

Franz Schubert: Wohin? (Die schöne Müllerin)

Analytische Zugänge

Ein Klavierlied analysieren heißt einen komplizierten Code knacken. Jeder Lehrer, der mit seinen Schülern einige Lieder behandelt hat und nun ein weiteres sucht, das die Schüler in der Klausur oder mündlichen Prüfung selbständig entschlüsseln sollen, weiß um diese Schwierigkeit. Ein Klavierlied ist eine hochverdichtete, komplexe und individuelle Aussage, auf die es sich immer neu einzustellen gilt. Dennoch gibt es auch Lernbares, jede künstlerische Äußerung enthält ja auch Allgemeines, Vorformuliertes. Dem an barocker Figurenlehre geschulten Blick für Analogcodierung fällt in unserem Beispiel sofort eine Reihe von Detailstrukturen und -deutungen auf:

- durchgehende 16tel-Triolen = Wellenbewegung, Bach;
- Dur, schnelles Tempo, p = Heiterkeit (?);
- Chromatik, Dissonanzen = Trübungen;
- Akkordbrechungen, Dreiklangsmelodik = Naturhaftes (Naturtonreihe, Hornklang, Volksliedintonation);
- Quintbordun = einfach, statisch-kreisend, gebunden, idyllisch (Pastoralmusikintonation, Dudelsack);
- durchgehende Achtel im Baß = Wandern;
- Katabasisfigur, Abwärtssequenzierung = "hinunter", "immer weiter",
- instrumental-fanfareartige 16tel bei "und immer heller rauschte" = Jubel,
- Unisonoführung von Melodie und Baß bei "hinunter und immer weiter und immer dem Bache nach" = Einswerden, Figur der "unio mystica", wie man sie in vergleichbarer Situation in Bachs Kantate 12 am Schluß der Arie Nr. 5 findet ("Ich folge Christo nach, von ihm will ich nicht lassen"),
- Parlandostil, interrogatio-Figur (ansteigend, phrygischer Schluß a6 - H) bei "ist das denn meine Straße? O Bächlein sprich wohin?" = affektive Geladenheit, deklamatorische Intensität, zweifelndes Fragen (dreifaches "wohin?"), Gegenpol zum idyllischen "Naturbild" der 1. Strophe.

Geht man mit den Kategorien der *Formanalyse* an das Lied heran, so entdeckt man hinter der scheinbar einfachen, gleichmäßigen Fassade eine fast verwirrend differenzierte Disposition (vgl. Spalte II der grafischen Darstellung der Analyseergebnisse), die man nicht auf einen schematisierten Formbegriff bringen kann. Immerhin zeigt sich, daß A dominiert. Seine Wiederkehr erzwingt Textwiederholungen (was natürlich auch für andere Formteile gilt). Am Anfang tritt es gleich zweimal auf, gerät dann aus dem Blick, um in der 5. Strophe die "Reprise" zu markieren. Zuletzt erscheint es als Coda mit einer auffälligen Änderung der Textvorlage: Das Gedicht schließt mit einer Alltagsweisheit, mit der das lyrische Ich sein Handeln rechtfertigt. Schubert wiederholt danach die voraufgehenden Textzeilen mit den zentralen Motiven "Rauschen" und "Wandern". Daß dies nicht nur aus allgemeinen Gründen musikalisch-formaler Abrundung geschieht, sondern aufgrund eines speziellen kompositorischen Konzepts, das die Aussage des Gedichts auf den Punkt bringt, erschließt sich bei der *Analyse des Textes*: Ein Müllergeselle macht sich auf die Walz. Er sucht eine neue Arbeitsstätte und folgt deshalb der "Fährte" des Baches. Doch so stimmt das nicht ganz. Der Bach ist eigentlich der "Aktive". Er verfügt über magische Kraft, sein Rauschen macht den Gesellen berauscht. Die Klangmagie des Gedichtes läßt die Verzauberung sinnfällig werden. Siebenmal (!) wird das zwielichtig-

Wohin?

1.	Ich hör' ein Bächlein rauschen wohl aus dem Felsenquell, hinab zum Tale rauschen, so frisch und wunderhell.	A A B A A''						
2.	Ich weiß nicht, wie mir wurde, nicht, wer den Rat mir gab, ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab, ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab.	B A A''						
3.	Hinunter und immer weiter und immer dem Bache nach, und immer heller rauschte und immer heller der Bach, und immer frischer rauschte und immer heller der Bach.	C D D'						
4.	Ist das denn meine Straße? O Bächlein, sprich, wohin? wohin, sprich, wohin? Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn, du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn.	E C' D D'						
5.	Was sag ich denn vom Rauschen? das kann kein Rauschen sein. Es singen wohl die Nixen tief drunten ihren Reihn, essingen wohl die Nixen tief drunten ihren Reihn.	D E/D' A A						
6.	Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach! Es gehn ja Mühlenträder in jedem klaren Bach, es gehn ja Mühlenträder in jedem klaren Bach. Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, fröhlich nach, fröhlich nach.	C D' D' A						

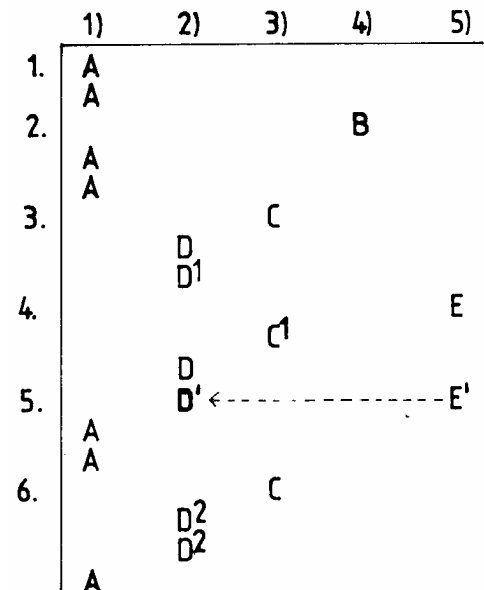
••• = Dreiklangmelodik v.ä. = diat. (chrom.) Mel. ♯ = Bordun W = Murkybaß

