt, sie greifen ein, kehren das Erwartete um. Wir finden das Liedchen mit 4 verschiedenen dynamischen Vorschriften befrachtet: pp, p, mf und f. Zwei Stellen sind durch ein Crescendo und Diminuendo hervorgehoben: Sie markieren den eingeschobenen 7. Takt, wo das Keimmotiv mit der Wechselnote wie eine idee fixe auftaucht, (Spiel T. 8 mit Auftakt-9 auf 1) und sie pointiert es wieder T.15,16 vor dem Halbschluss. (Spiel T. 16 mit Auftakt-16 auf 3) In dem Crescendo T. 7 drängt das Thema gleichsam aus dem Schatten heraus, der Klang erwärmt sich, blüht für einige Takte auf. (Spiel T. 7 mit Auftakt-9)

Die Antwort auf die Frage T. 17 „Wohin willst du“ ist forciert: statt des erwarteten piano ein mezzoforte, ein dichter, naher Klang, der gegen das Irreale Wirklichkeit suggerieren will, vollends das Forte der Wiederholung erzeugt die übertriebene Geste eines „Trotzdem“. (Spiel T. 18 mit Auftakt-25 auf 5) Schubert hat mit der Fortevorschrift seine eigene ursprüngliche Pianissimoversion widerrufen. Umso abgründiger gerät der Kontrast, wenn die Coda abrupt sich ins Pianissimo wieder zurückzieht. Hören wir das Thema ohne Wiederholungen ganz. (Spiel T. 1-30 auf 3)

Die Verwandlung des Lebendigen in den Traum, die Entrückung des Vertrauten in die Ferne und das Aufbegehren gegen den Verlust, das Festhalten, Herbeizwingen, die ohnmächtige Beschwörung, dieser Gegensatz ist das Thema des so einfachen Themas.

Was aber soll nun geschehen, nachdem das Thema dieses Rondos, seine Geschichte schon durchlaufen hat? Es folgen 2 kontrastierende Intermezzi, beide reagieren auf die Erfahrung des Unwirklichen, vertiefen sie, ziehen sich zunächst zurück in einen Zustand Null.

Die erste Episode löst sich von der Form thematischer Gestalt überhaupt, beginnt in der mediantischen Region c-moll an der Grenze zum Gestaltlosen. Wir hören, wie Gestalt sich bilden, sich dem Amorphen entringen will. Entstehung ist ja eines der großen Themen Schuberts, denken Sie an Anfänge wie die der 8. Sinfonie, des 1. Suleikaliedes, des „Gesangs der Geister über den Wassern“. Hier nun erscheint über vibrierendem, pochendem Grund als erstes nur eine Spur der Erinnerung: drei mal der Impuls jener genannten thematischen Terz, (Spiel T. 32-33 auf 1, langsam) aus ihr entsteht mit dem Doppeltriller, (Spiel T. 33-34 auf 1, langsam) ein Wirbel, der das Keimmotiv es-f-es umspielt, (Spiel T. 33-34 akkordisch) doch gebremst von einem Diminuendo, kann es seinen Höhepunkt nicht einmal ausspielen. (Spiel T. 32-34 auf 1)

Dann folgen immer neue Anläufe des Werdenwollens. (Spiel T. 32-45, 1. Klammer)

Die Entwicklung im 2. Teil dieser Episode gewinnt Richtung, steuert ein Ziel an, aber ihr Höhepunkt ist seltsam verquer: die Kulmination beginnt nach Schuberts dynamischer Vorschrift zu früh, schon auf dem Dominantseptakkord T. 56 und nicht wie zu erwarten auf dem Verminderten, und sie endet zu spät, denn sie stemmt sich gegen das Gefälle der mit T. 57 bereits sinkenden Tonleiter. Hören Sie diese Entwicklung in vereinfachter Fassung. (Spiel T. 54 auf 5-59, vereinfacht)

Im Bass ertönt T.56 das Keimmotiv g-as-g, aber sein Höhepunkt, das as ist schon geschwächt durch das kurze Diminuendo. (Spiel T. 56-57, akkordisch) „Was steigt, muss doch hinab“, sagt die Musik, „im Kleinen wie im Großen“, und die Bahn der ganzen Episode führt wieder dahin, woher sie kam. Hören Sie nun den 2. Teil der c-Moll Episode, T. 46-59. (Spiel T. 46-59 auf 1)

