

formbestimmten, selbstgenügsamen Auffassung, die der Parteikritik unterlag, obgleich die äußere Gestalt der Symphonie den offiziellen Vorstellungen durchaus entsprach. Dazu ist besonders die dramatische Grundhaltung der Symphonie zu zählen, wie sie offiziell begrüßt wurde und im vorliegenden Falle durch die Entstehungsgeschichte eindeutig belegt ist. Die ‚Rettung‘ beider Stücke für den Sozialistischen Realismus war denn auch durch entsprechende Interpretation möglich.

Für Prokofjew waren solche Überlegungen beim Kompositionsprozeß allem Anschein nach gänzlich unwichtig. Zwar konnte er zwangsläufig die gesamte Diskussion, aber die ästhetischen Maximen hatten für ihn als Komponisten offenbar keine Geltung. Dadurch beweist er nicht nur eine Unabhängigkeit von politischer Einflußnahme, die Versuche der Vereinnahmung unnütz und unbegründet erscheinen lassen, er verweist auch darauf, wie wenig zutreffend eine Geschichtsschreibung ist, die sich solche Prinzipien zur Grundlage macht. Denn sie müßte bei identischem musikalischem Material ganz gegensätzliche Urteile über die beiden hier besprochenen Werke Prokofjews fällen. Ob es sich bei den beiden Werken um gelungene Kunstwerke handelt oder nicht, entscheidet keine offizielle Kontrollinstanz, sondern ist eine Frage der Kompositionsprinzipien, der jeweiligen Erfüllung und Ausarbeitung einer selbstgewählten Aufgabe und ist Ergebnis ihres historischen Wirkungsprozesses.

## Franz Schuberts Heinelied „Ihr Bild“

von Wolf-Dieter Seiffert, Fraunberg

Rudolph Bockholdt zum 60. Geburtstag

Das Gedicht *Ich stand in dunkeln Träumen* gehört zu den am häufigsten vertonten Texten Heinrich Heines<sup>1</sup>. In Franz Schuberts Lied *Ihr Bild* (D 957/9) tritt es uns als knappe, nur 36 Takte umfassende musikalische Schöpfung entgegen, die zu den tiefgründigsten Liedkompositionen zu zählen ist, befremdend und unmittelbar ansprechend zugleich. Nicht zufällig beschäftigt sich die Musikwissenschaft immer wieder mit diesem 1829 postum veröffentlichten Lied aus dem *Schwanengesang*, wobei stets die außerordentliche Schlichtheit und großartige Ökonomie der kompositorischen Mittel betont wird. Über eher beiläufige Erwähnungen in Untersuchungen zu Schuberts Liedschaffen im allgemeinen und zum *Schwanengesang* im besonderen

<sup>1</sup> Ernst Challier, *Grosser Lieder-Katalog*, Berlin 1885ff., Nachdr. Wiesbaden 1979; dort werden 69 Vertonungen dieses Gedichts angegeben, aus denen neben Schuberts auch Hugo Wolfs Vertonung (aus: *Liederstrauß*, 1878) hervorzuheben ist; vgl. auch Walter A. Berendsohn, *Heines „Buch der Lieder“*. *Struktur- und Stilstudie*, in: *Heine-Jahrbuch* 1 (1962), S. 30.

hinaus<sup>2</sup> widmen sich einige Studien speziell diesem Lied, allerdings häufig zu oberflächlich deskriptiv<sup>3</sup> oder nur Teilaspekte herausgreifend<sup>4</sup>. Das Lied als Ganzes zu erfassen sowie der Versuch, offene musikalische Probleme zu deuten, ist Ziel folgender Studie.

### Zum Text

Der Text Heines<sup>5</sup> vermittelt uns die Psychographie eines Menschen, der sich in einem Zustand äußerster seelischer Anspannung befindet. In genialer Konzentration der sprachlichen Mittel entwickelt Heine einen dynamischen Prozeß, der sich von der Ausgangssituation einer anfänglich vollständigen Apathie („Ich stand [...] und starrte“; I/1—2) bis zu einem befreienden Ausruf („Und ach, ich kann es nicht glauben“; III/3) des lyrischen Ich spannt. Nicht ein statischer Zustand wird umschrieben, sondern ein Vorgang der Belebung und der wachsenden Erkenntnis.

Ich stand in dunkeln Träumen,  
Und starrte ihr Bildniß an,  
Und das geliebte Antlitz  
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich  
Ein Lächeln wunderbar,  
Und wie von Wehmuthstränen  
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Thränen flossen  
Mir von den Wangen herab —  
Und ach, ich kann es nicht glauben,  
Daß ich dich verloren hab'!

<sup>2</sup> Alfred Einstein, *Schubert. Ein musikalisches Portrait*, Zürich 1952, S. 354; Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, 2 Bde., Leipzig 1953, Bd. 2, S. 221; Richard Capell, *Schubert's Songs*, New York 1957, S. 253; Craig A. Bell, *The Songs of Schubert*, London 1964, S. 127; Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 330; Maurice J. E. Brown, *Schubert Songs*, London 1967, S. 60; Erdmute Schwarmath, *Musikalischer Bau und Sprachvertontung in Schuberts Liedern*, Tutzing 1969 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 17), S. 76; Harry Goldschmidt, *Welches war die ursprüngliche Reihenfolge in Schuberts Heine-Liedern*, in: *Djbmw* 1972, S. 52ff.; J. H. Thomas, *Schubert's modified strophic songs with particular reference to Schwanengesang*, in: *MR* 34 (1973), S. 83ff.; Gerald Moore, *The Schubert Song Cycles*, London 1975, S. 213ff.; Dietrich Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden, Wesen, Wirkung*, Kassel 1976, 4. Aufl. 1985, S. 313.

<sup>3</sup> Ernest Graham Porter, *The Songs of Schubert*, London 1937, S. 101; ders., *Schubert's Song Technique*, London 1961, S. 80 und S. 136; Alec Robertson, *The Songs*, in: *Schubert. A Symposium*, hrsg. von Gerald Abraham, London 1946, 2. Aufl. 1952, S. 149ff. insbes. S. 170f.; Eugene Thamon Simpson, *A Study, Analysis, and Performance of the Schwanengesang of Franz Schubert*, D 957, Phil. Diss., University of Columbia, Ann Arbor 1968, S. 142ff.; Francis Davis Stovall, *Schubert's Heine Songs: A Critical and Analytical Study*, Phil. Diss., University of Texas, Ann Arbor 1969, S. 39ff.

