

## *Ein Lieblingsmotiv Schuberts*

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Ein eigenartiges Begleitmotiv wiederholt sich an annähernd zwanzig Schubertschen Liedern. Das ist eine verschwindend geringe Zahl gegenüber der Gesamtzahl der Lieder des Meisters; aber das Motiv ist so charakteristisch, daß seine mehrfache Verwendung auffallen muß, zumal, da es auch in einem der berühmtesten Instrumentalwerke Schuberts, der h-moll-Symphonie, auftritt. Besonders merkwürdig ist, daß die Beispiele nicht aus einer begrenzten Schaffensperiode stammen, sondern sich über fast anderthalb Jahrzehnte verteilen, vom ersten großen Liederjahr 1815 bis zum letzten Lebensjahr Schuberts. Es scheint sich also um ein Element seiner musikalischen Phantasie zu handeln, das immer wieder zu neuer Gestaltung drängte, und man darf das Motiv wohl für ein Lieblingsmotiv Schuberts halten.

Es kennzeichnet sich durch drei Merkmale. Der Rhythmus, der in gerader und ungerader Taktart vorkommt, ist bestimmt durch drei Unterteilungswerte, die nach einer Pause oder nach einer über ihren Takteil hinaus verlängerten Note das Ende des Takts darstellen: (Der Zwerg), (Suleika I.). Obwohl das Motiv seiner Natur nach auftaktig ist, wird es fast immer im Volltakt eingeführt.

Das melodische Kriterium ist Tonwiederholung. Die drei Auftaktnoten und die vorhergehende, häufig auch die folgende erste Taktnote sind die gleichen. Von Ausnahmen, die der Identität des Motivs keinen Abbruch tun, wird später zu sprechen sein. Im übrigen kann sich die charakteristische, durch Tonwiederholung gegebene Gestalt des Motivs aus und zu melodisch reicheren Bildungen entwickeln.

Das dritte Charakteristikum ist das funktionelle: Das Motiv ist Baßmotiv, zuweilen dem Rhythmus nach aus der Melodie der Singstimme abgeleitet und sie tragend oder auch sich verselbständigend, zuweilen unabhängig der Melodie gegenübergestellt.

In einigen Liedern ist das Baßmotiv zum akkordischen Motiv erweitert, d. h. es dient, unter Preisgabe seiner Eigenwirkung, als Baß einer seinem Rhythmus gehorchenden Akkordfolge:



Da die Oberstimme solcher Akkordfolgen — manchmal auch eine Mittelstimme — eine melodische Bewegung darstellt, sei es eine mit der Singstimme gehende oder auch eine eigene, so würde eine normale Analyse sich selbstverständlich an die Motivbildung der Melodiestimme halten und die Gestalt des Basses als akzessorisch betrachten. Da es aber hier gilt, das Vorhandensein unseres, jedenfalls im Notenbilde sichtbaren Baßmotivs nachzuweisen, und da überdies in einem Lied



gestalt oder in Abwandlungen beherrscht es vereinheitlichend das ganze Lied; sogar der Basso ostinato der zur Coda gestalteten letzten Strophe (Bsp. 5) ist unverkennbar nur eine Variante des tragenden Motivs in seiner unmittelbar vorhergehenden Ostinato-Fassung (Bsp. 6).



Die Einführung des Motivs weicht etwas von der oben gegebenen Definition ab, sie bringt die erste, zur Wiederholung bestimmte Taktnote als Quintton des Basses (Bsp. 7). Obwohl die Singstimme im ersten Takt und in manchen weiteren Phrasen rhythmisch mit dem Baßmotiv zusammengeht, bleibt es bei der überwiegenden Unabhängigkeit des Baßmotivs zumindest fraglich, ob dieses von der Singstimme her inspiriert ist, oder ob es nicht umgekehrt die vokale Deklamation an den betreffenden Stellen bestimmt hat. Denn sicher ist es angeregt durch den Textinhalt „Was bedeutet die Bewegung“. Man vergleiche die Abwandlung bei den Worten „Kosend spielt er der Ostwind mit dem Staube“.



