Die Kreisfigur in der Musik Franz Schuberts

Es dürfte kaum eine Kultur geben, in der das Bild und die Idee des Kreises keine hervorragende Rolle spielt. Schon die zyklische Wiederkehr aller möglichen Naturphänomene erzwingt nahezu ihre Identifizierung mit der Kreisfigur. In einer weitergehenden Transformation wird der in sich geschlossene Kreis auch im raum-zeitlichen Verlauf dargestellt, als Wellenbewegung bzw., mathematisch abstrahiert und präzisiert, als Sinuskurve. Hier knüpft die abendländische Musik seit dem 16. Jahrhundert an und bildet die Figur der Circulatio aus, die in der musikalischen Rhetorik bis weit ins 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielt. Warren Kirkendale hat in seiner Studie über die Circulatio eindrucksvoll aufgezeigt, wie weit das semantische Spektrum dieser Hypothesefigur war; es umfaßte sowohl die Darstellung runder Dinge und Bewegungen, z.B. einer Münze oder eines Kranzes, als auch die Verkörperung von Ideen, die in irgendeiner Form als "rund", d.h. in sich geschlossen, vollkommen galten, bis hin zur Idee der Sphärenmusik, des Himmels oder Gottes. Die Übergänge zwischen Abbildung und Idee waren dabei fließend. So konnte die Circulatio in gleicher Weise die Erdkugel, Wellen eines Baches, Luftströmungen sowie Flammen oder die Sonne malen und darüber auf die Elemente von Erde, Wasser, Luft und Feuer als traditionelle Weltprinzipien verweisen, - all dies mit der einfachen Figur von Tönen, die in Sekundsritten eine Mittellage verlassen, zu ihr zurückkehren, sie in die andere Richtung verlassen und abermals zurückkehren. Ob dies auf engstem Raum geschieht, wie beim Doppelschlag mit seinem sinnbildlichen Kürzel oder in langen, eventuell unregelmäßigen Melismen, ändert nichts an dem einheitlichen Prinzip der Figur. Einem um rationale Begrifflichkeit bemühten rhetorischen System mußte daran gelegen sein, das quasi sprachliche Vokabular der Musik "phonetisch" eng und semantisch zumindest überschaubar zu halten. Gleichwohl weist die musikalische Praxis schon frühzeitig Varianten und formale Abweichungen von der strengen Form der Circulatio auf, die in unterschiedlichem Grade deren Symbolik durchblicken lassen. Noch regulär erscheint hier der Circolo mezzo, der oft auf eine (Halb-)Kreisform verweist, oft aber auch, wie meist der Doppelschlag, als bloße Verzierung dient. Wesentlich willkürlicher sind Kreisfiguren, die in ihrem Sekundgang Töne repetieren oder überspringen oder gar das Sekundgangprinzip ganz aufgeben und nur die wellenförmige Tendenz beibehalten. Obwohl solche Figuren nicht mehr als eigentliche Circulationes zu bezeichnen sind, haben sie unter gewissen deutlichen Umständen an deren Symbolik teil. Seit es im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer durchgreifenden Emanzipation der Subjektivität kam, verblaßte das normative Moment der Figurenlehre zusehends. Das gilt an erster Stelle für die als naiver Abklatsch verachteten Hypothesefiguren, schließlich aber auch für die zunächst subjektivierten, dann vom romantischen Geist als antipoetische "Kranckheiten" zurückgewiesenen

Affektfiguren. _ Längst hatte hier eine Entwicklung eingesetzt, die die Figuren in allgemeinere, abstraktere Gesten auflöste; zusehends entfernten sie sich von lexikalischer Eindeutigkeit und führten schließlich zu einer Auffassung der Musik als Sprache des Unausprechlichen, des Absoluten. Wenn Kirkendale noch bei den Wiener Klassikern *Circulationes* im alten Sinn nachweist, so können diese kaum als tragende Elemente der damaligen Musiksprache gelten, vielmehr als meist unbewußte oder isolierte Wiederaufnahmen der Tradition oder gar als Neuerfindungen. _ Schon beim späten Haydn stehen die (z.T. von dem konservativen van Swieten aufgedrängten) malenden Figuren seiner Oratorien in einem vom Komponisten selbst als peinlich empfundenen Widerspruch zu den zeitgenössischen Forderungen nach musikalischer Abstraktion. _ Andererseits ist nicht einzusehen, warum solche Traditionen gerade mit bzw. nach Beethoven abrupt abbrechen sollten, zumal die ästhetischen Grundlagen der Romantik mit denen der Klassik enger zusammenhängen als deren musikalische Prinzipien mit denen des Barock. Franz Schubert ist derjenige unter den Romantikern, der der Wiener Klassik und darüber zurück der älteren Musiktradition persönlich am unmittelbarsten verbunden war. Andererseits gilt kaum ein Komponist wie er als das Urbild des traditionsfreien, ganz aus der Inspiration schaffenden Originalgenies. Es dürfte für den schwierigen Transformationsprozeß der Musik vom Barock zur Romantik aufschlußreich sein zu untersuchen, in welcher Form gerade in Schuberts Musik die Kreisfigur wiederkehrt und welche Rolle sie dabei spielt.

Kreisende Figuren fallen in der Musik Schuberts schon beim ersten Hören auf - oder sie fallen eben deshalb nicht auf, weil sie geradezu stiltragend sind und damit wie selbstverständlich erscheinen. Erst bei näherer Untersuchung stellt sich heraus, auf wie vielfältige Weise die Kreisfigur in Schuberts Musik zum Klingen kommt. Aufgrund der relativ klaren semantischen Konnotationen beginnt die Analyse sinnvollerweise mit der Vokalmusik. Zu Schuberts bekanntesten musikalischen Kreisstrukturen gehört, neben der begleitenden Drehbewegung in *Gretchen am Spinnrade* (D 118), die Darstellung des Bächleins in der Klavierbegleitung des Liederzyklus *Die schöne Müllerin* (D 795). Einige dieser Begleitfiguren bilden allerdings mehr oder weniger unregelmäßig pendelnde Wellenfiguren nach, wie etwa das zweite Lied "Ich hört ein Bächlein rauschen". _ Die meisten bestehen aus Akkordbrechungen im Verlaufssinne einer Sinuskurve und können insofern als kreisend bezeichnet werden. _ Mitunter wird damit nicht nur die Wellenbewegung des Baches gemalt, sondern gleichzeitig die (kreisenden) Räder und Mühlsteine, wie im ersten, dritten und fünften Lied, in letzterem außerdem das "wehen durch alle Haine". Nur ein Lied zeigt sekundgänglich kreisende Figuren im alten *Circulatio*-Sinn, nämlich das 15.: "Wohin so schnell, so kraus und wild, mein lieber Bach?" Auch dabei geht die Begleitung aber bald in unregelmäßig kreisende gebrochene Figuren über.

Bsp. 1, 15 cm

Der ganze Zyklus ist in einer Weise von kreisenden Begleitfiguren durchzogen, daß sie nicht mehr wie einzelne "Wortfiguren" wirken, sondern konstitutiv sind für dessen ganze Struktur bzw. dessen "Ton".

Noch deutlicher, ja wörtlicher ist dies in dem Lied Die Gebüsch nach Friedrich Schlegel (D 646) der Fall. Die Begleitung der rechten Klavierhand besteht aus fast nirgendwo unterbrochenen stringent kreisenden Akkordbrechungen, die zunächst die Luft, dann Meereswellen zu malen scheinen; "für den, der heimlich lauschet", ist aber durch all diese Naturerscheinungen "nur ein leiser Ton gezogen".

Bsp. 2, 17 cm

Schubert begnügt sich nicht damit, Schlegels romantische Naturmystik des einen geheimnisvollen Tons durch einen gedehnten Melodieton auszudrücken, sondern begreift den "Ton" eben in der Begleitung als durchgängig kreisende Akkordbrechung, die als "Einheitston" die ganze Welt verzaubert, ähnlich wie in Eichendorffs Wünschelrute das Lied bzw. das poetische Wort:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Anders als in der Schönen Müllerin hat hier die (ganz regelmäßige) Kreisbewegung auch eine esoterisch-symbolische Seite, nämlich als Symbol der poetisch-mystischen Einheit von Subjekt und Natur. Gleichzeitig ist sie paradigmatisch für den romantischen Abstraktionsprozeß von der Anschaulichkeit zur Figur, wie ihn z.B. E.T.A. Hoffmann beschreibt:

Die dem äußern Gehörsinn vernehmbaren Laute der Natur, das Säuseln des Windes, das Geräusch der Quellen u.s.f. sind dem Musiker erst einzeln ausgehaltene Töne - dann Akkorde - dann Melodien mit harmonischer Begleitung._

Auch ein anderes Lied nach Schlegel, das Schubert wie jenes dem Zyklus Abendröte entnahm, zielt sprachlich und musikalisch auf eine romantische Abstraktion. Das im Titel bezeichnete Motiv, Der Fluß (D 693), wird vom Dichter schon in den ersten Zeilen ins grundsätzliche Fließen erhoben und dabei als musikalische Arabeske, romantisches Strukturprinzip schlechthin, interpretiert:

Wie rein Gesang sich windet
durch wunderbarer Saitenspiele Rauschen.

Entsprechend malt in Schuberts Vertonung die im 12/8-Takt durchlaufende bzw. kreisende Begleitung des Klavierbasses in weiträumigen Akkordbrechungen nicht nur die Windungen des Flußes, sondern repräsentiert als neutrale oder abstrakte Kreisbewegung den Fluß von Musik schlechthin.

Bsp. 2a

Das Zugleich von Tonmalerei und deren Transzendierung zum musikalisch Abstrakten prägt sehr viele Kreisfiguren Schuberts. Häufig ergibt sich dabei ein charakteristisches Durchgangsstadium, das an beiden Bereichen teilhat und das man als im romantischen Sinne als poetische Idee bezeichnen könnte. In ihm materialisiert sich sozusagen die Idee des Transzendierens oder besser anders herum betrachtet: in ihm löst sich das Materielle auf. Solche auf ihre eigene Aufhebung tendierenden poetischen Ideen sind, außer dem Fluß bzw. dem Fließenden, unter anderen die Auffassungen des Todes, der Nacht oder des gestirnten Himmels als Medien des Hinübergehens.

So erlaubt auch das Nachtstück nach Johann Mayrhofer (D 672) mit dem Motiv des singend sterbenden Harfners eine Deutung im Sinne des musikalisch-mystischen Transzendierens, und zwar wiederum vermittelt durch die musikalische Kreisbewegung. Sobald der Gesang des Harfners anhebt, imitiert die rechte Hand des Klaviers die Harfe durch kreisend in Sextolen gebrochene Akkorde, "pp (mit gehobener Dämpfung)".