ominöse Wort "rauschen" - eine Chiffre der Romantik - verwendet, in der 1. Strophe gar mit dem "skandalösen" Reim: rauschen - rauschen. (Daß hier auch bewußte Anklänge an den Volksliedton vorliegen, zeigen Parallelen zu einem mittelalterlichen Lied: "Ich hört ein sichelin rauschen, wol rauschen durch das Korn ... La rauschen, lieb, la rauschen ..."). In der 3. Strophe findet sich eine ähnliche repetierte Beschwörungsmelodie mit den Wörtern "immer" und "heller". (Später wird in Verknennung der Absicht solcher Klangfiguren in der 3. Zeile der Text "verbessert", indem "heller" durch "frischer" ersetzt wird.) Das lyrische Ich folgt fast willenlos ("Ich mußte ...") den Verlockungen, leise Zweifel ("ich weiß nicht ...") werden überspielt, nur in der 4. Strophe geht es für einen Moment deutlicher auf Distanz ("Ist das denn meine Straße?..."), spricht in die Situation hinein. Die Zweifel werden zwar sofort wieder verdrängt, dennoch bleiben hinter der unbekümmerten Fassade dunkel-hintergründige Andeutungen: die Nixen als gefährliche, den Wanderer ins Verderben lockende Wesen, das "tief unten" als Hinweis auf das Ende im Bach (vgl. das letzte Lied des Zyklus). Es geht in diesem Gedicht also um einen inneren Konflikt zwischen Verzauberung und Bewußtsein, dessen Ausgang allerdings von vorneherein feststeht. Mit der Formel: magische Anziehung vs. Zweifel/Distanz ist der Schlüssel zur genaueren *Deutung der Musik* gefunden: Die Musik der 1. Strophe (A) mit Bordun, Dreiklangsmelodik und kleinen Melismen steht für das naturhaft magische Moment. In der 2. Strophe wird das Gegenmodell B greifbar: Der unvermittelte Sprung in den Tonikagegenklang(!) H entspricht dem Einbrechen des zweifelnden Bewußtseins ("Ich weiß nicht..."). Der chromatische Baßgang und die verminderte Quart (passus und saltus duriusculus) kennzeichnen - wie die Syllabik und die Seufzervorhalte - den vom Naturlaut sich abhebenden Empfindungslaut. Aber all das ist episodisch. Der Modulationsgang strebt rasch und zielstrebig zum Bordunklang G zurück. Die anschließende Wiederholung von A ("Ich mußte auch hinunter") verdeutlicht das zwanghafte Wiedereintauchen in den Naturklang. In den formalen Proportionen kommt die Übermacht der Verlockung zum Ausdruck: Das 4taktige B wird von zwei 8taktigen A-Blöcken umschlossen. In der grafischen Darstellung ist ablesbar, daß dieses Hin und Her von Absetzbewegung und Wiedereinmünden das ganze Lied durchzieht, u. zw. in der Harmonik (der entfernteste Punkt ist - nimmt man den übermäßigen Sextakkord auf C als Stellvertreter der Dominante Fis - in der 4. Strophe erreicht: Hier stabilisiert sich der Gegenklang H eine zeitlang, genau entsprechend der auch im Text hier am deutlichsten erkennbaren Distanzierung) und in der Melodik (akkordisch vs. skalisch, melismatisch vs. syllabisch). Modell C und E gehören der Sphäre von B an. D vermittelt mit seiner kadenzierenden Harmonik zwischen dem starren Bordun von A und den modulatorischen Gängen von B/C, in den übrigen Parametern gleicht es mehr A. D folgt auf C. Während C in der Bewegungsrichtung den Abwärtsog und in dem Unisono das Mitgeschleiftwerden ausdrückt, bedeutet D die Verdrängung der dunklen Schatten (vgl. die stabile Kadenz, die helle Dominantebene, die aufwärtsgerichtete, melismatisch bewegte Dreiklangsmelodik und die nur hier auftretenden Spitzentöne fis" und g"). Diese (gespielte) Fröhlichkeit wird in der 4. Strophe als Reflex auf die dunkelste Stelle des Liedes (E) gedämpft (Moll, Wegfall der Wiederholung). Im 11. Lied des Zyklus erscheint Modell D fast wörtlich an der überschwenglichen Stelle "Die geliebte Müllerin ist mein, ist mein". Die Semantisierung ist von daher klar: D steht für euphorische Zustimmung zu den Lockungen des Naturklangs. Erhärtet wird diese Deutung, wenn man den Wanderschnitt der Begleitung auf dem Hintergrund des vorhergehenden Liedes ("Das Wandern") untersucht. Das Links-Rechts des Wanderschnittes wird dort mit raumgreifenden, zupackenden Oktavsprüngen (Murky-Baß) illustriert, in denen die

79

Zuversichtlichkeit des Aufbruchs zum Ausdruck kommt. In D erscheint dieses Wandermotiv unverändert, mit einem kleinen, aber wichtigen Unterschied: Es wird legato gespielt, klingt verhaltener. Jetzt fällt es einem wie Schuppen von den Augen: Das ganze Lied ist, wie die Dynamikkurve (VI) zeigt, die nur in D2 für einen kurzen Moment den Bereich des p-pp mit einem kleinen Crescendo übersteigt, sehr zurückgenommen, wie ein innerer Monolog. Abgehoben ist schon das G-Dur nach dem B-Dur des 1. Liedes. Fast unwirklich ist der Wanderschnitt in A: Die Töne überlappen sich, die Konturen verschwimmen, die leere Quint klingt geisterhaft. Da geht einer in Trance, seine Schritte nur noch wie von Ferne wahrnehmend. In C verliert er ganz den Boden unter den Füßen, der Baß folgt dem Sog der Melodie. Ist es ein Zufall, wenn die Melodie (A) wie ein Zitat aus W. Müllers Singspiel "Das Sonntagskind" (1793) wirkt? (zit. n. Gruhn, S. 150)

Ein anderer Aspekt von A läßt sich aus dem Gesamtzyklus erschließen: Immer, wenn vom Bach die



erscheint A (Nr. 1, 6, 15, 19, 20). In Nr. 15 ("Eifersucht und Stolz") tritt es anfangs in Moll, mf, mit markant-ärgerlichem Baßrhythmus auf und verändert sich dann entsprechend der Stimmungslage des lyrischen Ichs. Der Bach ist also nicht in erster Linie ein real existierender, sondern eine typisch romantische Spiegelung des Inneren. Alle Dialoge mit dem Bach sind Monologe, innere Vorgänge. Die *formale Anlage* spiegelt die wechselnden Gefühlslagen. In der folgenden Darstellung geben die waagerechten Zahlen den Grad der Entfernung vom Naturklang an:

1) magische Verlockung; 2) fröhliche Zuversicht, 3) haltloses Mitgerissensein; 4) leise Zweifel, 5) Einbrechen des Bewußtseins, bange Frage.

