

Das Motiv des Baches im Liederkreis *Die schöne Müllerin*

- eine hermeneutische Analyse der Gedichte von Wilhelm Müller (1821) und der
Vertonung von Franz Schubert (1823)

Kandidatenarbeit
Universität Oulu
Germanische Philologie
Lotta Nevalainen 2018

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG	2
2 HISTORISCHER HINTERGRUND	3
2.1 DIE ROMANTIK	3
2.2 WILHELM MÜLLER	5
2.3 FRANZ SCHUBERT	6
2.4 DAS LIED UND DER LIEDERKREIS <i>DIE SCHÖNE MÜLLERIN</i>	7
3 THEORIE UND METHODE	9
3.1 HERMENEUTISCHE LITERATURANALYSE	9
3.2 HERMENEUTISCHE MUSIKANALYSE	10
4 ANALYSE	12
4.1 DIE GEDICHTE	12
4.2 VORVERSTÄNDNIS	14
4.3 TEXTANALYSE	14
4.3.1 Das zweite Lied <i>Wohin?</i>	14
4.3.2 Das neunzehnte Lied <i>Der Müller und der Bach</i>	18
4.4 MUSIKANALYSE	22
4.4.1 Das zweite Lied <i>Wohin</i>	22
4.4.2 Das neunzehnte Lied <i>Der Müller und der Bach</i>	23
5 ZUSAMMENFASSUNG	24
6 LITERATURVERZEICHNIS	26
7 ANHANG	29

1 EINLEITUNG

Die schöne Müllerin (Op. 25) von Franz Schubert (1797-1828) ist einer der berühmtesten Liederkreise in der Welt der klassischen Musik. Schubert hat die Lieder nach der Vorlage von Wilhelm Müller (1794-1827) im Jahr 1823 vertont. Müller hat die Liedtexte zwei Jahre früher geschrieben. Der Liederkreis enthält 20 Lieder, die zusammen eine Geschichte bilden. Sie erzählen über einen Müller, der wandern geht und eine schöne Müllerin trifft. Er verliebt sich in sie, aber leider liebt die Müllerin ihn nicht. In seinem Schmerz ertränkt sich der Müller.

Als ein zentrales Motiv in diesem Liederkreis wird das Wort *der Bach* häufig wiederholt. Ich vermute, dass der Bach und der Müller eine besondere Beziehung haben, denn während seiner Wanderung spricht der Müller oft mit dem Bach. In meiner Analyse werde ich mich deshalb auf dieses Motiv konzentrieren.

Für meine Analyse habe ich zwei Lieder aus *Die schöne Müllerin* gewählt, nämlich das zweite Lied *Wohin?* und das neunzehnte Lied *Der Müller und der Bach*. Der Bach wird in beiden von diesen Liedern häufig erwähnt und in dem neunzehnten Lied *Der Müller und der Bach* hat der Bach eine deutliche Replik. In diesen Liedern werde ich das Bach-Motiv sowohl in dem Liedtext von Müller als auch in der Melodie der Sänger¹ und der Klaviertextur von Schubert analysieren. Ich behaupte, dass die Rolle des Baches aufgrund des roten Fadens der Geschichte unterschiedlich am Anfang und am Ende ist. Darum habe ich ein Lied aus den Anfang und ein Lied aus das Ende für die Analyse gewählt. In meiner Analyse werde ich versuchen, die folgenden Forschungsfragen zu beantworten:

- Welche Funktion nimmt der Bach in dem zweiten Lied *Wohin?* und in dem neunzehnten Lied *Der Müller und der Bach* ein?
- Wie verändert sich die Rolle von dem Bach und die Beziehung von dem Müller und dem Bach zwischen den beiden Liedern *Wohin?* und *Der Müller und der Bach*?
- Wie wird das Motiv des Baches musikalisch umgesetzt?

Als eine theoretisch-methodische Basis für meine Analyse werde ich Hermeneutik verwenden, denn das Ziel einer hermeneutischen Analyse ist, ein Werk durch einen Dialog mit dem Werk tiefer zu verstehen. Ich werde Hermeneutik sowohl in der

¹ Um das Lesen leichter zu machen, wird in dieser Arbeit das Genus *der Sänger* verwendet. Alle von den Liedern in dem Liederkreis können auch von einer Sängerin gesungen werden.

Literaturanalyse als auch in der Musikanalyse verwenden. Weil ich eine hermeneutische Analyse machen werde, werde ich keine früheren Analysen von dem Liederkreis *Die schöne Müllerin* oder von dem Motiv des Baches in diesem Liederkreis lesen oder in meiner Analyse verwenden. Diese folgende Analyse wird dann völlig auf meinen eigenen Gedanken basieren. Erst in der Zusammenfassung werden andere Interpretationen vorgestellt und mit meiner Interpretation gespiegelt.

In dem ersten Teil erkläre ich etwas über den historischen Hintergrund, auf dem die Geschichte von Wilhelm Müller und die Musik von Franz Schubert basieren. Danach stelle ich die wichtigsten Prinzipien einer hermeneutischen Musik- oder Literaturanalyse vor. Im Hauptteil der Arbeit werde ich sowohl die Gedichte von Müller als auch die Musik von Schubert interpretieren und meine Forschungsfragen dadurch beantworten.

Die schöne Müllerin gehört zu dem Repertoire von vielen bekannten Sängern. Aus dieser Perspektive ist die Analyse von diesen Liedern besonders interessant, weil die Analyse immer einen Einfluss auf die Interpretation der Musiker hat. Ich bin eine Amateurpianistin und spiele die Lieder aus dem Liederkreis *Die schöne Müllerin* sehr gerne mit meinem Vater, der die Lieder singt. Dadurch habe ich eine persönliche Motivation, ein tieferes Verständnis zu der Musik von Schubert zu bekommen.

2 HISTORISCHER HINTERGRUND

In diesem Kapitel wird der historische Hintergrund des Liederkreises erklärt. Zuerst werden die wichtigsten Ideen der Romantik vorgestellt, danach folgen kurze Biographien von Wilhelm Müller und Franz Schubert.

2.1 DIE ROMANTIK

Die Romantik nennt man häufig die Zeit zwischen der Französischen Revolution 1789 und den Revolutionen von dem Jahr 1848 - diese Jahre sind aber in der Forschung nicht ganz festgelegt. Die Romantik war eine Zeit von vielen ökonomischen, sozialen und politischen Veränderungen. Viele Kriege und Revolutionen bestimmten den Alltag der Menschen, die Macht der Aristokraten nahm ab und das Bürgertum erreichte mehr Macht

(vgl. hierzu Ringer 1990; Biba & Matthews 1989). Diese Veränderungen beeinflussten auch die Literatur und die Musik. Die romantische Kunst bot eine fiktive Gegenwelt, in der die Regeln der echten Welt nicht gültig sind (Schmitt 2002, 34-35).

Die Romantik war ein Gegenteil zu der Vernunft der Aufklärung, besonders zu der französischen Aufklärung (a. a. O., 33; Dahlhaus 1989, 112). Sowohl in der Literatur als auch in der Musik war die Romantik die Zeit der Gefühle. Die romantische Kunst war unvernünftig, emotional und verträumt. Ringer (1990, 7) stellt fest, dass besonders in den deutschsprachigen Ländern „music rapidly assumed metaphysical qualities which in the past had been associated primarily with religion“.

Nach Ringer (1990) war das bürgerliche Publikum besonders wichtig für das Musikleben der Romantik. Hauser (1983, 697 u. 748) stellt fest, dass die Romantik „eine wesentlich bürgerliche Bewegung“ war, und dass die Musik „zum ausschließlichen Besitz des Bürgertums“ wurde. Das Bürgertum kaufte mehr Instrumente und Noten und nahm aktiv Musik- und Gesangsstunden (Kyrö 2017, 27). Die Aristokraten hatten früher Musiker und Komponisten wie Beethoven, Mozart und Haydn unterstützt, aber sie konnten es nicht mehr wegen ihrer wirtschaftlichen Verhältnisse tun. Das bedeutete, dass die Komponisten ein neues Problem hatten: sie mussten ihren Lebensunterhalt ohne einen hochrangigen Mäzen verdienen. Hier haben die neuen Druckereien und die Gravierungstechnik geholfen, weil sie die Verbreitung von den Kompositionen möglich machte. Diese gedruckten Noten wurden dann u. a. von dem Bürgertum gekauft. (Biba & Matthews 1989, 9.)

Das Bürgertum wurde reicher, konnte somit verschiedene Konzerte unterstützen und immer mehr Konzerte fanden statt (Kyrö 2017, 24; Wiesmann 1990, 93). Zum 19. Jahrhundert hin hatte Wien keine Konzerthäuser und die Salons von verschiedenen Privatpersonen aus unterschiedlichen Schichten wurden für das Musikleben sehr wichtig, besonders innerhalb des bürgerlichen Publikum und den politisch aktiven Menschen sowie Schriftstellern (vgl. u. a. Kyrö 2017, 28; Biba & Matthews 1989, 9-12; Hauser 1983, 711). Musik inspirierte und sorgte für die gute Stimmung in einem Salon. So konnten viele Komponisten ihre Musik darbieten.

