Nature morte –

Schuberts Lied "Trockne Blumen" und

die Introduktion und Variationen

über ein eigenes Thema Op. 160 (D 802)

ARIANE JEBULAT, WÜRZBURG

Zwishen virtuosem und konzentriertem Stilideal

Während das Lied "Trockne Blumen" höchsten Rang in der Rezeptionsgeschichte des Schubertschen Werkes einnimmt, standen Introduktion und Variationen Op. 160 für Flöte und Klavier in e-Moll schon früh im Schatten ihres berühmten Themas. Schon die prägende Kritik in der Schubert-Biographie Heinrich Kreissle von Hellborns gibt sechs Jahre nach dem Druck von Op. 160 den Tenor der Zeitgenossen wieder:

Das Duo für Clavier und Flöte (op. 160) dürfte wohl eine bestellte, auf die Virtuosenschaft einer bestimmten Person berechnete Arbeit sein. Der Gedanke liegt nahe, daß dasselbe für den Flötenvirtuosen Ferdinand Bogner, Honorar-Professor des Conservatoriums in Wien, der durch seine Verwandtschaft mit der Familie Fröhlich auch Schubert bekannt und befreundet war, oder für jenen »braven Flötenspieler« geschrieben wurde, dessen die Hofschauspielerin Sofie Müller in ihrem Tagebuch aus dem Jahre 1825 [...] erwähnt, welcher ungenannte Flötenspieler aber wahrscheinlich derselbe Bogner gewesen ist.

Die Composition besteht aus einer Introduction und dem Thema: »Trockene Blumen« aus den Müllerliedern, das dann sieben Mal variirt wird. Schubert hatte dabei die Absicht (und durfte wahrscheinlich keine andere haben), dem Flöten- und dem Clavierspieler Gelegenheit zur Erprobung ihrer Kunstfertigkeit auf den bezüglichen Instrumenten zu verschaffen. Beide sind vollauf mit Rouladen beschäftigt, und das Musikstück wird heut zu Tage nur unter der Voraussetzung noch genießbar, daß es mit eben so großer Geläufigkeit als Reinheit und präcisem Zusammenwirken vorgetragen wird. Der Componist hat es zweifelsohne – wie fast alle derlei »Gefälligkeitsstücke« – in Eile auf das Papier hingeworfen und sich nicht mehr darum gekümmert.¹

In der jüngeren musikwissenschaftlichen Forschung kommt erschwerend die verdrängende Konkurrenz "großer" Variationenzyklen hinzu, in denen eigene Themen weiterentwickelt werden,

hinzu, so Schuberts eigenes Streichquartett in d-Moll "Der Tod und das Mädchen" oder Beethovens "Eroica-Variationen". Dabei fällt auf, dass (sonatenhafte) Stringenz der Form zur Aufwertung der Variationenzyklen führt, Virtuosität hingegen zur Abwertung². So sind es auch die sinfonischen Züge von Op. 160 wie die langsame Einleitung und die symmetrische Anlage der Variationen um die Variation Nr. III

herum, sowie die spiegelbildliche Tonartenkonstellation der letzten beiden Variationen, die dem Triumphmarsch der Variation VIII den Stellenwert eines Finalsatzes verleiht, die in der Musikwissenschaft als Argumente gegen den Vorwurf angeführt werden, hier würde der sublimen Vorlage des Themas durch virtuose Extrovertiertheit, die allein der Präsentation der Instrumente dient, Gewalt angetan.

Gerade auch die Introduktion ist es, die in der Schubert-Forschung der Hypothese Gewicht verleiht, es handle sich bei Op. 160 um eine Art musikalische Auseinandersetzung des Komponisten mit der Liedvorlage, die – gelöst vom Text – nicht von der Vorlage des Gedichts eingeengt, dennoch der Idee des Gedichts mit einer Vorgeschichte in der Introduktion und mit einer Ausdeutung und Auseinanderlegung der Ideen in den folgenden Variationen versehen wird³.