So scheint die Musik letztlich nur das „Umsonst“ all ihres Werdenwollens darzustellen, wäre da nicht die Coda ab T. 59: der Anfang erscheint wieder, doch nun im Licht von C-Dur, dreifaches Pianissimo im offenen Klang der weiten Lage, mit hochgelegener Terz, die nach Schuberts Anweisung sich bis in die Keimfigur hinein verlängert. (Spiel T. 59-61 auf 1, langsam) Dann greift die Musik das Enden des Doppelschlages T. 61 auf, (Spiel T. 61-62) führt seine Bewegung fort in großem Bogen leiterabwärts zurück in die Region der Tiefe, wo im Tremolo des Basses die Ursprungsregung g-as-g nachhallt. (Spiel T. 62-69 auf 1) Eine Geste der Ergebung. Das Zurückmüssen wird zu einem Zurückwollen. Ganz am Ende mit der Wendung nach G-Dur T. 73 wandelt sich das Keimmotiv zu einer Choralkadenz, (Spiel T. 69-73) fis-g-g-fis-g, einen Atemzug des Einverständnisses: „So ist es“. Wenn das ganze erste Zwischenspiel wie von blinden Triebregungen beherrscht ist, so erhebt hier am Ende in der Coda im vergehenden Klang das Subjekt für einen Moment seine Stimme.

Wie die erste Episode aus gestaltloser Tiefe heraufsteigt, so schwebt die zweite Episode aus hoher Region heran: wir hören, wie aus einem Läuten, dem Schwingen eines as-Moll Klanges – wieder sind es pendelnde Terzbewegungen - sich ein Lied bilden will. (Spiel T. 107-115 auf 3)

Aber hier kein Drängen und Ringen, sondern ein Geschehenlassen, ein Aufsteigen und Versinken von Gestalt in transparentem Klang in weitgespannter Lage, der nie das Feld des Pianissimo verlässt.

Schubert lässt der Melodie Zeit sich zu enthüllen: wie aus dem Schwingen des as-Moll Klanges, (Takt 112 ist nur Vortakt) eine erste Kontur sich heraushebt, so verklingt sie wieder in ihm, und es hallt aus der Tiefe nach. (Spiel T. 116 mit Auftakt bis Schlag 2)

Dann erweitert sich die Melodie sukzessive expandierend und löst sich wieder in einem langen Läuten auf. Aber auch wo sich die Melodie aussingt, bleibt sie wie eine Abgeschiedene in der Feme ihres Pianissimo. Hören Sie den ersten Teil der as-Moll Episode ganz. (Spiel T. 112 mit Auftakt-139 auf 2)

Der spezifische Klang dieser Zwischenmusik: transparent, spröde und doch weit, entsteht durch die Schichtung von drei Klangebene: die tiefen, ruhig durchschwingenden Bässe, das Geläute, bzw. die melodische Bewegung oben und das Mittelband der harmonischen Füllstimmen, diese haben nicht nur ihren eigenen rhythmischen Puls, sie singen im Verborgenen ihren eignen, von Pausen durchlichteten Choral. Er erscheint, wenn sich die Repetitionen nicht vordrängen, wenn man sich den einfachen Gang ihrer Oberstimme vergegenwärtigt. (Spiel T. 122-129 als Choral)

Die Musik hier erinnert den Geist des Adagios im Streichquintett, auch dort wird der Choral der Mittelstimmen von den anderen Stimmen umspielt. Die Musik, die hier wie eine Erscheinung heranschwebt und wieder zergeht, klingt, als käme sie aus der Sphäre, die Schubert in „Mein Traum“ beschreibt, jene mystische Reise, die ihn vom Vaterhaus weg zuletzt zum Grabmahl einer „frommen Jungfrau“ führte, „die erst gestorben war“. „Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln...und ehe ich es wählte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt". Das Utopische erscheint bei Schubert immer auf dunklem Grund, dem Bewusstsein des Todes.

In den Dissonanzen und Sforzati der zurückmodulierenden Reprise tritt es verstärkt hervor. (Spiel T. 179-188)

Schuberts Nüchternheit verbietet das Verweilen im Traum. Auch diese utopische Enklave, ihr stationäres Läuten ruft die Gegenwelt wach: den Marsch, sein Impuls aufzubrechen, einem Ziel zu. (Spiel T. 140-144 auf 2)

Das Material entnimmt er dem, wovon er los will: er greift die Geste der steigenden Quarte etwa auf, die für die Befreiung der Melodie, T. 122, so wichtig war, (Spiel T. 122 mit Auftakt-123) auch den steigenden Dreiklang (T. 132), (Spiel T. 132-133) vor allem den Begleitrhythmus, der nun aber nicht mehr auf der 4 pausiert, sondern zunächst durchschwingt. (Spiel T. 138-142, nur linke Hand)