2.2 WILHELM MÜLLER

Wilhelm Müller wurde in Oktober 1794 in Dessau geboren. Er war das einzige von sechs Kindern in seiner Familie, das überlebt. Als er elf Jahre alt war, verlor er auch seine Mutter. Sein Vater verheiratete sich wieder mit einer wohlhabenden Witwe, was ebenfalls die Finanzierung von Müllers Ausbildung leichter machte. Müller zeigte schon früh, dass er Talent für die Poesie hatte, da er schon als vierzehnjähriger Gedichte schrieb. (Jäger 1997, 320-322; Müller 1885, 683-694.)

Müller studierte zwischen 1812 und 1817 Philosophie und Geschichte sowie alte Deutsche Literatur in Berlin. Er hatte aber eine Pause während seines Studiums, denn 1813 ging er als Freiwilliger in den Krieg gegen Napoleon. Im Winter 1814 kam er wieder nach Berlin, um sein Studium fortzusetzen. Nach seinem Studium machte er einige Reisen und arbeitete als Lehrer und Bibliothekar in Dessau bis zum Ende seines Lebens. Im Jahr 1821 verheiratete Müller sich mit Adelheid Basedow und sie bekamen zwei Kinder. Im Sommer 1827, nach einer Reise u. a. nach Frankfurt und Stuttgart, starb Müller an einem Schlaganfall. Er war 33 Jahre alt. (Jäger 1997, 320-322; Allen 1899, 312; Müller 1885, 683-694.)

Während seines Lebens reiste Müller ganz viel in Deutschland und auch im Ausland. Nach Müller (ebd.) hatten sowohl diese Reisen als auch Müllers Liebe zur Natur einen Einfluss auf seine Werke. Die Reisen und die Natur waren aber nicht die einzigen Einflüsse. Müller lebte in einer Zeit von Zensur und politischen Veränderungen, für die Müller sich interessierte (Jäger 1997, 320-322; Müller 1885, 683-694.). Allen (1899) ist der Ansicht, dass das Jahr, das Müller in dem Krieg verbrachte, auch einen Einfluss auf seine Gedichte hatte.

Müller (1885, 683-694) stellt fest, dass Müllers „Verbindungen mit berühmten Männern, und vor Allem [sic] sein einfaches, liebenswürdiges Wesen [...] ihn überall zu einer beliebten und geschätzten Persönlichkeit [machten]“. Er hatte viele Freunde, die sich auch mit Literatur beschäftigten und nahm gerne an Literaturkreisen mit Gelehrten teil. In Dessau hielt er auch viele Vorlesungen über Literatur.

Müller wurde schon während seines Lebens besonders für seine Volkslieder, wie z. B. *Das Wandern ist des Müllers Lust* und *Der Lindenbaum*, bekannt. Nach Allen (1899, 287), „few poets as little read as Müller have been so widely sung“. Die Vertonungen von

seinen Gedichten, besonders die Vertonungen von Franz Schubert, machten Müller bekannter (ebd.). Auch Jäger (1997, 320-322) behauptet, dass „niemand neben Goethe und Heine [wurde] bis ins 20. Jh. häufiger als Müller vertont, mehr als 30 Komponisten stimulierte die innere Musikalität seiner Verse“. Müller war also nicht nur für die deutsche Volksmusik, sondern auch für die Kunstmusik ein wichtiger Dichter. Der Begriff der Kunstmusik wird später genauer erklärt.

2.3 FRANZ SCHUBERT

Franz Schubert wurde am 31. Januar 1797 in Himmelpfortgrund, Wien, geboren. Er fing ganz früh an zu musizieren. Er lernte Geige zu Hause und Orgel unter Michael Holzer. Im Jahr 1808 wurde Schuberts musikalische Begabung bemerkt, als er einen Platz sowohl in dem Chor als auch in der Schule der Wiener Hofmusikkapelle bekam. Die Hofmusikkapelle war eine der renommiertesten Schulen in Wien. Zu dieser Zeit gab es sehr selten die Möglichkeit für ein Kind wie Schubert, das aus finanziell schlechten Verhältnissen kam, dort zu studieren, sodass es eine wichtige Bedeutung für seine Zukunft hatte. Einer von Schuberts Lehrern in der Hofmusikkapelle war der Komponist Antonio Salieri (1750-1825). Daneben hatten die Choristen ihr eigenes Orchester, das auch Einfluss auf Schuberts musikalische Entwicklung hatte. (Biba & Newbould 1989, 75-76.)

Nach seiner Ausbildung ging Schubert zurück nach Himmelpfortgrund und fing an, mit seinem Vater als Lehrer zu arbeiten. Zwei Jahre später, ab dem Jahr 1816, verließ er die Arbeit eines Lehrers und wurde lediglich ein Komponist. Er hatte genug Erfolg sich mit seinen Kompositionen zu finanzieren, aber während seines Lebens wurde er nie so bekannt wie z. B. Beethoven, Paganini oder Liszt. Allerdings strebte er nicht nach Berühmtheit, denn er komponierte seine Werke meistens für ein kleineres Publikum. Am liebsten verbrachte er seine Zeit mit seinen Freunden, die jede Woche sich versammelten. Diese Treffen wurden ‚Schubertiade‘ nach Schubert genannt, weil er verantwortlich für die Musik dieser Treffen war. (Kyrö 2017, 71-73; Biba & Newbould 1989, 76-86.)

Im Jahr 1823 erkrankte Schubert an Syphilis und seine Freunde begannen, ihn zu verlassen (Kyrö 2017, 74). Trotzdem komponierte er weiter. Am 19. November 1828

starb er im Haus seines Bruders in Wien (Biba & Newbould 1989, 93). Er war weder verheiratet noch hatte er Kinder.

Schubert wurde hauptsächlich als Liedkomponist bekannt, wofür er auch heutzutage anerkannt ist. Die Lieder *Gretchen am Spinnrade* (Op. 2) und *Der Erlkönig* (Op. 1), die Vertonungen von den Gedichten von Goethe, sind einige von Schuberts bekanntesten Liedern. Insgesamt schrieb er ungefähr 600 Lieder, die viele Vertonungen z. B. von Goethe, Heine und Schiller enthalten. Nach Radcliffe (1989) war es Schuberts Verdienst, dass das Lied so ein wichtiger Teil der romantischen Musik wurde. Der Lied-Begriff wird genauer in dem nächsten Kapitel erklärt.

2.4 DAS LIED UND DER LIEDERKREIS *DIE SCHÖNE MÜLLERIN*

Nach Meyers Großes Konversationslexikon (2018a, s. v. Lied) ist das Lied

„in musikalischer Bedeutung [...] die Verbindung eines lyrischen Gedichts mit Musik, wobei an Stelle des gesprochenen Wortes das gesungene tritt, indem die der Sprache eignen musikalischen Elemente des Rhythmus und Tonfalls zu wirklicher Musik, zur rhythmisch geordneten Melodie gesteigert werden.“

Unter der Liedgattung gibt es verschiedene Liedtypen, wie z. B. das Kunstlied, das Trinklied, das Volkslied und das Wiegenlied. Diese verschiedenen Liedtypen werden weiter als Strophenlieder und durchkomponierte Lieder kategorisiert. Bei dem Strophenlied ist die Melodie für alle Strophen des originalen Gedichts gleich, während bei dem durchkomponierten Lied die Melodie für jede Strophe variieren kann (Meyers Großes Konversationslexikon, 2018a, s. v. Lied). Eine Sammlung von Liedern, die zusammen eine Einheit bilden, nennt man ein Liederzyklus oder ein Liederkreis (DWDS 2018a, s. v. Liederzyklus).

Nach Wörner (1993, 443) wurde das Lied „eine hochstehende musikalische Kunstform eigenen Rechts [...] erst in den Werken von Franz Schubert“. Ferner stellt Wörner (a. a. O., 442) fest, dass „das Lied [...] in seinen verschiedenen Ausprägungen zentrale Musizierform der bürgerlichen Musikkultur“ war, und dass es „in der privaten wie in der geselligen Sphäre eine bedeutende Rolle [spielte]“. Die Kunstlieder, d. h. Sololieder mit einer Instrumentalbegleitung waren also im 19. Jahrhundert besonders wichtig und Schubert war einer der wichtigsten Liedkomponisten dieser Zeit (ebd.). Ringer (1990, 25-26) konstatiert, dass, obwohl einige Komponisten vor Schubert Liederzyklen komponiert

hatten, es Schubert war „who first told a continuous story in an extensive, yet tightly structured grouping of a total of twenty songs“.

Schubert komponierte sowohl Strophenlieder als auch durchkomponierte Lieder. Nach Wörner (1993, 446) benutzte Schubert drei verschiedene Liedtypen in seinen Werken: Erstens das „Strophenlied bei strenger Strophengleichheit [...] und mit stützender Begleitung“. Zweitens das „Strophenlied mit textgemäßer Variierung einzelner Strophen [...], [wobei] das Klavier [...] zum Widerpart der Singstimme, textergänzende und kontrastierende musikalische Strukturen, z. T. Gestaltung eines Satzes aus einer charakteristischen Zeile [wird]“ (ebd.). Drittens kommt das durchkomponierte Lied „mit eigener Melodie für jede Strophe“, wobei Schubert verschiedene Stilmittel wechselnd verwendet, aber auch „Vereinheitlichung durch motivisches Gewebe“ bildet (ebd.). Wörner (ebd.) ist der Meinung, dass Schubert Inspiration aus dem „poetische[n] Bild des Textes“ bekam, und dass die Musik „als Korrelat zur inneren Verfassung des lyrischen Ich“ wirkt.

