

Wo aber in Schuberts *Winterreise* ist die Statthalterschaft der Kunst, von der Schuberts Gedicht spricht, musikalisch dargestellt? Ich mache einen Vorschlag, der aus einer Interpretation des letzten Liedes »Der Leiermann«<sup>39</sup> hervorgeht.

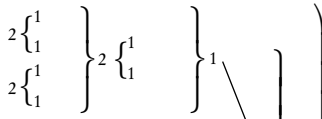
### **Am Ende: die »holde Kunst« als Statthalterin der Freiheit**

»Der Leiermann«, das ist die Begegnung zweier Outcasts.<sup>40</sup> Oder, da es auch hier als Zeugen nur die Stimme des Wanderers gibt: Ist es eine fiktive, eine nur imaginierte Begegnung, wie schon beim eingebildeten Rauschen des Lindenbaums?

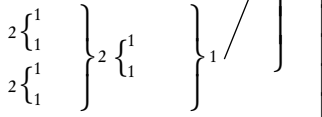
Müllers fünfstrofiges Gedicht nutzt dreihebige Trochäen, im Wechsel von gefüllter und ungefüllter Senkung und mit Reimen nur für die je zweiten und vierten Zeilen. Reime und ungefüllte Senkung bewirken eine Zäsur nach jedem 2. Vers. Schuberts Devise für das Lied dürfte die Einheit der formalen Konstruktion auf den beiden syntaktischen Ebenen des Tonsatzes gewesen sein. Müllers fünfstrofige Anlage des Gedichts legte eine Gruppierung nach dem Ziffern-Schema 2+2+1 nahe, das Schubert nun sowohl für die Ebene der Verse wie auch für die der Strophen anwendet (vgl. S. 100).

Auf der unteren syntaktischen Ebene schließt Schubert zunächst je zwei Zeilen zu je einem Doppelvers zusammen. Um auch hier die Formel 2+2+1 zu erreichen, wird der vierte Doppelvers wiederholt. Analog sind auf der höheren syntaktischen Ebene die Strophen geordnet. Strophe 1 und 2 mit Doppelzeilen-Annex bilden eine Großstrophe (ganz ähnlich verfährt Schubert beim »Lindenbaum«), ebenso Strophen 3 und 4 mit Annex; nach beiden Großstrophen erklingt je ein viertaktiges Zwischenspiel. Auf die beiden Großstrophen folgt die übriggebliebene Einzelstrophe 5, poetisch mit veränderter Sprachform (Anrede statt Darstellung), musika-

Drüben hinterm Dorfe  
Steht ein Leiermann,  
Und mit starren Fingern  
Dreht er was er kann.



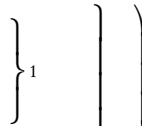
Barfuß auf dem Eise  
Schwankt er hin und her;  
Und sein kleiner Teller  
Bleibt ihm immer leer.



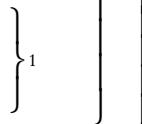
[Und sein kleiner Teller  
Bleibt ihm immer leer.]

»Darstellung«

Keiner mag ihn hören,  
Keiner sieht ihn an;  
Und die Hunde knurren  
Um den alten Mann.

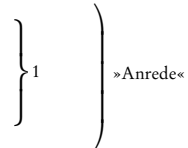


Und er läßt es gehen  
Alles wie es will,  
Dreht und seine Leier  
Steht ihm nimmer still.



[Dreht und seine Leier  
Steht ihm nimmer still.]

Wunderlicher Alter  
Soll ich mit Dir gehn?  
Willst zu meinen Liedern  
Deine Leier drehn?



lisch mit abweichendem respektive variiertem melodischem Inhalt. Sind die melodischen Einheiten der Singstimme eher Formeln denn Charaktere, erscheinen ihre Wiederholungen eher als mechanisch, so gilt das um so mehr für die Floskeln, aus denen die Klavierbegleitung zusammengesetzt ist. Die melodischen Einheiten, grundsätzlich Doppelverse, also Zweitakter, werden wie Versatzstücke miteinander kombiniert. Sie sind so elementar, daß sie nicht im einzelnen beschrieben werden müssen (zum Beispiel die Bordunquinte der linken Hand, die alle 61 Takte des Liedes grundiert, oder in der rechten Hand die beim Versetzen minimal variierte Umspielungsfigur aus 4 16teln und 4 Achteln). Alle Maßnahmen zielen in die eine Richtung: gewollte Monotonie, Reduktion als Prinzip.