Die Umdeutung bzw. Verdrängung erfolgt zu Beginn der Strophe 5. Um so auffallender ist es, daß danach nochmals C erscheint. Das ist zwar aus dem Reprisencharakter rein formal erklärbar, scheint aber nicht zum Text zu passen. Nach allem bisher Gesagten müßte doch der Text "Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach" mit Modell A vertont werden, wie es ja auch in der Coda geschieht. Der Widerspruch ist

kompositorische Absicht, er entlarvt die fröhliche Zuversicht als Selbsttäuschung. Insgesamt ergibt die Analyse, daß Schubert den Gehalt des Gedichtes in musikalische Struktur und Form transformiert.

Werkübergreifende Interpretationsaspekte

a) ästhetisch-semantisch

Welche spezifischen Aussagemöglichkeiten hat die Musik im Zusammenwirken mit dem Text? Sehr umfassend hat G. Knepler (S. 70- 143) solche Konstanten des Musizierens dargestellt: Auf-

80

grund der Analogcodierung verfügt die Musik über größere *Sinnfälligkeit* als die Umgangssprache, die sich mehr auf begrifflich definierte (denotative) Bedeutungen spezialisiert hat. Die Dichtung nimmt eine Mittelstellung ein, zeigt "musikalische" Elemente biogener (Versrhythmik, Wiederholungsprinzip, Parallelismus der Glieder) und logogener Art (Satz, Phrase, Periode, Sprachmelodie u. a.). Solche analog codierten Einstimmungselemente werden durch die Musik verstärkt: Der gleichmäßige Achtelpuls macht den Wanderschritt unmittelbar erlebbar, die Übertragung der Sprachrhythmik, des Satzbaus und der Sprachmelodie in musikalische Taktrhythmik, Periodik und Melodie macht die sprachliche Gliederung anschaulicher. In größerem Umfang als die Poesie verwendet die Musik mimeogene (tonmalerische) Elemente, z. B. bildliche (z. B. Katabasis) und affektive Figuren (z. B. *passus duriusculus*). Musikalische Zeichen verfügen gegenüber sprachlichen über eine größere *Plastizität* bzw. *Bearbeitbarkeit*. Das Bachmotiv (16tel-Triolen) verändert dauernd seine Intervallstruktur und Lage, bewahrt dabei aber seine Identität, sprachliche Zeichen verlieren sie schon bei geringfügigen Änderungen (Nacht - acht - nach). Aus der großen Variationsbreite ergeben sich ungeahnte Nuancierungsmöglichkeiten. Musik kann zwar nicht konkret etwas benennen, dafür aber die mit sprachlichen Begriffen verbundenen Konnotationen und Vorstellungen in allen möglichen Schattierungen ausdrücken. Musik hat die Möglichkeit der *Perpetuierung* (Wiederholung) von Zeichen. In der Sprache kann man zwar auch etwas wiederholen, um es zu verstärken - das geschieht im Gedicht ja mit dem Wort "rauschen" - aber man kann nicht dauernd dasselbe sagen. Die Musik kann das, vor allem in Verbindung mit dem Prinzip der "bearbeitenden" Variation. Bachmotiv und Wandermotiv halten in ihrer dauernden Wiederholung die zentralen Aspekte des Textes präsent und passen sich gleichzeitig durch die Variation den wechselnden Ausdrucksnuancen an. Mit diesem variativen Verfahren gelingt es Schubert einerseits - entsprechend der Goetheschen und Hegelschen Liedästhetik - den Ton des Gedichtes, seinen Grundklang zu treffen, andererseits gleichzeitig Details des Gedichtes plastisch herauszuarbeiten und damit zwischen den polaren Formen des einfachen (nur die Gesamtstimmung einfangenden) Strophenliedes (Zelter, Reichardt) und dem detailverliebten, formale Geschlossenheit gefährdenden durchkomponierten Lied zu vermitteln (Eggebrecht, Prinzipien ..., S. 166 ff.). Dieser Syntheseleistung verdankt Schubert zu Recht den Titel "Klassiker des Liedes".

b) historisch-biographisch

Schuberts Schaffen fällt in die Zeit der Restauration zwischen Wiener Kongreß und Vormärz. Die nationale Begeisterung der Befreiungskriege ist der Friedhofsruhe der Metternichära gewichen. Vor allem seit den Karlsbader Beschlüssen (1819), die auf den Mord an Kotzebue reagieren, greifen Spitzelwesen und Zensur immer mehr um sich und unterdrücken jede freie Meinungsäußerung und jede politisch nicht gewünschte Regung. Wie kleinlich die Gängelung ist, muß Schubert wiederholt erfahren, auch im Jahre 1823, in dem der Zyklus "Die schöne Müllerin" entsteht: Sein Singspiel "Die Verschworenen" (eine ohnehin schon entschärfte Fassung von Aristophanes' "Lysistrata") wird von der Zensurbehörde nur freigegeben unter dem Titel "Der häusliche Krieg", der die politischen Aspekte auslöscht und alles ins Private wendet. Mehr als Schubert leidet Wilhelm Müller, der Textdichter, unter der totalen Repression, da er sich engagiert für den griechischen Befreiungskampf (1821) einsetzt - nicht umsonst nannte man ihn den "Griechen-Müller". Am 21. September 1824 artikuliert Schubert in seinem Gedicht "Klage an das Volk" das lähmende Gefühl tiefster Gedrücktheit, das damals die ganze jüngere intellektuelle Schicht beherrschte (vgl. Reininghaus, S. 33). In der letzten Strophe spricht er von der Kunst als letztem Re-