Der Liederkreis *Die schöne Müllerin* von Wilhem Müller ist nach Jäger (1997, 320-322) 1821 „als Liederspiel mit verteilten Rollen“ entstanden. Die Geschichte folgt einem jungen Müller, der wandern geht. Er läuft einen Bach entlang und findet eine Mühle, wo er sich in eine schöne Müllerin verliebt. Die Müllerin liebt aber einen Jäger, und in seiner Bedrücktheit ertränkt der Müller sich. Ringer (1990, 26) bemerkt, dass „*Die schöne Müllerin* projects a drama of unrequited love more dramatically than many an opera of its time“ und dass „the decisive events occur between, rather than in, the songs which focus on the narrator’s reactions and anticipations, much like arias in eighteenth-century opera“.

Im Jahr 1823 vertonte Franz Schubert 20 von den Gedichten aus *Die schöne Müllerin*. Es wurde in fünf Teilen während des Jahres 1824 veröffentlicht (Kyrö 2017, 27). Nach Radcliffe (1989, 102) „the poems appear to have been written as a friendly parody of a type of rather self-consciously simple poetry that was beginning to sound old-fashioned, but Schubert took them with perfect seriousness“. Gothóni und Lampila (2016, 211) sind der gleichen Meinung, dass *Die schöne Müllerin* für Müller mehr „ein literarischer Witz“ als ein ernsthaftes Werk war. Es war eine Art von Gesellschaftsspiel, das die „naiv rein gesinnte und sittliche“ Lyrik der Zeit parodierte (Gothóni & Lampila 2016, 211). Für Schubert hatten die Gedichte jedoch ganz ernsthaften Charakter und unter seiner

Federführung wurde *Die schöne Müllerin* eine Sammlung von Liedern, deren Länge, Stimmung, Tempo und Tonart variieren.

Es gibt viele Hinweise auf die Natur in den Gedichten von *Die schöne Müllerin*. Vielleicht der wichtigste Hinweis ist der Bach, weil er sehr oft erwähnt wird. Nach Radcliffe (1989, 103, Übersetzung von Lotta Nevalainen²) gibt das Bach-Motiv für Schubert eine gute Möglichkeit, „seine grenzenlose Kreativität beim Gebrauch von entsprechenden Klavierparts“ zu verwenden. Die Beziehungen zwischen dem Klavier- und Vokalpart variiert zwischen den Liedern (a. a. O., 102).

Kyrö (2017, 72–73) stellt fest, dass die Lieder nicht sofort Erfolg hatten, weil so ein Liederkreis nicht bei den Musikfreunden der Zeit bekannt war und dass Sologesänge nicht für so wertvoll wie Opern oder Instrumentalmusik gehalten wurden. Daneben haben die Musikverleger Schubert gegenüber gesagt, dass seine Klavierparts zu schwierig für Amateurpianisten wären.

3 THEORIE UND METHODE

In diesem Kapitel wird die theoretische und methodische Basis der Literatur- und Musikanalyse erklärt.

3.1 HERMENEUTISCHE LITERATURANALYSE

Das Digitale Wörterbuch der Deutschen Sprache (DWDS 2018b, s. v. Hermeneutik) beschreibt Hermeneutik als „Verfahren der Auslegung und Deutung zum Verständnis von Schriften und Kunstwerken, gelehrte Entlehnung“. Mit anderen Worten ist Hermeneutik sowohl eine Theorie als auch eine Methode, deren wichtigstes Ziel das Verstehen eines Werkes ist. Die wichtigsten Ideen der Hermeneutik stammen u. a. von den Philosophen Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, Friedrich Schleiermacher und Wolfgang Iser. Einige von den wichtigsten Begriffen der Hermeneutik sind z. B. die

² Weiterhin wird die Abkürzung *Übersetzung von LN* verwendet.

Horizontverschmelzung und der *hermeneutische Zirkel*. Diese Begriffe und der Prozess der hermeneutischen Analyse werden nachfolgend erklärt.

Jeder Leser, der sich mit einem neuen literarischen Text beschäftigt, hat immer zuerst Erwartungen an die Qualität und die Bedeutung eines Textes. Dieses Phänomen nennt Jauß nach Mikkonen (2001) *Erwartungshorizont*, d. h. was man liest, wird andauernd in Beziehung zu früher gelesenen Texten gesetzt und dadurch werden Erwartungen an den neuen Text gestellt (vgl. u. a. Steinby & Lehtimäki 2013, 131; Nünning et al. 2010, 33; Mikkonen 2001, 67).

Diese Erwartungen verändern sich während des Lesens, wenn die Details und die Ganzheit betrachtet werden. Dieser Prozess wird u. a. von Gadamer *hermeneutischer Zirkel* genannt, und es ist eine der wichtigsten Methoden der Hermeneutik (vgl. u. a. Allkemper 2016, 172; Steinby 2013, 37; Nünning et al. 2010, 34-36; Korhonen 2001, 28). Beim hermeneutischen Zirkel spricht man über einen Prozess, den Schmitt (2008, 23) folgendermaßen beschreibt: „Das Vorverständnis wirkt auf Teile des Textes und verändert diese, diese Textelemente wirken zurück [...] und verändern das Vorverständnis“. Schmitt (ebd.) beschreibt auch einen anderen Zirkel, in dem „das Ganze nur aus den Teilen und die Teile nur in Bezug auf das Ganze verstanden werden können“. Diese beiden Zirkel beeinflussen sich gegenseitig.

Um den Text wirklich zu verstehen, müssen die Horizonte, d. h. die Weltbilder von dem Text und dem Leser verschmelzen. Nach Schmitt (a. a. O., 22) bezeichnet Gadamer dieses Phänomen als *Horizontverschmelzung*. Der andauernd wandelbare Horizont eines Menschen beinhaltet u. a. die Zeit, in der er lebt (ebd.). Der Horizont des Textes ist nicht ganz gleich mit dem Horizont des Autors, denn der Autor ist sich selbst nicht über alles, was in seinem Text steht, bewusst. Nach Allkemper (2016, 172) wird gedacht, dass „der Text mehr [...] als sein Autor [weiß]“. Das Verständnis von dem Hintergrund des Autors hilft aber dem Leser, die Details und die Ganzheit des Textes besser zu verstehen (Mikkonen 2002, 68). So erreicht man ein tieferes Verständnis von dem Text.

3.2 HERMENEUTISCHE MUSIKANALYSE

Die hermeneutische Musikanalyse folgt den gleichen Prinzipien wie die hermeneutische Literaturanalyse. Es werden die Ideen u. a. von Gadamer und Jauß gleichfalls verwendet.

Der größte Unterschied liegt in dem Forschungsziel: bei der hermeneutischen Musikanalyse wird die Musik untersucht, während man sich bei der hermeneutischen Literaturanalyse auf einen literarischen Text konzentriert. Saarni (2012, 46-47) konstatiert, dass es in der hermeneutischen Musikanalyse zwei sukzessive Interpretationen gibt: zuerst interpretiert der Musiker die Musik von einem Komponisten, danach interpretiert der Zuhörer die Musik, die der Musiker spielt. Ein Musikstück kann also interpretiert werden, ohne die Noten zu lesen. Dann basiert die Interpretation auf dem Hören.

Nach Saarni (2012, Abstrakt, Übersetzung von LN) ist Musik immer mit den sozialen und sprachlichen Traditionen verbunden, d. h. „was Musik überhaupt ist, ist von der Zeit, dem Platz und dem Kontext abhängig“. Der gegenwärtige Zuhörer kann demnach die Lieder von Schubert nicht auf gleiche Weise hören wie der Zuhörer des 19. Jahrhunderts. Mit Bezug auf Gadamer ist Saarni (ebd.) der Ansicht, dass nach Gadamer der Zuhörer mit dem Musikstück einen Dialog führen sollte. Dabei versucht man, das Musikstück besser zu verstehen. (Saarni 2012, 2-3.)

Es gibt demzufolge so etwas wie zwei Subjekte, die versuchen, einander zu verstehen. Das bedeutet auch, dass man sich mit der Tradition der Musik beschäftigen sollte, denn nach Benson (2003, zitiert nach Saarni 2012, 39) entsteht neue Musik immer aus den existierenden Tonarten und Rhythmen usw. Die Komponisten sind auch u. a. von den existierenden Instrumenten begrenzt. (ebd.)

Sowohl der Komponist als auch der Musiker und der Zuhörer nehmen an dem Prozess der Interpretation teil. Jede Interpretation basiert auf individuellen Folgerungen und Erfahrungen. Nach Saarni (ebd.) ist es nicht nur wichtig, Musik zu hören, sondern auch selbst Musik zu spielen und zu komponieren. Saarni (2012, 34) stellt auch fest, dass nach Benson (2003, zitiert nach Saarni, 2012, 34) die Musikstücke „lebendige Organismen“ sind. Die Interpretation von einem Musiker kann sich viel aufgrund seiner Emotionen verändern. Obwohl jeder dieselben Noten liest, ist jede klangliche Umsetzung immer anders.