Die Kunstfertigkeit in der Erzeugung gewollter Monotonie sollte nicht unterschätzt werden. Vor allem aber gibt es Konsequenzen für die Festigkeit des musikalischen Satzes. Die Textdeklamation der beiden musikalischen Doppelstrophen beruht auf gleichmäßigen Achteln mit gelegentlichen, wohlüberlegt plazierten Punktierungen<sup>41</sup>; auch hier wird Expressivität betont vermieden. Durch die extreme Reduzierung der Faktur, vor allem in den begleitenden Takteten des Klaviers, wird diese Textdeklamation vom kantablen Singen gelöst und zum fast improvisatorischen Parlieren freigesetzt. Schon aufgrund der Plazierung der Zentralworte in den einzelnen Versen ergeben sich Nuancierungen des Grundmetrums, die von leichten Modifikationen der gestuften Viertel-Akzente bis an die Grenze einer eingreifenden Veränderung des Akzentstufen-Taktes reichen. Dabei bleibt das Grundmetrum im begleitenden Instrumentalpart erhalten. So entstehen Spannungen zwischen den beiden Exponenten des Liedes, zwischen Singstimme und Klavier, Sänger und Spieler, die von einer kleinen, irritierenden Störung bis zur hörbar herausgestellten Diskrepanz reichen.

9

Drü-ben hin-term Dor-fe steht ein Lei-er-mann

53

Wun-der-li-cher Al-ter soll ich mit dir gehn?

56

Willst zu mei-nen Lie-dern Dei-ne Lei-er drehn?

NB 3.6

Zunächst T. 9–11, oben die Normalversion Schuberts, drei Zweiertakte, mit der latenten Tendenz, zu zwei Dreiertakten »umzukippen«. Damit kann der Sänger spielen. Und auf einen solchen Augenblick zielt die formale Architektur des Ganzen, wie sie soeben beschrieben wurde. Scheinbar ab-

gebrochen oder unterbrochen am Ende der musikalischen Großstrophen, kommt sie am Schluß des Liedes an ihren archimedischen Ort.

Vor diesem Schluß ändert der Sänger seinen Ton, seinen Sprachmodus, das leiernde Deklamieren, und zwar in zwei Stufen. Die erste Stufe erscheint mit der abgesetzten 5. Strophe. Den Modus der Aussage in den beiden Doppelstrophen kann man nach Sprachcharakter und Inhalt als »Darstellung« bezeichnen. Der Charakter der 5. Strophe »Wunderlicher Alter« dagegen ist deutlich belebt und bringt das überraschende Ansprechen des Leiermanns wie auch in der letzten Doppelzeile die Selbst-Identifikation des Protagonisten. In der Sprachform weicht die leiernde Monotonie einer zielgerichteten Anrede an den Leiermann: »Wunderlicher Alter ...«. Die Zielgerichtetheit wird durch das hier im Lied erstmals erscheinende, einfache melodische Quartintervall aufwärts hergestellt, eine simple kompositorische Maßnahme, die Schubert auch sonst zu großer Wirkung bringt (zum Beispiel in »Ihr Bild« aus dem Heine-Teil des *Schwangengesangs*). In der letzten Doppelzeile dann enthüllt sich der Wanderer-Protagonist zunächst als Künstler, als Sänger-Autor. Der rezitativisch-anredende Tonfall weicht emphatischem Singen: »Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?« Und der Spieler reagiert mit dem einzigen Forte des Liedes und einer Espressivo-Dynamik, in die der Sänger mit seinem parallelen Crescendo einstimmt und seinen Schlußton bis zum dynamischen Höhepunkt des Klaviers mitgehen läßt.<sup>42</sup> Das ist ein großer musikalischer Augenblick, der vom Sänger Einsicht ins Komponierte verlangt.

Identifiziert man für einen Augenblick den Klavierpart mit dem Leiermann, dann ist diese Bitte des Wanderers erstens und rein künstlerisch eine kompositorische Umsetzung der Erwartung des Lieder-Dichters der Goethezeit, der Lieder-Komponist werde seinen Wortversen durch die

Musik »den Lebensodem einhauchen«, auf den diese Poesie *per definitionem* angewiesen ist. So schrieb es Wilhelm Müller 1815 auch in sein Tagebuch:

»Ich kann weder spielen noch singen. Wenn ich die Weisen von mir geben könnte, so würden meine Lieder besser gefallen, als jetzt. Aber getrost, es kann sich ja eine gleich gestimmte Seele finden, die die Weise aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt«<sup>43</sup>.

Also: »Willst zu meinen Liedern Deine Leier drehn?« In dieser ersten Annäherung meint das Lied sich selber und seine eigene Hervorbringung sowie den Sänger-Komponisten als Protagonisten.

Zweitens und als politisch-gesellschaftliche Perspektive gestaltet dieser Schluß die resignative Reaktion auf die Krise des Subjekts, von der der Zyklus handelt, die Wendung des bürgerlichen Intellektuellen von der inkommensurablen und bedrohlichen Realität weg und hin zur Kunst. Am Ende steht nicht mehr die lyrische Klage über die Todeslandschaft, sondern das Musizieren, die Frage nach der Kunst. Hugo von Hofmannsthal hat 1905 für eine spätere österreichische Generation diese Erfahrung als Ästhetisierung des Lebens beschrieben: »Wir sollen von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht. Viele wissen es schon und ein unnennbares Gefühl macht Dichter aus vielen. Mit seltsamen Herzen gehen sie umher, von allem schon gelöst und doch im Innersten gebunden.«<sup>44</sup>

Drittens aber könnte angenommen werden, daß fast einhundert Jahre früher, zu Lebzeiten Schuberts, das zeitgeschichtliche, auf gesellschaftliche Veränderung setzende Potential noch kräftiger ausgebildet und mehr auf die Zukunft hin orientiert war, als Hofmannsthal es für seine Spätzeit des »langen 19. Jahrhunderts« ausdrücken konnte. Der Wanderer beruft die »heil'ge Kunst«, die dieses Potential als ästhe-

tische Praxis bewahrt. Hier ziehe ich Schuberts bereits zitiertes Gedicht »Klage an das Volk!« als Interpretationshilfe heran. »Nur Dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt / Im Bild' die Zeit der Kraft und That zu schildern«. Ganz im Sinne dieser Schlußstrophe des Gedichts endet Schuberts *Winterreise* im poetisch-musikalischen Bild einer Statthaltertschaft der Kunst, jener »holden Kunst«, die bereits in Schuberts Preislied auf die Musik von 1817, mit Franz von Schobers Text, berufen wird, hier aber, gespiegelt in Schuberts eigenen Worten, politischer erscheint als in Schobers Gedicht. Politischer gewiß, doch muß ich gleich hinzufügen, im Liedschluß aber zugleich auch skeptischer.

Denn nur gebrochen endet Schuberts *Winterreise* als Apotheose des Musizierens und der Kunst im Dienste bürgerlichen Freiheitsbewußtseins. Über die absurde Hoffnungslosigkeit eines Duos zweier Outcasts hinaus ist Ironie das Mittel dieser poetischen Brechung, eine Form gewordene Ironie. Metrisch nämlich sind Sänger und Spieler am Ende ganz auseinander. Die metrische Ambiguität des Liedes zum Schluß hin verstärkend, plaziert der Sänger eine Folge von 2/4-, 1/4- und 2/4-Takten über die konstanten 3/4 des Spielers und endet gegenüber dessen einliniger metrischer Ordnung irregulär, mit einer ausdrucksvollen rhythmischen Dissonanz. Dieses koordinierte Auseinander ist kompositorisch genauestens kalkuliert.

Man kann das auch erzählen. Zum erstenmal redet der Wanderer eine andere anwesende Person direkt an: »Wunderlicher Alter!« Das ist – fast unbemerkt, ganz am Ende des Zyklus – ein überaus bedeutsamer Augenblick. Während das Klavier das alte Lied, den ostinaten Klangwechsel des Zwischenspiels einfach fortsetzt, übernimmt jetzt der Sänger die Initiative. Noch im Parlandotonfall, aber gestrafter, energischer durch die aktive Quarte aufwärts, fast mit einem kleinen Fanfarenmotiv, redet er den Musiker an.