<sup>4</sup> Heinrich Schenker, *Schubert: „Ihr Bild“*, in: ders., *Der Tonwille* 1, Wien 1921, S. 46ff.; Joseph Kerman, *A Romantic Detail in Schubert's Schwanengesang*, in: *MQ* 48 (1962), S. 36ff.; Gernot Gruber, *Romantische Ironie in den Heine-Liedern*<sup>1</sup>, in: *Schubert-Kongreß* 1978, hrsg. von Otto Brusatti, Graz 1979, S. 321ff., insbes. S. 325f.; Wolfram Steinbeck, *Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert*, in: *Mf* 42 (1989), S. 206ff., insbes. S. 218.

<sup>5</sup> Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Hamburg 1827, Nr. XXIII. Vgl. auch: *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, hrsg. von Maximilian und Lilly Schochow, 2 Bde., Hildesheim 1974, Bd. 1, S. 160. Zu dem Gedicht existiert, so weit ich sehe, keine Spezialuntersuchung seitens der Germanistik.

Der Gedichtanfang „Ich stand in dunkeln Träumen“ (I/1) bietet eine einprägsame, poetisch subtile Umschreibung für das in höchster Anspannung und gleichzeitig absoluter Untätigkeit verharrende Ich. Die Erzählzeit (Imperfekt) läßt uns diesen Zustand aus der zeitlichen Distanz nachvollziehen. Durch Alliteration der gewählten Verben „stand“ (I/1) und „starrte“ (I/2) wird inhaltlich ein Bogen vom ersten zum zweiten Vers gespannt und gleichzeitig die Zustandsbeschreibung intensiviert. Die ersten beiden Verse setzen im Unterschied zu allen übrigen Verspaaren zwei Aussagen aneinander, die semantisch und syntaktisch voneinander unabhängig sind. Gleichzeitig eröffnen sie uns aber die in der Folge thematisierte Beziehung zwischen dem Subjekt („Ich“; I/1) und dem Objekt („Bildniß“; I/2), eine Beziehung, die zu Beginn des Gedichtes nur durch die Benennung der polaren Kräfte, nicht aber durch eine tatsächliche Verbindung gekennzeichnet ist. Das abwesende Ich („in dunkeln Träumen“; I/1) nimmt das Bildnis als solches nicht wirklich zur Kenntnis („starrte“; I/2).

Der Grund dieser apathischen Erstarrung wird uns in der unmittelbaren Fortsetzung der ersten Strophe nicht mitgeteilt; stattdessen löst sich allmählich die Lähmung, das Objekt wird näher gefaßt. Der dritte Vers der ersten Strophe präzisiert zunächst das „Bildniß“ (I/2). Es zeigt das „Antlitz“ (I/3) einer Person, die nicht etwa Abneigung evoziert (was ja durch die Anfangszeilen zunächst eine naheliegende Vermutung wäre), sondern Gefühle der Liebe und Zuneigung wachruft. Das inhaltliche Zentrum der ersten Strophe bildet jedoch zweifellos der vierte Vers („Heimlich zu leben begann“; I/4), der uns durch die plötzliche Inversion der Syntax und den Wechsel des Metrums (vom Jambus zum Daktylus) zu verstehen gibt, daß genau in diesem Moment etwas in Bewegung gerät. Über diese auffällige metrische Belebung hinaus, die präzise gesetzt und inhaltlich begründet ist, spannt Heine — im Gegensatz zu den isoliert nebeneinander stehenden ersten beiden Versen — einen sinnfälligen Bogen von Vers 3 zu 4 der ersten Strophe, indem er, wie in den meisten Doppelversen, auf die Technik des Enjambements zurückgreift. Dieses Verbum („leben“; I/4) drückt die durch das Bildnis initiierte innere Bewegung und Belebung aus. Das durch seine Satzstellung zentrale Wort „heimlich“ läßt sich zum einen im Sinne des erst Allmählichen, des Zögerlichen der Belebung verstehen. „Heimlich“ meint aber zum anderen auch das gleichsam unbemerkte, noch nicht vollständig wahrgenommene Entschwinden der Erstarrung. Die sich langsam vollziehende Schärfung des Blickes, der erst nach und nach die Konturen des Antlitzes erfaßt, ist dem betrachtenden Ich (und genau hier, von Vers 3 zu 4, wird er ein „Betrachter“) selbst keineswegs bewußt. Sie bleibt ihm noch verborgen.

In der zweiten Strophe wendet sich der Blick vollständig dem Objekt, dem Antlitz der Geliebten zu. Zwei Merkmale des Gesichtes fallen dem Betrachter sofort in die Augen: In unüberhörbarer Alliteration ist es ein „Lächeln“ (II/2), welches den Blick auf die „Lippen“ (II/1) zieht, in unüberbarem Kontrast dazu sind es die „Wehmuthstränen“ (II/3), die „ihr Augenpaar“ (II/4) attraktiv machen. Heine erfaßt durch diese Attribute — auch durch seine Wahl der Verben („zog“ — „erglänzte“) — jene erwachende Anteilnahme des zu Anfang starr und teilnahmslos stehenden lyrischen Ich, die zum zentralen Thema seines Gedichtes wird. Dennoch ist der Prozeß der Belebung noch keineswegs abgeschlossen. Im Unterschied zur letzten Strophe wird uns (als Lesern des Gedichtes) die emotionale Teilnahme des Ich ausschließlich durch das

Objekt des Portraits und seine subjektive Beschreibung vermittelt. Die distanzierte Haltung, die offenkundig auch das Ich hier noch einnimmt, wird nicht zuletzt durch die Konjunktion „wie“ (II/3) deutlich. Das „wie“ deutet (wiederum in geschickter Versverknüpfung durch Alliteration: „wunderbar/wie/Wehmuthstränen“; II/2—3)<sup>6</sup> die bewußte Setzung eines Vergleichs, obwohl der Leser freilich ahnt, daß im Moment des Anblickens der Augen, der entscheidende Augen-Blick zwischen Erstarrung (Anfang des Gedichtes) und Erschütterung (Ende des Gedichtes) liegt<sup>7</sup>.