81

fugium, als einem Mittel, den Schmerz zu äußern und dadurch zu mildern. Die Emigration nach innen erklärt die Bedeutung, die die intime Gattung "Lied" nun bekommt. Das Lied wendet sich nicht an die große Öffentlichkeit - in öffentlichen Konzerten wurden damals keine Lieder aufgeführt (Feil, S. 16) -, sondern an einen mehr privaten Kreis von "Eingeweihten". Schubert schreibt seine Lieder nicht für den bisherigen Träger des Musiklebens, den Adel, auch nicht für das einfache Volk (als Hausmusik im Sinne der Zelterschen und Reichardtschen "Lieder im Volkston"), sondern für seinen Freundeskreis, der sich aus Vertretern der von Metternich besonders beargwöhnten bürgerlichen, intellektuellen Schicht rekrutiert: Malern (Moritz von Schwind), Literaten (Mayerhofer, Bauernfeld, Grillparzer), Schauspielern (Franz von Schober), Sängern (J. M. Vogel, dem ersten Interpreten der Schubertlieder) und gleichgesinnten gebildeten Dilettanten. Sie verstehen die feinen Nuancen der anspruchsvollen Musik und die versteckten Botschaften der Texte. Jede Unterdrückung evoziert den double talk, das metaphorisch verschlüsselte Sprechen. Die Müllerlieder enthalten nicht nur Privates - die Geschichte von dem Müllersknecht, dem der sozial höherstehende Jäger die Geliebte wegschnappt, spiegelt eigene Erfahrungen Müllers mit der Schriftstellerin Hedwig von Staegemann, Erfahrungen, die Schubert seinerseits mit Therese Grob machte -, sind nicht nur Ausfluß der romantischen Hinwendung zur Natur, zum Volkston u. ä., sie spielen auch auf Politisches an. Die Handwerksgesellen, die damals in allen Literaturformen grassierten, "hatten durch ihre mündlichen Berichte von anderen Ländern, z. B. der Schweiz mit ihrem freieren politischen Klima, aufklärerische Funktion" (Reininghaus, S. 30). Wenn W. Müller seinen Gedichtzyklus "Die schöne Müllerin" mit dem Untertitel "Im Winter zu lesen" versieht, so ist das ja wohl nicht jahreszeitlich zu verstehen. Daß "Winter" als Chiffre für die gesellschaftliche Realität steht, wird deutlich im Prolog des Zyklus:

"Erhoffe, weil es grad ist Winterzeit,
Tut euch ein Stündlein hier im Grün nicht leid;
Denn wißt es nur, daß heut in meinem Lied
Der Lenz mit allen seinen Blumen blüht.
Im Freien geht die freie Handlung vor,
In reiner Luft, weit aus der Städte Tor, ...
(Feil, S. 151).

Die Naturbilder und erzählerischen Elemente sind nicht wörtlich zu nehmen im Sinne einer kleinbürgerlichen Schubertrezeption, wo der Lindenbaum als heimeliges Heimatbild genossen und nicht in seiner Funktion als Verlockung zum Selbstmord verstanden wird, sie sind utopische Bilder einer Gegenwelt bzw. poetische Spiegel einer unbefriedigenden Realität. Das zeigte sich schon bei der Analyse des Wandermotivs. Auch im ersten Lied des Zyklus ("Das Wandern") handelt es sich nicht um ein vordergründiges Wanderlied: nicht die Schubertsche, sondern die Zöllersche Vertonung wurde zum Volkslied. Auf Schuberts Lied läßt sich mit dem besten Willen nicht marschieren (Georgiades, S. 220 - 226, Feil, S. 58-65). Wohin? Das ist nicht nur die Frage des Müllerburschen nach dem Weg, es ist eine Signatur für die Ratlosigkeit eines ganzen Zeitalters. Aber nicht nur das - eine ausschließlich politische Deutung würde zu kurz greifen -, es ist eine existentielle Frage, vor allem die Frage des jungen Menschen nach seinem Lebensentwurf. Wenn Schubert so begierig nach Texten von Müller greift, wie berichtet wird, so auch deshalb, weil er hier den geeigneten Stoff für musikalische Selbstbekenntnisse findet, in denen er eigene schmerzliche Erfahrungen aufarbeiten kann. Greifbar werden die inneren Verletzungen Schuberts und ihre Hintergründe in seiner vom 3. 7. 1822 stammenden Erzählung "Mein Traum" (Die Garbe. Musikkunde Teil 11, Köln 11/1979, S. 383 f.).

e) funktional-rezeptionsästhetisch

Die klassische Entwicklungsform orientiert sich an der Modellvorstellung des Dramas, des linearen Zeitverlaufs. Mozarts Veilchen enthält bei al-

82

ler lyrischen Zartheit noch viel Rhetorisches, Opernhafes, sonatenhaft Dramatisches. Die romantische Kleinform ist reine Lyrik. Sie ist gekennzeichnet durch ein mehr zuständliches, weniger nach außen gerichtetes, sondern seelische Befindlichkeiten ausleuchtendes Umkreisen der thematischen Gebilde. Selbst das Wort ist für die Romantiker weniger Vergegenwärtigung eines Gegenüber, als vielmehr klangliche Fassung von Gefühlen. Die Funktion der Musik im Lied ist nun noch weniger als in der Klassik "nachahmende" Darstellung. Das Bachmotiv ist zwar noch als illustrative Figur im Sinne des Barock auffaßbar, gleichzeitig aber in weit höherem Maße Chiffre für den Bewußtseinszustand des berauschten lyrischen Ichs. Das wird deutlich an der semantischen Ambivalenz dieser Figur: Im 1. Lied ist sie als kreisendes Rädermotiv semantisiert - in der Singstimme erscheint sie in T. 8 und ist dort deklamatorisch und semantisch nur sinnvoll der 3. Strophe zuzuordnen ("Das sehn wir auch den Rädern ab") -, desgleichen in Nr. 5 ("könnt ich brausend die Räder führen"), ansonsten immer als Bachmotiv. Die semantische Gespaltenheit hebt sich auf, wenn man das Äußere als Spiegelung des Inneren sieht, dann fallen beide Bedeutungen zusammen. Solche zentralen Figuren sind keine Motive im klassischen Sinne, sie sind nicht Keim für zielgerichtete Entwicklungen, sondern "Spielfiguren" - nicht umsonst wird die Etüde in der Romantik zu einem lyrischen Charakterstück -, die in dauernder Wiederholung eine Natur- bzw. Seelenstimmung einfangen. Das gleichmäßige Pulsieren der Begleitung trägt die Singstimme und ermöglicht dem Zuhörer Einstimmung und Identifikation, die "in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißen Strom von Empfindungen, in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken" zum Ausdruck kommt (Wackenroder, zit. n. Besseler, S. 152). Parallelen zu dieser neuen Musikauffassung finden sich in der Dichtung (Ablösung der Erlebnislyrik von der Stimmungsllyrik) und in der Malerei: Die Natur dient nicht mehr als Staffage, sondern erscheint als subjektive Konstruktion. "Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz.... Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild ... Der Maler soll nicht malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht" (C. D. Friedrich, zit. n.: Große Maler. Berühmte Bilder, Stuttgart 1967, Verlag Das Beste, S. 198). Auf dem Bild "Jüngling auf der Wanderschaft" von Moritz von Schwind sehen wir keine reale Landschaft, sondern ein Ensemble verschiedenartiger Dinge, die die rückwärtsgewandte Sehnsucht zum Ausdruck bringen. Der Betrachter wird mit suggestiver Gewalt durch den im Vordergrund sitzenden Wanderer in das Bild hineingezogen und gezwungen, alles mit dessen Augen zu sehen (Brand, S. 394). Ähnlich suggestiv nimmt Schubert den Hörer hinein in seine subjektive Deutung der Gedichtvorlagen, die er sich so anverwandelt, daß sie in seine Musik sozusagen hineingesogen werden und ohne sie nicht mehr vorstellbar sind. Daß Schubert sich dabei allerdings nicht mit der Stimmung allein begnügt, sondern auch die reale Sprachschicht selbst musikalisch umsetzt, hat Georgiades ausführlich dargestellt (S. 35 ff.).