Nach Benson (2003, zitiert nach Saarni 2012, 40-41; Übersetzung von LN) sind die Noten oder die Partitur immer mangelhaft, d. h. es ist nur „ein Entwurf darüber, was man hören wird“. In den Noten gibt es Vorschläge darüber, wie man ein Musikstück spielen kann, aber da steht nicht, wie eine Note letztendlich klingt. Diese *Unbestimmtheitsstellen* sollte

der Musiker selbst füllen, sodass die Rolle des Musikers sehr wichtig ist, weil er entscheidet, was der Zuhörer letztlich hört. Die Vorkenntnis und die Geschicklichkeit des Musikers haben einen Einfluss auf seinem Spielen. Jedes Musikstück kann also auf viele verschiedene Weisen gespielt werden. (Saarni 2012, 40-41.)

Obwohl Musik nicht immer gesungen wird, bedeutet das nicht, dass man das musikalische Werk nicht hermeneutisch analysieren kann. Solche Instrumentalmusik wird *absolute Musik* genannt (a. a. O., 28-29). Saarni (2012, 54; Übersetzung von LN) formuliert es folgendermaßen:

„Musik zu verstehen muss nicht bedeuten, dass Musik oder ihre Bedeutung in die gesprochene Sprache übersetzbar sind. Das, dass Musik zu hören oder zu machen unser Denken oder die Art und Weise unseres Daseins oder wie wir etwas tun verändert, ist schon das Verstehen von Musik. Das, dass wir Musik auf bestimmte Weise verstehen, kann uns und die Art und Weise zu handeln ändern.“

Musik, ob Instrumentalmusik oder Liedmusik, hat z. B. die Fähigkeit, Menschen zu bewegen und zum Lachen zu bringen. Hermeneutik hilft dabei, die Ursache für dieses Phänomen zu finden. Saarni (2012) erinnert auch daran, dass man nie das Musikstück völlig verstehen kann, denn aufgrund des hermeneutischen Zirkels lassen sich immer neue Sachen entdecken.

4 ANALYSE

4.1 DIE GEDICHTE

Im Zentrum dieser Arbeit stehen die Lieder *Wohin?* und *Der Müller und der Bach* (Müller, W. 1994), darum werden die beiden Lieder nachfolgend dem Leser vorgestellt:

Wohin?

Ich hört ein Bächlein rauschen
Wohl aus dem Felsenquell,
Hinab zum Tale rauschen
So frisch und wunderhell.

Ich weiß nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rat mir gab.
Ich mußte gleich hinunter
Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter,
Und immer dem Bache nach,
Und immer frischer rauschte,
Und immer heller der Bach.

Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag ich denn von Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
Dort unten ihren Reihn.

Laß singen, Gesell, laß rauschen,
Und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlenräder
In jedem klaren Bach.

Der Müller und der Bach

[Der Müller]
Wo ein treues Herze
In Liebe vergeht,
Da welken die Lilien
Auf jedem Beet.

Da muß in die Wolken
Der Vollmond gehn,
Damit seine Tränen
Die Menschen nicht sehn.

Da halten die Englein
Die Augen sich zu,
Und schluchzen und singen
Die Seele zu Ruh

[Der Bach]
Und wenn sich die Liebe
Dem Schmerz entringt,
Ein Sternlein, ein neues,
Am Himmel erblinkt.

Da springen drei Rosen,
Halb rot, halb weiß,
Die welken nicht wieder,
Aus Dornenreis.
Und die Engelein schneiden
Die Flügel sich ab,
Und gehn alle Morgen
Zur Erde hinab.

[Der Müller]
Ach, Bächlein, liebes Bächlein,
Du meinst es so gut:
Ach, Bächlein, aber weißt du,
Wie Liebe tut?

Ach, unten, da unten,
Die kühle Ruh!
Ach, Bächlein, liebes Bächlein,
So singe nur zu.

4.2 VORVERSTÄNDNIS

Weil Hermeneutik in dieser Analyse verwendet wird, ist es zunächst wichtig, die Erwartungen und das Vorverständnis der Rezipientin zu dokumentieren. Nachfolgend werde ich meine eigenen Lese- und Höreindrücke beschreiben³.

Die schöne Müllerin ist ein romantischer Lieder- und Gedichtzyklus, sodass die beiden Gedichte voller tiefer Emotionen sind. Das zweite Lied *Wohin?* hat eine sehr fröhliche Stimmung. Man kann die Begeisterung des Müllers deutlich spüren, vor sich sehen und sich vorstellen, wie die Sonne scheint, der Bach rauscht und die Vögel singen, während der Müller neben dem Bach weiterwandert. Dieser Eindruck wird durch die musikalischen Themen von Schubert betont. Man kann es hören, wie der Bach fließt und wie der Müller weiterwandert. In dem neunzehnten Lied *Der Müller und der Bach* ist die Stimmung ganz anders. Der Müller ist enttäuscht und bedrückt und er erzählt dem Bach, der ihn tröstet, über seine Trauer. Diese Gefühle kann man in Schuberts Musik ebenfalls hören, weil die Tonart sich von Moll zu Dur und zurück verändert. Als Rezipientin wirken die Gefühle des Müllers in beiden Gedichten auf mich zu stark. Sie bewegen sich von einem Extrem zu einem anderen. Die Liebe des Müllers für die schöne Müllerin geht sehr tief, und weil sie ihn nicht liebt, hat er das Gefühl, dass er keinen Grund mehr hat, zu leben.

4.3 TEXTANALYSE

4.3.1 Das zweite Lied *Wohin?*

Wie in der Einleitung erwähnt wurde, wird keine Sekundärliteratur bei der Interpretation des Bach-Motives verwendet. Erst am Ende werden alternative Interpretationen vorgestellt und mit dieser Analyse widergespiegelt.

³ Wie es in der Einleitung steht, sind die beiden Lieder mir schon bekannt, weil ich die oft gespielt habe. Diese Eindrücke sind also nicht meine aller ersten Eindrücke von den Liedern.

In diesem zweiten Gedicht⁴ ist der Müller das lyrische Ich. Er erzählt dem Leser, wie er das Rauschen eines Baches hörte und wie das Rauschen ihn inspirierte, wandern zu gehen. Er benutzt die Worte:

„Ich weiß nicht, wie mir wurde
Nicht, wer den Rat mir gab.
Ich mußte gleich hinunter
Mit meinem Wanderstab“ (Verse 5-8).

Er beschreibt, wie er dem Bach immer weiterfolgt und er fragt den Bach nach dem Weg, den er wandern sollte. In der dritten Strophe wiederholt der Müller vier Mal die Worte *und immer*, die die andauernde Strömung des Baches und dadurch auch seine Wanderung beschreiben. Ein Bach ist zuerst sehr klein, aber wenn er weiterfließt, wird er größer und wird zu einem Fluss oder einem Strom, der letztendlich in einem Meer enden kann. Das Wasser ist also immer in Bewegung, wie es in diesem Gedicht beschrieben wird.

Die Adjektive, die der Müller bei der Beschreibung des Baches verwendet, sind alle positiv: *frisch*, *wunderhell*, *fröhlich* und *klar*. Er verwendet auch die Komparativformen *frischer* und *heller*, um diese Eigenschaften zu verstärken. Diese Adjektive scheinen zu beschreiben, wie der Müller das Wesen des Baches wahrnimmt: der Bach wirkt auf ihn sauber (*frisch*, *wunderhell*, *klar*), unschuldig (*frisch*, *wunderhell*, *fröhlich* und *klar*) und vertrauenswürdig (*frisch*, *wunderhell*, *fröhlich* und *klar*). Die Namen, die der Müller für den Bach verwendet, sind häufig entweder *Bach* oder die Diminutivform *Bächlein*. Er benutzt auch das Personalpronomen *du*, das auf eine Personifikation hinweist. Die Personifikation des Baches wird später tiefer analysiert. Die Verwendung von sowohl dem Personalpronomen als auch der Diminutivform verweisen auf eine vertrauliche Beziehung zwischen dem Müller und dem Bach.

Das Verb, das der Müller meistens mit dem Bach verbindet, ist *rauschen*. Er verwendet auch das substantivierte Verb *das Rauschen*. Das Wort *rauschen* beschreibt das Geräusch, das ein Bach macht, sodass es auch als ein onomatopoetisches Wort bezeichnet werden kann. In dem Wort gibt es einen dunklen Diphthong *au*, der von dem Trigraph *sch* gefolgt wird. Der Diphthong und der Trigraph bilden zusammen diese Lautmalerei, die an das Geräusch eines Baches erinnert. Der Trigraph *sch* ist in diesem Fall besonders wichtig, weil der Rezipient das Geräusch des Baches förmlich hören kann.

⁴ In der Textanalyse werden die Lieder als Gedichte behandelt.