Wenn die as-Moll Episode die melodische Gestalt sich entwickeln lässt, so geschieht hier im Marsch die Gegenbewegung: die Aufbruchsgeste mit ihrer scharf umrissenen Melodik kommt nicht weiter, die Bewegung verfängt sich, windet sich kreisend, erreicht kein Ziel, (Spiel T. 140-153 auf 3) stürzt T. 150 subito pianissimo, in die Tiefe. (Spiel T. 151 mit Auftakt-155 auf 2)

Was als vitaler Aufbruch begann, verwandelt sich in einen Geistermarsch. Er führt von h-Moll, das eigentlich ces-Moll ist, zurück zur Reprise, zu jenem asphodelischen as-Moll, aus dem er ausbrach. (Spiel T. 156 mit Auftakt-160 auf 2)

Die Form des ganzen Stückes ist kreisförmig, ein potenziertes Rondo. Das Thema umschließt beide Intermezzi. So bildet es mit seiner Erfahrung von Vergänglichkeit und des Schattenhaften allen Daseins zugleich die Mitte des ganzen Stückes, sogar die Mitte des Gesamtzyklus.

3. Klavierstück C Dur

Das 3. Klavierstück in C gleicht einem Scherzo: seine hochkomprimierten Ecksätze umschließen die abgelegene Insel eines Trios von unendlicher Weite. Nichts in diesem Stück geht so, wie wir es erwarten. Jede Intention in dem Allegro wird konterkariert, keine kann sich ausleben. Es ist ein Satz des permanenten Widerspruchs. Verstört vor allem ist seine Zeitfolge. Es beginnt mit einem Motiv des Endens. Vereinfacht lautet es: (Spiel T. 1-3 in Akkorden)

Wir kennen solch endendes Beginnen aus dem ersten Lied der Winterreise: „Fremd bin ich eingezogen“. (Spiel des Vorspiels)

Das Vorspiel des Liedes führt die Bewegung in ihren tiefsten Ruhegrund. Hier in diesem Scherzo möchte die Musik eigentlich erst mit dem 4. Takt schließen, (Spiel T. 1-3 auf 2) aber zwei vorwärtstreibende, sich steigernde Impulse fahren dazwischen, kommen jedoch nicht weiter, werden auf den Grundton zurückgeworfen. (Spiel T. 4 mit Auftakt-6 auf 2)

Zusammengenommen bilden ihre Kerntöne T. 4-6: c-d-c, bzw. e-f-e im Bass, wieder das Keimmotiv mit der Wechselnote, das schon durch die vorangehenden Stücke geistert, Ausdruck verkürzten Lebens, das aufflammend erlischt.

So bildet sich in dieser 5 Taktgruppe eine Art Zeitstau. Er zeigt das Problem des Stückes: Was enden will, darf nicht schließen, was vorwärts will, kommt nicht weiter. Aber das kommt nicht in tragischem Ton daher, sondern scherzando: eine Geste des laissez faire, konterkariert von einem tänzerischen Impuls.

Untergründig bleibt die verquere Lustigkeit doch bezogen auf die dunkle es-Moll Welt des 1. Stückes: denn das Thema kombiniert dessen melodische Substanz. Gemeinsam ist nicht nur das Keimmotiv, sondern auch die thematische fallende Terz und Sekunde (Spiel Beginn von Stück 1, rechte Hand, fallende Terz und Sekunde, dann Stück 3, Beginn, fallende Terz und Sekunde in Oktaven). Vielleicht sogar ist der synkopische Beginn als unterdrückter Auftakt zu verstehen, bezogen auf die zuckenden Sechzehntel-Auftakte des ersten. (Spiel der Anfangsfigur, zuerst mit Sechzehntel-Auftakt, dann wie notiert)

Mit diesem verqueren Einstand scheinen von Anfang an schon alle Wege verbaut. Schubert kommt weiter, indem er den Widerspruch vertieft. Intensiviert wird zunächst das Keimmotiv: Wir hören es T. 4-5 in den versteckten Kerntönen c-d-c-d-c, (Spiel T. 4 mit Auftakt-5 in Akkorden, vereinfacht), Takt 11 als Forte-Fanale f-g-f, (Spiel T. 11 mit Auftakt-12 auf 2) T. 13 f. nachhallend, f-g-f im Alt unter dem verwirbelten Echo oben, (Spiel T. 13 mit Auftakt-14 auf 2) und den Initialimpuls, sforzato, T. 26 in der kadenzierenden Schlussgestalt. (Spiel T. 26-27 auf 1)