d) musikgeschichtlich

Die neuen, romantischen Aspekte des Schubertschen Liedes lassen sich in ihren Konturen durch einen Vergleich mit Haydns Arie "Hier steht der Wand'rer nun verwirrt und zweifelhaft" (Jahreszeiten, Nr. 32) präzisieren. Inhaltlich korrespondieren das "zweifelhaft", das "wohin" (1. Teil) und das "hoffnungsvolle" Hin"eilen" zu der in der Ferne auftauchenden Hütte mit Schuberts Stück. Der gravierende Unterschied liegt in der Realität und Greifbarkeit des Zieles sowie in der erzählenden (objektivierenden) Darstellung. Haydns Oratorium ist nach außen gerichtet, wendet sich an ein breites Publikum und macht dieses zum "Zuschauer" einer dramatischen Hand-

83

lung. In der Musik entsprechen die chromatisch-modulatorische, mit passus bzw. saltus duriusculi durchsetzte Gestaltung des 1. Teils und die einfache Diatonik, das Dur, die Melismen sowie die streckenweise gleichmäßig durchlaufende Achtelbewegung des 2. Teils der Schubertschen Vertonung und legen somit die traditionelle Schicht Schuberts frei, aber Haydn

komponiert nicht in einheitlichem "Ton". Er "malt" fast alle äußeren und inneren Bilder in einer kontrastreichen, linear-dramatischen Durch-Komposition aus. Ein Beispiel: Im 2. Teil, der in der Grundaussage (hoffnungsvolles Eilen auf ein Ziel hin) mit Schuberts "Wohin?" vergleichbar ist, verläßt Haydn an der Stelle "wo starr und matt er Labung hofft" den scopus des hoffnungsvollen Eilens und illustriert den sensus des "starr" und "matt". Das ist deutlich aus der Perspektive des Beobachters dargestellt und unterscheidet sich grundlegend von Schuberts suggestivem Verfahren, das den Zuhörer hineinversetzt in die Empfindung des lyrischen Ichs.

Didaktische Überlegungen

"Wohin?" ist ein Schlüsselwerk zum Verständnis des Gesamtzyklus und des Schubertschen Kompositionsverfahrens überhaupt. Grundsätzlich ist das romantische Klavierlied für Schüler ab der Jahrgangsstufe 12 nachvollziehbar. Im vorliegenden Lied könnte der Aspekt des hoffnungsvollen bzw. zweifelnden Zukunftsentwurfs auf eine verwandte Disposition der Schüler treffen und eine Verständigungsbrücke bilden. Dem stehen aber Schwierigkeiten im Wege: Der zurückgenommene Ausdrucksgestus, die ganz nach innen gerichtete, auf äußere Effekte verzichtende Intensität der Musik widerspricht dem Bedürfnis der Schüler nach "starkem" emotionalem Ausdruck. Der volksliedhafte Ton könnte auf manchen leicht "kindisch" wirken. Ein den Schülern näherliegendes Beispiel wie "A Day In The Life" der Beatles kann wertvolle Hilfe zum Verständnis des existentiellen Kerns leisten. In dem Beatles-Stück geht es um die Darstellung eines Lebens zwischen Realität (banale Alltäglichkeit, "Wecker", "Straßenbahn", eine durch Medien vermittelte Nachrichtenwelt) und einer (in diesem Falle auch durch Drogen erreichten) Traumwelt (dream). Interessant sind auch die musikalischen Parallelen:

<i>Beatles:</i>	<i>Schubert:</i>
(<i>Realität</i>)	(<i>Zweifel, Reflexion</i>)
unverhallter Klang	distinktes Wandermotiv
Parlando/Syllabik	Parlando/Syllabik
wechselnde Harmonik	modulatorische Harmonik
(<i>dream, Drogenwelt</i>)	(<i>Verzauberung</i>)
verhallter Klang	verschwimmendes Wandermotiv
"Melodik" (ah),	"Melodik", Melismen
Melismen	
liegende Klangfläche	Bordunfläche
16tel-Trillerfigur	16tel-Triolenfigur

Eine ausführliche Analyse des Beatles-Titels findet sich bei Hartwich-Wiechell (S. 164- 173).