In der fünften Strophe wundert sich der Müller über das Rauschen und kommt zu dem Ergebnis, dass es sich bei dem Rauschen eigentlich um ein Singen handelt und dass es Nixen im Bach gibt, die für ihn singen. In vielen Geschichten und Mythen, wie z. B. bei Homers Epos *Odyssee* und Goethes Ballade *Der Fischer*, sind Nixen schöne, weibliche Wassergeister, die Menschen ins Wasser locken und töten. Das könnte eine Anspielung auf das Ende sein, wo der Müller sich im Bach ertränkt. Demnach gibt es offensichtlich etwas Gefährliches und Unehrlisches auch in dem Bach, der damit nicht nur ganz hell, klar und unschuldig erscheint.

Ein anderes Wort, das mit diesem Eindruck verbunden ist, ist das Wort *berauschen*, das der Müller über den Bach benutzt. Er sagt zu dem Bach:

„Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn“ (Verse 15-16).

Man kann es deutlich bemerken, dass die Worte *Rauschen* und *berauschen* ganz ähnlich klingen, obwohl sie unterschiedliche Bedeutungen haben. Das Rauschen des Baches hat einen starken Einfluss auf den Müller. Er kann nicht klar denken und keine Entscheidungen selbst machen – er ist berauscht. Darum fragt er den Bach, wohin er gehen sollte. Das kann man auch am Anfang des Gedichts lesen, weil der Müller schon da nicht weiß, warum er eigentlich wandern geht. Er weiß nur, dass er gleich gehen muss. Trotzdem bilden die Adjektive *klar*, *frisch* und *hell* einen Widerspruch zu dieser dunklen Seite des Baches. Der Müller bemerkt die dunkle Seite aber nicht. Er hat eine positive Vorstellung von dem Bach und denkt, dass der Bach sein Freund ist.

In der letzten Strophe hingegen spricht der Bach selbst. Er fordert den Müller auf, nur weiter zu wandern und sich nicht um das Singen der Nixen zu kümmern. Auf die Frage:

„Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?“ (Verse 13-14),

antwortet der Bach:

„Laß singen, Gesell, laß rauschen
Und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlenräder
In jedem klaren Bach“ (Verse 21-24),

wobei er zum Ausdruck bringt, dass er den Müller nicht täuschen will. Das Singen der Nixen ist eigentlich nur das Geräusch, das die Mühlenräder machen, und der Bach sagt, dass man die in jedem klaren Bach finden kann. Die Mühlenräder in diesem Gedicht verweisen auf das nächste Gedicht *Halt!* wo der Müller zu einer Mühle kommt.

Der Bach nennt den Müller *Geselle*, was eine verkürzte Form des Wortes *Wandergeselle* ist. Ein Wandergeselle ist jemand, der mit einem erfahrenen Gesellen eine Wanderung macht, um mehr in seinem Beruf zu lernen und mehr Lebenserfahrung zu bekommen (Deutsche UNESCO-Kommission e. v. 2014). Weil dieses Wort benutzt wird, wirkt die Beziehung zwischen dem Müller und dem Bach nicht gleichwertig. So steht in dem ersten Lied in *Die schöne Müllerin, Das Wandern ist des Müllers Lust*:

„Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser“ (Verse 6-10).

Der Bach nennt den Müller seinen Gesellen auch in dem zehnten Lied, *Tränenregen*:

„Und über den Wolken und Sternen
Da rieselte munter der Bach,
Und rief mit Singen und Klingen:
»Geselle, Geselle, mir nach!«“ (Verse 21-24).

Auf dem Hintergrund dieser Lieder lässt sich ableiten, dass der Bach der erfahrene Geselle ist, denn er hat viel mehr Erfahrung beim Wandern. Der Bach ist wie ein alter Lehrer, von dem der Müller viel lernen kann.

Nach dem Naturphilosoph Empedokles ist das Wasser eines von den klassischen vier Elementen. Es ist der Ursprung des Lebens, etwas Ewiges, das ganz am Anfang schon existiert hat. Es hat auch viel Kraft und kann Katastrophen verursachen, wie z. B. Fluten oder Tsunamis. Das Wasser hat viele verschiedene Bedeutungen in verschiedenen Kontexten und Kulturkreisen. Es kann ein Wohnort von Gottheiten sein, wie z. B. von *Ahti*, der der alte finnische Gott des Meeres ist. In dem Christentum symbolisiert das Wasser u. a. das Wort Gottes, wie es im fünften Buch Mose 32:1-2 beschrieben ist: „Merkt auf, ihr Himmel, ich will reden, und die Erde höre die Rede meines Mundes. Meine Lehre rinne wie der Regen, und meine Rede riesele wie Tau, wie der Regen auf das Gras und wie die Tropfen auf das Kraut“ (*Die Bibel* 1985, 222).

Obwohl der Sprecher in der letzten Strophe der Bach sein könnte oder es so erscheint, kann es auch sein, dass der Sprecher nur in den Gedanken des Müllers ist, denn rational betrachtet kann ein Bach nicht sprechen, obwohl er in diesem Gedicht personifiziert wird. Auch die Verwendung des Personalpronomens *du* verweist auf eine Personifikation. Alles, was der Bach dann sagt, ist der Fantasie des Müllers entsprungen. Der Müller vertraut dieser Vorstellung, dem sprechenden Bach – seinem Lehrer – ohne zu zweifeln.

Obwohl der Müller denkt, dass der Bach zuverlässig ist, kann es sein, dass er nicht ganz harmlos ist. Etwas, sei es der Bach oder etwas Anderes, hat den Müller berauscht und er fühlt etwas Unbeschreibliches. Er weiß nur, dass er den Zuruf oder den Rat des Baches folgen muss.

Diese großen Gefühle, die der Müller fühlt, sind etwas ganz Typisches in der Zeit der Romantik (vgl. Kapitel 2.1). Das Wandern ist auch ein typisches Merkmal von romantischen Gedichten. Wenn man berücksichtigt, dass der Dichter, Wilhelm Müller, diese Gedichte nicht im Ernst, sondern als eine Parodie geschrieben haben soll, hat das Gedicht keine tiefergehende Bedeutung. Die Gefühle des jungen Müllers und die Inspiration der Natur werden übertrieben, sodass es so erscheint, dass die großen Gefühle der Romantik belächelt werden.

4.3.2 Das neunzehnte Lied *Der Müller und der Bach*

In dem neunzehnten⁵ Gedicht führen der Bach und der Müller einen Dialog. Der Dichter hat sowohl dem Müller als auch dem Bach Repliken zugeschrieben, genauso wie normalerweise Repliken in einem Schauspiel geschrieben wird. Auf den ersten Blick weiß man aber nicht, ob der andere Sprecher eigentlich der Bach ist oder nur der Fantasie des Müllers entspringt. Im Vergleich zu dem zweiten Lied *Wohin?* ist die Stimmung ganz anders. Die Stimmung in dem neunzehnten Lied *Der Müller und der Bach* wirkt bedrückt und ist voller Schmerz. Dieser Eindruck wird von den verwendeten Symbolen und Metaphern betont.

Das Gedicht fängt mit der Replik von dem Müller an. Er ist verzweifelt, weil die schöne Müllerin ihn nicht liebt und erzählt dem Bach, wie die ganze Welt und auch der Himmel mit ihm trauert. Er benutzt viele Metaphern und Symbole, die häufig mit dem Tod verbunden sind. So sagt der Müller beispielsweise in der ersten Strophe:

„Da welken die Lilien
Auf jedem Beet“ (Verse 3-4).

Die Lilie ist traditionell eine Blume bei einer Beerdigung, denn sie symbolisiert das ewige Leben (vgl. Martin 2017). Sie ist auch ein Symbol von Unschuld und Sittlichkeit wegen ihrer weißen Farbe (vgl. Meyers Großes Konversations-Lexikon, 2018b, s. v.

⁵ In Müllers Gedichtzyklus ist *Der Müller und der Bach* erst das 22. Gedicht, aber in Schuberts Liederkreis ist es schon das 19. und somit das vorletzte Lied.

Farbensymbolik). Im religiösen Kontext wird die Lilie häufig mit Maria, Mutter von Jesus, und ihrer Keuschheit verbunden (vgl. Martin 2017). Das Verb *welken* ist ein Euphemismus für Tod.

Eine bedrückte, traurige und dunkle Stimmung setzt sich fort, indem der Müller beschreibt wie der Vollmond hinter die Wolken tritt,

„Damit seine Tränen/
Die Menschen nicht sehn“ (Verse 7-8).

Die Darstellung des Mondes wird durch eine Personifikation ausgedrückt, denn ein Mond kann nicht weinen. Der Mond wird sprachlich lebendig, obwohl es nicht eigentlich möglich ist. Damit wird die Anschaulichkeit für den Rezipienten verstärkt. Konkret wird beschrieben, dass, wenn der Mond hinter die Wolken geht, alles dunkler wird. Mit der Dunkelheit wird die Bedrücktheit des Müllers schlimmer. Danach erzählt der Müller über die Engel, die mit dem Mond auch weinen:

„Da halten die Englein
Die Augen sich zu,
Und schluchzen und singen
Die Seele zu Ruh“ (Verse 9-12).

Der letzte Vers verweist ebenfalls auf den Tod.