So viel Wahres in dieser Hypothese liegt, so problematisch ist ihre Überprüfbarkeit in der musikalischen Analyse. Was heißt "den Sinngehalt des Liedes ausloten"⁴ angewendet auf den Tonsatz oder – noch ausgreifender formuliert "den eigenen [Schuberts] Zugang komponieren"⁵?

Die schier unerschöpfliche Dimension der "Sinngehalte" von "Trockne Blumen" zeichnet sich schlaglichtartig ab, wenn man zwei sehr unterschiedliche musikalische "Echos" auf Schuberts "Trockne Blumen" aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als historischen Kommentar heranzieht: Es handelt sich dabei um das Finale des 3. Aufzugs von Richard Wagners Musikdrama "Die Walküre" und Gustav Mahlers Lied "Wo die schönen Trompeten blasen" aus den "Liedern aus des Knaben Wunderhorn". Beide Echos sind durch wörtliche Übernahmen "markiert", wobei im Falle des Mahler-Liedes die Vermittlung durch das instrumentale Op. 160 nahezuliegen scheint.

Bei Wagner leuchtet die wörtliche Übernahme durch das Zitat des besonderen Akkordes in T. 29 der Liedvorlage hervor, die den großen Tonartenkontrast e-Moll/E-Dur des gesamten Finales der Walküre unter das Modell der letzten drei Lieder des Liederzyklus stellt.

NB 1: Trockne Blumen, T. 29-31





NB 2: Die Walküre, III. Aufzug, T. 989-994



Lyrischen Ich, umrahmt von Vergangenheit und imaginierter Zukunft, momenthaft in der Frage entlädt. Auch er wählt den Takt 29, aber es geht ihm weniger um den Klang des Akkords als um den Moment des Herausfallens aus der poetischen Illusion. Er zitiert noch wörtlicher als Wagner, wählt das Zitat aber für den Augenblick, in dem dem Mädchen klar wird, daß die (verbotene) Liebesnacht mit dem Knaben nur eine wahnhafte Vorstellung ist:

NB 3: Trockne Blumen, T. 25-29

Das von Schubert im Lied musikalisch umgesetzte Gegensatzpaar "fest" – "flüssig" oder "tote Natur" – "lebendige Natur" wird bei Wagner zum Träger der Dynamik des Dialogs zwischen der Walküre und Wotan.

Mahler hingegen greift den "Jetztpunkt"⁷ des Liedes heraus, den Moment, in dem sich die erlebte Gegenwart des





NB 4: Gustav Mahler, Lieder aus des Knaben Wunderhorn, Wo die schönen Trompeten blasen, T. 112-123

Sowohl die "Sinngehalte" als auch die Strategien der "Auslotung", Weiterentwicklung und Überdimensionierung der musikalischen Mittel wie bei Wagner oder der Fragmentierung und Entstellung wie bei Mahler sind so verschieden wie die jeweils individuellen Intentionen der Komponisten. So ist ein Nachvollzug dieser "Auslotung des Sinngehalts"8 durch Schubert selbst eine spekulative Konstruktion, deren Leistungsfähigkeit davon abhängt, ob es gelingt, aus dem Vergleich und dem Horizont beider Werke musikalische relevante Gesichtspunkte für ein Verständnis beider Werke zu erlangen, das mehr analytische Details einbindet als die offensichtlichen Ähnlichkeiten und möglicherweise auch bisher verborgene Sinngehalte des Liedes überhaupt erst offenlegt.

2. Die entwickelnde Variation des Anfangsmotivs als konstruierte Vorgeschichte

Die immer wieder aufgestellte Hypothese, es handle sich bei der Introduktion um eine musikalische Rekonstruktion der bei der Entstehung des Liedes tragenden musikalischen Gedanken, beruht formal auf der Annahme einer entwickelnden Variation der zu Beginn exponierten Motive.