Ein Problem, das sich bei jeder Kunstwerkanalyse stellt, ist das der Tiefe und Breite. Obwohl die vorgelegte Analyse bzw. Interpretation nicht vollständig, sondern schon didaktisch akzentuiert ist, kann sie in diesem Differenzierungsgrad nicht in Unterricht umgesetzt werden. Zwei Fehlformen des Unterrichts gilt es zu vermeiden, einmal das "Durchziehen" der Analyse in einer oder zwei Stunden, wobei dann nur einzelne Details angesprochen werden oder ein perspektivenloses Sammelsurium von Details und Deutungsansätzen geboten wird - beides ergibt keine strukturierte "Ganzheit" - zum anderen die "flächendeckende" Endlosanalyse, die den Schüler total überfordert. Eine sinnvolle Behandlung ist nur möglich unter einer exemplarischen Schwerpunktbildung im Bereich der Deutungsaspekte und innerhalb einer vom gewählten Deutungsaspekt her planvoll aufgebauten Unterrichtsreihe, bei der wissenschaftliche und methodische Voraussetzungen für die Behandlung des Liedes

84

geschaffen werden. So wird die Arbeit an dem Lied entlastet, und der Schüler wird ermutigt, da er Gelerntes anwenden kann. Im vorliegenden Fall wird der Schwerpunkt auf den ästhetisch-semantischen Aspekt gelegt. Die Behandlung des Liedes wird eingebettet in das Kursthema "Musik und Sprache", in dem es um die semantischen Möglichkeiten der Musik geht. Damit die Schüler bereit sind, sich mehrere Stunden mit dem Lied zu beschäftigen, und das Lied so die Möglichkeit erhält, sich selbst den Schülern zu vermitteln, sind wechselnde methodische Zugriffe erforderlich, die den Schüler immer neu stimulieren. Der Vergleich mit dem Beatles-Song ist ein solcher. Ein anderer ist der Interpretationsvergleich. Die gröberen oder feineren Unterschiede in der Gestaltung verschiedener Interpreten sensibilisieren für Ausdruckswerte, provozieren persönliche Stellungnahmen und führen zu einer genaueren Reflexion über Gehalt und Aussage des Stückes. Unverzichtbar ist auch die Arbeit an Texten zur Schubertschen Liedästhetik. Sie stellen nicht nur einen Deutungsrahmen bereit, sondern geben, da die einzelnen Aussagen ja am Werk geprüft bzw. konkretisiert werden, immer wieder Anlaß, das Werk selbst von verschiedenen Aspekten her in den Blick zu nehmen. Für die Anwendung und Vertiefung des Gelernten bietet sich aus dem gleichen Zyklus das Lied "Eifersucht und Stolz" an.

Methodische Überlegungen

Die "Unauffälligkeit" des Stückes provoziert von sich aus beim Schüler kaum Fragen, die suggestiv-überzeugende Umsetzung des Textes wird eher wie selbstverständlich hingenommen. Deshalb bietet es sich an, die Schüler nach der Textanalyse (grobe) *Kompositionserwartungen* formulieren zu lassen. Dann wird die Begegnung mit dem Stück sie wahrscheinlich zu überraschenden Beobachtungen und Fragen stimulieren, da sie z. B. eine viel kontrastreichere Gestaltung des inneren Konflikts erwartet haben. Die *Höranalyse* geht der Notentextanalyse voraus, damit die Untersuchung sich nicht gleich in der Fülle der Details verliert, sondern sich erst der prinzipiellen Interpretationsansätze vergewissert, die dann im Notentext genauer verfolgt werden. Die *Notentextanalyse* läßt sich zweifach strukturieren, nach Strukturkomplexen (Modell A, B usw.) und nach Detailstrukturen (Parametern, z. B. Begleitformen, Harmonik u. a.). In beiden Fällen wird zunächst die Ausgangskonstellation (vorläufig) gedeutet, dann wird die Konsistenz dieser Deutung an anderen Stellen überprüft, wo die Ausgangskonstellation wieder auftritt. Die *grafische Strukturdarstellung* versucht den Ablauf des Stückes in wesentlichen Zügen übersichtlich

verfügbar zu machen. Dadurch wird die bewußte Wahrnehmung gefördert und eine Grundlage für die Gesamtinterpretation gelegt. Entsprechend den beiden Ordnungskriterien der Notentextanalyse sind zwei Formen der grafischen Fixierung möglich - in der obigen grafischen Darstellung sind beide vertreten - : Spalte III enthält eine mehr komplexe, analog-gestaltliche Gesamtdarstellung, die Spalten IV-VII erfassen genauer die einzelnen Parameter, wobei in der horizontalen Dimension der Ausschlag nach rechts die Entfernung vom Grundmodell A angibt. Die Schüler erhalten einen Leerraster, auf dem nur der Text steht. Die Ausfüllung der leeren Spalten geschieht in Hausarbeit. Daß die Ausfüllung selten in jeder Beziehung vollständig sein kann, versteht sich von selbst. Wichtiger als das Prinzip der Vollständigkeit ist das der Exemplarität. Spalte I visualisiert das Ergebnis der Gesamtinterpretation, es faßt den Trend der Einzelausschläge in den Parametern zusammen.

Lernziele

- Die Schüler sollen ihre Kenntnisse von musikalischen "Figuren" anwenden und auffallende musikalische Strukturen bestimmten Schlüsselwörtern/-aussagen der Gedichtvorlage zuordnen können.
- Die Schüler sollen für die Ausdrucksnuancierung in den verschiedenen Phasen des Stückes sensibilisiert werden. 85
- Die Schüler sollen Methoden der Analyse üben, speziell die Parameteranalyse, die Überprüfung der Konsistenz von Detailinterpretationen und die grafische Darstellung von musikalischen Strukturen.
- Die Schüler sollen die Aussagen der Texte von Eggebrecht und Knepler am vorliegenden Beispiel überprüfen bzw. konkretisieren können und dadurch eine klare Vorstellung von Schuberts variativem Verfahren entwickeln.
- Die Schüler sollen die künstlerisch verdichtete Form als eindrucksvolle Auseinandersetzung mit einem auch sie selbst betreffenden existentiellen Problem erfahren können.

Skizzierung der Unterrichtsreihe

1. *Sprachmelodie und musikalische Melodie*: "Der Mondfleck" aus Schönbergs "Pierrot lunaire", Rez. Nr. 67 aus Bachs Matthäuspassion.

2. *Analogcodierung*: abbildende (Katabasis, Anabasis, Kyklosis u. a.), affektive (passus duriusculus, Seufzer u. a.) und Redefiguren (Wiederholung, Sequenz u. a.): Rez. Nr. 73 aus Bachs Matthäuspassion, Rez. Nr. 21 und 12 aus Haydns Schöpfung, "Lasciate mi morire" von Monteverdi, Rez. (Nr. 3) und Coro (Nr. 2) aus Bachs Kantate 12.