Danach spricht der Bach. Er sagt, dass, wenn der Müller seinen Schmerz verlassen kann, ein neuer Stern am Himmel blinken wird, drei unvergängliche Rosen nachwachsen werden und die Engel ihre Flügel abschneiden und zur Erde kommen. Auf den ersten Blick wirken alle diese Ereignisse positiv. Wenn der Müller wieder fröhlich ist und wieder jemanden liebt, wird die Natur sich freuen; neue Blumen wachsen und ein neuer Stern erscheint. Diese Symbole und Metaphern können aber auch andere Bedeutungen haben. Die Rosen, die im Gedicht erwähnt werden, sind „halb rot, halb weiß“ (Vers 18). Die rote Farbe kann sowohl Liebe als auch Leiden symbolisieren und die weiße Farbe ist ein Symbol von Reinheit und Ruhe und auch den Tod (vgl. hierzu Bartel 2003, 48-52; Meyers Großes Konversations-Lexikon, 2018b, s. v. Farbensymbolik). Eine rote Rose an sich symbolisiert häufig Liebe (vgl. ebd.). Diese Rosen „welken nicht wieder, / Aus Dornenreis“ (Verse 19-20), sie sind ewig.

Die Engel werden häufig mit dem Christentum verbunden. Sie sind Boten von Gott, die die Menschen schützen und manchmal mit ihnen kommunizieren. In dem Weihnachtsevangelium wird beschrieben wie z. B. die Engel eine Botschaft über die

Geburt von Jesus zu den Hirten brachten. So steht in dem Psalm 91: 11-12 über den Schutz der Engel: „Denn er hat seinen Engeln befohlen, daß sie dich behüten auf allen deinen Wegen, daß sie dich auf Händen tragen und du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest“ (*Die Bibel* 1985, 597).

Wenn die Engel ihre Flügel abschneiden und zur Erde kommen, kann das bedeuten, dass die Engel zu Menschen werden. Es stellt also eine Form von Wiedergeburt dar. Alle diese Symbole und Metaphern verweisen auf eine Wiedergeburt. Aus dieser Perspektive bedeutet der neue Stern und die ewige Rose das Jenseits; Frieden in dem ewigen Leben nach dem Leben auf der Erde. Die Engel werden auch als Menschen wiedergeboren. Das kann ebenso bedeuten, dass die Engel den Müller von der Erde in den Himmel holen kommen. So sagt der Bach einerseits, dass der Müller sich nicht ertränken sollte und dass es möglich ist, den Schmerz zu vergessen, aber andererseits spricht er über eine Wiedergeburt, die der Müller durch den Tod erreichen wird. Anders formuliert, sagt der Bach, dass es besser wäre, wenn der Müller sich im Bach ertränkt, denn so bekommt er ein neues Leben. Damit ist der Bach sowohl ein Tröster als auch ein Betrüger. Diese binäre Funktion des Baches ist auch schon in dem zweiten Lied, *Wohin?* vorhanden.

Der Müller scheint aber nicht zu verstehen, dass der Bach etwas Unfreundliches sagen könnte und setzt klagend ein:

„Ach, Bächlein, liebes Bächlein,
Du meinst es so gut:
Ach, Bächlein, aber weißt du,
Wie Liebe tut?“ (Verse 25-28).

Er bringt hier zum Ausdruck, dass der Bach seine Gefühle nicht versteht, obwohl er versucht, den Müller zu trösten. Die Interjektion *ach*, betont den Schmerz des Müllers.

In diesem Gedicht verwendet er nur die Diminutivform *Bächlein*, wenn er zu dem Bach spricht. Das lässt vermuten, dass der Müller eine nahe Beziehung zu dem Bach hat. Er spricht weiter:

„Ach, unten, da unten,
Die kühle Ruh!
Ach, Bächlein, liebes Bächlein,
So singe nur zu“ (Verse 29-32).

Mit diesen Worten drückt der Müller seine Gedanken über einen Selbstmord aus. Er sagt: „Ach, unten, da unten, / Die kühle Ruh“ womit er sich wünscht, dass er unten in der „kühle Ruh“ des Baches wäre.

Der Müller bittet den Bach, dass er zu ihm singt, wenn er sich letztendlich ertränkt. Dieses Singen erinnert den Leser an dem Singen der Nixen im zweiten Lied *Wohin?*. Die Wanderung des Müllers fing an mit dem Singen der Nixen und endet jetzt auch mit Singen.

Bisher ist in der Geschichte der Müller dem Bach bis zu der Mühle gefolgt und hat dort eine schöne Müllerin getroffen und sich verliebt. Diese Liebe hat aber ein tragisches Ende gehabt. Der Müller glaubt, dass der Bach ihn zu der Mühle geführt hat, aber eigentlich fließt ein Bach immer einen bestimmten Weg bis zu einem größeren Gewässer oder trocknet irgendwo unterwegs aus. Die Mühlen wurden immer in der Nähe von fließendem Wasser gebaut, denn ohne Wasser konnten die Mühlenräder sich nicht drehen. Die Führung des Baches ist also eine Fantasie des Müllers. Weil die Worte des Baches in dem neunzehnten Lied *Der Müller und der Bach* dann eigentlich in den Gedanken des Müllers sind, beschreiben sie den inneren Konflikt des Müllers. Er stellt sich vor, dass der Bach ihn zur Ruhe bringen kann. Er stellt sich auch vor, dass der Bach ihn dazu verleitet, sich zu ertränken.

Dieses neunzehnte Gedicht ist die vorletzte Vertonung von Schubert in seinem Liederkreis und geht zum letzten Lied *Des Baches Wiegenlied* über. Darin singt der Bach zu dem toten Müller, der sich ertränkt hat. Die Stimmung in diesem Lied ist ganz ruhig, was bedeuten kann, dass der Müller tatsächlich seine Ruhe in dem Bach bekommen hat.

In ihrer Form erinnern das zweite Lied *Wohin?* und das neunzehnte Lied *Der Müller und der Bach* an ein deutsches Volkslied, weil sie beide Strophen haben, die aus vier Versen bestehen. Das Reimschema ist aber nicht ganz eindeutig oder regelmäßig. Der zweite und vierte Vers reimen sich in beiden Liedern immer, aber der erste und dritte reimen sich nicht jedes Mal. Die Verse alternieren auch mit einer weiblichen und einer männlichen Kadenz. Der erste Vers hat immer eine weibliche Kadenz, dann folgt eine männliche Kadenz und so weiter. Die meisten Lieder in dem Liederkreis *Die schöne Müllerin* folgen nicht dieser gleichen Form. Diese Unregelmäßigkeit dieser Gedichte hinsichtlich der Form kann auf das Fließen des Baches verweisen: in der Natur schlängelt das Wasser sich ebenfalls häufig, Blumen und Bäume wachsen an dem Ufer und es gibt Steine im Boden eines Flusses oder eines Baches, die das Fließen verändern. Man weiß nicht, was als nächstes kommt.

4.4 MUSIKANALYSE

4.4.1 Das zweite Lied *Wohin?*

Schuberts zweites Lied *Wohin?* ist ein Strophenlied mit einigen Veränderungen. Es gibt zwei Melodien, die häufig vorkommen, nämlich die Melodien in der ersten und zweiten Strophe. Daneben gibt es zwei andere Melodien, die bei den dritten und vierten Strophen vorkommen. Bei den fünften und sechsten Strophen ist die Melodie ähnlich wie bei der ersten, zweiten und dritten Strophe, aber es gibt ein paar Veränderungen. Das Klavier begleitet mit Akkorden, die die Melodien in der rechten und linken Hand bilden. Dieses Lied ist in G-Dur geschrieben, obwohl es ein paar Veränderungen in der Tonart gibt. Die Moll-Akkorde in diesem Lied wirken als Effektmitteln, die die dunklen Nuancen des Gedichts von Müller widerspiegeln. Die Tempobezeichnung ist *mäßig*, was bedeutet, dass man nicht zu schnell spielen oder singen sollte. Obwohl dieses Lied ganz fröhlich ist, sichert die Tempobezeichnung, dass die Stimmung gleichzeitig ruhig wirkt.

In diesem Lied hat Schubert das Thema des Baches in Sextolen ausgedrückt. In der Klaviertextur werden die Sextolen mit der rechten Hand gespielt. Diese Sextolen, also sechs Sechzehntelnoten pro Akzent im Takt, sind die Basis in diesem Lied; sie fließen durch das Lied von Anfang bis zum Ende, so wie der Bach im Gedicht fließt. In den Noten kann man auch die wogende Bewegung der Melodie von der rechten Hand sehen und ebenso kann man, wenn man dem Lied zuhört, die Wellenbewegung auch hören. Diese Wellenbewegung erinnert den Zuhörer an den Bach. Der Sänger hat auch einige Stellen in der Melodie, die auf den Bach verweisen, wie z. B. am Ende der dritten Strophe, wo die Melodie sich wellt sowie in der Klaviertextur. Mit der linken Hand spielt man meistens Viertelnoten, die an die Schritte des Müllers erinnern. Für die linke Hand gibt es auch Achtelnoten, die denselben Effekt haben. An einigen Stellen folgt die linke Hand der Melodie des Sängers.