Wie das Keimmotiv, so wird auch das Motiv des Endens intensiviert. Es erscheint nun in der Gestalt sinkender Sekundketten, dabei aber wird es umfunktioniert: aggressiv geladen, statt p jetzt f bzw. ff, die Gegenbewegung des Basses wirkt dem Fall entgegen. Statt der Geste des Sinkenlassens jetzt ein in die Tiefe vorstoßender Impuls. (Spiel T. 15 mit Auftakt-16 auf 2)

Mit äußerster Energie, drei mal nacheinander insistierend, setzt es dann T. 19 ff. an, in immer anderen Taktgruppen es probierend: drei mal staut sich die sinkende Bewegung auf dem Widerstand des synkopierten f: (Spiel T. 19 mit Auftakt-24) und selbst beim 3. Ansatz, wo wir eine gradlinige Mündung in den Grundton erwarten, T. 23 (Spiel T. 23-24) wird T. 25 der Fall der Tonleiter durch einen akzentuierten Neuansatz des Basses in tieferer Lage unterbrochen, T. 24 ff. (Spiel T. 23-26 auf 1)

Der 4. Versuch endlich kadenziert, aber nicht beruhigt: ein synkopiertes Sforzato reißt die Bewegung hoch. In den Schluss hinein dringt sich T. 26 der auffahrende Impuls des Keimmotivs, als bäumte sich das noch ungewordene Leben in ihm auf, um dann doch in das Endmotiv zu münden. (Spiel T. 25-27 auf 1)

So folgen am Ende die konträren Motive nicht nur aufeinander, sie sind ineinander verkeilt. Damit ist der Grundwiderspruch des Stückes: vergebliches Enden - unerfülltes Leben exponiert.

Die Form dieser „Exposition“ ist kaleidoskopisch, bestehend aus Splittern, die sich scharf gegeneinander absetzen. Wohl kommt es in dieser Exposition zu einer Verdichtung, nicht aber zu einer Entwicklung.

Durchführungsartig versucht die Musik dann eine Entwicklung in drei sich steigernden Schüben zu erzwingen:

Im ersten Anlauf T. 27 ff. gewinnt die Melodik kurzfristig Strömung und erreicht ihre Kulmination in der Höhe des g^{'''}. (Spiel T. 27-34) Mit einem 2. Schub T. 42 ff. gerät auch die Harmonik in Fluss: gewinnt die Ebene von Es-Dur, während die Melodik sich aus dem Keimmotiv entwickelt. Und endlich, zum ersten mal, weitet sich dieses Motiv. (Spiel T. 42-58)

Aber in der insistierenden Wiederholung der Kulminationsphrase erstarrt schon der Glanz des Es-Dur. Den 3. Versuch, ein Ziel zu erreichen, startet die Coda des Ganzen. Sie setzt genau ein, wo die 2. Entwicklung abbricht, T. 68, sprengt die dort gestauten Energien frei, erreicht den absoluten Höhepunkt des c^{'''}. (Spiel T. 224-239 auf 1 und)

Alle die erreichten Höhepunkte klingen merkwürdig leer. Und so entspricht auch den Phasen der Anspannung keine des erfüllten Endens, sie atmen nicht aus, sie dürfen nicht entspannen.

Der 1. Entwicklungsschub mündet in eine Schlussgruppe T. 38 ff., die den Widerspruch komprimieren: die Sforzato-Einwürfe der plagalen Kadenz fallen der sinkenden Gebärde ins Wort, reißen sie hoch. (Spiel T. 38 auf 1 und-42 auf 1)

Vollends wird der zweiten Entwicklungsphase am Ende die Entspannung verwehrt: Wie mit angehaltenem Atem bleibt die Musik in der Generalpause stehen, die erfüllt ist von einem unhörbaren Fortissimo. Das Piano subito der folgenden Tenuti T.70 f. entspannt nicht, leer stehen sie im Bann dieses Spannungsfeldes, tendenzlos, senza espressione, wie Tropfen, die in die Stille fallen. (Spiel T. 63-71)

Das Fazit der Schlussentwicklung in der Coda der Reprise ist katastrophisch. Was so lässig begann, (Spiel T. 1-5 auf 2) endet im Zorn. (Spiel T. 241 auf 1 und-245 auf 1) „Du musst hinab“, sagt die Schlussfigur, „ich will hinaus“ antwortet die expandierende Geste. Dann die lapidare Kadenz, die Schweigen gebietet.