3. *Formen der Melodiebildung* (rezitativisch, arienhaft, deklamatorisch, liedhaft): Arie (Nr. 14) aus Mozarts Zauberflöte, Arie (Nr. 43) aus Glucks "Orpheus".

4. *Durch-Komposition*: Arie Nr. 6 ("Rolle in schäumenden Wellen") aus Haydns Schöpfung. Dieses Beispiel bereitet inhaltlich konkret auf Schubert vor. Es enthält verschiedene Formen von Wellenmotiven. Die 16tel-Tonleiterpassagen, das Moll, die saltus duriusculi, die Dissonanzen und die deklamatorische Melodik des 1. Teils ("ungestümes Meer") sind vergleichbar mit Schuberts "Eifersucht und Stolz", die triolischen Akkordbrechungen, das Dur, die einfache Kadenzharmonik ohne Dissonanzen, die melismatisch-liedhafte Melodik, das flächenhaft-stehende (zwischen A und D pendelnde Harmonik, viermalige Motivwiederholung in T. 82-90 bzw. 102-109) und die "Natur"-Intonation (Hornquinten in T. 73) des letzten Teils ("der helle Bach") weisen voraus auf Schuberts Naturmodell A. Die durchkomponierte Form mit ihren heterogenen Teilen ist eine geeignete Folie, um Schuberts variatives Verfahren in seiner ästhetischen Bedeutung zu verstehen. Haydns Naturdarstellung ist einerseits "malend" im Sinne des Barock, andererseits vom Zeitalter der Empfindsamkeit geprägt. Die Natur wird idealisiert und idyllisiert, vor allem die Stelle "im stillen Tal" (T. 89 ff. und 109 ff.) zeigt, daß Haydn zumindest auf dem Wege zu Beethovens "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" ist.

5. *Strophenlied*: Jägers Abendlied (Goethe) in der Vertonung durch Reichardt und Schubert (ausführliche Analyse bei Dürr, S. 37 - 63); Texte zu Goethes Liedästhetik (aus: Goethes Gedanken über Musik, S. 144 ff.). Die Naturintonation (Hornmelodik, Hornquinten) bereitet auf Schuberts Lied vor. Der Vergleich zwischen der der Sprache dienenden, auf einheitlichen "Ton" abgestellten Vertonung Reichardts und Schuberts charakteristischem, suggestivem Vorgehen, das selbst im Strophenlied der Musik eine eigenständigere Rolle zuweist - ihr fällt Goethes 3. Strophe zum Opfer, weil sie sich dem Schubertschen Konzept nicht fügt -, macht das kompositorische Problem deutlich, das Schubert in seinen Liedern zu bewältigen hat.

6. *Einführung in "Die schöne Müllerin"*; "Das Wandern": Wandermotiv, Räder- (Bach-)Motiv u. a., die "Irrealität" des Wanderns (erarbeitet am Vergleich mit Zöllers Vertonung).

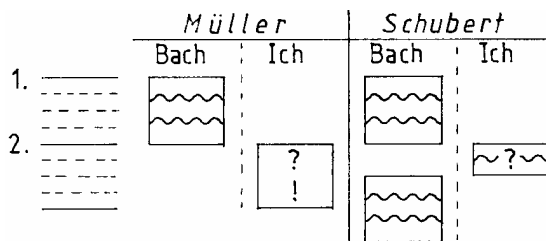
7. Schuberts "Wohin"?

(idealtypische Gliederung nach Einzelstunden):

1. *Stunde*: Gedichtanalyse (originaler Text von Müller ohne Schuberts Wiederholungen): Bach

86

- Ich, Verzauberung - Zweifel, Formulierung von Kompositionserwartungen (z. B. Dur -Moll; hell, hoch - tief; konsonant - dissonant; kein Strophenlied usw.), Hören des Liedes (Pears/Britten), erste Beobachtungen: einheitlicher Ablauf (Triolen = Bächlein), Zweifel in 2. Str. und (vor allem) in 4. Str. durch leichte Änderungen ausgedrückt, Textwiederholungen, warum? Erarbeitung der Grundkonstellation am Anfang: A dominiert, B wird "überspült":



Hausaufgabe: Im Notentext die Wiederkehr von A und B markieren und in Spalte II der grafischen Darstellung eintragen.

2. *Stunde*: Beschreibung und Deutung von A und B, grafische Darstellung der Ergebnisse in den Spalten III, IV, V, VII; Hausaufgabe: Analyse von E (Sp. IV, V, VII).

3. *Stunde*: Analyse und Deutung von E; Beatles: A Day In The Life, inhaltliche und musikalische Parallelen zu Schuberts Lied; Hausaufgabe: Dynamikprofil (VI) und Formen des Wandermotivs (II) eintragen.

4. *Stunde*: Dynamikprofil, Wandermotiv (Vergleich mit dem Lied "Das Wandern"); Interpretationsvergleich: Schreier/Ragosnig (geheimnisvoll, flüsternd ...) und Schock/Eröd (grobes Marschlied ...); Gesamtinterpretation: innerer Monolog; Hausaufgabe: Text von Knepler durcharbeiten: zu den einzelnen Aspekten konkrete Beispiele in dem Lied suchen. Schüler, die die Möglichkeit haben, sollen weitere Aufnahmen des Liedes mitbringen.

5. (evtl. auch 6.) *Stunde*: Besprechung des Knepler-Textes, Konkretisierung am Lied, Fortsetzung des Interpretationsvergleichs; Schuberts variatives Verfahren (Text von Eggebrecht).

8. Schuberts "Eifersucht und Stolz": Veränderungen des Modells A in Anpassung an die neue Situation (variatives Verfahren, Äußeres als Spiegelung des Innern).