Den gegenüber der Singstimme ganz selbständig aktiven Hauptgedanken der Begleitung bildet das Baßmotiv in der Ballade *Der Zwerg* vom Jahre 1822<sup>1</sup>. Paul Mies<sup>2</sup> vergleicht es mit dem ihm rhythmisch ähnlichen Kopfmotiv des ersten Satzes von Beethovens c-moll-Symphonie und bezeichnet es, unter Betonung der Verschiedenheit beider, gleichfalls als ein „Schicksalsmotiv“. Und es ist wirklich merkwürdig, wie das Motiv — abgesehen von der Rolle, die es in der Begleitung spielt — in den dramatisch und psychologisch entscheidenden Momenten von der Singstimme aufgegriffen wird: „Da tritt der Zwerg“ (Unisono von Singstimme und Baß, 4. Strophe), „da küßt der Zwerg“ (Singstimme allein, 8. Strophe) als Angelpunkte der Handlung; dazwischen: „als wollt' er schnell [vor Gram erblinden]“, „Zwar werd' ich [ewiglich]“, „doch muß zum [frühen Grab]“. Dabei handelt es sich um verschiedene Varianten, die aber immer die drei gleichen Töne des Auftakts wahren. Daneben kommen auch Ableitungen vor, die nur noch den Rhythmus des Motivs zeigen. Aber die ersten drei Strophen, dann wieder die der ersten analoge siebente und schließlich die Coda werden beherrscht von der tragisch lastenden Grundgestalt des Baßmotivs.

*Du liebst mich nicht* (1822) verwendet für die Begleitung fast durchweg die oben mit Notenbeispiel beschriebene „akkordisch erweiterte“ Motivform. Fast durch-

<sup>1</sup> Möglicherweise ist *Der Zwerg* erst 1823 komponiert. Die Entstehungszeit ist ungewiß.

<sup>2</sup> Franz Schubert, Leipzig 1954.

weg: denn in einzelnen Takten liegt der Baß unter dem Motiv-Rhythmus von Akkorden still oder verwendet wechselnde Töne. Die Gleichförmigkeit des Rhythmus wird zuweilen durch Synkopen oder weibliche Motivendungen  nebst einzelnen Ruhepunkten modifiziert, aber wirklich unterbrochen nur bei den Aufschreien „die Sonne vermissen“ und „was blühen die Narzissen“ sowie in den drei letzten gesungenen Takten. Was der quälend obstinate Rhythmus des Klavierparts bedeutet, wird durch die Singstimme klar, die diesen Rhythmus nur für den immer wiederkehrenden Refrain „Du liebst mich nicht“ verwendet, ihn aber im Verlauf durch Punktierung steigert und am Schluß durch eine tragisch gesteigerte Deklamation ersetzt.

Als eine Variante unseres Motivs darf wohl auch der Baß im zweiten Teil (F-dur  $\frac{3}{4}$ ) der *Blumenballade Viola*, ebenfalls aus dem Jahre 1822, gelten. Hier werden die gehaltene Note des ersten Taktteils und die Tonwiederholungen des Auftakts durch Oktavsprünge ersetzt (Bsp. 8). Daneben kommt in Singstimme und Baß der charakteristische Rhythmus (mit ungespaltener erster Taktnote) in Dreiklangstönen und andern Tonfolgen vor.



Eine andere Variante findet sich im Vor- und Nachspiel des Liedes *Die liebe Farbe* aus dem 1823 komponierten Zyklus *Die schöne Müllerin*. Nur der letzte der je vier Takte des Basses zeigt das Motiv in seiner Grundgestalt, aber man kann es auch in den drei vorhergehenden Takten nicht verkennen.