Daß mit dem Umschlag von der zweiten zur dritten Strophe, der inhaltlich durch den Wechsel vom Objekt zurück zum Subjekt bestätigt ist, in der Tat ein entscheidendes Moment der im wesentlichen durch eine Gefühlserwärmung gekennzeichneten Dynamisierung gegeben ist, beweist der unmittelbare Anschluß der dritten Strophe. Die Distanz des Vergleichs ist völlig aufgegeben, das Ich erkennt seinen Zustand, es bricht in Tränen aus. Gleichzeitig aber schlägt die bisher auf das Bild projizierte, ursächlich freilich immer im Ich begründete Stimmungslage in erlebte Realität um<sup>8</sup>. Mit dem ersten, eminent wichtigen Wort der letzten Strophe erhält der sich beschleunigende Prozeß der Belebung und der Befreiung aus tiefer Depression eine neue Qualität, weil das lyrische Ich damit seinem Objekt (von Heine höchst subtil komponiert) ebenfalls fließende Tränen konzediert: „A u c h meine Thränen flossen“ (III/1). In einer Situation höchst komplexer emotionaler Vorgänge, löst sich die Erstarrung in Handlung. Daß der zweite Vers, der in auffälliger Korrespondenz zum Vers I/4 ebenfalls unvermittelt vom jambischen in den daktylischen Rhythmus fällt, unmittelbar nach dem „meine Thränen“ (III/1) nochmals das Personalpronomen („mir“; III/2) betont, scheint lediglich eine Bestätigung des Tatbestandes zu sein: Belebte sich das Bildnis bis zu diesem Moment scheinbar, weil nur in der Imagination seines Betrachters (in der Funktion einer Projektion eigener Gefühle), so beweisen die fließenden Tränen dem lyrischen Ich endgültig, daß es sich in der Realität und nicht in einem starren, dunklen Traum befindet. Nichts könnte diesen Höhepunkt einer sukzessiven Belebung deutlicher unterstreichen, als der Tempuswechsel vom distanzierenden Präteritum, zum unmittelbar ergreifenden Präsens<sup>9</sup>. Der Ausruf: „Und ach, ich kann es nicht glauben, / Daß ich dich verloren hab'!“ (III/3—4) klärt daher nicht nur den Leser, sondern letztlich auch das Ich selbst über den Grund seiner ursprünglichen Apathie auf.

<sup>6</sup> Schubert setzt das „wunderbar“ (II/2) durch Kommata vom Satzkontext ab, als ob er dadurch jegliche adjektivische Bedeutung leugnen wollte; vgl. T. 17/18.

<sup>7</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der eigene Blick auf die Augen der Geliebten den emotionalen Umschlag bewirkt. Nicht nur die Kombination von Augen- und Lippenpaar, sondern auch die symbolische Bedeutung der Augen, als ‚Einfallstor in die Seele‘, als Spiegel innerer Empfindungen, sind ein traditioneller Topos der europäischen Literatur; vgl. etwa Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig 1793, Nachdr. Hildesheim 1970, Bd. 1, Sp. 558f. sowie die Art. *Augen* und *Augenpaar*, in: *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, hrsg. von Karl Friedrich W. Wander, Leipzig 1867, Bd. 1, Sp. 171ff. bzw. Sp. 186. Das Raffinement des Heine'schen Gedichtes besteht zusätzlich freilich darin, daß das Ich durch die Augen des Portraits hindurch gleichsam in die eigene Seele blickt.


<sup>8</sup> Gruber, S. 325, spricht zu Recht von einer „Vision des lebenden Bildes“. Einen Wesensverwandten findet das Ich unseres Gedichtes im schizophränen Ich des Liedes *Der Doppelgänger* (D 957/13).

<sup>9</sup> Stovall, S. 39; Gruber, S. 326.

## Zur Musik

Schubert lehnt sich an Heines Regellaß der drei Strophen und ihrer gleichmäßigen, volksliedhaften Abfolge in Verspaaren insofern an, als jeder Vers ohne Ausnahme zwei Takte, jedes Verspaar vier Takte Musik umfaßt, die Verspaare bis auf die zweite Strophe jeweils durch ein wiederum zweitaktiges ‚Zwischenspiel‘ des Klaviers voneinander abgetrennt sind, wodurch formal ein starker Bezug zwischen erster und dritter Strophe erkennbar wird. Zwei Takte des Klaviers eröffnen, zwei Takte des Klaviers schließen das Stück. Setzt man die beiden zum dritten Teil rückleitenden Takte (T. 23/24) in Analogie zu den beiden Eröffnungstakten, was musikalisch überzeugt (s. u.), so ist die dritte Strophe nicht nur wie die erste gebaut, sondern verwendet auch die gleiche Musik wie die erste Strophe. Schubert hält sich damit an die gleichmäßige strophische Gestaltung des Gedichtes, die er durch schlichte Dreiteiligkeit (A-B-A) musikalisch faßt<sup>10</sup>.

Der Anfang dieses Liedes ist, verglichen mit allen übrigen Schubert-Liedern, sehr ungewöhnlich: Er ersetzt die Konvention des Klaviervorspiels durch eine Intonation, die gewissermaßen als Relikt des vorbereitenden und einstimmenden Vorspiels erscheint<sup>11</sup>. Doch der Begriff „Intonation“ trifft nur einen, nicht einmal den entscheidenden Aspekt dieses Liedanfangs. Schon seine aufführungspraktische Notwendigkeit ist nicht empirisch legitimierbar: Es existieren durchaus — vor allem beim jungen Schubert<sup>12</sup> — Lieder, in denen der Sänger ohne jede Intonation des Klaviers einsetzt; gerade die dem Volkslied besonders nahe stehenden Lieder (wie etwa das *Heidenröslein*, D 257) scheinen diesem Typus anzugehören<sup>13</sup>.