Materialien

a) Textauszüge:

Georg Knepler (S. 132 ff.):

"Bei ihrer wechselseitigen Funktionsteilung und Spezialisierung hat Sprache die Funktion übernommen, alltägliches Verständigungsmittel, Musik, alltägliches Einstimmungsmittel zu sein ... Wenn das nun so ist, ... so drängt sich die Frage auf, wie es denn kommt, daß Musik von der Sprache ... nicht aus der Funktion der Denotation ganz verdrängt wurde. Offenbar deshalb, weil der Sprache eine Reihe von Möglichkeiten verlorengegangen, der Musik zugewachsen ist. Zunächst wird man an die Sinnfälligkeit von mZ [= musikalischen Zeichen] denken, an deren gleichsam naiven, mit der Analogcodierung zusammenhängenden Charakter ... Ferner haben mZ den Charakter der Plastizität (im Sinne von Bearbeitbarkeit), was gleichfalls mit ihrem geringen Grad an Konstantisierung zusammenhängt ... Nehmen wir das früher erwähnte mZ für 'empor'- respektive 'absteigen': auf- respektive absteigende Tonfolgen. Wie diese Tonfolgen beschaffen sind, aus wieviel Tönen sie bestehen, wie sie rhythmisiert, harmonisiert, instrumentiert sind, solange sie nur eben auf- oder absteigen, ist dem Komponisten und dem Zusammenhang seiner Komposition überlassen. Kurzum, die Variationsbreite von mZ ist weit höher als die von spZ [= sprachlichen Zeichen]. Diese Plastizität musikalischer Zeichen nun muß in Zusammenhang mit einer anderen ... Qualität von Musik gesehen werden: Die klanglichen Eigenschaften musikalischer Zeichen sind so beschaffen, daß sie ei-

87

nen hohen Grad von Kombinierbarkeit haben; sie sind nach mehreren Dimensionen hin so vielfach abstufbar, daß Gruppen von mZ verschiedener Qualität gleichzeitig erklingen und doch deutlich voneinander unterschieden werden können ... Die Plastizität (oder Variationsbreite) von mZ im Verein mit ihrer Kombinierbarkeit nun gestattet dem Musizierenden die Anwendung von Verfahrensweisen, die dem Sprechenden nicht zu Gebote stehen, vor allem die unablässige variierte Wiederholung semantischer mZ. Zwar kann auch ein poetischer Text wichtige Worte oder Wortgruppen wiederholen ... Aber währenddessen muß die Sprache, da sie eben Arbeitsteilung mehrerer Sprechender in der Regel nicht zur Verfügung hat, die Aussagefunktion vorübergehend aussetzen. Der Musizierende braucht das nicht zu tun. Nehmen wir an, ein Komponist habe aus einem von ihm vertonten Text einem sinntragenden Worte ... ein mZ zugeordnet. Er kann dann dieses sinntragende mZ in Dutzenden von Varianten, auch in kurzen Musikstücken bis zu Hunderten Malen, wiederholen. Dieses Verfahren, das wir 'Perpetuierung' nennen wollen, vermeidet die Monotonie, die bei unveränderten Wiederholungen zur Gefahr werden kann, veränderte Wiederholungen hingegen können durch Nuancierung der Bedeutung und durch die künstlerische Leistung, die in der Variation stecken kann, zusätzliche Aufmerksamkeit auf die jeweils verschlüsselten Bedeutungen lenken, ohne auf den Vorzug der Wiederholung, der im erhöhten Einstimmungsgrad liegt, verzichten zu müssen."

Hans Heinrich Eggebrecht (S. 166 ff.):

"Der primäre Einfall (die inventio', das 'Thema') und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den Ton' des Liedes. Für diesen Gebrauch des Wortes 'Ton' finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel: 'Das Nähere des Inhalts (bei der 'begleitenden Musik') ist nun eben das, was der

Text angibt ... Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und denselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich *einen* Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben, macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus ... Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß ... im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt.' Hegel denkt hier allerdings an die am Gedicht orientierte 'Stimmung' eines Liedes. (Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt', ebenda.) Daß Schubert jedoch, indem er die Sprachschicht der Lyrik in musikalische Struktur verwandelt, sich im Unterschied zur 'romantischen' Liedvertonung nicht im musikalischen Erfassen der 'Stimmung' erschöpft, nicht also nur gleichsam den 'Schatten' vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft..., sondern die Sprache selbst, den 'Sprachkörper', das 'Körperhaft-Wirkliche der Sprache' zur Realität des musikalischen Gefüges erhebt, ist eine der zentralen Feststellungen im Schubert-Buch von Georgiades (vgl. z. B. S. 35 f., 38, 48, 67) ... Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren beim Durchführen des Lied-Tones auch nur annähernd erschöpfend zu beschreiben. Es ist das Vermögen, beständig ein und dasselbe zwar beizubehalten und doch zugleich durchzuführen und dabei beständig auf die Details des Gedichts einzugehen."

88

b) Schallplatten:

- Peter Pears/Benjamin Britten: Schubert. Die schöne Müllerin, Decca SXL 2200.
- Peter Schreier/Konrad Ragossnig: Schubert. Die schöne Müllerin, EMI Electrola IC 065-30995.
- Rudolf Schock/Ivan Eröd: Rudolf Schock singt Lieder von Franz Schubert, eurodisc 77879 KK.

e) Literatur:

Bessler, Heinrich: Das musikalische Hören der Neuzeit. In: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, Philipp Reclam jun.

Brandt, Paul: Sehen und Erkennen, Leipzig 1929, Alfred Kröner Verlag.

Dürr, Walther: Das Sololied im 19. Jahrhundert, Wilhelmshaven 1984, Heinrichshofen's Verlag.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, Heinrichshofen's Verlag, S. 166 ff.

Feil, Arnold: Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise, Stuttgart 1975, Philipp Reclam jun.

Georgiades, Thrasybulos G.: Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, Vandenhoeck & Ruprecht.

Goethes Gedanken über Musik, hg. v. Hedwig Walwei-Wiegelmann, Frankfurt 1985, Insel Verlag.

Gruhn, Wilfried/Buchwald, Günter: Musik verstehen als Ziel didaktischen Handelns - Theorie und Praxis eines Unterrichtsmodells. In: Medieninvasion. Kongreßbericht 15. Bundesschulmusikwoche Kassel 1984, Mainz 1985, Schott Verlag.

Hartwich-Wiechell, Dörte: Pop-Musik. Analysen und Interpretationen, Köln 1974, Arno Volk Hans Gerig KG.

Knepler, Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977, Philipp Reclam jun.

Reininghaus, Frieder: Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich, ohne Ort und Jahr, Oberbaumverlag.

89