Schubert verwendet mehr Wiederholungen als Müller, was eine Balance in das Lied bringt und auch einige Strophen hervorhebt. Ein gutes Beispiel von den Wiederholungen findet man am Ende des Liedes, wo der Sänger die zwei ersten Verse der letzten Strophe, „Laß singen, Gesell, laß rauschen, / Und wandre fröhlich nach!“, zwei Mal wiederholt. Am Ende wiederholt der Sänger die letzten Worte des zweiten Verses von der letzten Strophe, „fröhlich nach“, drei Mal und beendet die Melodie mit einem langen D²-Ton. Das Klavier wiederholt dieselbe Melodie wie am Anfang und endet in einem G-Dur

Akkord. Der letzte D²-Ton des Sängers und die Melodie des Klaviers bilden zusammen eine Gesamtheit, die für einen Zuhörer so klingt, als ob der Bach den Zuhörer auch zum Wandern einlädt.

4.4.2 Das neunzehnte Lied *Der Müller und der Bach*

Sowie das zweite Lied *Wohin?* ist das neunzehnte Lied *Der Müller und der Bach* auch ein Strophenlied mit einigen Veränderungen. Die Tempobezeichnung ist auch in diesem Lied *mäßig*, sodass man das Lied nicht zu schnell spielen oder singen darf. Diese Tempobezeichnung betont die traurige Stimmung des Lieds. Das Lied kann man deutlich in drei Teile einteilen, ebenso wie das Gedicht in drei Teile geteilt ist. Es fängt mit B-Moll an, verändert sich nach drei Strophen in G-Dur und beginnt im letzten Teil in B-Moll, bevor es in G-Dur endet. In der Musikwissenschaft ist der Effekt von Dur fröhlich und von Moll traurig. Der Müller beginnt das Lied mit seiner Beschreibung von seinem Schmerz, darum ist der erste Teil in Moll. Die Klavierbegleitung ist ganz unkompliziert; die rechte und linke Hand bilden zusammen Akkorde, die die Melodie des Sängers unterstützen. In diesem Teil benutzt Schubert auch einige Dur-Akkorde, die auf das Ende verweisen, wo es ähnliche Melodieteile gibt.

Der zweite Teil ist der Teil des Baches. Schubert hat die Worte des Baches positiv interpretiert und ist vielleicht der Meinung, dass der Bach den Müller tröstet. Darum ist der zweite Teil in Dur. Die Klavierbegleitung verändert sich bei diesem Teil. Man kann die bekannten wogenden Sechzehntelnoten wieder in den Noten der rechten Hand sehen, sowie bei dem zweiten Lied *Wohin?*. Die linke Hand spielt eine einfache Melodie, die die Melodie der rechten Hand unterstützt. In der linken Hand kann man die Wellenbewegung auch erkennen, besonders bei der fünften Strophe. Gleicher Rhythmus und ähnliche Wellenbewegung gibt es auch bei der Melodie des Sängers, wie z. B. am Anfang der fünften Strophe. Diese Wellenbewegung symbolisiert wieder den Bach.

In dem dritten Teil geht die Melodie wieder zu Moll, weil der Müller wieder spricht. Die Melodie des Sängers ist ähnlich wie die Melodie am Anfang, mit einigen Rhythmen aus dem zweiten Teil. Die Sechzehntelnoten der rechten Hand gehen weiter in der Klavierbegleitung und die linke Hand spielt ähnliche Rhythmen zu den Akkorden am Anfang. Bei den zwei letzten Versen in der letzten Strophe verändert sich die Tonart wieder zu Dur. Der Sänger wiederholt die Worte des Müllers in dem dritten und vierten

Vers, „Ach, Bächlein, liebes Bächlein, / So singe nur zu“ zwei Mal, und die Klavierbegleitung, die den Bach symbolisiert, antwortet mit Wiederholung von dem ähnlichen Rhythmus und wogender Melodie bis zum Ende, wo sie in einem G-Dur-Akkord endet. Wegen der Dur-Tonart ist das Ende sehr beruhigend und erinnert den Zuhörer an ein Wiegenlied. In diesem Teil hat der Müller sich vielleicht mit seinem Schicksal abgefunden und ist für den Tod bereit.

Schubert hat *Die schöne Müllerin* fünf Jahre vor seinem Tod komponiert. Schon im Jahr 1823, als Schubert die Gedichte von Müller zu Liedern vertonte, wusste er, dass er Syphilis hatte (vgl. Kapitel 2.3). Besonders in dem neunzehnten Lied *Der Müller und der Bach*, wo die Stimmung sehr traurig und ernsthaft ist, könnte die Krankheit von Schubert einen großen Einfluss auf seiner Musik haben. Etwas in Müllers Gedichten scheint ihn betroffen gemacht zu haben und er nahm sie ernst. Seine Musik ist also kein Witz, so wie Müllers Gedichte es zu sein schienen.

5 ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit habe ich eine hermeneutische Analyse sowohl von den Gedichten von Wilhelm Müller als auch der Musik von Franz Schubert gemacht. In dieser Analyse untersuchte ich die Ganzheit des Textes und der Musik am Detail und umgekehrt. Ich habe mein eigenes Vorverständnis und meine Erwartungen überlegt und mit dem Text und der Musik widergespiegelt. Durch diese hermeneutische Methode habe ich ein tieferes Verständnis von dem Text und der Musik erreicht.

Am Anfang habe ich behauptet, dass der Bach und der Müller eine besondere Beziehung haben und dass die Rolle des Baches unterschiedlich am Anfang und am Ende ist. Nach meiner Analyse stelle ich fest, dass der Bach und der Müller tatsächlich eine ganz besondere Beziehung haben. Der Müller ist ein Geselle des Baches und der Bach führt ihn auf seinen Weg. Während seiner Wanderung spricht der Müller mit dem Bach, wenn er fröhlich oder traurig ist. Er vertraut dem Bach und glaubt, dass der Bach ihn tröstet und ihm Rat gibt, obwohl die Stimme des Baches der Fantasie des Müllers entsprungen scheint.

Die Rolle des Baches ist eigentlich ganz ähnlich in dem zweiten Lied *Wohin?* und in dem neunzehnten Lied *Der Müller und der Bach*. Der Bach ist sowohl ein Tröster und ein

Lehrer als auch ein Betrüger. In beiden Liedern wirkt der Bach freundlich und zuverlässig, aber durch die dunklen Nuancen, die z. B. durch die verwendeten Symbole und Metaphern erreicht werden, enthüllt sich eine andere Seite des Baches. Weil der Bach in den Gedanken des Müllers ist, hat er auch dunkle Gedanken, denen der Müller sich vielleicht nicht bewusst ist. Auf diese Weise äußert der Bach des Müllers Gedanken über einen Selbstmord.

Die schöne Müllerin wird sehr viel sowohl in der Literaturforschung als auch in der Musikforschung untersucht. Es gibt auch viele Musiker, die wegen eines persönlichen Interesses den Liederkreis analysieren und dadurch ihre musikalische Interpretation verändern. Der Pianist, Komponist und Dirigent Ralf Gothóni hat z. B. viel über den Liederkreis geschrieben. Seine Gedanken und Analyseergebnisse über *Die schöne Müllerin* und auch über andere Lieder von Schubert kann man z. B. in seinen Büchern *Ralf Gothónin soiva elämä* (2016) und *Luova hetki* (1998) lesen. In *Gothónin soiva elämä* schreiben Gothóni und Lampila (2016) zum Beispiel über die doppeldeutige Bedeutung von Farben, die in *Die schöne Müllerin* verwendet werden. In diesem Buch beschreiben Gothóni und Lampila (2016) auch den Bach und das Wasser-Element in dem Liederkreis und behaupten u. a., dass der Bach ein weibliches und mütterliches Symbol ist und dass der Fluss des Baches ins Meer eine Rückkehr in die Gebärmutter symbolisiert. Wegen der verwendeten hermeneutischen Methode habe ich diese Interpretationen nach meiner eigenen Analyse gelesen, so dass sie keinen Einfluss auf meine Analyse haben konnten.

Meine Analyse gibt dem Leser eine alternative Interpretation von dem Bach-Motiv. Für einen Musiker hat diese Analyse besondere Bedeutung, weil das tiefere Verständnis des Textes das Spielen oder das Singen beeinflusst. Wenn sich ein Musiker über die dunklere Seite des Baches bewusst ist, kann er diese Nuancen in seinem Spielen oder Singen ausdrücken. In Zukunft könnte diese Analyse weiterentwickelt und das Bach-Motiv in dem ganzen Liederkreis analysiert oder z. B. das Wasser-Element ausführlicher in der romantischen Literatur untersucht werden, wobei der hermeneutische Ansatz hilfreich sein würde.

6 LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

- Müller, W. (1994). „Die schöne Müllerin“. In: Müller, W. *Die Winterreise*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag. S. 9-40. Erst publiziert im Jahr 1821. Online: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-schone-mullerin-2579/1>. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- Mandyczewski, E. (Hrsg.) (1895). *Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge (Band 7. 1822 bis zur 'Die schöne Müllerin', No.433-452)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. S.134-186. Online: [imslp.org/wiki/Die_schöne_Müllerin,_D795_\(Schubert,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Die_schöne_Müllerin,_D795_(Schubert,_Franz)). (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).