Bsp. 3, NGA IV,2a T. 15-21, evtl. nur 18f.,16 cm

Dabei beschwören die Dreiklangskreise die reine, bessere Welt, in die sich der Alte hinübersehnt:

Du heilige Nacht! bald ist's vollbracht.

Bald schlaf ich ihn, den langen Schlummer,
der mich erlöst von allem Kummer.

In diesem Lied verschmilzt die Himmelssymbolik, die der Harfe seit der Johannes-Apokalypse_ schon als solcher eigen ist, mit der Himmels- bzw. Vollkommenheitssymbolik der idiomatischen Harfenmanier kreisender Dreiklangsbrechungen. Ähnlich wie Die Gebüsch verbindet das Nachtstück außerdem diese symbolische Komponente mit einer meta-realistisch malenden, wenn man die sinusförmigen Figurationen auch als Wellen interpretiert, auf denen der Alte über die Wasser des Todes seiner Erlösung entgegengleitet oder -schiff. Die Verbindung von kreisenden Begleitfiguren mit dem Harfenmotiv und darüber hinaus mit der Transzendenzthematik ist in Schuberts Vokalmusik keineswegs ein Einzelfall._ Im Lied Abschied von der Harfe nach Johann Gaudenz von Salis-Seewis (D 406) begleitet die kreisförmig gebrochene Sechzehntelgirlande in einer Eröffnung und vier weiteren Strophen, analog dem Kreis der vier Tages- und Jahreszeiten, die weltflüchtige Seele als Schutzgeist, der im "Morgenschein" paradiesisch "rein und hell" erklang, "am Sommertag des Lebens verstummt", aber in der Nacht wieder die "Sehnsucht nach der Unsterblichkeit" weckt.

Bsp. 4

Nur wenige Tage vor diesem Lied vertonte Schubert das Dialoggedicht Lebensmelodien von August Wilhelm Schlegel (D 395) mit ganz ähnlichen Begleitfiguren in der Partie des Schwans (und der Tauben). Der mit Apoll und darüber mit der Harfe assoziierte Vogel beginnt seinen Gesang mit den Worten:

Auf den Wässern wohnt mein stilles Leben,
Zieht nur gleiche Kreise, die verschweben

Wie im Flußgedicht Friedrich Schlegels interpretiert Schubert mit den gleichen Kreisen der Begleitung nicht nur die Bewegung des Wassers, sondern der Musik schlechthin, die sich im singenden Schwan als Musiksymbol ausspricht. Dieser singt in der elften Strophe im Blick auf die Sphärenharmonie bzw. die Himmelskugel:

Ahnend voll betracht ich oft die Sterne,
In der Fluth die tiefgewölbte Ferne,
Und mich zieht ein innig rührend Sehnen
Aus der Heimat in ein himmlisch Land.

Die Hymne Dem Unendlichen nach Klopstock (D 291) stellt die metaphysische, bis an die Grenzen des Unausprechlichen vordringende Kreissymbolik in Form von Harfenfigurationen besonders deutlich heraus. Schubert vertont die ersten beiden Strophen der Hymne rezitativisch mit pathetisch punktierten Einwüfen der Klavierbegleitung. Erst zum letzten Wort der zweiten Strophe, die endet: "Herr Gott! den dankend entflammt kein Jubel genug besingt", hebt eine der Nachtmusik ganz ähnliche Begleitung in kreisenden Akkordbrechungen an.

Bsp. 5, NGA IV,9, 7 cm

Der weitere Text, dessen Bilder Klopstock der Vision des neuen Himmels und der neuen Erde in der Apokalypse entnahm, lautet bei Schubert:

Weht, Bäume des Lebens, ins Harfengetön!
Rausche mit ihnen ins Harfengetön, krystallener Strom!
Ihr lispelt, und rauscht, und Harfen, ihr tönt
Nie es ganz! Gott ist es, den ihr preist!
Welten, donnert in feierlichem Gang,
Welten donnert in der Posaunen Chor!
Tönt all' ihr Sonnen auf der Straße voll Glanz
In der Posaunen Chor!
Ihr Welten, ihr donnert
Du, der Posaunen Chor hallest
Nie es ganz, Gott,
Gott ist es, den ihr preist.

Es fällt auf, daß die kreisend harfenartige Begleitung, außer bei den Worten "Gott ist es", bis zum Schluß durchläuft, auch wenn von donnernden Welten, tönenden Sonnen und "der Posaunen Chor" die Rede ist. Gemeinsam ist allen das Tönen, das auch das Wehen der Bäume des Lebens und das Rauschen des kristallinen Stroms miteinschließt, in den tönenden Sonnen aber kulminiert. Klopstock greift hier über die christliche *musica coelestis* der Engel hinaus auf die pythagoräische Idee der *musica mundana* oder Sphärenharmonie zurück und erweitert deren gesetzmäßige Planetenmusik im Blick auf die Harmonie der Sonnen bzw. Welten in der Milchstraße, der "Straße voll Glanz". Schuberts Begleitung in regelmäßigen Akkordbrechungen illustriert nicht nur diese Harmonie der Gestirne, sondern ordnet die Akkordbrechungen, in Analogie zur zirkulären Sphärenharmonie, auch kreisförmig an. Aber auch eine ganz andere Art der Kreisbewegung ist in diesem Liedteil angedeutet, das modulatorische Kreisen durch die Tonarten. Das Ganze geht nämlich tonal vom dunklen Es-dur aus, "kreist" (allerdings in frei schweifender Modulation) durch den halben Quintenzirkel bis zum sonnenhaften E-dur und kehrt schließlich in einer entschiedenen Kadenz nach Es-dur zurück, worin die Begleitung über einem Orgelpunkt ausläuft. Beide Kreisbewegungen, die figurative und die modulatorische, bestätigen nicht nur Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Ansicht, daß "das Herrschende der neueren Musik" die Harmonie ist, sondern stehen hier auch seinem Vergleich der Harmonie mit der "Kometenwelt" nahe. Nach Schellings idealistischer Interpretation der Sphärenharmonie zeigt sich in der Harmonie "die Expansion des Unendlichen im Endlichen" und "wie die ganze moderne Welt allgemein der Centripetalkraft gegen das Universum, der Sehnsucht nach dem Centrum unterliegt". Nicht mehr konstitutiv, aber bestätigend schließt sich daran in Schuberts Lied die traditionelle Form der Kreisbewegung an, die melodische, sekundgängige "Circulatio", und zwar in der Singstimme bei dem Wort "Welten" (T. 44), in den ersten beiden Fassungen als einfacher, in der dritten als erweiterter Doppelschlag:

2 Bsp. 6/7, 2 cm

Kreisfiguren nach der Art der sekundgängigen *Circulatio* sind in Schuberts Musik vergleichsweise unauffällig, doch immer wieder zu finden, gerade im Zusammenhang mit kosmischen oder allgemein transzendenten Textpassagen. Dabei spielt wiederum, wie bei den kreisförmigen Akkordbrechungen im Nachtstück, die Szenerie der Nacht eine hervorragende Rolle. Das Lied *Nachtgesang* nach Ludwig Theobul Kosegarten (D 314) führt zwar in der Singstimme zu keinen deutlichen Kreisfiguren und auch die Klavierbegleitung beschränkt sich in der Oberstimmenmelodie auf vage kurvende Linien, bringt aber in den Mittelstimmen des Nachspiels, zwischen ruhenden Oktaven, eine in Terzen verdoppelte und wiederholte "Circulatio" zu Gehör:

Bsp. 7a, drei letzte Takte, Klavier

Die vorausgehenden Worte lauten: "und namenloser Friede umsäuselt alles Sein" bzw. "und täusche, Freund, mein Sehnen mit deinem schönsten Traum". Eine ähnliche Sehnsucht beherrscht auch die Nachtmusik für vierstimmigen Männerchor nach Karl Siegmund von Seckendorf. Hier läuft die Vertonung mehrerer Zeilen im ersten, zum Teil auch im zweiten Tenor in Doppelschläge bzw. "Circulationes" aus, und zwar: "das ganze Heer der Sterne", "aus der gewölbten Ferne" sowie analog: "laß dich im Dunkeln grüßen!" und "wenn Freunde traulich Hand in Hand sich aneinander schließen".

Bsp. 8

Übrigens schreibt Schubert für die dritte genannte Verszeile *pp* vor, im Gegensatz zur ansonsten musikalisch identischen ersten Zeile mit *f* *crescendo*. Mit diesem (verzögerten) Echoeffekt betont er, über das physisch und psychisch "Geründete" hinaus, die romantisch-spiritistische Bezogenheit der unteren Welt auf die obere. Auffälliger geschieht dies im Lied Nähe des Geliebten nach Goethe (D 162)+++zwei Fass!+++ , schon durch die Tonart Ges-dur als Lied des Hinübergehens gekennzeichnet. Die erste Strophe lautet:

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer vom Meere strahlt;
ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer in Quellen malt.

Schubert malt die Spiegelung des Mondes und damit die Nähe des Geliebten im Klaviernachspiel durch die melodische (horizontale) Spiegelung der rechten Hand in der oberen Melodielinie der linken; von der Oktavdifferenz abgesehen ergeben beide zusammen, zwischen den Grundtönen von Tonika und Dominante fragend und antwortend, eine vollkommene Kreisbewegung:

Bsp. 9

Eine andere musikalische Spiegelung des runden Vollmonds, jedoch nur als Pendel-, nicht als ausgeführte Kreisfigur formuliert, begegnet im Lied Abendbilder nach Johann Petrus Silbert (D 650). Hier spiegelt sich bei den Worten: "Lunas Bild streuet mild in der Fluthen klaren Spiegel schimmernd Gold auf Flur und Hügel" der Klavierbaß sukzessiv in sich selbst (T. 74 gegen T. 73 und 75). _ Anschließend spielt die linke Hand des Klaviers zu den Worten "Von des Vollmonds Widerscheine" zweimal eine einfache "Circulatio" im verminderten Terzrahmen. _ Das Lied Im Abendrot nach Carl Lappe (D 799) beginnt in der Melodie mit einer verzögerten "Circulatio". Sie ist bereits im Vorspiel durch den Doppelschlag angekündigt - in der Erstfassung mit einem Kürzel, in der Zweitfassung

ausgeschrieben - und begegnet im Laufe des Liedes noch mehrfach:

Bsp. 10, NGA IV,13 Nr. 21b, 10 cm

Die Kreisfigur malt hier einerseits die untergehende Sonne, verweist aber darüberhinaus symbolisch auf die vollkommen schöne Welt des himmlischen Vaters. Auffälligerweise verbindet sie sich mit gelegentlichen freien Arpeggien, die als Harfenmanieren den überweltlichen "Glanz" der Szene unterstreichen. Als Sonnensymbol begegnen sekundgängige Kreisfiguren auch in Schuberts Winterreise (D 911), und zwar im vorletzten, enigmatischen Lied Die Nebensonnen. Mit Ausnahme weniger Takte im Mittelteil reiht sich hier eine engräumige "Circulatio" an die andere_, auch im Vor- und Nachspiel, in ersterem (nur in der zweiten Fassung) wieder durch einen Doppelschlag potenziert.