Sehr interessant gestaltet sich die Verwendung des zur Erörterung stehenden Motivs in dem im Mai 1823 komponierten Lied *Vergißmeinnicht*. Hier entsteht es im Zuge einer Entwicklung und steigert sich weiterhin zum „akkordischen Motiv“. Im ersten E-dur-Abschnitt ( $\frac{3}{4}$  „Langsam“ und „Geschwinder“) kündigt der Rhythmus sich in einigen wiederholten oder vereinzelt Phrasen der Singstimme unauffällig an; im H-dur-Abschnitt (C „Geschwind“) bemächtigt er sich des Basses, den er in wechselnden Tonfolgen 49 Takte hindurch ununterbrochen beherrscht. Nach viertaktigem Aussetzen am Schluß des Abschnitts konzentriert er sich im folgenden (h-moll,  $\frac{3}{4}$ , „Etwas geschwind“), als Ausdruck der Worte „unergründlich Sehnen treibt sie“, auf die Wiederholung eines Tones und geht nach 27 Takten, in denen schon das „akkordisch erweiterte Motiv“ und Übergangsbildungen zu ihm unterlaufen, zu einem Abschnitt von 33 Takten über, in dem das „akkordisch erweiterte Motiv“ untermischt mit tonwechselnden oder quintüberlagerten Baßmotiven vorherrscht.

Auch im *Abendstern* von 1824 wird die Begleitung fast durchweg mit dem „akkordisch erweiterten Motiv“ bestritten — d. h. nur in je zwei Takten der beiden Strophen kommt Tonwechsel des Basses vor. Die Singstimme entnimmt dem Begleitmotiv den Anfangsrhythmus ihrer Phrasen.

Das *Lied des gefangenen Jägers* vom April 1825 verwendet unser Motiv mit leichter Variierung. In den (identischen) Ritornellen steht zwischen zwei Motiven mit Tonwiederholung eine Variante mit Terzsprung (Bsp. 10), und in der Begleitung tritt es zweimal (in jeder Strophe) mit Nachbildung eines rhythmischen Elements der Singstimme auf (Bsp. 11).



In *Fülle der Liebe* (vom August desselben Jahres) liefert das „akkordisch erweiterte Motiv“ im Wechsel mit einer rhythmischen Variante  $\text{♩. ♪. ♪. ♪.}$ , zuweilen auch durch eine weibliche Endung verlängert, das Hauptmaterial der Begleitung und die Rhythmik der Singstimme.

*An mein Herz* (Dezember 1825) verwendet das Baßmotiv, als Versinnbildlichung des pochenden Herzens, nur in den Ritornellen. Es ist, bis auf seine Einführung im Vorspiel, akkordisch überbaut und alterniert mit einem komplementären Rhythmus der akkordischen Oberstimmen (Bsp. 12), wobei sich im Vor- und Nachspiel sowie in dem großen mittleren Zwischenspiel Baß und Oberstimmen bald zu ununterbrochen gleichmäßiger Sechzehntelbewegung zusammendrängen. Bei dieser Handlungsweise ist es nicht unlogisch, daß das Baß-Motiv im Vorspiel, wo es den Anfang macht, vorzeitig, d. h. auf den ersten Taktteil, eintritt (Bsp. 13).



Eine wundervolle Ausdruckskraft erzielt unser Baßmotiv am Schluß von *Delphine* aus dem Schauspiel *Lacrimas* (September 1825). Anfangs sparsam aber wirkungsvoll eingesetzt, wird es in zwei Etappen zu mächtiger Steigerung geführt. Vorbereitet durch Baßmotive, die den Rhythmus in verschiedenen Tonfolgen darstellen, erscheint es bei Beginn der letzten Strophe zuerst vereinzelt zwischen Triolenmotiven, mit denen es sich alsbald verbinden soll: Nämlich in einer wiederholten Dreitaktphrase, in der es je einmal einer Triolenbewegung der Singstimme gegenübertritt. Dann zweimal hintereinander auf zwei Tonstufen hämmernd und in ein Dreiklangsmotiv übergehend, zwingt es der Singstimme seinen Rhythmus auf. Die zweite