Bereits aus der beschriebenen regelmäßigen Liedstruktur läßt sich ablesen, warum der Anfang dieses Liedes durchaus als Relikt eines gewöhnlichen Klaviervorspiels zu verstehen ist. Es handelt sich keineswegs um einen isolierten Intonationston: |  | den der Sänger in beliebigem Moment aufgreifen könnte. Einerseits verweist die Doppelung auf die nachfolgende paarige Taktstruktur, andererseits konstituiert die distinkte Punktierung zweier Halbenoten mit nachfolgender Pause Metrum und Tempo des Stückes<sup>14</sup>. Es bedarf also keiner Betonung, daß trotz höchster Reduktion die Funktion des ‚Vorspiels‘ (Konstituierung des Tempos, des Metrums, der Tonhöhe, der Aura) gleichwohl erhalten bleibt. Nur die Tonart ist zunächst unbestimmt.

<sup>10</sup> Stovall, S. 42f., wendet sich zu Recht gegen den törichten Vorwurf J. M. Steins, Schubert habe damit den Sinn des Gedichts verfehlt und sentimental verkürzt; Jack M. Stein, *Schubert's Heine Songs*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (1966), S. 559ff.

<sup>11</sup> Schwarmath kommt in ihrem Kapitel über Schuberts Klaviervorspiele (S. 121ff.) leider nicht auf diesen Extremfall zu sprechen.

<sup>12</sup> Edith Schnapper, *Die Gesänge des jungen Schubert*, Bern 1937, S. 137ff.

<sup>13</sup> Vgl. z. B. auch *Schäfers Klagelied*, D 121, *Jägers Abendlied*, D 215, oder *Das Rosenband*, D 280; vgl. hierzu auch Kerman, S. 37.

<sup>14</sup> Moore, S. 214: „Schubert did not want the tempo to drag“.

Franz Schubert zeichnet in *Ihr Bild* *b*-moll vor — eine unter seinen Liedern äußerst selten auftretende Tonart<sup>15</sup>. Zu behaupten, dieses Lied stünde in *b*-moll, wäre dennoch nur die halbe Wahrheit. Zwar wird das Stück mit dem isoliert einsetzenden *b* zunächst in seiner Tonhöhe fixiert<sup>16</sup>, durch den Einsatz der Singstimme dann in seinem melancholischen Charakter festgelegt (der erste auf *b* folgende Ton ist *des*), doch suchen wir ein deutlich durch Kadenz und Akkord bestärktes *b*-moll zunächst vergeblich. Im Gegenteil: Auf die fraglos in der Tonskala des *b*-moll anhebende Singstimme folgt bereits nach wenigen Takten eine Aufhellung in den Durbereich (T. 9), die erste Strophe endet durch breit ausholende Kadenz in gefestigtem *B*-dur (Grundstellung mit Oktavlage). Die musikalisch als Mittelteil gestaltete zweite Strophe färbt sich zögerlich zu *Ges*-dur (s. u.), zu einer dem *b*-moll sehr nahen Tonart also, die jedoch nach dem *B*-dur-Schluß der ersten Strophe wie eine ferne Insel anmutet. Die dritte Strophe übernimmt die identische Musik der ersten, so daß der Akkord *b*-moll, gefestigt durch eine vorausgehende Kadenz, buchstäblich erst im letzten Moment, nämlich im letzten Takt des Liedes erklingt. Doch nicht einmal dieser letzte Akkord befriedigt den Wunsch nach einer endgültigen Festlegung der vorgezeichneten Tonart. Verglichen mit dem sicheren Setzen der Durvariante in Takt 11/12 und 33/34 wirkt seine Gestaltung unvollkommen, offen, wie fragend. Dieser Charakter wird vor allem durch die ungewöhnliche Quintlage des Schlußakkordes in zusätzlicher zweifacher Oktavspreizung<sup>17</sup>, aber auch durch die starre, ebenfalls zwei Oktaven umspannende Fixierung des Grundtons ausgelöst. Die kleine Terz (im Penultimatakt fehlt das *des* noch beim ersten ‚*B*-Akkord‘ auf Schlag zwei)<sup>18</sup> wirkt daher im Schlußklang eher wie ein Ferment, denn als Konsequenz des Liedes. Das Klaviernachspiel dunkelt das vorherrschende *B*-dur der ersten und dritten sowie das zarte *Ges*-dur der zweiten Strophe lediglich ab. Weder in *b*-moll noch in *B*-dur bewegt sich das Drama des lyrischen Ich.

Die Tonartenfrage, auch im Blick auf das Verhältnis zwischen dem Mittelteil und seinen Rahmenteilern, werfen die Gelenktakte 23 und 24 auf, deren Beleuchtung uns bereits an die zentrale Stelle des Liedes führt. Oberflächlich betrachtet, handelt es sich um die Rückleitung von *Ges*-dur nach *b*-moll: Das durch V-I-Schritt bestätigte *Ges*-dur in Takt 22 mündet nach zwei Takten in den *b*-moll-Beginn der dritten Strophe. Doch die vermittelnden Akkorde verstören uns<sup>19</sup>. Handelt es sich wirklich um eine

<sup>15</sup> Die Durvariante verwendet Schubert dagegen häufig. Offensichtlich ist die Wahl dieser dunklen Tonart durch den Gehalt des Gedichtes zu erklären, zieht man etwa Robert Schumanns bekannte Äußerung hinzu, wonach sich einfache Empfindungen am besten in einfachen, komplexe „in fremden Tonarten, welche das Ohr seltener gehört“ ausdrücken ließen; Robert Schumann, *Charakteristik der Tonarten*, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., 5. Aufl., Leipzig 1914, Bd. 1, S. 106.

<sup>16</sup> Vgl. Stovall, S. 43.

<sup>17</sup> Die Nummern 4 und 8 des *Schwanengesangs* enden ebenfalls mit dieser merkwürdigen Betonung der Quinte im Schlußklang; vgl. auch *Die Schöne Müllerin* [Nr. 8, 18, 20] oder die *Winterreise* [Nr. 4, 7].

<sup>18</sup> Vgl. die analoge Stelle mit der (Groß-) Terz in T. 13!