Bsp.11, NGA IV,4a (2. Fass.) 8 T. evtl. überflüssig, 19 cm

Daß die Kreisfigur hier auch für die Hoffnung auf ein besseres Leben steht, zeigt die Abweichung im Mittelteil; nachdem der erste Melodieanfang wiederaufgenommen wurde (T. 19ff.), bricht die kreisende Melodieführung bei den Worten: "nun sind hinab die besten zwei" in einen schrittweisen Abstieg (früher "Katabasis") um. Andererseits bezieht sich das penetrante engräumige Kreisen auch auf die Worte: "und sie auch standen das so stier, als wollten sie nicht weg von mir." Auch in anderen Liedern können Kreisfiguren Ausdruck des Statischen sein, z.B. in Schäfers Klagelied nach Goethe (D 121, erste Fassung) bei den Worten: "da steh ich tausendmal":

Bsp. 12, T. 1-4 Singstimme, NGA IV,1a, 5 cm

Diese Figur kehrt, in umgekehrter Richtung, Neapolitaner-ähnlich harmonisiert, dadurch so eng wie möglich in den Rahmen einer verminderten Terz zusammengedrückt und vom Klavier lapidar nachgespielt, bei den zentralen Worten wieder: "doch alles ist leider ein Traum":

Bsp. 13, T. 34-38, NGA IV,1a, 5 cm

Bemerkenswerterweise hat Schubert die "Circulatio" in den Takten 3-4 erst nachträglich für den Druck eingebaut; im Autograph von 1814 lauten diese:_

Bsp. 14, NGA IV,1a, 2cm

Noch deutlicher stellt er die Kreisfigur in der wahrscheinlich 1819 entstandenen

Zweitfassung heraus, insofern er jetzt an beiden Stellen auch die oberen Linien der Begleitung im Sinne der (sekundgängigen) Circulatio gestaltet:

2 Bsp. 15/16, NGA, IV,1b, 10 cm

Der Prozeß der Verdeutlichung zeigt, daß Schubert die Kreisfigur durchaus nicht zufällig verwendet.

Wies die Kreisfigur an der ersten Stelle auf das Statische der Situation hin, so an der zweiten auf das Irreale, von der Wirklichkeit Abgehobene. Letztere Bedeutung hat offenbar auch die kreisende Melodik gegen Ende des Liedes Die junge Nonne nach Jakob Nicolaus Craigher (D 828), nachdem das Turmglöcklein die Erlösung der "Seele von irdischer Haft" ankündigte:

Bsp.17, Es lockt ..- Höhn. nur Mel., NGA IV,2a,

Schubert ergänzt hier am Schluß die sonst eher in Begleitfiguren begegnende kreisende Dreiklangsbrechung durch einen halbkreisförmigen, in hoher Lage endenden Sekundgang.

Etwas ähnliches, aber wiederum mit statischer, weniger irrealer Bedeutung, findet sich in Meeres Stille nach Goethe (D 216). Das Kreisen in Akkordbrechungen wird hier am Anfang in langen Notenwerten der Singstimme durchgeführt und beim Wort "ruht" durch eine sekundgängige "Circulatio" ergänzt. Sie wiederholt sich bei "sieht", wodurch der ununterbrochene Rundblick, der im Gedicht erst durch die Worte "glatte Fläche rings umher" zu Ausdruck kommt, musikalisch vorweggenommen wird. Auch die Oberlinie der lapidaren Begleitakkorde, schleicht ab Takt 17 mit einem gedehnten engräumigen Kreis in der "Todesstille" und "ungeheuren Weite" bis zum Schluß dahin._

Bsp. 18, ganzes Lied, NGA IV,1a, 33 cm

Auffälligerweise findet sich von all diesen Kreisfiguren nichts in der tags zuvor komponierten ersten Bearbeitung.

Die Begriffe des Statischen, des Irrealen und auch des Erlösenden verbinden sich in dem der Ewigkeit, die Schubert gegen Ende der Gruppe aus dem Tartarus nach Schiller (D 583) mit vollgriffig kreisenden Akkordbrechungen symbolisiert, außerdem durch den Beginn in der "reinen" Tonart C-dur sowie in der Melodie durch die vollkommene Konsonanz der Oktave (c"-c').

Bsp. 19, 7 T., NGA, IV,2a, 16 cm

Die Sehnsucht nach erlösender, ewiger Ruhe prägt auch Wandrers Nachtlied nach

Goethe (D 768), das in der Singstimme mit einer durch Tonrepetitionen verzögerten "Circulatio" beginnt, ganz ähnlich wie Im Abendrot, nur auf dem Grundton statt auf der Terz:

Bsp. 20, Über allen Gipfeln ist Ruh, Melodie NGA IV,5a, 3 cm

Das Pendantlied mit demselben Titel (D 224) zeigt dagegen am Schluß in der linken Hand der Klavierbegleitung zu den wiederholten Worten: "Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust!" eine ruhige, aber weit geschwungene Dreiklangskreisbewegung. So wäre wieder die selige Statik der Himmelssphäre erreicht, wie sie in Schuberts Kreisfiguren dominiert und ein Bild der Ewigkeit malt. Dabei sollte nicht übersehen werden, daß das Lied Gebetscharakter hat, sich also nicht an einen leeren Himmel wendet, sondern auf ein persönliches Angenommenwerden ausrichtet.

Bsp. 21, NGA IV,1a, evtl. nur Baßlinie, 10 cm

Gebetscharakter hat natürlich auch die Litanei auf das Fest Aller Seelen nach Johann Georg Jacobi (D 343). Deren erste Strophe lautet:

Ruhn in Frieden alle Seelen,
die vollbracht ein banges Quälen,
die vollendet süßen Traum,
lebensatt, geboren kaum
aus der Welt hinüberschieden:
Alle Seelen ruhn in Frieden!

Schubert interpretiert die ewige Ruhe bzw. den vollendeten "süßen Traum", im Text durch die inversive Wiederaufnahme der ersten Zeile in der letzten dargestellt, durch kreisend durchlaufende Akkordbrechungen in der rechten Hand des Klaviers, außerdem durch zwei Doppelschläge, in der ersten Zeile über "alle", in der letzten über "ruhn".

(Bsp. 21a, IV,10, drei Takte, fehlt noch, evtl. überflüssig, 5 cm)

Ein Gebet ist schließlich auch das bekannte Ave Maria, Ellens dritter Gesang nach Walter Scotts Verserzählung "The Lady of the Lake" (D 839). Der Gesang selbst wird bei Scott (und in Schuberts Zyklus?+++) von den Versen eingeleitet:

+++zu des fernen Vaters Ohre dringt ein feierlicher Harfenklang, ein frommes Herz die Flügel schwingt empor auf heiligem Gesang; ja Allan-Banes Harfe klingt, und Ellen oder ein Engel singt.

Mit dieser Harfensymbolik, die schon traditionell metaphysische Assoziationen wachruft, verbindet Schubert eine passende Begleitung ausschließlich in kreisenden

gebrochenen Akkordfiguren, die nur Halbkreis für Halbkreis von einem (im Vor- und Nachspiel statischen) Baßton unterbrochen werden. Auf diesen überdies ausgeterzten Kreisfiguren will Ellens "Sphärensang, dieses Tongebet"_, gleichsam "auf Flügeln des Gesanges", zur Himmelsjungfrau Maria "hinwehen" und "der Erde und der Luft Dämonen" entfliehen._ In der Melodie trifft dabei eine als erweiterter Doppelschlag formulierte "Circulatio" in den drei Strophen charakteristischerweise auf die Worte "Jungfrau mild", "Unbefleckt!" und "Reine Magd!".

(Bsp. 22, T. 1-4,5 NGA IV,3a, evtl. überflüssig oder kürzen, 15 cm)

Kreisfiguren sind in Schuberts Werk nicht auf die Gattung des Liedes beschränkt. Wie zu erwarten spielen sie auch in dem Melodram Die Zauberharfe auf einen Text von Georg von Hofmann (D 644) eine bedeutende Rolle. Schon die Dekoration bzw. Maschinerie der Uraufführung spielt auf die Kreissymbolik an, stellte sie doch unter anderem "die Sichel des Mondes vor, die vorüberschwebend zur vollen Scheibe wächst, während fünf Sterne einen Bogen bilden, und ein Genius aus jedem einzelnen hervorblickt."_ Eine zu Schuberts Zeit ganz ungewöhnliche "Kreisform" zeigt das erste Melodram (Nr. 3). Die in mehreren Phasen über 25 Takte angelegte Orchestereinleitung bildet auch den Schluß der Szene (T. 335-361), aber nicht in derselben Reihenfolge der Töne, sondern in einer fast strengen Krebspiegelung_. Offenbar will Schubert mit dieser dem einseitigen Zeitverlauf widerstrebenden Anlage das Magische der Beschwörungsszene im Reich der Geister herausstellen. Dazu tragen neben der ungewöhnlichen Kreisform aber auch die zunehmend (am Ende abnehmend) geschlosseneren Kreisfiguren der Instrumente bei. Zuletzt (bzw. zuerst) ergeben sich durch die Gegenbewegung von Violinen einerseits, Bratschen und Celli andererseits nicht nur sukzessive Kreisfiguren ("Circulationes"), sondern auch simultane. Solche mehr an geometrisch-räumlichen als am zeitlichen Verlauf orientierte Kreisfiguren, sind in der gesamten Musik vergleichsweise sehr selten._ Hier Ende und Anfang der krebsförmigen Takte in den Streichern:

Bsp. 23 + 23a

Kreisfiguren fallen ansonsten vor allem im Finale II auf. Die Harfenbegleitung eröffnet hier mit drei einfachen Arpeggien, dann zusammen mit der Oboe, die Arie Palmerins.

Bsp. 24, 8 T., 5 cm

Diese beginnt mit den Worten:
Was belebt die schöne Welt?

Liebe nur verschafft ihr Leben,
nur der Liebe Strahlen geben
helles Licht dem Schattenfeld.

Die Liebe wird hier mit der Sonne verglichen und an die durchlaufende Harfenbegleitung gebunden. Im darauffolgenden Mittelteil, der mit den Worten anfängt: "Klagend trauert die Natur, fühlt sie nicht der Liebe Wonne", pausiert nämlich die Harfenbegleitung zugunsten von sykopisch stockenden Streichern. Schließlich setzt die Oboe mit der Harfe wieder ein zu den Worten:

Angelacht von ihrem Blick,
jubeln Erde, Luft und Meere,
holde Liebe, dir sei Ehre,
spendest ewig Lebensglück.