Etappe bringt es nach Wiederholung der Dreitaktgruppen viermal, vom C über B und A zum Gis hinabsteigend und durch den Dreiklang über A verlängert. Für die Worte „*was soll ich beginnen vor Liebe*“ kann es keinen leidenschaftlicheren Ausdruck geben. Die Stelle ist eine der schönsten Eingebungen Schuberts.

Im *Lied der Mignon* (op. 62, No. 3, „*So laßt mich scheinen*“) vom Jahre 1826 bestimmt wieder das „akkordisch erweiterte Motiv“ den Charakter der Begleitung wie den Rhythmus der Singstimme. Auch hier kommen, wie es sich zur Vermeidung von Eintönigkeit versteht, Motiv-Verlängerungen, Baß-Veränderungen und sogar ein nur noch den Auftakt-Rhythmus wahrer Unisono-Aufstieg von Singstimme und Klavier vor. Aber trotzdem empfindet man das Baßmotiv mit Tonwiederholung als das Kernstück der Begleitung.

Nur kurz erwähnt sei ein vorübergehendes Auftreten des Motivs am Anfang von *Mignons Nur wer die Sehnsucht kennt* für zwei Singstimmen (Januar 1826).

Noch einmal erscheint das Motiv, und zwar wieder in seiner reinsten Form, in der *Liebesbotschaft* aus Schuberts letztem Lebensjahr. Je viermal in der ersten und letzten Strophe und viermal mit zugefügter Quinte in der zweiten Strophe auftretend, verleiht es der Begleitung dieses bezaubernden Liedes einen eigenen Reiz.

\*

Bei zusammenhängender Betrachtung der Beispiele läßt die jeweilige Art des Einsatzes des Baßmotives, seiner Entwicklung und Ausdrucksbedeutung Mannigfaltigkeit nicht vermissen, obschon sich Gruppen technisch gleicher oder ähnlicher Behandlung abzeichnen: in vier Liedern herrscht das „akkordisch erweiterte Baßmotiv“; in der *Ariette der Claudine, Suleika, Der Zwerg, Viola und Liebesbotschaft* erscheint das Motiv unter einer Harmoniebewegung von der doppelten Geschwindigkeit seiner drei Auftaktnoten. Zu dieser Gruppe gehört auch, was das Baßmotiv angeht, der erste Satz der h-moll-Symphonie. Vorläufer sind zwei der Lieder von 1815: *Mondabend* und *Trinklied*, in denen das Motiv einer einzelnen Oberstimme in dem bezeichneten rhythmischen Verhältnis gegenübergestellt ist. Das Merkwürdigste aber ist die veränderte Sinngabe, die das Motiv nach seiner frühesten Verwendung im Lied erfährt. In den Liedern von 1815 leitet es sich aus der musikalischen Deklamation des Textes her — wohlgemerkt: aus der Deklamation, nicht aus dem Versmaß des Textes, das ja verschiedene Möglichkeiten der musikalischen Deklamation zuläßt — in Liedern wie *Suleika, Der Zwerg, Du liebst mich nicht* (1821, 1822) ist es dagegen durch den Inhalt des Textes inspiriert. (Natürlich läßt sich nicht bei allen Liedern, in denen es vorkommt, eine rationale Deutung geben.)