<sup>19</sup> Kerman sieht in ihnen Vertreter einer beim späten Schubert häufig erscheinenden Akkordprogression. Stets strebe an solchen Stellen ein diffuser Spannungsklang in einen Ruheklang („X-T“). Kerman setzt beispielsweise den Anfang von *Am Meer* (D 957/12): „X-T-X-T“ oder von *Die Stadt* (D 957/11): „T-X-T“ sowie weitere Beispiele aus späten Liedern und Instrumentalmusik Schuberts sinnvoll mit unseren Takten in Beziehung; sein Rückbezug dieser Stelle auf den Liedanfang überzeugt nicht minder (s. u.); Kerman, S. 39f. und S. 46ff.

„Modulation“<sup>20</sup>? Der mit kurzem Sechzehntel-Auftakt angeschlagene Akkord, der unmittelbar auf das *Ges*-dur (T. 22) in Takt 23 folgt, ist klanglich als dominantischer Akkord festgelegt. Durch seine tatsächliche Konstellation (Tonvorrat und plötzliche tiefe Lage) erkennen wir jedoch, daß es sich hierbei bereits um einen ‚unreinen‘ Akkord über *b* handelt, der sich im Folgetakt (T. 24) zu einem reinen (weil terzlosen) *B*-Klang löst<sup>21</sup>, und nicht um einen auf *ges* bezogenen Akkord. Der vermeintliche Septon entpuppt sich als leittöniges (in *Ges*-dur fremdes) *e*, der vermeintliche Grundton *ges* wird in Gegenbewegung ebenfalls leittönig zum Quintton des *B*-Klanges geführt, zudem ist letzterer als isolierter Ton in der Mittellage ohnehin nur sekundärer Bestandteil eines Akkordes, der im wesentlichen durch die starre Klammer des dreifachen Tones *b* bestimmt ist<sup>22</sup>:



Über das harmonisch auffällige Vorgehen Schuberts hinaus, muß der Bezug dieser Gelenkstelle zu den Anfangstakten auffallen: Beschränkte sich die „starre“ Eröffnung auf zwei wiederholte, isolierte Töne *b*, so leiten hier zwei Akkorde unklaren Tongeschlechts die dritte Strophe ein; der jeweilige Spitzenton bleibt dabei lagenidentisch erhalten<sup>23</sup>.

Den für Heines Gedicht zentralen Aspekt einer allmählichen progressiven Belebung des Ich stellt Schubert durch seine strophische Liedform nicht in den Mittelpunkt. Gleichwohl fängt er exakt jenen Umschlag von völliger Erstarrung in „heimliche“ Belebung, der die erste Strophe prägt, innerhalb der ersten 14 Takte kongenial ein. Eine Gegenüberstellung der musikalischen Gestaltungsmittel des ersten und zweiten Verspaares (T. 2—6 mit T. 9—12) verdeutlicht dies.

Nach dem zweimaligen bloßen Anschlagen des Tones *b* übernimmt die Singstimme den Ausgangston ohne Stütze des Klaviers. Die sich in der Folge zart entwickelnde Melodie der Gesangsstimme wird durch das Klavier colla parte mit zwei nach unten geklappten Oktaven völlig zurückgenommen mitvollzogen, Stimme und Klavier bilden eine untrennbare, mysteriöse Einheit, gänzlich auf das eine melodische Band im Spektrum der drei Oktaven bezogen. Das Ungeheuerliche dieser unisonen Liederöffnung<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Zu unscharf ist die bloße Feststellung eines vorgeblichen Modulationsvorganges von *B* (moll/dur) über *Ges*-dur zurück zu *B* (moll/dur), wie etwa bei Porter, 1961, S. 80, oder Thomas, S. 86.

<sup>21</sup> Kerman, S. 43.

<sup>22</sup> Im Autograph hatte Schubert zunächst zusätzlich in der kleinen Oktav *ges* notiert, dieses jedoch wieder ausgestrichen.

<sup>23</sup> Kerman, S. 43 und 45.

<sup>24</sup> Schenker, S. 47, machte als erster auf die Merkwürdigkeit dieses Liedanfanges aufmerksam und wollte in ihm eine in Musik gefaßte Einstimmung des Hörers in die seelische Ausgangslage des verlassenen Liebenden sehen: „With him, we too stare at the picture“. Gegen diese eher intuitiv nachvollziehbare Bemerkung angehend, verweist Kerman zu Recht auf den kompositorisch viel fester verankerten Sinn dieser beiden Einzelnoten, der sich an der Parallelstelle, unmittelbar vor der dritten Strophe (T. 23/24), in Form zweier Akkorde offenbare. Die nackten Töne zu Beginn seien nichts weiter als eine „condensation“, das „exoskeleton“ eines zutiefst als „romantisch“ zu bezeichnenden harmonischen Vorganges; Kerman, S. 36 und 43. Vgl. auch Paul Mies, *Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede*, in: *ZfMw* 11 (1928/29), S. 96ff.

mag als gespenstisch empfunden werden, in jedem Falle vermittelt Schubert musikalisch eindrücklich die starre Leblosigkeit, Isolation und Einsamkeit (ein eigenständiger Klavierpart wäre bereits ein Gegenüber!) des lyrischen Ich.

Die Situation ändert sich bei Gewährwerdung der Konturen des Portraits (I/3—4, T. 9ff.): Das Klavier nutzt nun den ihm wesenhaften akkordischen Satz, indem es gleichzeitig in der Oberstimme den Gesang (jetzt in derselben) Lage nachvollzieht und doch auch harmonisch stützt. Der Satz belebt sich, das Klavier wächst allmählich aus der Identität mit dem Gesang heraus. Selbst zwischen drittem und viertem Vers vollzieht sich noch eine Dynamisierung. Besteht das akkordische Fundament zunächst aus je vier in ihrer Bewegungsrichtung einfach zu verfolgenden Stimmen (vierstimmiger Satz), verdickt sich in Takt 11 die Faktur. Der Klaviersatz wächst zu blockhafter (sechs bis sieben Töne umfassender) Akkordik heran<sup>25</sup>, durch Gegenbewegung der Außenstimmen großartig die zielgerichtete Kadenz zum Versende hin zusammenfassend.