Die Musik ist in ihren Hauptstimmen voll von kreisenden Figuren. Bei der Oboe und der Singstimme handelt es sich immer wieder um Doppelschläge, die die Sonne der Liebe symbolisieren, Sonne bzw. Feuer auch als eines der vier Elemente, das die anderen ("Erde, Luft und Meere") kreisend belebt. Wesentlich ergänzt werden diese punktuell auftretenden "Circulationes" durch das dauernde Auf- und Abschwingen bzw. -kreisen der Harfenstimme in Akkordbrechungen, wie in der Klopstockschen Hymne eine dem Harfenidiom angepaßte musikalische Interpretation der Sphärenharmonie, die neben der symbolischen Andeutung auch durch ihren Wohllaut und ihre ununterbrochene Dauer eine quasi paradiesische Stimmung hervorzaubert. - Diese wird auch im anschließenden "Chor der Genien" bestätigt, den die erste Harfe wiederum mit kreisenden Akkordbrechungen einleitet und begleitet. Der Text spricht vom Einwiegen "in des Zaubers sanften Schlummer" und vom Hinüberschiffen in die paradiesische "Wunderwelt schöner Träume". Tatsächlich schwebt am Ende des Zauberspiels die Harfe selbst in diese "Wunderwelt" empor. Ihre frei kreisenden gebrochenen Akkorde werden jetzt, im Finale des dritten Aktes, von den Bratschen und Celli übernommen und dadurch auf die gesamte Musik verallgemeinert.

(Bsp. 25, Bratsche, T. 1-5, evtl. überflüssig, 2 cm)

Entsprechend lautet der Text, den ein Chor hinter der Szene singt:

Durch der Töne Zaubermacht
schönes Werk, bist du vollbracht.

Dieses durch die Kreismagie der Harfe bzw. der Musik vollbrachte Werk besteht aber in der Harmonie, der Versöhnung im Streit. Entsprechend urteilt auch ein zeitgenössischer Rezensent: "Bald klingen seine [Schuberts] Töne aus einem friedlichen Tanze herüber, bald rauscht die Zaubersharfe gewaltig und doch mild versöhnend darein." Von Versöhnung ist auch im Text des Finales die Rede: Seht empor die Harfe schweben,

zu der Hand, die sie gegeben,
die sich haßten, sind versöhnt,
treue Liebe wird gekrönt.

Und noch einmal am Schluß:

Durch der Töne Zaubermacht,
schönes Werk, bist du vollbracht.

Vor diesem Horizont des Melodrams erscheint die Zauberharfe nicht als beliebiger deus ex machina - eher macht Mozarts Zauberflöte diesen Eindruck -, sondern deutet auf eine allgemeine Musikphilosophie, deren hervorragender Aspekt die Versöhnung, die Vereinigung der Gegensätze durch Harmonie ist. In diesem Begriff verbinden sich nämlich nach verbreiteter zeitgenössischer Ansicht das Musikalisch-Technische, wie es die kreisenden Harfenfiguren besonders vorführen, mit dem Symbolisch-Inhaltlichen. _

Die Kreisfigur der Zauberharfe beschwört somit eine Art Kunstreligion, wie sie in Schuberts Vokalmusik immer wieder durchscheint (und von der noch im Zusammenhang mit der Instrumentalmusik weiter die Rede sein wird). Aber auch seine geistliche Musik über traditionelle Texte gebraucht den Kreis zur Veranschaulichung des Göttlichen. So beginnt etwa das Credo der G-dur-Messe (D 167) im Sopran mit einer "Circulatio" zu den Worten: "Credo in unum Deum". Sie wiederholt sich nicht von ungefähr bei den Worten "factorem coeli et terram", womit die Rundheit des Himmelsgewölbes und der Erdkugel bzw. die Vollkommenheit ihrer Schöpfung angedeutet sind. Unterstützt wird die Kreisfigur des Soprans durch gerade am Anfang fast streng kreisende Figuren des Instrumentalbasses, die weite Strecken des ganzen Credo dominieren und im weiteren Verlauf auch in den Violinen auftauchen. _ Das Kyrie der As-dur-Messe zeichnet den "Herrn" der Welt im Sopran mit "Circulatio"-Figuren_, das Agnus Dei, ebenfalls im Sopran, das Lamm Gottes, das auf seinem (gebogenen) Rücken die Sünde der Welt trägt. _ _ Auffällig häufig begegnen Kreisfiguren in Sanctus-Sätzen. Noch das Sanctus der anspruchslosen Deutschen Messe (D 872) beschwört die göttliche Ewigkeit - "Er , der nie begonnen, Er, der immer war" - und Seligkeit - "Allmacht, Wunder, Liebe, Alles rings [!] umher" - geradezu klassisch durch die lapidare "Circulatio" bei den immer wiederkehrenden Worten "Heilig, heilig, heilig":

Bsp. 26

Das Sanctus der B-dur-Messe (D 324) teilt in der Begleitung von Holzbläsern und Violinen die Kreisfigur in Halbkreise auf, wobei das versetzte Pendelmotiv der Violinen in den Bläsern gespiegelt und augmentiert wird. So ergibt sich geradezu ein ergänzendes Kreisen in verschiedenen (Engels-)Chören:

Bsp. 27, 5 cm

Im Sanctus der As-dur-Messe (D 678) spielt die Kreisfigur eine noch bedeutendere Rolle. Bei den Worten "Dominus Deus Sabaoth" erscheint die Begleitung der Violinen in auf- und abkreisenden Dreiklangsbrechungen, abwechselnd mit und ohne Tonrepetitionen. Bei "Pleni sunt coeli et terra" beginnt die erste Violine dann mit einer sehr weiträumigen, durch Wechselnoten, Sekundgänge und Akkordbrechungen frei kreisenden Passage in Sechzehnteltriolen. Währenddessen singen Sopran und Tenor, unterstützt von der Viola, eine "Circulatio" im strengen älteren Sinne, die von den Bläsern aufgegriffen wird. Die Kreisfiguren symbolisieren hier die Fülle ("Pleni") bzw. Vollkommenheit der Herrlichkeit Gottes. Noch bemerkenswerter ist aber die kreisende Tonartendisposition in der Vertonung der ersten Worte "Sanctus, sanctus, sanctus, Domine Deus Sabaoth". Wie Hans Jaskulsky dargestellt hat, moduliert Schubert durch übermäßige Akkorde und unter Anwendung der enharmonischen Verwechslung zwölf Quintschritte aufwärts, bis die wieder erreichte Ausgangstonart F-dur für fünf Takte stehenbleibt. Mit dieser Durchmessung des ganzen Quintenzirkels bezieht er "sinnbildlich den gesamten Kreis der Schöpfung in den Lobpreis Gottes mit ein"._ Vielleicht noch wichtiger als dieser Symbolaspekt der Ganzheit ist der der Grenzüberschreitung in eine Welt des Unaussprechlichen und Unerhörten. Hier koinzidiert die jüdisch-christliche Metaphysik mit der romantisch musikalischen.

Im Sanctus der Es-dur-Messe (D 950) geht Schubert mit der tonalen Anlage sogar noch einen Schritt weiter. Löst man die zweimalige (!) enharmonische Verwechslung von ces mit h auf, so ergibt sich zunächst über die Baßlinie einer abfallenden Ganztonleiter eine Modulation abwärts von Es-dur nach Deseses-dur (notiert als Ces-dur, 16 Quintschritte bzw. $1\frac{1}{3}$ Zirkel). Von hier aus wendet sich die Modulation, als eine Art verzögerter Neapolitaner mit oberem und unterem Leitton, nach Ceses-dur zurück, enharmonisch verwechselt B-dur, Dominante der Ausgangstonart Es-dur, womit der Quintenzirkel geschlossen wäre._ Strebt die Sanctus-Modulation der As-dur-Messe aufwärts in das "unzugängliche Licht" des Transzendenten, so die der Es-dur-Messe zur Abgründigkeit des deus absconditus, in beiden Fällen eine Grenzüberschreitung vom Diesseitig-Alltäglichen zum Jenseitig-Transzendenten.

Neben der kreisförmigen Melodik und Begleitung sowie der zirkulären Modulation verbindet Schubert die Kreisfigur noch in einer anderen Form mit dem Sanctus, nämlich im Kanon, der seit alters mit dem Modell des Kreises oder Rades (rota) assoziiert wird. Von Schuberts 16 überlieferten Vokalkanons_ haben nur zwei geistliche Texte, wohl nicht zufällig ein Alleluja (nur dieses Wort, D 71a) und ein Sanctus (ohne Benedictus, D 56). Beide Kanons verweisen mit ihren Texten auf den unaussprechlichen Jubilus der Himmelschöre, mit ihrer Satzart auf deren bzw. Gottes in sich vollendete Geschlossenheit, durch die Dreistimmigkeit (der einheitlichen Stimmen) möglicherweise außerdem auf die göttliche Dreieinigkeit.

Faßt man die Beobachtungen zur Semantik der Kreisfigur in Schuberts Vokalmusik zusammen, so ergibt sich, über das quasi realistische "Malen" runder Dinge oder Verläufe hinaus (Bächlein etc.), ein abstrakteres Bedeutungsfeld von Begriffen, die nah verwandt erscheinen: Einheit, Statik, Ewigkeit, Irrealität, Transzendenz, Erlösung, Liebe. Ihre Verwandtschaft zeigt sich vor allem in der gemeinsamen Kehrseite der als zerrissen und unpoetisch erlebten Alltagsrealität. - Allerdings begegnen in Schuberts Musik, vor allem der späteren, häufig auch plötzliche Unterbrechungen oder Beendigungen des weltvergessenen Kreisens; man denke nur an die "Schockpausen" im ersten Satz der "Unvollendeten" oder an den Baßtriller, der das Thema der B-dur-Klaversonate unterbricht. Ebenso lassen sich quasi zerstückte Kreise beobachten, die das Ideal desillusionieren. Als zerstückten, gebrochenen Kreis kann man das alte Kreuzsymbol betrachten, das Schubert unter anderem im Agnus Dei seiner Es-dur-Messe verwendet._