So dementiert die Coda ihren eigenen virtuos triumphierenden Gestus. Das erinnert an den verzweifelten „Muth“ aus der „Winterreise“: „Will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!“ (Spiel dieser Zeilen und des Nachspiels des Lieds)

Das Ziel, das die Musik hier erreicht, ist leer. Gerade die Hochspannung aber, in der sie endet, hält den Prozess offen. (Spiel 241 auf 1 und-251)

Die Musik des Scheiterns in den Ecksätzen umschließt ein inneres Ziel. Es erscheint im Trio, in dem Augenblick, wo der Wille an seine Grenze stößt, wo der Klang mit chromatischer Wendung zur neapolitanischen Region Des-Dur emporgehoben wird, löst sich die Spannung. Die Musik beginnt wieder zu atmen. (Spiel T. 70-85 auf 2)

Die Variationen dieses Trios sind beseelt von der Idee eines stationären Klanges. Die Klänge erscheinen wie aus verschiedenen Räumen, Fernen, Nähen, das Ohr ist gleichsam allseitig geöffnet. Erst die neue Klangraummusik lehrt so hören.

Zu spielen ist das vielleicht am ehesten, als stünde man in der Mitte dieses Klangraumes, und ließe passiv sich von den Ereignissen bewegen. Denn es gibt keine Wege in dieser Ebene, nur den Wechsel des Blicks.

Das Trio ist Musik der Nachzeit, ihr Grundmotiv eine Gebärde des Abschieds, ein Winken,⁶ der thematischen fallenden Terz und Sekunde hört es nach, vielleicht fasst es in dem beginnenden Quartfall beide zusammen: (Spiel T. 74-76 auf 2). Aber in diesem Nachhören löst sich die alte Folge auf, es wird nicht wörtlich zitiert, das Vergangene dissoziiert in seine Elemente: zuerst ertönt die Quart, (Spiel T. 76 mit Auftakt ff.) dann die Sekund, (Spiel) dann die Terz usw. (Spiel) Der Zwang, wie eines aus dem andern hervorgeht, löst sich auf, und der, im Allegro so gedrängte, überfüllte Raum weitet sich. Das Enden, das dort nicht gelingen will, erfüllt sich hier in einem grenzüberschwingenden Klingen, als käme es aus jener Sphäre, die Schubert in jenem „Traum“⁷ erschienen ist, jener Ebene, die schon in der as-Moll- und der As- Dur Episode des 1. Stückes hörbar wurde.

Aber auch hier in diesem stationären Klang ist kein Bleiben. In der Coda des Trios schlägt es um: die Glocken des Abschieds rufen in erbarmungslosem, dreifachem Forte zurück aus dem Irrealis des Traums in die Wirklichkeit des unerfüllten Werdens und des abgebrochenen Endens, das Allegro muss sich wiederholen. (Spiel T. 146 mit Auftakt-161 auf 2)

Schlussbemerkung

Blicken wir zurück auf diese drei Stücke, die wohl doch als Zyklus konzipiert wurden, so zeigen sie alle die Erfahrung von unaufhebbaren Konflikten. Was werden und sich entfalten will, muss zurück und kann doch nicht beruhigt schließen. Traum und Wirklichkeit stehen schroff gegeneinander, es gibt keine Brücke zwischen beiden, und doch kann keines das andere widerlegen. Das weist zurück auf die biographische und die gesellschaftliche Situation Schuberts: Die Stücke sind entstanden in den letzten Lebensmonaten, in einer Zeit der politisch tiefsten Restauration, aber sie spiegeln nicht nur ihre Basis. In ihrem Traum steht die metaphysische Frage: Wohin? „Schöne Welt, wo bist du, Kehre wieder, holdes Blütentalter der Natur“.

⁶ Winken ist eine der Urgesten Schuberts, wir finden es paradigmatisch im ersten Lieder der „Winterreise“ in dem kleinen Zwischenspiel oder in der nachwinkenden Coda des Moment musical As-Dur aus op. 94, T. 44 ff.

⁷ *Mein Traum*, Allegorische Erzählung vom 3. Juli 1822 (*Schubert Dokumente*, S. 158 f.)

Hören wir zum Schluss noch einmal Schuberts Vertonung dieser Zeilen von Schiller aus dem Lied „Die Götter Griechenlands“. (Spiel „Die Götter Griechenlands“, Vorspiel, Strophe 1 und Schlusszeile mit Nachspiel)