Aber der Klavierpart des dritten Verses trägt noch deutliche Spuren der anfänglichen Erstarrung. Zwar tendiert die zweite Strophenhälfte sofort (T. 9/1) nach *B*-dur, jedoch muß sich die Durterz im Verlauf der folgenden vier Takte erst mühsam etablieren, bevor sie den grundtönigen Schlußakkord der ersten Strophe wesentlich prägt. Des weiteren überraschen die vierstimmigen Akkorde des Taktes 9 nicht allein aufgrund ihrer plötzlichen Dur-Wärme, sondern sie tragen gleichermaßen noch satztechnische Relikte der Anfangskälte in sich. Der Baß bildet kein Fundament, sondern ist in Sexten (plus Oktav) an die Oberstimme gekoppelt, der Tenor hält trotz Sekundreibung auf Schlag drei starr an seinem *b* fest, der Alt vollzieht in parallelen Quartan die Oberstimme nach. Überspitzt gesagt: Die erst allmählich sich erwärmende Starre faßt Schubert durch die spätmittelalterliche Satztechnik des „Fauxbourdon“<sup>26</sup>!

Auch die Gesangsstimme realisiert Aussage und Gehalt des Textes. Die syntaktisch und semantisch geschlossenen ersten beiden Verse sind durch zwei selbständige Perioden vertont: Umkreist der erste Vers den Zentralton *b*, der nicht zuletzt durch die Betonung des Leittones als Abschluß wirkt<sup>27</sup>, so umspielt die Melodik des zweiten Verses die Note *ges*, die freilich erst in ihrem nach unten gerichteten Halbtonschritt eine Lösung und ihr Ziel findet. Die durch Tritonusfall und hinausgezögerte Auflösung des *ges* erzeugte Spannung, wird zudem durch eine Verschärfung der rhythmischen Werte erzeugt. Nicht etwa als bloße Diminuierung der fließenden Melodik des Anfangs, sondern als sinnfällige Umsetzung der scheinbar unlösbaren Ausgangssituation („starrt“; I/2, T. 5)<sup>28</sup> sind diese Doppelpunktierungen und Sechzehntel-Impulse zu

Georgiades, S. 330, betont das Übernatürliche dieses Anfangs: „Das *Pianissimo*-Unisono in *Ihr Bild* ist wie ein bloßer Umriß, der aus *dunklen Träumen* hervortritt, wie Töne, denen das Körperhafte — die Harmonien — entzogen wurde“. Vgl. ferner Capell, S. 253; Simpson, S. 143; Fischer-Dieskau, S. 313.

<sup>25</sup> Thomas, S. 86.

<sup>26</sup> Ohne die musikhistorische Dimension dieses kleinen, aber tiefgründigen Liedes zu weit spannen zu wollen, sei die satztechnische Entwicklung des Klavierpartes der ersten Strophe rekapituliert: (Gregorianische) Einstimmigkeit wird durch spätmittelalterlichen Fauxbourdon abgelöst, das schließlich in akkordisches Begleiten in Dur-Moll-Tonalität mündet.

<sup>27</sup> Entgegen Stovall, S. 46 und 50, der eine fallende Melodielinie erblicken will, um den Tränenfluß der parallelen Stelle (T. 19) zureichend erklären zu können.

<sup>28</sup> In diesem Wort liegt auch die einzige Abweichung Schuberts von der Textvorlage Heines vor: Er apostrophiert, um die rhythmische Prägnanz erzeugen zu können, während Heine offenkundig das Imperfekt betonen will und dadurch im Metrischen eine zweite Senkung in Kauf nimmt.



interpretieren, die zur Deutung des Liedes noch einen wesentlichen Baustein beitragen werden:



Im Gegensatz zu den beiden getrennten Vertonungsebenen der ersten Strophenhälfte belebt sich in den Versen drei und vier die Oberstimme in Art einer melodischen Sequenz, wobei sie — in Analogie zum Text — einen großen Bogen über die vier Takte des zweiten Verspaares spannt. Ziel dieser aufstrebenden Melodik ist zweifelsfrei das erste Viertel des Taktes 11, das auf das entscheidende Wort „heimlich“ zustrebt, dann wieder zum Ausgangston *b* zurückkehrt. Auf „heimlich“ fällt nicht nur der Hochton *es*, dieses Ziel der Bewegung ist auch dynamisch (*crescendo* und Akzent), rhythmisch (daktylisch), satztechnisch (Gegenbewegung) sowie durch die schnellere harmonische Progression im Vergleich zu den Vortakten ausgezeichnet<sup>29</sup>. Nicht zuletzt die dynamische Differenz zwischen anfänglichem *Pianissimo* und dem sich daraus entwickelnden *Crescendo* ist ein Hinweis auf die musikalische, zur Sprache in Analogie tretende Umsetzung der zentralen Aussage der ersten Strophe<sup>30</sup>.

Das *B*-dur des Strophenschlusses (T. 14) bleibt keineswegs in seiner Festigkeit bestehen. Es zieht sich vielmehr im Übergang zur zweiten Strophe zurück und endet in ungewisser Quintlage. Daß der Grundton des *B*-Klanges jedoch eine übermächtige Wirkung auch auf die zweite Strophe ausübt, ist hingegen ein wesentliches Merkmal dieses musikalischen Mittelteils<sup>31</sup>. Wie bereits betont, wendet sich hier der Blick auf das Objekt, mit dessen Hilfe sich das Ich letztlich seiner Situation bewußt wird. Die Musik Schuberts wendet sich ebenfalls gleichsam von der beklemmenden Aura des nicht eindeutigen *B*-Klanges zur Medianten *Ges*, die ein Tor zu einer anderen Welt zu öffnen scheint. In der Gesangsstimme spielt der Ton *ges*, verglichen mit dem Ausgangs- und Endton *b* eine untergeordnete Rolle. Sekundär ist dabei die Tatsache, daß *b* ein Kernton des Dreiklanges von *Ges*-dur ist; wenn der Grundton auf Kosten des

<sup>29</sup> In der dritten Strophe wird auf diese Weise das Wort „dich“ hervorgehoben.

<sup>30</sup> Auch der Mitvollzug des selbstbewußten Quartsprunges („und das“; T. 8/9) durch das Klavier, der in so deutlichem Kontrast zur Statik des Liedanfanges steht, unterstützt die Beobachtung der in allen Belangen gewandelten Situation.