Bsp. 28, 3 cm

Es wirft ein aufschlußreiches Licht auf Schuberts Verhältnis zur christlichen Erlösungslehre, wenn er den Agnus Dei, der nach dieser Lehre "hinwegnimmt die Sünden der Welt" durch das Kreuzsymbol und andere spannungsreiche Züge_ als Schlachtopfer, ja als "das gräßlichste Denkmal der menschlichen Verworfenheit" _ betrauert_, andererseits im Credo derselben Messe die Worte "Et incarnatus est", die die Tradition als Worte der Menschwerdung bzw. Selbsterniedrigung Gottes gewöhnlich in dunklen Farben malt, als hymnischen Gesang mit vollkommener "Circulatio" und überdies im Kanon der Solisten vertont._ Die Kreissymbolik scheint hier den Himmel und seine Liebe auf die Erde zu holen_, wird aber im darauffolgenden "Crucifixus" (nicht etwa erfüllt, sondern) aufgehoben._ Nicht nur der Ausgang dieses Satzes wirkt paradox resignativ, sondern auch der der ganzen Messe_+++ auch Jaskulsky?+++. Der späte Schubert vermochte nicht mehr an die in den seligen Kreisfiguren beschworene Erlösung vom irdischen Kreuz zu glauben. Dies demonstrieren insbesondere seine späten Lieder mit ihren "kreisenden, wie bohrend auf der Stelle verharrenden Zeitstrukturen"_. Auch im Lied Der Doppelgänger aus den Heine-Liedern des Schwanengesanges (D 957) zeichnen die Tonfolgen, die in der Begleitung den 40 Takte lang festgehaltenen Ton fis umspielen - bis zu der Stelle, an der das lyrische Ich die "eig'ne Gestalt" erkennt -, keine geschlossene Sinuskurve, sondern wieder eine Kreuzfigur._ Im Vorspiel und in den ersten beiden Strophen bilden sie ein achtfach wiederholtes Ostinato aus vier Akkorden. Ähnlich dem Kanon hat das Ostinato durch die Wiederkehr des Gleichen eine Nähe zur Kreisfigur. Sein hier eher chaotischer als ordnender Charakter zeigt sich aber unter anderem darin, daß die ursprüngliche Tonfolge h-ais-d-cis bei einigen Wiederholungen tiefalteriert wird, ais zu a, dann auch cis zu c, bevor das Ostinato in der dritten Strophe chromatisch entgleitet und erst im Nachspiel wieder auftaucht.

Dieter Schnebel spricht angesichts solcher Strukturen, in denen "Zeit immer anders zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt", von "schiefen Kreisen"._

Ein anderes Beispiel der Kreisverzerrung bietet Die Stadt, und zwar in den halbkreisförmigen Nonolen der Begleitung, Brechungen im verminderten Septakkord, der keinen funktionalen harmonischen Zusammenhang mehr kennt, somit atonal wirkt.

Wieder anders ist der Kreis im letzten Lied der Winterreise, Der Leiermann, zerbrochen. Im schroffen Gegensatz zum vorraufgehenden, fast nur aus Circulatiostrukturen komponierten esoterischen Hoffungslied Die Nebensonnen folgt hier die Gesangs- und Begleitmelodik einer ständigen kurzatmigen Zickzack-Bewegung, über einer pausenlos-ewigen Bordunquint den Grundton a fatalistisch "umkreisend". Äußerlich wird damit das engräumige Drehen der Leier nachgeahmt, innerlich die Ausweg-, Ziel- und Sinnlosigkeit: "Und er läßt es gehen alles, wie es will, dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still". Schubert verstärkt die Wirkung unter anderem dadurch, daß er die Gesangsmelodie immer wieder aus verstreuten Bruchstücken der Begleitung "zusammenfragmentiert".

Bsp. 29, 10 erste T. (2 Akkoladen, evtl. Friedländer, 10 cm)

Wo in den späten Liedern der Kreis nicht depraviert erscheint, ist er in der Regel nurmehr das ironische Scheinbild einer falschen Hoffnung, außer in Die Nebensonnen auch im Heine-Lied Ihr Bild. Bemerkenswerterweise begegnet dabei der Kreis noch einmal in einer neuen Form, der von symmetrischen Bezügen. Schnebel hat sie analysiert und faßt das Ergebnis mit den Worten zusammen: Im Gesamten weist der Zeitverlauf eine symmetrische Gliederung in zwei- und viertaktige Phrasen auf: 2 4 2 4 2 / 4 4 / 2 4 2 4 2. Die zweitaktigen Phrasen sind teils Vorspiele - indem sie einleiten - teils Nachspiele - indem sie Vorhergehendes wiederholen. In solchen Vorgriffen und Rückgriffen aber bekommt die Zeit selbst etwas Kreisendes und verschwimmt. Indem ihr schlichtes Vergehen nachsinnend angehalten oder ahnend übersprungen wird, ist das Vergehen selbst vexiert. Zeit erscheint so verschoben wie im Traum, von dem das Lied denn auch handelt._

Schnebels Ansatz weist die Interpretation der Kreisfiguren in eine Richtung, die auch innerhalb von Schuberts Instrumentalmusik fruchtbar werden kann. Möglicherweise ist hier sogar ein grundsätzlicherer Aufschluß über die Bedeutung der Kreisfiguren zu erwarten, insofern sie nicht an bestimmte, konkretisierend einengende Worte gebunden ist. Andererseits sieht sich die semantische Analyse verständlicherweise gerade darum vor besondere Probleme gestellt. Innerhalb der Vokalmusik bleibt die Interpretation von Kreisfiguren relativ klar, auch wenn das tertium comparationis des Kreises oft nicht im anschaulichen, sondern im symbolisch-abstrakten Bereich liegt. Problematischer erscheint sie in der

Instrumentalmusik vor allem deshalb, weil deren Abhängigkeit von den Prinzipien der Vokalmusik in der Romantik, anders als im Barock, so nicht mehr vorausgesetzt werden kann, auch nicht bei einem Komponisten, dessen Vokalwerk über das Instrumentalwerk dominiert. Die Abstraktion, die die Instrumentalmusik gerade in der frühromantischen Ästhetik gewonnen hat, darf nicht kurzerhand unterschlagen werden, sondern verlangt danach, rein instrumentale Kreisfiguren aus sich bzw. aus dem Zusammenhang der Gesamtstruktur heraus zu interpretieren.

Peter Gülke hat in seinem neuen Schubert-Buch auf instrumentale Kreisfiguren hingewiesen. An einem seit langem als Schlüsselwerk angesehenen Stück, dem Quartettsatz in c-moll, deckt er auf, wie diese Musik "in fast jeder Hinsicht" in sich "dreht und kreist"._ In der Durchführung der Unvollendeten bemerkt er, wie sich "das In-sich-Kreisen zu fast paranoischer Besessenheit hinaufdreht und -steigert"_. "Die Allgegenwart des kreisenden Grundgestus" _ erkennt er schon auf der Ebene der "elementaren Bausteine", die fast eine Pyramide kreisender Figuren" ergeben._ Ähnliches stellt Gülke schließlich an Kompositionen aus Schuberts letztem Lebensjahr fest, insbesondere den drei Klaviersonaten D 958-960, von wo aus er wiederum verallgemeinert: "Umkreisung könnte geradehin als der Grundhabitus schubertscher Musik gelten." _

Die meisten der von Gülke herausgestellten Umkreisungsfiguren folgen nicht einer strengen Circulatio, doch finden sich auch solche darunter._ Ein von ihm nicht aufgeführtes Beispiel sei ergänzt. In ihm ist die Kreisfigur insofern besonders verdichtet, als hier "Circulationes" mit Kanon- und Ostinatotechniken verbunden werden, nämlich im f-moll/As-dur-Mittelteil des Andante aus dem B-dur-Streichtrio D 581. Über einer durch mehrere Takte ostinaten Drehbewegung des Violoncellos spielen Viola und Violine prägnant rhythmisierte "Circulatiofiguren", wobei die Violine zunächst als Kanon im Einklang und im Abstand von drei Achteln der Viola folgt. Schon nach knapp zwei Takten imitiert sie aber die Viola in der kleinen Terz, wobei der Abstand jetzt sechs Achtel beträgt; nach einem weiteren halben Takt erfolgt eine Imitation in der Oktave mit neun Achteln Abstand. Noch merkwürdiger wird der Kanon dadurch, daß der melodischen Imitation eine rhythmische überlagert ist: während die Viola Melodie und Rhythmus nach einem Takt wiederholt, wiederholt die Violinstimme ihren Rhythmus, mit anfangs abweichender, dann plötzlich in die Dezime transponierter Melodik, erst nach anderthalb Takten. Wenige Takte später, nachdem die Verknotung der sich überlagernden Kreise noch undeutlicher geworden ist, löst sich das Ganze in einer einfachen, circulatioartigen Sechzehntelbewegung von Viola und Cello in Terzparallelen. Die frühere Ostinatofigur des Cellos wird kurz darauf von der Violine aufgegriffen.

Bsp. 30, 2. Fass. 21cm

Nicht nur in diesem "Kanon" liebt Schubert es, die in Kreisen rollende Zeit_ durch

wechselnde Einsatz- und Intervallabstände zu variieren. _ Dieter Schnebel spricht an solchen Stellen von vexierter Zeit_ und interpretiert sie im Rahmen seiner Hypothese, Schuberts Musik sei primär eine Komposition von Zeitstrukturen, eine "Suche nach der befreiten Zeit". Tatsächlich evozieren gerade die Kreisfiguren einerseits die Vorstellung der Ewigkeit oder des uferlosen Verströmens, andererseits des Gefangenseins, Auf-der-Stelle-tretens. Unter diesen Aspekten lassen sich in Schuberts Musik viele zirkuläre Strukturen deuten, auch wenn sie nicht im strengsten Sinne kreisförmig sind. So verfolgen viele nur tendenziell eine Kreis-, Wellen- oder Pendelfigur, wobei durchaus mehrere Töne übersprungen werden können. Der Unterschied ist von keiner großen Relevanz, da die nahezu eindeutige Zuordnung von Figur und Begriff, wie in der barocken Circulatio, zu Schuberts Zeit ohnehin seine Gültigkeit eingebüßt hat. Entscheidend ist der Gestus des Kreisens, und zwar nicht einmal nur im nachzeichnenden Sinn der Sinuskurve, sondern auch im Sinn der Idee des Zyklischen, des Wiederkehrenden überhaupt. Hierzu gehören die aus dem klassischen Blickwinkel der (dramatischen) Sonatenästhetik als penetrant oder langweilig erscheinenden häufigen Wiederholungen von Motiven, nicht zuletzt in Form des beschwörenden Ostinato.