SEKUNDÄRLITERATUR

- Allen, P. (1899). Wilhelm Müller and the German Volkslied I. *The Journal of Germanic Philology*. 2(3). S. 283-322. Online: <http://www.jstor.org/stable/27699075>. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- Allkemper, A. (2016). *Literaturwissenschaft* (5. aktualisierte Auflage.). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Bartel, S. (2003). *Farben im Webdesign - Symbolik, Farbpsychologie, Gestaltung*. Berlin & Heidelberg: Springer-Verlag. S. 48-52.
- Benson, B. E. (2003). *Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biba, O. & Matthews, D. (1989). The Age of Beethoven and Schubert. In: Matthews, D., Finscher L. & Donington R. (Hrsg.), *Heritage of Music (Volume II): The Romantic Era*. United States: Oxford University Press. S. 7-21.
- Biba, O. & Newbould, B. (1989). Franz Schubert. In: Matthews D., Finscher L. & Donington R. (Hrsg.), *Heritage of Music (Volume II): The Romantic Era*. United States: Oxford University Press. S. 75-93.
- Dahlhaus, C. (1989). Romantic Music. In: Matthews D., Finscher L. & Donington R. (Hrsg.), *Heritage of Music (Volume II): The Romantic Era*. United States: Oxford University Press. S. 111-125.
- Deutsche UNESCO-Kommission (2014). „Handwerksgesellenwanderschaft Walz“. Online: <https://www.unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/bundesweites-verzeichnis/eintrag/handwerksgesellenwanderschaft-walz.html>. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- (1985). *Die Bibel: Nach der Übersetzung Martin Luthers: mit Apokryphen*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

- DWDS (2018a).s. v. Liederzyklus. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Online-Version. Online: <https://www.dwds.de/wb/Liederzyklus>. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- DWDS (2018b).s. v. Hermeneutik. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Online-Version. Online: <https://www.dwds.de/wb/Hermeneutik>. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- Gothóni, R. & Lampila, R. (2016). *Ralf Gothónin soiva elämä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Hauser, A. (1983). *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (Ungekürzte Sonderausg. in einem Bd.). München: C. H. Beck.
- Jäger, H.-W. (1997). Müller, Wilhelm. In: *Neue Deutsche Biographie 18*. S. 320-322. Online: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11858524X.html#ndbcontent>. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- Korhonen, K. (2001). Kirjallisuudentutkimuksen alue. In: Alanko, O. & Käkelä-Puumala, T. (Hrsg.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 11-39.
- Kyrö, R. (2017). *Matka Punaisen siilin saliin: Schubertin jalanjäljissä kohti omaa konserttia*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Martin, J. (2017). „Blumen und ihre Bedeutung für die Kirche“. Online: <http://www.katholisch.de/aktuelles/aktuelle-artikel/blumen-und-ihre-bedeutung-fur-die-kirche>. (Zuletzt eingesehen an 11.5.2018).
- Mikkonen, K. (2001). Lukeminen tulkintana. In: Alanko, O. & Käkelä-Puumala, T. (Hrsg.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 64-90.
- Meyers Großes Konversationslexikon. (2018a). s. v. Lied. Online: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Meyers. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- Meyers Großes Konversationslexikon. (2018b). s. v. Farbensymbolik. Online: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Meyers. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- Müller, F. M. (1885). Müller, Wilhelm. In: *Allgemeine Deutsche Biographie 22*. S. 683-694. Online: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11858524X.html#adbcontent>. (Zuletzt eingesehen an 18.4.2018).
- Nünning, V., Nünning, A. & Bauder-Begerow, I. (2010). *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*. Stuttgart: Metzler.

- Radcliffe, P. (1989). Schubert's Songs. In: Matthews D., Finscher L. & Donington R. (Hrsg.), *Heritage of Music (Volume II): The Romantic Era*. United States: Oxford University Press. S. 99-109.
- Ringer, A. (1990). The Rise of Urban Musical Life between the Revolutions, 1789-1848. In: Ringer A. (Hrsg.). *Man and Music Vol.6, The Early Romantic Era – Between Revolutions: 1789 and 1848*. United Kingdom: The Macmillan Press Limited. S. 1–31.
- Saarni, M. (2012). *Musiikin ymmärtäminen Gadamerin filosofisen hermeneutiikan valossa*. Turku: Turun yliopisto.
- Schmitt, G. (2002). *Literarische Stile in Deutschland (1600-1945): Ein Überblick*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Schmitt, G. (2008). *Relation und Metapher: Eine Einführung in die hermeneutische Analyse, Interpretation und Übersetzung von literarischen Texten*. München: Grin.
- Steinby, L. (2013). Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus. In: Mäkikalli, A. & Steinby, L. (Hrsg.) *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 15-56.
- Steinby, L. & Lehtimäki, M. (2013). Kertomisen analyysi. In: Mäkikalli, A. & Steinby, L. (Hrsg.) *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 98-134.
- Wiesmann, S. (1990). Vienna: Bastion of Conservatism. In: A. Ringer (Hrsg.), *Man and Music Vol.6, The Early Romantic Era – Between Revolutions: 1789 and 1848*. United Kingdom: The Macmillan Press Limited. S. 84-108.
- Wörner, K. H. (1993). *Geschichte der Musik: Ein Studien- und Nachschlagebuch* (8. Auflage.). In: Gratzner, W. (Hrsg.) Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

7 ANHANG

Mandyczewski, E. (Hrsg.) (1895). *Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge (Band 7. 1822 bis zur 'Die schöne Müllerin', No.433-452)*. S.134-186. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
[imslp.org/wiki/Die_schöne_Müllerin,_D795_\(Schubert, Franz\)](https://imslp.org/wiki/Die_schöne_Müllerin,_D795_(Schubert,_Franz))

Wohin?

Mässig.

Singstimme. *pp*

Pianoforte.

Ich hört' ein Bächlein rau - sehen wohl
aus dem Fel - sen - quell, hin - ab zum Tha - le rau - - sehen, so -
frisch und wun - der - hell. Ich weiss nicht, wie mir wur - de, nicht
wer den Rath mir gab, ich muss - te - auch hin - un - - ter mit
mei - nem Wan - der - stab, ich muss - te auch hin - un - - ter mit

F. S. 791.

mei - nem Wan - der - stab. Hin - un - ter und im - mer wei - - ter und
im - mer dem Ba - che nach, und im - mer hel - ler rausch - te und
im - mer hel - ler der Bach, und im - mer hel - ler rausch - te und
im - mer hel - ler der Bach. lat das denn mei - ne
Stra - sse? O Bäch - lein sprich wo - hin? wo - hin? - sprich wo -

cresc.

F. S. 791.

hin? — du hast mit dei - nem Rau - - sehen mir ganz be - rauscht den



Sinn, du hast mit dei - nem Rau - sehen mir ganz be.rauscht den



Sinn. Was sag' ich denn vom Rau.schen? das kann kein Rau.schen



sein. Es sin - gen wohl die Ni - - xen tief un - ten ih - ren



Reihn, es - sin - gen wohl die Ni - - xen tief un - ten ih - ren



F. S. 791.

pp

Reih'n. Lass sin - gen, Ge - sell, lass rau - - sehen, und wan - dre fröh - lich

nach, es geh'n ja Müh - len - rä - - der in - je - dem kla - ren

p

Bach, - es geh'n ja Müh - len - rä - - der in - je - dem kla - ren

Bach. Lass sin - gen, Ge - sell, lass rau - - sehen, und wan - dre fröh - lich

dimin.

nach, fröh - lich nach, fröh - lich nach.

XIX.
Der Müller und der Bach.

Mässig. (Der Müller.)

Singstimme. Wo ein treues Her.ze in Lie - be ver - geht, da

Pianoforte. *(p)*

wel - ken die Li - lien auf je - dem Beet; da muss in die Wolken der Voll - mond

geln, da - mit seine Thränen die Menschen nicht schön; — da hal - ten die Englein die

(Der Bach.)

Au - gen sich zu und schluchzen und sin - gen die See - le zur Ruh. Und

F S 408

wenn sich die Lie-be dem Schmerz ent-ringt, ein Sternlein, ein neu.es, am

Him-mel er-blinkt, ein Sternlein, ein neu.es, am Him-mel er-blinkt; da

springen drei Ro-sen halb roth und halb weiss, die wel-ken nicht wie-der, aus

Dor-nen-reis; und die En-gel ein schneiden die Plü-gel sich ab und

geh'n al-le Morgen zur Er-de her-ab, und geh'n al-le Mor-gen zur

F. S. 808.

(Der Müller.)

Er - - de her - ab. Ach, Bäch - lein, liebes Bächlein, du meinst - es so

gut, ach, Bäch - lein, a - ber weisst du wie Lie - - he thut? Ach,

un - - ten, da un - ten die küh - le - Ruh, - - ach, Bäch - lein, liebes Bächlein, so

sin - ge - nur zu, ach, Bäch - lein, liebes Bächlein, so sin - ge - nur zu!

F S 808