\*

Merkwürdig ist, wie wenig das Motiv in Schuberts Instrumentalmusik hervortritt. Sein zweimaliger Auftritt in der Durchführung des ersten Satzes der a-moll-Sonate op. 42 (von 1825) besagt ebensowenig wie seine zufällige Entstehung (mit harmonisch ergänzend zugefügten Tönen) in den Trios von No. 14 und 16 und dem Menuett No. 15 der *Zwanzig Menuette* von 1813. Das Thema des Andante der A-dur-Sonate op. 120 (vom Jahre 1819) und das des Con moto aus der D-dur-Sonate op. 53 (von 1825) können mit demselben Recht oder Unrecht wie die besprochenen vier Lieder als Beispiele der Verwendung des „akkordisch erweiterten

Baßmotivs“ herangezogen werden. Die Satzweise ist in beiden Fällen derjenigen der betreffenden Lieder ähnlich oder z. T. gleichartig, wie besonders im Andante von op. 53 bei der Verlegung des Themas in die Unterstimmen. Auch die mehrtönigen Baßmotive in der Coda dieses Satzes schlagen eine Brücke zu unserem Baßmotiv, ebenso wie die Baßmotive am Schluß von Exposition und Reprise des ersten Satzes der Es-dur-Sonate op. 122 von 1817. Im übrigen bleibt, wenigstens in der bekannteren Instrumentalmusik Schuberts, außer der h-moll-Symphonie nur noch ein bemerkenswertes Vorkommen unseres Motivs, und zwar in einer besonders merkwürdigen Variante: Im dritten Teil des Andante Sostenuto der B-dur-Sonate von 1828 erscheint das Motiv, das hier statt eines ganzen Taktes nur einen Takteil füllt, nie mit den drei Auftaktnoten von gleicher Tonhöhe, sondern immer ist die letzte durch einen anderen, meist den unteren oder oberen Nachbarton ersetzt; aber nie kann ein Zweifel an der Identität unseres Motivs aufkommen (das sich im Laufe der Verarbeitung sogar in eine Form von drei verschiedenen Auftaktnoten wandelt) (Bsp. 14). Als Beispiel einer verwandten Idee könnte man noch das Baßmotiv im ersten Satz des a-moll-Quartetts nennen (Bsp. 15). Hier aber ist das für ein Motiv im Sinne der Klassik entscheidende Merkmal, der Rhythmus, verschieden von dem unseres Motivs.

14.

15.

Ein Merkmal unseres Motivs ist der dreiteilige Auftakt. Er ist ein landläufiges rhythmisches Element, das gelegentlich bei Mozart und Beethoven und sicher bei vielen Kleinmeistern vorkommt (ein Beispiel das in Beethovens op. 11 variierte Thema Weigls „*Pria d'io l'impegno*“). Für diese Auftaktform hatte Schubert offenbar eine Vorliebe; sie findet sich in seinen Instrumentalkompositionen überaus oft, wohl häufiger als bei irgendeinem andern Komponisten. Wenn nur eine vorhergehende oder folgende Note diesen Auftakt zum Takt ergänzt (wie z. B. im Scherzo-Thema des Trios op. 99 oder in dem des Forellenquintetts), so ist der Rhythmus unseres Baßmotivs gegeben. Wenn ein diesen Rhythmus darstellendes, aus beliebigen Tönen zusammengesetztes Motiv selbständig im Baß auftritt (*An die Musik*, Zwischen- und Nachspiel; *In Waldesnacht*), so ist die Tongestalt gegeben, die nach Form und Funktion die unserm Baßmotiv nächstverwandte ist, und aus der oder in die sich dieses, wie wir schon gesehen haben, jederzeit verwandeln kann. Das in dieser Untersuchung behandelte „Lieblingsmotiv“ Schuberts bedeutet demnach die letzte Stufe der Individualisierung eines bei Schubert beliebten, aber an sich landläufigen Motivs. Es ist ein Erzeugnis des ureigenen Stils Schuberts, das kein fremdes Vorbild haben dürfte<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ein vereinzelter, Schubert bestimmt nicht bekannt gewordener Parallellfall ist in Beethovens Trio-Bearbeitung des irischen Liedes „*No more, my Mary*“ (WoO 153, No. 18) gegeben.