Auch in Schuberts instrumentalen Tonartendispositionen drängen sich, ähnlich den Modulationsplänen der späten Sanctus-Sätze, nicht selten Kreisassoziationen auf, und zwar häufig in der Gestalt eines Terzen- oder Dreiklangszirkels. _ Zum Beispiel zeigen die Haupttonarten der vier Sätze der H-dur-Klaviersonate (D 575) die Folge: H-E-G-H; die tonale Folge in der Exposition des Kopfsatzes hat dagegen die umgekehrte Folge H-G-E-H (abfallend), in der Durchführung außerdem h-d-f-as-h (aufsteigend). _

In einem weiteren Verständnis ist auch Schuberts Neigung zu Rundformen (aba), z.B. in den Impromptus oder Moments musicaux, aber sogar in "sperrigen" Messesätzen_, sowie der von Gülke konstatierte "Zug zur Mitte, zu mittleren Tempi, mittleren Tonlagen, mittlerer Dynamik"_, der sich vielfach in mäßigenden Vortragsbezeichnungen spiegelt, als Kreisgestalt zu beschreiben, nicht im Verlauf, sondern im Sinne der zentrierten Figur. Beide Versionen, die des zirkulären Verlaufs und die der in sich ruhenden zirkulären Figur, resultieren aus einer gewissen unklassisch-undramatischen nicht-teleologischen Zeitstruktur, wie sie für Schuberts Musik, vor allem für seine späteren Werke, von großer Bedeutung ist, so sehr, daß sie, in einem ebenfalls unklassischen Verzicht, die Prägnanz der Themen häufig zugunsten der bloßen Zeitstruktur nivelliert. Dem entspricht "der gering gehaltene Unterschied thematischer und nicht-thematischer Passagen"_, die oft in der "Mitte zwischen Spielfigur und melodiefähigem Baustein liegt"_. +++ Die Abwertung des Thematischen wird von daher durch die Aufwertung der (bei Gülke relativ wenig Beachtung findenden) sogenannten Begleitfiguren aufgewogen; denn diese sind für die großräumigen Zeitverläufe wesentlicher als momentane Einzelereignisse. In vorklassischer und klassischer Zeit diente die Begleitfigur in der Regel nur als

harmonische Stütze der führenden Melodie. +++ Eine ihrer typischen Formen ist der regelmäßig gebrochene Dreiklang, "Albertibaß", bis Mitte des vorigen Jahrhunderts auch "Harfenbaß" genannt. Während er im 18. Jahrhundert mit Vorliebe eine engräumige Pendel- bzw. Zickzackbewegung aufweist, erscheint in Schuberts Musik oft der großräumigere (und im Sinne des Bogens oder der Sinuskurve) kreisende Verlauf, der prononcierter hervortritt und sich aus der untergeordneten Begleitfunktion emanzipiert. Ein Beispiel der Klaviermusik ist etwa das Ges-dur-Impromptu (op. 90,3 - D 899), in dem die wellenartige Akkordbrechung der "Mittelstimme" einen ununterbrochenen Strom oder Einheitston bildet - man erinnere sich an Der Fluß oder Die Gebüsch -, auf dem die gedehnte Melodie zu treiben scheint, anstatt, wie in früherer Musik, selbst den Satz zu führen:

Bsp. 31, 4 T., NGA VII,2,5, 7 cm

Bezeichnend ist für diese Satzweise auch das Anlaufen der kreisenden Begleitung vor dem Einsatz der Melodie, z.B. zu Beginn des a-moll-Quartetts (op. 29 - D 804):

Bsp. 32, 6 T., 7 cm

Noch weiter gehen Werke, in denen die Dreiklangsbrechung die ganze Oberstimme beherrscht und quasi thematisch wird, z.B. im Impromptu As-dur (op. 90,4 - D 899) oder im Moment musical cis-moll (op. 94,4 - D 780):

Bsp. 33, 4 T., NGA VII,2,5, 4 cm

Im engeren Sinne kann in solchen Werken, die an barocke Präludien in regelmäßigern Akkordbrechungen erinnern, freilich weder von Thematik, noch von Melodie die Rede sein, sondern eben von Bewegungsverläufen in kreisenden oder wellenförmigen Akkordbrechungen. Nicht auf die thematische Arbeit richtet sich dabei die Aufmerksamkeit, sondern vor allem auf die modulatorischen Verlagerungen des Strömens. Dieses bleibt aber, bei aller Abenteuerlichkeit der Entwicklung, durch seine gleichbleibende Struktur gewissermaßen immer bei sich, führt insofern nicht exzentrisch zu neuen Ufern, sondern gleicht einem in sich bewegten und schier uferlos erscheinendem Meer. Zu diesem Eindruck trägt wesentlich das oft sehr ausdauernde Festhalten eines solchen gleichförmigen Bewegungsablaufs bei, sowie die Unabsehbarkeit der Schubertschen Modulationen. Wohl noch mehr diese Umstände als die absolute Härte Länge der Kompositionen dürfte den von Robert Schumann so formulierten Eindruck von Schuberts "himmlischen Längen" (in der großen C-dur-Symphonie) ausmachen. Unterstützt wird dieser Eindruck außerdem durch das von Schubert nach Leopold von Sonnleithner stets eingehaltene "strengste gleiche Zeitmaß", das

niemals "den Fluß der Melodie hemmt und die gleichmäßig fortlaufende Begleitung stört"._ Sogar für den Vortrag seiner Lieder forderte Schubert, daß sie nicht sowohl deklamiert als vielmehr fließend gesungen werden_, daß jeder Note mit gänzlicher Beseitigung des unmusikalischen Sprachtones der gebührende Stimmklang zuteil und daß hiedurch der musikalische Gedanke rein zur Geltung gebracht werde. Damit in notwendigem Zusammenhange steht die strengste Beobachtung des Zeitmaßes._

Sonnleithner fügt dazu bemerkenswerterweise die Erklärung an:

Wenn dies auch nicht durch das einstimmige Zeugnis seiner Zeitgenossen erweislich wäre, so müßte es jeder Sachverständige schon aus der Art seiner Begleitungsformen zweifellos erkennen._

Auch wenn Schubert seine Lieder durchaus nicht "nur mechanisch abgeleiert wissen wollte"_, sperren sich ihre "Begleitungsformen" gegen detailorientierte Einbrüche, richten sich nicht nach "sentimentalen Zögerungsparoxysmen"_, und zwar wegen ihrer repetitiven Struktur, die im (häufigen) Idealfall im engeren Sinne zyklisch, kreisförmig ist. Durch eine solche Gestalt werden die motivischen Grenzen aufgehoben und der Eindruck verstärkt, die Figurationen könnten quasi ewig weiterlaufen und die Werkgrenzen vergessen machen.

Geradezu in Parallele zu dieser für Schubert so wichtigen Vortrags- und Satzart, besonders hinsichtlich der Begleitfiguren, scheint ein Gedicht des Komponisten zu stehen, das seine Auffassung der kreisenden, rollenden und gleichzeitig uferlosen Zeit ausspricht; es wurde schon 1813 geschrieben und trägt den Titel Die Zeit. Die erste und letzte Strophe lauten:

Unaufhaltsam rollt sie hin

Nicht mehr kehrt die Holde wieder

Stät im Lebenslauf Begleiterin

Senkt sie sich mit uns ins Grab hernieder._

Übrigens zeigt schon die von Schubert nicht nur hier geschätzte Rahmenform des Gedichts eine deutliche Analogie zum Kreis. In Schuberts Gedicht Abschied von seinem Freund Franz von Schober (vertont D 578) kehrt der Vers "Lebe wohl, Du lieber Freund!" am Anfang und Ende jeder Strophe wieder._ Inhaltlich greift Schober seinerseits in einem Gedicht Am Silvester-Abend 1827 Schuberts Zeittopos mit den Anfangsworten auf:

Es rollen die immer kreisenden Jahre

hinunter, hinunter - du hältst sie nicht!_

Solche sprachlichen Äußerungen von Schubert und einem seiner engsten Freunde sind Reflektionen, die die an den Werken bestätigte Hypothese Gülkes, die Kreisfigur oder "Umkreisung" sei ein "Grundhabitus schubertscher Musik" _ nochmals unterstreichen. Im allgemeinen dürfte das reflektierende Kalkül für Schuberts "Kreisästhetik", anders als in der traditionellen Circulatio, nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Eine von Franz Lachner berichtete,

oberflächlich betrachtet höchst banale Geschichte mit einer Kaffeemühle zeigt vielmehr, wie die gleichförmige Kreisbewegung für Schubert schon auf physiologischer Ebene ein wichtiger Inspirationsmotor sein konnte. Beim Kaffeemahlen schrie Schubert plötzlich in heftiger Bewegung auf:

Ich hab's, ich hab's, du rostig's Maschinerl! [...] A so a Kaffeemühl' is do was Herrlich's. Die Melodien und die Themen kommen nur so ang'flog'n. Sixt es, dieses Ra-ra-ra, das is! Das schafft uns Inspirationen, das versetzt uns in das wundervolle Reich der Phantasie!_

Unversehens schlägt Schubert so die Brücke von Drehgeräusch und -bewegung beim Kaffeemahlen zum romantischen Mythos vom musikalischen Reich der Phantasie, das seine Kreisfiguren, über ihre Bedeutung für den Personalstil hinaus, beschwören, vielleicht überwiegend unbewußt, aber hintergründig immer präsent._

Friedrich Schlegels und Novalis programmatische Forderung nach einer neuen Mythologie fand ihre Erfüllung durchaus nicht da, wo sie zeitweilig gesucht wurde, in einer neuen idealistischen Physik._ Selbst die Dichtung, etwa mit ihrer Mittelaltersehnsucht, vermochte als neue Mythologie nicht lange zu überzeugen. Dagegen führte die von Wackenroder und Tieck initiierte Idee der Musik des Absoluten zu einer Art Kunstreligion, in der für mehr als ein Jahrhundert die Musik als "die romantischste aller Künste"_ galt, weil sie in ihrer Abstraktheit dem poetischen Grund der Welt am nächsten komme; denn: "Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge", wie Schelling in seiner Philosophie der Kunst schreibt_. So wird die Musik von den Romantikern verehrt als "das Allerunbegreiflichste, das Wunderbar-Seltsame, das geheimnisvollste Rätsel, das sich in unsichtbaren Kreisen und doch mit funkelndem Glanz allgegenwärtig und nicht zu sagen wie? um uns her bewegt"_. Die "tiefgegründete, unwandelbare Heiligkeit" der Musik manifestiert sich aber primär als "das feste Orakelgesetz des Systems, der ursprüngliche Glanz des Dreiklangs"_. Erscheint der Dreiklang in der nüchternen Sprache Hegels als eine der neueren Musik unentbehrliche "Totalität unterschiedener Töne", worin "der Begriff der Harmonie in ihrer einfachsten Form, ja die Natur des Begriffs überhaupt ausgedrückt" ist_, so klingt dies in der Sprache Tiecks und Wackenroders schwärmerischer, aber nicht weniger fundamental. Ihren romantischen Künstler Joseph Berglinger lassen sie schreiben:

Alle tausendfältigen lieblichen Melodieen, welche die mannigfachsten Regungen in uns hervorbringen, sind sie nicht aus dem einzigen wundervollen Dreiklang entsprossen, den die Natur von Ewigkeit her gegründet hat?_

Konnte der Dreiklang früher Symbol der göttlichen Trinität sein, so gelangt er jetzt selber zur Würde metaphysischer Vollkommenheit und gleicht in dieser Vollendung dem Kreis. Noch Schumann stellt diesen Bezug her, wenn er in sein Tagebuch schreibt:

Dreyklang, heiliges Wort; wie der Kreis die Vollendung des dynamischen Reiches u.

der Körperwelt, das bist du der atonistischen u. der <Seelen> Welt des Gemüthes u. dem Geisterreich - beydes die höchste Vollendung! -----

Schubert hat freilich nicht nur die symbolische Vermittlung von Dreiklang und Kreis beeindruckt, sondern vor allem ihre strukturelle Verbindung, die schon durch die zyklische Rekurrenz des Dreiklangs von Oktav zu Oktave angedeutet, als kreis- bzw. sinusförmige Dreiklangsfikuration aber ganz offensichtlich wird. Welchen Sinn haben diese eher geometrisch-abstrakten als anschaulich-illustrierenden Figuren?