<sup>31</sup> Keineswegs bleibt der Rhythmus der Rahmenteile erhalten; vgl. Simpson, S. 143. Vielmehr wird in Bezugnahme auf jene Teile nicht die metrisch schwere („z o g sich“ — „T r ä nen“), sondern die letzte Silbe synkopisch hervorgehoben, was einen ungemein drängenden Gestus erzeugt, der eben gerade das Zögerliche des Anfangs aufhebt.

Terztönen vernachlässigt wird, ist aufgrund der Tonartenproblematik der Rahmenteile eine gewisse harmonische Ambivalenz festzuhalten. Wie zentral der Ton *b* während der ganzen zweiten Strophe bleibt, verdeutlicht die Oberstimme des Klaviers, aus dessen oberem Liegeton die Melodiestimme zögerlich heraustropft. Demonstrativ schlägt das Klavier in Takt 16 nochmals den Ton *b* an; bis zu diesem Moment weiß man genau, ob sich aus dem Absacken des Einzeltones *b* *Ges*-dur oder *es*-moll ergeben wird. Erst das eindeutige Setzen der V. Stufe zu *Ges*-dur verdeutlicht die harmonische Richtung<sup>32</sup>. Ausgelöst durch den Topos der „Wehmuthsthränen“ (II/3; T. 19/20) überschreitet die Singstimme gar den Terzraum und strebt bis zur Unterquint *es*. Das drohende Umschlagen nach *es*-moll, das ja bereits im ersten Vers (II/1) prinzipielle tonale Möglichkeit war, wird nur dadurch aufgefangen, daß in Takt 20 das *ces* des dominantischen Akkordes *Des*<sup>7</sup> im Vergleich zur Analogstelle (T. 16) verfrüht einsetzt und einen Bogen (vgl. die noch weiter abrutschende Baßbewegung) zur eigentlichen Dominante — durch die explizite Vorschrift *crescendo* intensiviert — spannen muß. Der hier als Zusammenklang erscheinende, schmerzhaft Tritonus (*ces* + *f*), der an der Nahtstelle der Verse I/1 zu 2 bzw. III/1 zu 2 als sukzessives Intervall verwendet wurde, zielt gleichzeitig auch den melodischen Tiefpunkt dieses Liedes an. Der auflösende textliche Bezug bedarf keiner Hervorhebung.

Die ähnlich dem ‚Intonationsvorspiel‘ knapp und konzentriert zweitaktig gestalteten ‚Zwischenspiele‘ des Klaviers führen uns an die elementare, untergründig wirkende Idee dieses Liedes noch näher heran. Worin besteht die Aufgabe dieser jeweils kurzen Spanne eines Klavierparts, der vom *colla-parte*-Spiel mit der Singstimme befreit ist? Fraglos fokussieren diese Momente das unmittelbar zuvor Erklungene. Sie hängen wie ein Echo den vertonten Verspaaren nach.

Die Bewegung des Basses der beiden ‚Zwischenspiele‘, die zwischen den Verspaaren der ersten und dritten Strophe (T. 7—8 und 29—30) stehen, greift auf den durch Doppelpunktierung und Sechzehntel-Noten verschärften Rhythmus des unmittelbar vorausgehenden Taktpaares zurück. Das Register schlägt dabei in die dunkelste Region um, es vollzieht sich erneut die Spannungssituation, die durch den Vorhaltston *ges* ausgelöst wird<sup>33</sup>. Die über dem Echo des Basses liegenden Akkorde vollziehen dabei ebenfalls, vom halbschlüssigen *F*-dur-Klang ausgehend, die Bewegung der Verkrampfung und Lösung. Wenig wäre damit gewonnen, den grandiosen Zusammenklang in Takt 7 bzw. 29 funktionsharmonisch deuten zu wollen. Wie beim Übergang von der zweiten zur dritten Strophe das dreifache *b* eine Klammer bildet, zwischen der sich ein Spannungsakkord in den leeren Quintraum des *B*-Klanges auflöst, so umspannt und

<sup>32</sup> Das sich von der Singstimme befreiende Mittelstimmenmelisma verharrt sogar noch einen Moment (als Quartvorhalt) auf der zuvor erreichten Unterterz zu *b*. Als musikalischer Vorgang liegt hier eine zu ihrer (engen) Ausgangslage zurückkehrende klangliche Ausbreitung vor. Vgl. die ähnliche Beschreibung bei Simpson, S. 144. Die Takte 16 und 18 bilden dabei die terzorientierten, identischen Rahmenklänge, der sich befreiend öffnende Dominantklang unterstützt jene, durch Assonanz verbundenen Zentralbegriffe der zweiten Strophe („Lächeln“ — „erglänzte“).

<sup>33</sup> Es scheint nicht unplausibel, wenn Hans Költzsch auf die Takte 8/9 der großen *B*-dur-Sonate, D 960 (1828), aufmerksam macht, in denen ein Triller im tiefsten Register des Klaviers einem liegenden *F*-dur-Akkord (in gleicher Lage) geheimnisvoll unterlegt ist; Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig 1927 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen* 7), S. 131.

verknüpft auch hier der Ton *c* einen durch Leittonspannung erzeugten zusammengesetzten Akkord, der einer Auflösung bedarf<sup>34</sup>. Besondere Beachtung verdient auch die harmonische Schärfung dieses Vorgangs, weil im Übergang zum Lösungsakkord ein untergründiger Querstand auftaucht. Dieser Querstand inspiriert möglicherweise auch das plötzliche Abrutschen des Tones *a* zu *as* (dur/moll) in Takt 10, sorgt er doch hier neben seiner überleitenden und weiterführenden Funktion für eine kurzzeitige Labilität des Tongeschlechts<sup>35</sup>. Der Klaviernachhang beider Rahmenstrophen (T. 12–14 und 34–36) setzt jedenfalls mit genau jener chromatischen Bewegung ein und bewirkt dadurch, daß die offenkundige Doppeltaktgliederung, die sich durch das gesamte Lied zieht, in diesen Momenten eine Überschneidung erfährt<sup>36</sup>.

Aber nicht nur ein Dreitakter wird untergründig variiert wiederholt. Durch den von Takt 8 zu 9 (34 zu 35) gesetzten Quartsprung und die „starre“ Achse des *b* (vgl. T. 9 und 13; 31 und 35) zieht Schubert sogar noch zum vier Takte zurückliegenden Versbeginn einen Verknüpfungsfaden. Wesentliches Prinzip des Klaviernachhangs der ersten Strophe ist jedoch die sofort einsetzende Ausdünnung der zuvor blockhaften Akkordik. Wie in Takt 9 liegt wieder ein lichter, vierstimmiger Satz in weiter Lage vor, der rhythmisch ( | ♩ ♪ ♪ | ♩ ) und in Form einer Umkehrung der Gegenbewegungslinien auch satztechnisch an Takt 11/12 anknüpft; lediglich die Quintlage des Schlußklanges (T. 14) deutet den zu erwartenden Anschluß der zweiten Strophe an.

Daß der Klaviernachhang der Takte 34–36, der gleichzeitig auch Nachspiel des Liedes ist, trotz offenkundiger Parallelen zu den Takten 12–14 durch seine endgültige Wendung nach *b*-moll die Textaussage verdeutlicht, ist evident. Das Gewährwerden des Verlustes der Geliebten erzwingt das Umschlagen der *tertia maior* zur *tertia minor*, oder umgekehrt: Durch den Umschlag in die Düsternis des *b*-moll werden wir auf diesen Deutungsgehalt verwiesen<sup>37</sup>. Auch setzt Schubert an dieser Stelle, das Endgültige der Erkenntnis unterstreichend, erstmals und einmalig in diesem Lied ein Forte<sup>38</sup>. Außerdem verdünnt sich der Satz keineswegs, sondern verdoppelt sogar die starre Achse des *b* und auch die Oberstimme. Der Schlußklang endet, entgegen Takt 14, nicht mehr in der Ausgangslage des Liedes, sondern eine Oktave tiefer. Lediglich die Quintlage scheint der robusten Sicherheit dieser Schlußklänge eine gewisse Offenheit zu verleihen.

Zur Deutung fordert zuletzt noch eine weitere Eigentümlichkeit dieses Liedes heraus. Wenn es wahr ist, daß die 'Zwischenspiele' des Klaviers gewissermaßen ein Echo des unmittelbar Vorausgehenden sind, dann trägt uns die rein formalistische Feststellung, daß im Mittelteil (Strophe II) kein solches 'Zwischenspiel' komponiert ist. Die merkwürdige, in Terzen geführte Figur (T. 18, 22):

<sup>34</sup> Kerman, S. 44.

<sup>35</sup> Vgl. auch die Labilität der Tonart auf Kosten der weiträumigen in Sekundsritten abfallenden Skala von *b* zu *des* in den Takten 19/20 (bei „Tränen“).

<sup>36</sup> Vgl. Porter, 1937, S. 101. Stovall, S. 46, übersieht die Parallele des fallenden Basses.

<sup>37</sup> Vgl. Gruber, S. 326. Stovall, S. 52, erkennt hierin den einzigen Unterschied zwischen den sonst vermeintlich identischen Teilen.

<sup>38</sup> Vgl. Porter, 1937, S. 101; Moore, S. 216.

steht nämlich nicht nur zwischen und nach den Verspaaren der zweiten Strophe, sondern fungiert ebenfalls als ‚Echo‘ des unmittelbar Vorausgehenden, ist demnach Konzentrat eines ‚Zwischenspieles‘. Ungeachtet der Taktgliederung der zweiten Strophe, die keinen Raum für einen Klaviernachhang läßt, weist also auch der Mittelteil ‚Zwischen-‘ und ‚Nachspiel‘ des auf sich gestellten Klavierparts auf.

Daneben kommt dieser zunächst unmotiviert wirkenden Terzfigur eine weitere, entscheidende Funktion zu<sup>39</sup>. Sie knüpft nämlich keineswegs nur zur dritten Strophe Beziehungen (s. o.), vielmehr hat sie auch in der merkwürdigen Doppelrolle des Tones *b* (der ja Repräsentant der ersten und dritten, auf das Ich bezogenen Strophe ist) ebenso ihre Wurzel, wie im zweiten Vers der ersten Strophe („und starrt‘ ihr Bildniß an“; I/2): Der unverhofft wiederkehrende, scharfe Rhythmus, das Unerlöste des leittönigen *ges* und der Terzfall, der sich im Klaviernachspiel (!) (T. 7/8) querständig als Vermittler von *ges* zu *f* (Baß) einschleibt, zeigen seine Herkunft deutlich auf<sup>40</sup>. Insofern deutet die Terzfallfigur, die sich nur bei oberflächlicher Betrachtung als fröhlich-unbeschwert (etwa als Spiegelung des betrachteten Antlitzes) erweist, darauf hin, daß die Idylle des *Ges*-dur — des augenblicks- und glückhaften Versenkens in „ihr Bild“ — nicht von langer Dauer sein wird, sondern im Gegenteil den Betrachter um so tiefer in quälende Trauer stürzen wird.

Während Heinrich Heine also in seiner tiefgründigen Thematisierung jener Bildbetrachtung einen dynamischen Belebungsprozeß entwickelt, der dem Ich schließlich die Möglichkeit einer (bitteren) Erkenntnis und damit Gewißheit verschafft, so betont Franz Schubert einerseits die Endgültigkeit des Verlustes, andererseits billigt er der Betrachtung des Bildnisses der verlorenen Geliebten nur die Scheinhaftigkeit eines Augenblicks reinsten Glückes zu.

<sup>39</sup> Simpson, S. 144f., mahnt die präzise Ausführung der Sechzehntel an, ohne die entscheidenden Hintergründe zu erkennen; Robertson, S. 171, und Stovall, S. 47, verfehlen den Bedeutungsgehalt dieser Terzfallfigur, und damit ein entscheidendes Moment dieses Liedes, gründlich. Sie ist sicherlich nicht bloßes „element of gaiety and lightness, obviously inspired by the reference to laughing“ (Stovall); und auch der Hinweis auf einen vermeintlich plötzlichen Bedeutungswandel dieser Figur („smiling thirds turn to tears“; Robertson) erfährt nicht deren ganze Dimension.

<sup>40</sup> Vgl. Steinbeck, S. 218.