NB 5: Schubert Op. 160, T. 1-2



Diese Annahme wird gestützt durch die Tradition der langsamen Einleitung, wie sie im sinfonischen Stil der Wiener Klassik, besonders in den Introduktionen zu den späten Sinfonien Joseph Haydns, ihre Form gefunden hat, und von der Generation Beethovens, zu der ich auch Schubert in diesem Falle auch noch rechnen würde, weiterentwickelt wurde. Zu dieser Tradition passt eine ästhetische Gebundenheit der langsamen Einleitung, oder im Sprachgebrauch um 1800 auch der "Symphonie", an den erhabenen Stil. So wird in Heinrich Christoph Kochs "Musikalischen Lexicon" noch

SHERIDAN Jule COMPANY

GmbH

Fein handgearbeitete Flöten und Kopfstücke aus Edelmetallen

Neusserstr. 701
50737 Köln, Germany
+49.221.740.4040
www.danasheridan.de

der damals einschlägige Artikel von Johann Abraham Peter Schulz aus Georg Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste" zitiert:

Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten [...].

Eine weitere stilistisch bindende Angabe Kochs ging dem Schulz-Zitat noch voraus:

Weil die Instrumentalmusik überhaupt nichts anderes ist, als Nachahmung des Gesanges, so vertritt die Sinfonie insbesondere die Stelle des Chors, und hat demnach, sowie das Chor, den Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge zum Zwecke; [...]. 10

Die eröffnende Idee erfüllt demnach mit dem Anknüpfen an sinfonische Vorbilder wie den zweiten Satz von Beethovens 7. Sinfonie und mit der sehr unpersönlichen und abstrakten Formulierung einer Eröffnungskadenz über dem Tonika-Orgelpunkt durchaus alle Erwartungen an eine langsame Einleitung und – worüber in der jüngeren Musikwissenschaft Konsens besteht – einen sinfonischen Entwicklungsgedanken.

Stellt man Ausgangspunkt und Ziel der in der Introduktion vollzogenen motivischen Entwicklung einander gegenüber, fallen zunächst die Unterschiede auf: Ein diatonischer Sekundschritt aufwärts, der in parallelen Terzen verläuft (Motiv a) und im folgenden Takt eine Sekunde tiefer sequenziert wird, steht einer rezitativischen, chromatischen Formulierung gegenüber, die imitatorisch angelegt und gegenüber den ersten beiden Takten von individuellem Gestus getragen ist:

NB 6: Vergleich der eröffnenden und schließenden Motive von Op. 160



Der von der Achtelfiguration befreite Gerüstsatz zeigt jedoch, dass die beteiligten Sekundmotive dieselben geblieben sind.

NB 7: Reduktion von T 28-30



Des Weiteren gehört es zu den Unterschieden, dass der Beginn den Rhythmus des repetierten Grundtones e in der Strenge eines Tanzes transportiert, wohingegen die Rhythmik des Endes mit der "phrygischen Wendung"¹¹ als etablierter Frageformel eher eine individuelle Frage als einen allgemeinen Tanzgestus verkörpert. Allerdings zeigt die imitatorische Strenge der Passage und ihre Wiederholung mit Stimmentausch, dass die scheinbare Individualität in den Takten 27-30 nur eine stilisierte ist



Eine Frageformel, besonders eine phrygische Wendung als offenes Ende, gehört zum Standard einer langsamen Einleitung. Ebenso hat ein bestimmter Typ der Einleitung, besonders bei Haydn, den Topos ausgebildet, den "durchführenden" Mittelteil einer langsamen Einleitung als Suche nach diesem Halbschluss zu inszenieren. Ein besonders pointiertes Beispiel dafür bietet die langsame Einleitung zur Ouvertüre von Haydns Oper "L isola disabitata":



NB 8 : Joseph Haydn, L isola disabitata, T. 1-19

Ein vergleichbares Suchen findet auch in Op. 160 statt, wenn das bereits in T. 5 präsentierte melodische Fragemotiv erst nach Abschluss der durchführenden und modulierenden Takte 1-24 seine traditionelle Harmonisierung und seine traditionellen Gegenstimmen findet (T. 23-24).

NB 9: Schubert, Op. 160, T 23-24



Gleichzeitig vertritt die "phrygische Wendung" die Rückführungsdominante einer miniaturhaften Sonatenform, die in T. 24 direkt in die imitatorisch verdichtete und verkürzte Reprise der Anfangstakte mündet.

3. Motivtransformationen

Eine analoge Gegensätzlichkeit der Schlussformeln beherrscht auch das, zu dem die Introduktion eine mögliche Vorgeschichte rekonstruiert, nämlich das Lied "Trockene Blumen" – allerdings ist die Reihenfolge vertauscht: Auf einen fragenden, rezitativischen Halbschluss in Form einer "phrygischen Wendung" mit einer "dubitatio" in der Oberstimme in e-Moll antwortet ein triumphaler Ganzschluss in E-Dur.





NB 10: Vergleich der Schlussformeln von "Trockne Blumen"

Das Auffällige an dieser Motivtransformation liegt im reziproken Verhältnis des Ausdrucksgehalts der Formeln zu ihrer Konventionalität: Der fragende, unsichere und klanglich durch die Nebennote "fis" dramatisch gestaltete Halbschluss ist konventionell, wohingegen der bestätigende, triumphale Ganzschluss eine durchaus nicht konventionelle, sondern aus der halbtönigen Bassformel abgeleitete Transformation ist.

Der Anknüpfungspunkt an die Introduktion zu Op. 160 ist durch die über dieselbe Harmonieformel gebildete Steigerung gegeben, die den Ganzschluss vorbereitet:



Die in der Gesangsstimme exponierte Phrase, die die Quintessenz des Liedes zusammenfasst, erscheint in Op. 160 als "neues Motiv" in der Flöte in T. 6-7.

NB 12: Op. 160, T. 6-7



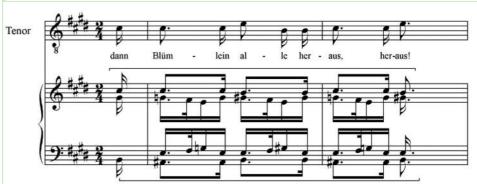
Das "kritische Intervall", nämlich der Ganztonschritt h-c# erklingt im Tenor-

Register des Klaviers, in dem zuvor alle melodischen Ereignisse, besonders eben der mottohafte Halbtonschritt h-c stattfanden.

Wenn Schubert auch in der Introduktion auf ein ausführliches Ausspielen des Kontrast von e-Moll und e-Dur verzichtet – das ist schließlich Bestandteil des Themas – verzichtet er jedoch nicht auf das Ausstellen der Kernmotive, nämlich den kritischen Schritt vom 5. zum 6. Ton in beiden Tonarten. Ein Resultat davon ist die Erweiterung der Durvariante des Motis (cis-h) um die kleine Terz aufwäte (cis-a-h)

Dieses Motiv (Motiv c) allerdings ist wiederum ein "cantus prius factus", da es aus einem früheren, ebenfalls markierten Moment des Liedes, abgeleitet ist. Das Motiv wird "gefunden" als Einrichtung des eröffnenden e-Moll-Dreiklangs bei der förmlichen Ausweichung nach G-Dur.





NB 13: Trockne Blumen, T. 1-6



Das Bild der trockenen Blumen, der nature morte, ist in den ersten vier Takten nicht nur in der Starre der Klavierbegleitung oder in dem hier bereits angedeuteten Rhythmus eines Renaissance-Tanzes (T. 3) ausgedrückt, sondern eben auch darin, dass die Tonart e-Moll, hier nur durch den Tonikadreiklang vertreten, nur unter Aufgebot von Chromatik, einer Pathosformel, verlassen werden kann. Vermittelnde Konventionen, die die Modulation von e-Moll nach G-Dur zu einem unauffälligen Vorgang machen könnten, werden nicht genutzt. Im Moment der durch die Pathosformel h-b-a eingeleiteten Modulation kommt es ursächlich zu dem Motiv c, das um einen Ganzton aufwärts transponiert den Durchbruch zur lebendigen Natur im zweiten Abschnitt des Liedes begleitet.

Die Platzierung diese Motivs in der Flötenstimme zu Beginn der Introduktion ist dagegen kein Finden des Motivs, sondern eine syn-



thetisch-analytische Rekonstruktion: Genau an dieser Stelle der Introduktion in T. 6-7 bildet das Motiv c ein tertium comparationis aller melodischen Erfindungen innerhalb des ersten Abschnitts. Das folgende Notenbeispiel zeigt eine Übersicht über die in den ersten 12 Takten vorgenommenen motivischen Ableitungen:

NB 14: Übersicht über die Transformationen von Motiv c in der Introduktion Op. 160 $\,$



Eine Legitimation dieses Vergleichs stellt der zu allen Motiven ausgehaltene Ton "e" dar.

Als Fazit der bisherigen Analyse der motivischen Transformationen bleibt festzustellen, dass als archaisch präsentiertes Material wie die stilisierte Eröffnungskadenz der Takte 1-2 unvermittelt neben hochindivuellen, und auf Grund ihrer Vorgeschichte im Lied auch "sekundären" Elementarmotiven wie dem zunächst von der Flöte ab T. 5 exponierten steht. Letztere sind zwar für das folgende Thema elementar, ansonsten aber bereits Resultate einer vorausgehenden motivischen Arbeit, die aber in Op. 160 entweder als bekannt vorausgesetzt wird, oder noch im Thema erfolgen muss.

4. Die imitatorische Entwicklung

Der zweite Teil einer langsamen, sinfonischen Einleitung moduliert in entfernte Tonarten und ist traditionell meist imitatorisch gestaltet. So geht auch der zweite Abschnitt von Schuberts Introduktion zunächst ganz traditionelle Wege, wenn das Eröffnungsmotiv mit zwei imitierenden Kontrasubjekten versehen und in Quinten abwärts sequenziert wird, bis in T. 16/17 g-Moll erreicht ist.

Imitatorische Arbeit in der Sonatendurchführung stellt einen Typ des klassischen Durchführungskerns dar, als dessen Resultat die Rückführung zur Reprise anschließt. Ein prominentes Beispiel bei Schubert für diesen Typ findet sich in der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate a-Moll Op. 42 (T 146-186).

Dieselbe Figur findet verkürzt auch im 2. Teil der Introduktion von Op. 160 statt mit der zusätzlichen Gemeinsamkeit, dass die Modulation auch hier nicht geradlinig zum Modulationsziel e-Moll verläuft, sondern mit dem überraschenden Abbiegen nach Es-Dur und es-Moll in die größtmögliche Ferne zu rücken scheint, bevor die enharmonische und chromatische Verwandlung des Ces-Dur, der VI. Stufe von es-Moll nach h-Moll, der dritten Stufe von G-Dur, den Rückweg schlagartig möglich macht. An beiden Verwandlungen ist das aus der Transformation gewonnene Motiv beteiligt (T20/21 esges-cis im Alt des Klaviers, T21 cis-e-h im Alt des Klaviers, T22/23 a-c-g im Alt des Klaviers, T. 23 g-e-dis im Tenor des Klaviers).

Des Weiteren dienen vornehmlich rhythmisch identifizierbare Varianten des Motivs in der Flötenstimme dazu, dass die "dubitatio" der schließlich in T 23/24 erreichten Frageformel als das Ergebnis einer entwickelnden Variation des transformierten Anfangsmotivs wahrgenommen werden muss.

5. Nature morte

Das literarische Bild der "Trockenen Blumen" berührt mehr als die anderen Lieder des Zyklus den Themenkreis der unbelebten Natur, der als Leitmetapher der Deutschen Romantik nach dem Wiener Kongress mehr und mehr Profil gewinnt und bei Schubert vollends in den Liedern der "Winterreise" verwirklicht ist.¹²

"Trockne Blumen" setzt die unbelebte, starre Natur in Kontrast zur Vision der belebten Natur im zweiten Abschnitt und steht damit in einer ideellen Korrespondenz zu den e-Dur/e-Moll-Stücken der "Winterreise" wie "Auf dem Flusse" und "Der Lindenbaum". Das Objekt-Subjekt des Erstarrens ist immer identisch mit dem des Verflüssigens. Hier sind es die Blumen, deren starrer oder im Kontrastteil treibender Zustand unvermittelt nebeneinander in Parallelwelten existierend dargestellt ist.¹³

Auch die analytisch hervorgehobenen Motiv-Transformation vom Halbtonschritt h-c zum Ganztonschritt h-cis, sowie die Transformation von der fragenden Dubitatio zum "eingerichteten" Motiv cis-e-h bzw. h-d-a sind keine im Sinne Beethovenscher Entwicklungsarbeit erreichten Motivvarianten, sondern vielmehr

unvermittelte Perspektivwechsel.

Dem entspricht, dass auch die Aspekte des Liedes und der Introduktion, die im Laufe der Variationen von Op. 160 zur Sprache kommen, zwar einer übergeordneten Spannungskurve zu folgen scheinen, dass diese Steigerung aber nicht von einer motivischen Entwicklung getragen wird, denn auch die Variationen greifen die in Thema und Introduktion aufgestellten musikalischen Problemstellungen unvermittelt auf.

So behält die III. Variation die originale Stimmführung des Themas bei und moduliert demzufolge im Periodennachsatz nicht in das konventionell von E-Dur aus zu erwartende cis-Moll, sondern in das den originalen Tonsatz im Sinne einer "musicaficta" transformierende gis-Moll.

Diese Idee des gis-Moll als transformiertes G-Dur wird durch Gegenüberstellung der beiden Tonarten in der IV. Variation auf die Ebene des Thematischen gehoben (T 3-4 und T 7-8).



Im Fugato der VI. Variation wird neben dem schon erwähnten Themenkomplex der transformierte Sekundschritt h-c, h-cis, dessen Kontrast im Thema schon durch den Schritt his-cis (T33-34) im E-Dur-Teil in Unschärfe getaucht wird, imitatorisch auf die Spitze getrieben (T24-29).

Die Finalvariation wirkt in mehrfacher Hinsicht als Synthese, indem sie die Errungenschaften der in die harmonische Anlage des Themas eingreifenden Variationen III, IV und VI zusammenfasst. Es ist allerdings tatsächlich so, dass der einmal eingeschlagene Charakter der Einzelvariation auf die komplexe Harmonik in seiner Gestik überhaupt nicht reagiert 14 , so dass die Bezüge zum Thema und zu den Hintergründen des Themas kaum - am ehesten noch in der imitatorisch-erklärenden Variation VI – durch eine offenkundige Dramatik hervorgehoben werden. Sie existieren vielmehr wie scheinbar unbeteiligte Elemente einer "körnigen" Tonsprache, ganz im Sinne der von Goethe formulierten "Körnigkeit", wenn er die unbelebte Natur am naturwissenschaftlichen Paradigma fossiler Urgeschichte ästhetisch zu fassen sucht. Modell ist ihm dabei bekanntlich der Granit, den er als poetologisches Vorbild für einen von Brüchen durchzogenen, aber trotzdem nicht zusammengesetzten Stil beschreibt.

Es unterscheidet sich diese merkwürdige Gesteinsart dadurch von allen anderen, daß sie zwar nicht einfach ist, sondern aus sichtbaren Teilen besteht; jedoch zeigt der erste Anblick, daß diese Teile durch kein drittes Mittel verbunden sind, sondern nur an- und nebeneinander bestehen und sich selbst untereinander festhalten. [...]

Wenn wir diese Teile genau betrachten, so kömmt uns vor, als ob sie nicht, wie man es sonst von Teilen denken muss, vor dem Ganzen gewesen seien, sie scheinen nicht zusammengesetzt oder aneinandergebracht, sondern zugleich mit ihrem Ganzen, das sie ausmachen, entstanden.¹⁵

- ¹ Heinrich Kreissle von Hellborn, Franz Schubert, Wien ²1865, S. 33, s. dazu auch Hans Joachim Hinrichsen, Die Kammermusik, in: Walther Dürr, Andreas Krause (Hgg.), Schubert-Handbuch, Kassel, Basel, London u. a. 1997, S. 495 und passim.
- ² Peter Gülke, Franz Schubert und seine Zeit, Laaber 1991, S. 206-207 und Hinrichsen, a. a. O., S. 497-498.
- ³ Hinrichsen, a. a. O.
- ⁴ Hinrichsen, a. a. O., S. 497.
- ⁵ Gülke, a. a. O., S. 206.
- ⁶ Zur Theorie der "Markiertheit" oder "markedness" s. Besonders Nicholas McKay, On Topics Today, in: ZGMTH 4/2007, 1-2, Hildesheim 2009, S. 159-183, S. 172 ff. und Raymond Monelle, Linguistics and Semiotics in Music, Harwood/London 1992, S. 268-273.
- ⁷ Zur Terminologie s. Kurt Flasch, Was ist Zeit? Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones, Frankfurt ²2004, S. 277.
- ⁸ Hinrichsen, a. a. O.
- ⁹ Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexicon, Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802, Bärenreiter, Kassel, Basel u. a. 2001, S. 1336.
- 10 ebd.
- ¹¹ S. dazu Ariane Jeßulat, Die Frage als musikalischer Topos, Sinzig 2001.
- ¹² S. dazu Peter von Matt, Das Wort "Liebe" und die deutsche Gegenreligion, in: ders.: Liebesverrat, München 1991, S. 210-226 und Manfred Frank, Kaltes Herz Unendliche Fahrt Neue Mythologie, Frankfurt a. M. 1989, S. 11-49.
- ¹³ Zur Terminologie "Perspektivwechsel" s. Elmar Budde, Franz Schubert Caspar David Friedrich. Eine Studie, in: Internationale Hugo-Wolf-Akademie (Hg.), Von Dichtung und Musik, 1797-1997, Stuttgart, Tutzing 1997, S. 156-157.
- ¹⁴ Insofern ist die bei Hinrichsen referierte Kritik der älteren Musikwissenschaft auch durchaus nachvollziehbar. S. Hinrichsen, Kammermusik, a. a. O., S. 497.
- ¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, Der Granit als Unterlage aller geologischen Bildung, in: Michael Böhler (Hg.), Johann Wolfgang von Goethe, Schriften zur Naturwissenschaft, Stuttgart 1977, S. 209-210, S. 209.

Literatur:

Elmar Budde, Franz Schubert – Caspar David Friedrich. Eine Studie, in: Internationale Hugo-Wolf-Akademie (Hg.), Von Dichtung und Musik, 1797-1997, Stuttgart, Tutzing 1997 Kurt Flasch, Was ist Zeit? – Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones, Frankfurt ²2004

Manfred Frank, Kaltes Herz – Unendliche Fahrt – Neue Mythologie, Frankfurt a. M. 1989

Johann Wolfgang von Goethe, Der Granit als Unterlage aller geologischen Bildung, in: Michael Böhler (Hg.), Johann Wolfgang von Goethe, Schriften zur Naturwissenschaft, Stuttgart 1977, S. 200-210

Peter Gülke, Franz Schubert und seine Zeit, Laaber 1991 Hans Joachim Hinrichsen, Die Kammermusik, in: Walther Dürr, Andreas Krause (Hg.), Schubert-Handbuch, Kassel, Basel, London u. a. 1997, S. 495 – 509

Ariane Jeßulat, Die Frage als musikalischer Topos, Sinzig 2001 Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexicon, Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802, Bärenreiter, Kassel, Basel u. a. 2001

Heinrich Kreissle von Hellborn, Franz Schubert, Wien ²1865 Peter von Matt, Liebesverrat, München 1991

Nicholas McKay, On Topics Today, in: ZGMTH 4/2007, 1-2, Hildesheim 2009, S. 159-183

Raymond Monelle, Linguistics and Semiotics in Music, Harwood/London 1992



ARIANE JEBULAT, geboren 1968, studierte Schulmusik und Altphilologie, dann Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde. Von 2000 bis 2004 war sie Lehrkraft für Musiktheorie am

musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Einen Schwerpunkt ihrer Arbeit bildet die Musik Richard Wagners.