Unter Anspielung auf Hegels Musikauffassung könnte man sagen:

die eigentliche Region seiner Kompositionen aber bleibt die formellere

Innerlichkeit, das reine Tönen, und sein Vertiefen in den Inhalt wird, statt eines Bildes nach Außen, vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern [...] so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze._

Analog, aber in Wackenroders und Tiecks Worten poetischer ausgedrückt sind in Schuberts Kreisstrukturen magisch beschwörende Figuren zu sehen, mit denen er sich, , "still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens" zurückzieht, "wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren"_. Wenn man in Schuberts Musik eine "poetische Idee" sucht, so läßt sie sich hier vielleicht am ehesten finden, nämlich in den "charakteristischen Bewegungsmodellen"_, die im romantischen Sinne gerade deshalb poetisch sind, weil sie so abstrakt sind. In ihrer Abstraktheit verkörpern sie, deutlicher als andere musikalische Strukturen, die zentrale romantische Idee der Arabeske, für die bereits seit Kant "die ganze Musik ohne Text" paradigmatisch ist._ Neben Kant hat übrigens auch Wackenroders und Tiecks Berliner Lehrer Karl Philipp Moritz die romantische Idee der Arabeske vorbereitet, allerdings in einem mehr symbolisch-spekulativen "Ideenspiel". Anfang der achtzehnhundertneunziger Jahre veröffentlichte er eine Schrift mit dem Titel Die metaphysische Schönheitslinie. Er greift dabei die von dem englischen Kupferstecher und Hofmaler William Hogarth vertretene Idee der "Wellenlinie" auf, sieht die "gekrümmte" Linie aber als Annäherung an den Kreis, der ihm als die innre Zweckmäßigkeit oder "das in sich selbst Vollendete", "daher der eigentlich leitende Zweck des Künstlers bei seinem Kunstwerke" erscheint._ Die Kreisfigur bzw. der fortlaufende Mäander steht hier in deutlichem Zusammenhang mit der abstrahierenden Kreismetaphysik platonischer Tradition und verkörpert gleichzeitig die neue Idee des autonomen Kunstwerks, in dem tendentiell "Zweck und Mittel zusammen gedrängt eins ausmachen", wie das allerhöchste Schöne im Auge Gottes._

Wenn wir uns die Natur als einen großen Zirkel denken [... und] nun einen Drang empfinden, das höchste Schöne in der allein in sich selbst vollendeten ganzen Schöpfung nachzuahmen, so geben wir demjenigen was uns in der Natur gerade Linien, oder bloß abzweckende Mittel zu sein scheinen, eine allmälige Neigung gegen sich selber, gleichsam als ob wir in dem großen unermesslichen Zirkel einen kleineren im verjüngten Maaßstabe nachbilden wollten._

Die romantische Abstraktheit des in sich selbst vollendeten Kunstwerks zielt nicht auf das Leere, sondern auf das universalpoetisch Allgemeine und ist so, trotz aller Ablehnung konkreter Natur- oder Affektnachahmung, "Allegorie eines Transzendenten, Totalen, Universellen, Absoluten". Weiterhin gilt, daß "die wahre, höchste Allegorie wohl wieder eben durch sich selbst die kalte Allgemeinheit verliert". Ja, in der "rein poetischen Welt" der Töne schwimmen [...] individuell-anschauliche Bilder, so daß uns diese Kunst, möcht' ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangennimmt. Oft siehst du Sirenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die mit den süßesten Tönen zu dir hinsingen [...]

Freilich tendieren die durch die abstrakte Musik aufgeregten Bilder, von denen Wackenroder und Tieck hier sprechen, wiederum dazu, sich selbst in einer romantischen Mystik zu transzendieren.

Denn es ist zum Lächeln, zum Beweinen wehmütig und zur Anbetung erhaben, - daß unser Herz sich aus seiner irdischen Sphäre hebt, daß alle unsre Gedanken in ein feineres, edleres Element geraten, daß aller Kummer, alle Freude wie ein Schatten schwindet, - und Jammer und Glück, Entzücken und Tränen, alles in eins verwandelt und durch gegenseitigen Abglanz verschönt wird, so daß man in den Momenten dieses Genusses nichts mehr zu sagen weiß, nicht mehr trennt und sondert, wie unser Geist sonst immer nur zu gern tut, sondern, wie von einem Meerstrudel immer tiefer und tiefer hinuntergeführt, immer mehr der obern Welt entrückt wird.

Schuberts kreisende Figuren mögen solche romantischen alles vereinigende "Meerstrudel" sein, deren zentrale poetische Idee eben die Entrückung aus den festen, disjunktiven Formen und Vorstellungen der diesseitigen (klassischen) Welt ist. In ihrer prinzipiellen Fortführbarkeit ins Unabsehbare entsprechen sie auch der romantischen Infragestellung des Werkcharakters bzw. der Idealisierung des Fragments. In ihrer zyklischen Geschlossenheit endlich weisen sie, wie auch Schuberts strengere "Circulationes", auf die Abwendung der Musik von den Verstrickungen im "wilden Kreis" des äußeren Lebens und ihre Entrückung "in eine beßere Welt". Dieser Rückzug nach innen spiegelt nicht mehr den frühromantischen Optimismus der progressiven Universalpoesie oder Poetisierung aller Lebensbereiche, sondern eher die spätere Resignation und Regression des in einen überweltlichen hermetischen Zirkel eingeschlossenen Musikmythos. Gleichzeitig spiegelt sich hierin die abermals romantische Einsamkeit und Isolation des Künstlers Schubert, der "allein in seinem Zauberkreise" stand. Darin ähnelt er - vielleicht mehr als Johannes Brahms, der sich das Pseudonym Kreislers zulegte - gewissermaßen Hoffmanns Kapellmeister Johannes Kreisler, dessen romantische Klavierphantasien dieser in seinem musikalisch-poetischen Klub am Ende mit der Kreismetapher selbst kommentiert: "Toller, toller Lebensspuk, was rüttelst du mich so in deinen Kreisen? Kann ich dir nicht entfliehen? -" Zu Beginn der Phantasie hieß es dagegen utopisch-weltfern:

Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? - Unsichtbare Fittiche wehen auf und nieder - ich schwimme im duftigen Äther. - Aber der Duft erglänzt in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Holde Geister sind es, die die goldnen Flügel regen in überschwenglich herrlichen Klängen und Akkorden. _ Einmal hat Schubert selbst den Zauberkreis seiner Musik, die ihn einschloß, in einer idealistischen Utopie mit Worten offenbart, und zwar in seiner berühmten, mehrfach psychoanalytisch interpretierten Erzählung Mein Traum. _ Darin heißt es gegen Schluß:

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge u. Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken. Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht u. festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, u. ehe ich es wähte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; u. ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. _

Der drei mal genannte Kreis hat eine magisch-esoterische Bedeutung, höchstwahrscheinlich im Sinne einer musikalischen Kunstreligion, die durch den "wunderlieblichen Ton" des Kreises an die Idee der Sphärenharmonie erinnert oder auch an den in Dreiklangskreisen dargestellten, alle Naturerscheinungen durchziehenden leisen Ton in Friedrich Schlegels Lied Die Gebüsch. _ Im Symbol des Kreises verdichtet Schubert hier verschiedene, aber verwandte Aspekte seiner Musikauffassung: Transzendenz, Esoterik, Reinheit, Zeitlosigkeit, Wunder, Andacht, Sehnsucht und Liebe, _ Aspekte, die auch an den Kreisfiguren seiner komponierten Musik zu beobachten waren.

Peter Tenhaef

_ Circulatio-Tradition, Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator, Acta Musicologica 56 (1984), S. 69-92.

_ S. Kirkendale, S. 72-74, 76, 79.

_ Aus der Fülle möglicher Beispiele seien hier nur zwei aus J.S. Bachs Kreuzstabkantate und H-moll-Messe angeführt: das quasi realistische Malen der Wellen im Rezitativ "Mein Wandel in der Welt ist einer Schifffahrt gleich: Betrübniß, Kreuz und Not sind Wellen, welche mich bedecken [...]", und zwar im Violoncello durch sinusförmige Akkordbrechungen, in der Singstimme bei "Wellen" durch eine unvollendete Circulatio sowie die deutlich sinusförmige, aber nicht immer streng

sekundgängige Baßmelodie im ganzen ersten Satz des Symbolum, "Credo in unum Deum", als Symbol Gottes oder des unverbrüchlichen Glaubens.

_ Novalis: "Affecten sind schlechterdings etwas fatales, wie Kranckheiten.", Schriften, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960, III,560.

_ Vgl. dazu Kirkendale selbst, S. 91f.

_ Haydn sprach von "mahlerischen Nachäffungen" und: "es wurde mir aufgedrungen diesen französischen Quark niederzuschreiben"; s. Karl Geiringer, Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik, Mainz 1959, S. 136f.

_ Vgl. auch Nr. 4 und 11.

_ Vgl. Nr. 1, 5, 6, 8, 9, 15, 17, 19.

_ Ahnungen aus dem Reich der Töne, in: Schriften zur Musik - Nachlese, hg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 610.

_ Apc 5,8. Dort ist genau genommen von Kitharoden die Rede, doch wurden diese schon in der Antike als Harfner interpretiert; vgl. z.B. Luthers Übersetzung.

_ Vgl., außer den folgenden Beispielen, Ellens Gesang I nach Walter Scotts Fräulein am See (D 837), T. 31ff. Der "Zauberharfe Klang" verweist hier zwar nicht direkt auf Metaphysisches, wohl aber auf das Feen- und Zauberland des Schlafes bzw.

Traumes, also auch auf eine Form des Transzendenten.

_ Philosophie der Kunst, Reprint der Ausgabe von 1859, Darmstadt 1980, S. [497].

_ Ebd., S. [147]f.

_ Vgl. weitere kosmische Spiegelungen im Männerchor Gesang der Geister über den Wassern nach Goethe (D 538)+++weitere Fass.+++ bei den Worten: "und in dem glatten See weiden ihr Antlitz alle Gestirne". Hier finden sich wiederholt spiegelartige Gegenbewegungen (zum Teil als Pendel) zwischen den beiden Tenören und Bässen, für sich und als Gruppen gegeneinander (T. 73-78, auch 84-89).

