

## **SCHUBERT und die WIRKLICHKEIT: kleine Versuche über ein Erkenntnismodell**

### **1. Zeitgenossen**

Schuberts (kurz bemessene) Lebenszeit fällt in das "Zeitalter" Beethovens, und, will man dem Wiener Publikum von damals Glauben schenken, Rossinis.

Den letzteren, für diesmal, außer acht gelassen, erscheint es fast als Treppwitz der Geschichte, daß der Tod Beethovens und Schuberts, unter historischem Blickwinkel, praktisch zusammenfällt.

In Zeiten geboren, wie sie unterschiedlicher nicht sein können(1770/1797), in (subjektiv) denkbar verschiedenen Zeitaltern lebend und (objektiv) zur gleichen Zeit gestorben.

Beethoven war 19 Jahre alt, als die große französische Revolution unsere Welt in Aufruhr versetzte. Rechnet man die Jahre der Gärung zuvor und noch einige Jahre danach, bis endlich keine Hoffnung auf eine neue Welt daran sich mehr knüpfen ließ, hinzu, so erlebte Beethoven seine Jugend und einen Gutteil seiner Reifezeit im Bewußtsein der konkreten Möglichkeit einer anderen, einer besseren Welt.

Schubert war 9 Jahre alt zu Beginn des französisch-österreichischen Krieges (Hölderlin soll in dieser Zeit verrückt geworden sein), 18 zur Zeit des Wiener Kongresses (als die Restauration ganz Europa überzog) und 23 als, wie es Jean Paul formulierte "die Windstille des Karlsbader Zensurprovisoriums" einsetzte und die Ruhe eines Leichenhauses verbreitete.

Ein kleiner Exkurs:

Es gibt in der Verhaltensforschung einen Versuch, in welchem Ratten in ein Bassin mit Wasser geworfen werden, dessen Ränder so steil sind, daß die Tiere keine Möglichkeit haben zu entkommen. Die Ratten schwimmen eine kurze Zeit am Rand entlang, bis sie merken, daß es keine Chance für ein Entkommen gibt, dann geben sie auf und ertrinken.

Nimmt man nun eine solche Ratte, bevor sie von selbst aufgibt, aus dem Wasser heraus, setzt sie kurz auf die Erde und übergibt sie hernach wieder dem Bassin mit Wasser, so wird dieses Tier nicht mehr aufgeben: - es schwimmt, solange noch ein Funken Kraft im Körper verblieben ist.

Diese Erfahrung eines möglichen Anderen hat so eine Ratte eben gemacht, - oder nicht.

Und nun wieder zurück:

Versucht man Beethovens und Schuberts Befindlichkeiten auf eine knappe Formel zu bringen, so steht für das Bewußtsein des ersteren der bürgerliche Aufbruch, das empfundene "Ich und Wir" des Subjekts im gesellschaftlichen Zusammenhang und, trotz aller Widrigkeiten, der prinzipielle gesellschaftliche Konsens: wir werden, wir können es schaffen.

Für Schubert kann das nicht gelten.

"Ich und, Ihr", anders konnte ein Komponist wie Schubert seine Außenwelt wohl kaum erfahren haben; - "Ich und Ihr" und damit wurde die Gesellschaft, das Geschick, die Geschichte zum Gegner.

"Ich und Ihr" - "Ich und Wir", diese Unterscheidung (sie ist leider nicht von mir, und ich kann mich auch nicht erinnern, wo ich sie aufgeschnappt habe und auf welche Weise sie bei mir hängengeblieben ist) diese Unterscheidung scheint mir auf das Präziseste den Unterschied in den subjektiven Befindlichkeiten der beiden Komponisten zu beschreiben.

"Per aspera ad astra" - das konnte in der Konzeption schubertschen Komponierens keinen Platz haben, - zum Licht führen Straßen, "die noch keiner ging zurück", nicht.

"Wohin" dann also?

## **2. Wohin**

Völlig perspektivlos läßt sich nicht komponieren: - das liefe auf nichts anderes hinaus als auf ein Arrangement von Ausweglosigkeiten und hätte dann vielleicht noch mit dem Wortsinne von componere d. i. zusammenstellen, etwas zu tun, nicht aber damit, was es für alle Komponisten der bürgerlichen Epoche (und eine andere kennen wir, aus eigener Anschauung, nicht), auch für Schubert, bedeuten muß, nämlich: Sinn stiften, d.h. auch, zu vermitteln zwischen dem individuellen Ausdruck und dem damit unlösbar verbundenen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, d.h. also, in dem was getan wird, Wahrheit zu behaupten (es gäbe sonst keinen Grund, es nicht einfach zu lassen).

Daß die Welt schlecht ist, kann nicht der alleinige Gegenstand von 998 Deutsch-Verzeichnis-Nummern sein, auch dann nicht, wenn der subtilste Selbstbetrug über den eigenen Zustand als thematisiert und problematisiert erscheinen sollte.

Im "Wegweiser", dem zwanzigsten von vierundzwanzig Liedern aus dem Zyklus "Die Winterreise", tauchen im Schlußabschnitt merkwürdige und (daher) vielbeachtete harmonische Wendungen auf, zunächst über einem chromatisch aufsteigenden Bass, angelegt als Sequenz, - dabei bleibt es aber nicht; - hören sie sich das an, - ich möchte es hier nicht beschreiben.

(Hörbeispiel)

Sieht man einmal davon ab, daß diese Takte sich vorzüglich dafür eignen, angehende Berufsmusiker auf ihre Versiertheit bezüglich der Anwendung der Funktions- und/oder Stufentheorie zu prüfen, - sieht man davon einmal ab, bleibt doch die Frage noch, was sich an dieser Stelle denn nun eigentlich ereignet, warum sich Schubert hier so bestimmt so weit vorwagt.

(Die Überstrapazierung eines Theorie-Modells ist ja für sich genommen noch kein Ereignis!).

Der Versuch, diese Akkordfolgen positiv zu nehmen, könnte den Blick öffnen darauf, daß die in ihnen angelegten Möglichkeiten bei weitem das sich Realisierende überschreiten.

Das ist zwar bei allen Akkordfolgen so, hat aber üblicherweise keinerlei weitere Bedeutung.

Daß das hier anders ist, hat ursächlich zu tun damit, daß die an dieser Stelle gewählten Verbindungen (innerhalb der objektiven Möglichkeiten Schuberts) so weit vom Gewohnten und dadurch Erwarteten abliegen, daß das ganze Spektrum zwischen dem Erwarteten und dem, was eintritt schlaglichtartig erhellt wird (und dazwischen liegt so ziemlich alles, was die Harmonik der Schubertzeit überhaupt zu bieten hatte).

Diese Möglichkeiten aber sind und bleiben abstrakt; sie bleiben innerhalb der Grenzen des Liedes, und der Zyklus kommt auf sie nicht mehr zurück.

Auf einem Wegweiser ist der Ort, auf den er zeigt ja auch nicht konkret anzutreffen.

### **3. Die himmlischen Längen**

"Die himmlischen Längen" - sie sind nicht von dieser Welt, zumindest nicht von der, die Schubert zwischen seiner Geburt und seinem Tod angetroffen hat.

Ich denke, daß die Zeitstruktur eines Stückes wesentlichen Aufschluß geben kann darüber, wie sich ein Komponist zu seiner Zeit und in seiner Zeit verhält.

Diese Zeitstruktur (die des Stückes) in der Betrachtung abzutrennen von der real verlaufenden Zeit, d.h. die Trennung vorzunehmen in werk-externe und werk-in-

terne Zeit wird da sinnvoll, wo sich die Logik des komponierten zeitlichen Verlaufs gegen den realen Zeitverlauf sperrt, ihm widerspricht.

Beethoven noch hatte exemplarisch vorgeführt, wie werk-interne Zeitverläufe der werk-externen Zeit adäquat zu füllen sind (auch das ist ein Teil dessen, was die Qualität seiner Werke ausmacht).

Daran (z.B.) sollten sich die Kategorien bilden lassen, die benötigt werden, um eben diese Fälle zu begreifen, in denen das Fehlen der Kongruenz der werk-externen und der werk-internen Zeit kein Mangel des Stückes, sondern verordneter und verfügbarer Inhalt desselben ist.

Inhalte (musikalische zumal) vermitteln sich weitgehend über den spezifischen Umgang mit der Konvention, sind somit abhängig vom Kontext, und unbeschadet daraus auch nicht zu lösen.

Wenn die Zeitstrukturen im Innern eines Werkes sich dem realen Zeitverlauf entgegenstellen (was nur innerhalb unserer mitteleuropäischen Tradition gemessen werden kann, und keinesfalls "kompatibel" ist mit anderen Kulturen und deren Empfindungen), so meine ich, daß da ein Inhalt manifest wird, der ganz direkt mit der oben beschriebenen Grundbefindlichkeit schubertscher Weltsicht ("Ich und Ihr") zu tun hat und im Wesentlichen darüber auch zu begreifen ist.

Will man also nicht auf psychologische Kategorien zurückgreifen, und Schubert ein "Daumenlutschersyndrom" attestieren, so stellt sich die Frage nach der konkreten Bedeutung dieses Sachverhalts als Ausdrucksmittel des komponierenden Subjekts.

Man höre sich, in diesem Zusammenhang (unter vielen möglichen Beispielen) nur einmal den 1.Satz der B-Dur Sonate (D.960) und darin den Umgang mit dem Hauptsatzthema an, oder den Seitensatz im C-Dur Streichquintett (D.956) und natürlich auch die große C-Dur Symphonie (D.944), an deren Beispiel der Begriff "himmlische Längen" von Schumann ja gebildet wurde

Es erscheint mir einleuchtend, daß das Mittel der Aufhebung werk-externer Zeit vor allem in Schuberts Instrumental- und nicht in seiner Vokalmusik zu beobachten ist.

Das wäre exemplarisch zu demonstrieren an den "Trockenen Blumen", dem 18.Lied aus dem Zyklus "Die schöne Müllerin" (D.795) und der "Version" dieses Liedes als Variationensatz für Flöte und Klavier (D.802).

Zum einen erlauben textgebundene Kompositionen in der Regel solche Dehnungsverfahren, wie sie Schubert für das Verlassen der werk-externen Zeit benötigt, nicht, zum andern, und das ist an diesem Lied konkret zu machen, überläßt es Schubert in der sprachbezogenen Version dem gewählten Text, von dem

zu sprechen, was die instrumentale Musik mit ihren eigenen Mitteln und auf ihre Weise, zum Ausdruck bringen soll und kann:

Ihr Blümlein alle, die sie mir gab,  
euch soll man legen mit mir ins Grab.  
Wie seht ihr alle mich an so weh,  
als ob ihr wüßtet wie mir gescheh?  
Ihr Blümlein alle, wie welk, wie blaß  
Ihr Blümlein alle, wovon so naß?

Ach Tränen machen nicht maiengrün,  
machen tote Liebe nicht wieder blühn.  
Und Lenz wird kommen, und Winter wird gehen,  
und Blümlein werden im Grase stehn.  
Und Blümlein liegen in meinem Grab,  
die Blümlein alle, die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei,  
und denkt im Herzen: der meint' es treu!  
Dann Blümlein alle, heraus, heraus!  
Der Mai ist kommen, der Winter ist aus.

Dieser Text, an selbstquälerischem Zynismus kaum wohl zu überbieten, spricht ja gerade von der Inkongruenz der Zeitverläufe und gipfelt in der Aufforderung an den Grabesstrauß, nun doch, zu Ehren der Anderen, auszutreiben (einmal abgesehen davon, daß nicht schon allein deswegen Mai ist, nur weil die Liebste geruht am Grab vorbeizulaufen).

Hier ist explizit von einer anderen als der "realen" Zeit die Rede.

Die Zeit, die sich Schubert für die instrumentale Ausbreitung dieser Thematik nimmt, spricht ihre eigene Sprache ebenso, wie die ab und an zu vernehmenden Klagen der Interpreten und der Hörer über die, trotz aller unbestreitbaren Schönheiten dann doch zu extensiven zeitlichen Überdehnungen des Stückes, - und daß das nicht zusammenstimme mit der geläufigen Vorstellung von der Dauer, die einer musikalischen Äußerung (innerhalb ihres Kontextes) zusteht.

Nur: Wenn das so ist, dann müßte sich doch, ohne der Substanz des Stückes Schaden zu tun, die eine oder andere Straffung darin vornehmen lassen (wie das bei nicht wenigen Stücken der Zeit durchaus sich denken ließe).

Dieser Erweis allerdings steht noch aus, und ich behaupte, daß die Dauernproportionen der einzelnen Abschnitte des Werkes (einschließlich der Wiederholungen) sich so eng an die Logik des Gesamtverlaufs des Stückes anschmiegen, daß mit jeder Kürzung beträchtlich mehr verlorenginge als nur das, um was das Stück (real!) gekürzt wurde!

Im Klartext: entweder das Stück ist (in der beschriebenen Hinsicht) mißlungen, und das müsste gezeigt werden oder dieses "Mißlingen" ist (wie ich meine) positiver Gehalt und damit Ausdruck der Weigerung, der real verlaufenden Zeit sich zu beugen (das allerdings müßte auch erst gezeigt werden).

#### **4. Zu guter Letzt:**

Schubert trat auch nie als Meister der thematischen Arbeit auf. Das liegt aber nicht an einer wie immer gearteten handwerklichen Inkompetenz, sondern daran, daß die Inhalte, die sich über die beständige Verwandlung der Gestalten, die sich unablässig "entwickelnde Variation", das stete Finden des Einen im Andern notwendig (mit-) vermitteln, mit seinem Weltverständnis und dem was er zu sagen hatte, schwerlich in Einklang zu bringen waren.

Man muß schon überzeugt sein, daß (im Grunde genommen) alles gut ist, wenn man wünscht, daß innerhalb eines Werkes Teile und Ganzes bruchlos ineinander aufgehen.

Dieses nicht zuzulassen, hier zu widersprechen, - das hat in Schuberts Werk Methode.