_ Dieselbe Figur schilderte zuvor auch schon, wie die Dämmerung webt und wie "der Raben Nachtgefieder rauscht" (T. 5ff., 26ff.).

_ Die Singstimme malt anfangs mit zwei doppelten Kreisfiguren zwei Sonnen, am Ende mit einer doppelten die dritte.

_ S. Neue Schubert Ausgabe, IV,1a, S. 20, Fußnote sowie S. XXI und Kritischen Bericht.

_ Nur einmal, in T. 26, klingt die darüberliegende Terz noch mit, um die Singstimme zu unterstützen.

_ Antonie Arneth, eine der ersten Sängerinnen dieses Liedes, über den Gesang; Schubert, Die Erinnerungen seiner Freunde, ges. und hg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1983,- S. 257.

_ In der Wiener Allgemeinen Theaterzeitung vom 9.2.1828 wird Schubert selbst in die Nähe des romantisierten Mythos von Sphärensang bzw. -harmonie gerückt: "Schuberts Genius schwebt auch in dieser Komposition [Romanze des Richard Löwenherz, ebenfalls nach Scott] in dem Rosenlichte der romantischen Sphäre mit so anmutigem Schwunge dahin, daß es ein reizendes Vergnügen gewährt, seinem

sicheren und kräftigen Flügel-Schläge zu lauschen." Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 489.

_ Aus der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Musik vom 29.8.1820, Schubert, Die Dokumente seines Lebens, ges. und erl. von Otto Erich Deutsch, Leipzig/Kassel 1964, S 106.

_ Wesentliche Abweichungen sind nur die eingeschobenen Takte 354f. sowie die Wiederholung der letzten sechs Takte in der ursprünglichen Reihenfolge (mit Ausnahme des Schlußakkordes).

_ +++Madrigale+++

_ Nach Heraklit (Frg. 31 und 90) sind Luft, Wasser und Erde nur Erscheinungsformen des Feuers; sie bilden den Kreislauf der Dinge. Auch nach Platon (Timaios, 55df.) gehen die vier Elemente zirkulär ineinander über.

_ Aus dem Wiener Konversationsblatt vom 29.8.1820, Schubert, die Dokumente seines Lebens, S. 108.

_ Vgl. z.B. Hegels Ausführungen zum "System der Akkorde", in denen die Begriffe der Einheit und des (aufgehobenen) Gegensatzes eine große Rolle spielen (und überdies mit seinem gesamten philosophischen System bestens übereinstimmen), Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sämtliche Werke (Jubiläumsausgabe), neu hg. von Hermann Glockner, reprint Stuttgart 31954, XIV,176ff.

_ Vgl. J.S. Bachs Baßfiguren zum selben Text in der h-moll-Messe; s.o. Anm. 3.

_ T. 9ff., 19ff., 68ff.

_ T. 5, 2. Viertel, hier anderthalbfach in einem gebrochenen Zusammenhang (s.u.), T. 50ff. aber, unmittelbar vor dem "Dona nobis pacem", als einfache, lapidare "Circulatio".

_ Credo, T. 157ff.

_ Die lateinischen Messen Franz Schuberts, Mainz 1986, S. 257ff.

_ Vgl. Jaskulsky, der allerdings nur die ersten 15 Quintschritte verfolgt, S. 314.

_ NGA VIII,2.

_ Jaskulskys S. 320 abgebildete "Viertonmotive" sind nur zum Teil Kreuzmotive. Unter anderem ist eine reine "Circulatio" (mit geradezu gegensätzlichem Aussagegestus) darunter.

_ Vgl. ebd., S. 213.

_ Schubert in einem Brief an seinen Bruder Ferdinand vom 21.9.1825 (Deutsch, Dokumente, S. 320) über Christus und sein Kreuz.

_ Schon im Agnus Dei der As-dur-Messe zerbricht die Kreisfigur, die mit dem zweiten Ton des Wortes "Agnus" einsetzt, bei den Worten "peccata mundi" zu einer Art Kreuzfigur, wie sie in anderer Form auch das "Crucifixus" derselben Messe verwendet.

_ Vgl. Dürr, Reclams Musikführer. Franz Schubert, S. 212.

_ Jaskulsky spricht von "sphärischer Entrücktheit und Klangseligkeit", S. 300.

_ Statt des Kreises dominiert hier die chromatisch absteigende Baßfigur des Passus

duriusculus den Satz. Vgl. die den "Circulatio" unterbrechende "Katabasis" in "Die Nebensonnen", s.o.

_ Vgl. Dürr, S. 212ff.

_ Dieter Schnebel, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Musik-Konzepte. Sonderband Franz Schubert, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehm, München 1979, S. 85.

_ Vgl. ebd., S. 162.

_ Ebd., S. 72. Übrigens begegnet die einzige regulär geschlossene "Circulatio" des Liedes in Form des Doppelschlages charakteristischerweise bei den Worten: "auf demselben Platz".

_ Klangräume - Zeitklänge, ebd. S. 105.

_ Franz Schubert und seine Zeit, Laber 1991, S. 189.

_ Ebd., S. 199.

_ Ebd., S. 190.

_ Ebd., S. 199.

_ Ebd., S. 319.

_ S. ebd. die Motive S. 319f. und 323.

_ S.u. sein Gedicht Die Zeit.

_ Vgl. Schnebels Analyse des kanonischen Scherzos aus dem Es-dur-Klaviertrio, Auf der Suche nach der befreiten Zeit, S. 78.

_ Ebd.

_ Der Terzenzirkel begegnet in der As-dur-Messe auch in der tonalen Disposition der Haupttonarten der Sätze: As-E (eigentlich Fes) -C-(F-As-F-f)-As.

_ S. Walther Dürr, Reclams Musikführer. Franz Schubert, Stuttgart 1991, S. 274f.

_ S. Jaskulskys Schema des weitgehend chiastisch aufgebauten Credos der Es-dur-Messe, S. 303.

_ S. 321.

_ Gülke, S. 284.

_ Ebd., S. 290.

_ Schubert lernte spätestens 1824 Bachs Wohltemperiertes Klavier kennen; s. Die Dokumente seines Lebens, S. 248f. und 261 (3.7. und 6.10.1824).

_ Dies stieß mehrfach auf zeitgenössische und spätere Kritik; s. z.B. die Münchner allgemeine Musikzeitung vom 6.10.1827, wonach "eine Begleitungs-Figur mit allzu großer Konsequenz 9 Seiten lang beibehalten ist", Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 456; vgl. auch S. 454 und 480.

_ Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 135f.

_ In diesem Punkt scheint es desöfteren Spannungen mit "seinem" Sänger Johann Michael Vogl gegeben zu haben, dessen mehr deklamierendem Gesang sich Schubert nicht bereitwillig anpaßte; vgl. dazu die Aussagen von Johann Leopold Ebner und Leopold von Sonnleithner, Schubert, Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 56, 131, 136.

- _ Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 388.
- _ Ebd., S. 389.
- _ Ebd.
- _ Ebd.
- _ Schubert, Die Dokumente seines Lebens, S. 25.
- _ Ebd., S. 53f.
- _ Ebd., S.471.
- _ Gülke, S. 319.
- _ Ebd., S. 336.
- _ Schubert scheint mit den musikästhetischen Anschauungen der literarischen Romantik vor allem durch Franz von Schober bekannt gewesen zu sein, der bei den Schubertiaden unter anderem Werke von Schlegel und Tieck vorlas; s. die Familienchronik Franz von Hartmanns, Schubert, Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 318; vgl. Gülke, S. 87ff., vor allem 97ff.
- _ Schlegel spricht unter anderem in einem "Symphilosophie mit Hardenberg" betitelten Fragment über die "Religion der Physik", in: Novalis, Schriften, IV,621; vgl. auch ebd., II,371.
- _ E.T.A. Hoffmann, z.B. in der Rezension von Beethovens fünfter Symphonie, Schriften zur Musik - Nachlese, S. 34.
- _ S. [501].
- _ Die Töne, in: Phantasien über die Kunst, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe, hg. von Gerda Heinrich, München/Wien 1984, S. 342.
- _ Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik, in: ebd., S. 325.
- _ Hegel, XIV,177.
- _ Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger, in: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: Werke und Briefe, S. 243.
- _ Hegel, XIV,135.
- _ Werke und Briefe, S. 310.
- _ Vgl. Dürr, Reclams Musikführer, S. 278 und 281.
- 48 Zu den "Zeichnungen ... la grecque", Kritik der Urteilskraft, _ 16.
- _ Schriften zur Ästhetik und Poetik, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 153. Vgl. dazu Schrimpf, Karl Philipp Moritz, Stuttgart 1980, S. 95ff.
- _ Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 154.
- _ Ebd.f.
- _ Wolfgang Preisendanz, Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung, in: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, hg. von Hans Steffen, Göttingen 21970, S. 71.
- _ Symphonien, in: Phantasien über die Kunst, in: Werke und Briefe, S. 355.
- _ Ebd., S. 354.

- _ Die Töne, in: ebd., S. 344f.
- _ An die Musik (D 547, op. 88,4), Text von Franz von Schober: "Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,/ wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,/ hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,/ hast mich in eine beßre Welt entrückt! [...]."
- _ Anton Schindler, in: Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 366. In einem Brief an Anselm Hüttenbrenner gebraucht Schubert selbst die Metapher des Zauberkreises in charakteristischer Weise: "[...] ist ein Zauberkreis um Dich, der Dich so entsetzlich fesselt, daß du alle Welt vergißt?"; Schubert, Die Dokumente seines Lebens, S. 77 (21.1.1819).
- _ E.T.A. Hoffmann, Fantasie- und Nachtstücke, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1968, S. 295.
- _ Ebd., S. 293f.
- _ Vgl. dazu Andreas Mayer, Der psychoanalytische Schubert. Eine kleine Geschichte der Deutungskonkurrenzen in der Schubert-Biographik, dargestellt am Beispiel des Textes "Mein Traum", Internationales Franz Schubert Institut, Mitteilungen 9, S. 7-31.
- _ Schubert, Die Dokumente seines Lebens, S. 159 (3.7.1822).
- _ S.o. - Die zuerst von Ernst Walter Dahms (Franz Schubert, Berlin 1912, S. 184) nach Alois Fellner formulierte These: "die Jungfrau ist die heilige Cäcilia" (oder eine allgemeinere Allegorie der Musik), ist zwar nicht beweisbar, aber naheliegend. Vgl. Mayer, S. 8f.
- _ Die Erzählung greift am Ende das anfangs zentrale Motiv des zürnenden Vaters wieder auf, der den Sohn endlich in seine Arme schließt: "Auch meinen Vater sah ich versöhnt u. liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich."