

ESCHATOLOGISCHE ASPEKTE DER "WINTERREISE"

Vor wenigen Stunden hat uns ein Kunstwerk darüber belehrt, daß es nicht geschaffen ist, die Nachwelt zu unterhalten, sondern zu erschüttern. Daß diese Erschütterung auch tiefe Spuren in unseren Verstand, in unser Denken gräbt, daß sie Fragen in uns auslöst, Stellungnahme fordert, das mag manchem nicht behagen, dem das Werk ein Mittel ist, seine sprachlosen Gefühle zu pflegen.

Weshalb, so lautet eine dieser Fragen, rührte mich hier, in diesem kleinen häuslichen Kreis, die Winterreise tief und bewegend an? Weshalb verstand ich ohne Wenn und Aber die Sprache des Kunstwerks als die eigene? Weshalb ergriff mich der Strom schöpferischer Produktion, diese formgewordene Leidensbegeisterung, und riß mich mit fort in eine Art Nirwana, in welchem die Schranken zwischen Werk und Ich aufbrachen; in eine Art mystische Vereinigung, die trotz oder wegen der Traurigkeit des Gegenstandes tiefe Beglückung auslöste? Und weshalb, so frage ich gleich dagegen, ist mir diese Beglückung so selten geschenkt? Weshalb bleibt so oft das Gemüt unberührt, taub und stumm gegenüber der Sprache des Werks; weshalb bleibt das Herz kühl, triumphiert eine Scheinwelt, die unsere Alltagsverhältnisse gegen die Wahrheit des Werks aufgerichtet haben, über den Geist der Kunst? Weshalb gleitet ihre Botschaft so oft an uns ab als eine Unterhaltung müßiger Stunden, als Stimulantia vertrocknender Gefühle, um zuletzt der Langeweile und Gleichgültigkeit, dem Endresultat aller herzlosen Teilnahme anheimzufallen?

Diesen Fragenkomplex näher ins Auge zu fassen, die Bedingungen zu untersuchen, die ein Werk braucht, daß es seine erschütternde, aufrüttelnde und verjüngende Wirkung am Menschen vollbringen kann, das wäre ein würdiges Unterfangen an einem Tage, der uns beweisen konnte, wie fragwürdig die Gewohnheiten unseres Kunstkonsums geworden sind. Wohl sind im heutigen Musik- und Theaterleben Bestrebungen im Gange mit dem Ziel, das Werk aus einem Dornröschenschlaf zu erlösen, in den es der ästhetische Gebrauch versenkte. Doch kämpfen in einer Zeit, die das Kunstwerk immer mehr in den allgemeinen Konsum miteinbezieht, schwache Kräfte auf fast verlorenem Posten. Was wir, das Publikum, aus einer verlogenen Naivität dem Werk gegenüber, aus blasser Furcht vor unbequemer Erschütterung und Ernüchterung, aus einem tief eingefleischten Unwillen gegen's Stirb und Werde vergessen haben, das haben Kunstmanager und Kulturreferenten aus handfest merkantilen Gründen verdrängt: daß nämlich das Kunstwerk, wenn es in der humanen Sphäre des

Hörers Wurzel schlagen und fruchtbar werden soll, entschiedene und oft sehr eigenwillige Anforderungen an das Arrangement der Aufführung stellt. Bei jeder Abweichung von diesen Anforderungen wird dem Wein des Kunstwerks Wasser zugesetzt. Und in dieser Verdünnung serviert, kann es nicht mehr die Trunkenheit einer Begeisterung auslösen, die das Denken in Bewegung setzt, die der Ernüchterung sachlicher Selbsterkenntnis vorangehen muß. Leider blüht das Geschäft mit der Kunst umso besser, je größer diese Erleichterungen sind, die der Kulturgewaltige, ein Großinquisitor seines Fachs, seinem Publikum bietet.

Ganz besonders ist das Kunstlied Franz Schuberts ein Opfer dieser ästhetischen Verfremdung geworden. Seit Jenny Lind, Julius Stockhausen und Johannes Messchaert das Schubertlied in den öffentlichen Liederabend trugen, seither ist in Vergessenheit geraten, was Schuberts Liedmusik zu Lebzeiten des Meisters und bis tief in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein war: eine Kunst der Stube.

Schuberts Publikum - ein Kreis liebenswerter Bohemiens: Maler, Poeten, kunstbegeisterte Dilettanten - war ein solches Publikum der Stube, ein Publikum des bürgerlichen Salons, des Wirtshauses. Und obwohl Schubert ein riesenhaftes Instrumentalwerk hinterlassen, obwohl er zu einer Vielzahl von Bühnenwerken die Musik geschrieben hat, ist ihm dieses Publikum zum Schicksal geworden. Es war ein Schicksal, mit dem nicht nur die Freunde Schuberts und später seine Biographen haderten; Schubert selbst ergab sich ihm erst nach schweren künstlerischen Fehl- und Rückschlägen.

1 [Schuberts Situation]¹

Als Schubert im Jahre 1797 in einer Wiener Vorstadt geboren wurde, hatte Beethoven soeben seine 1. Symphonie vollendet. Im Schatten dieses Heroen und Kämpfers, der seine großen musikalischen Einfälle im Filter seines mächtigen Willens reinigte und modifizierte, sie ins Gigantische stilisierte, wuchs das Naturtalent auf, das an musikalischem Einfallsreichtum nur Mozart zu vergleichen war. Nach einer Kindheit und Jugend in einem ärmlichen Elternhaus, das aber die Musik der Wiener Meister pflegte und verehrte, befreite er sich schon mit 19 Jahren aus dem Zwang des bürgerlichen Brotberufes. Überzeugt, vom Schicksal erwählt zu sein, und doch wieder voller Skrupel, neben dem gedankenmächtigen

¹ Anmerkungen in eckigen Klammern wurden vom Herausgeber ergänzt, damit im Inhaltsverzeichnis bei derartigen Zwischenüberschriften nicht nur Ziffern erscheinen

Beethoven bestehen und nach ihm überhaupt noch etwas schaffen zu können, quittierte er den Schuldienst als Hilfslehrer an der Vorstadtschule seines Vaters. Mittellos, ohne Publikum, und nur von einigen Freunden unterstützt, begann er eine Künstlerexistenz, die ebenso frei und unbedingt war, wie das musikalische Erbe, das er antrat: Bachs Musik hatte noch einmal und mit abschließender Größe und Gültigkeit zerbrechende religiöse Traditionen in mächtiger Synthese zusammengefaßt, hatte noch einmal der Verklärung des Heils im Glauben gedient. Er hatte die Summe des Zeitalters und der abendländischen Musikentwicklung gezogen und die Musik aus dem Dienst der Kirche mit dem Auftrag entlassen, sich nun am Menschen geschichtlich zu vollenden. Mozart hatte diesen Auftrag angenommen und erfüllt. In römisch-katholischen Erbländen kam er zur Welt. Dort warf er die Fesseln dogmatischer Begrenzung in Leben und Werk ganz ab. Denn dort hatte das Leben vom Aberglauben, die Kunst von der Kirche sich säuberlich emanzipiert; dort war genau das Leiden, von dem die Kirche postulierte, es sei unheilbar, Gegenstand der Kunst geworden: das Leiden an der Geschlechterliebe, das Problem des Sündenfalles und der Erbsünde. An diesem Leiden, das als das weltgeschichtliche Drama zwischen Mann und Frau auf die Bühne kam, an ihm und nur an ihm affizierte sich die Musik, die sich Mozart, dem größten Psychologen und Anthropologen, den die Kunst des Abendlandes zu verzeichnen hat, als das für ihn vorbereitete Instrument seiner weltgeschichtlichen Aufgabe anbot. Die Oper ist das Resultat dieses Affekts zwischen menschlichem Leiden und Musik. In der Oper hat Mozart das Problem der Erlösung, bis dahin Privileg und Machtinstrument der Kirche, als den entscheidenden Läuterungskampf der Geschlechter bis zum Sieg von Weisheit und Schönheit, bis zum Aufleuchten eines neuen Reiches ausgetragen. Mozarts in bestem Sinne naive Frömmigkeit erkannte die Wiederherstellung der reinen Geschlechterliebe als das A und O für jede wahre und dauerhafte Renaissance des menschlichen Geistes und seiner irdischen Verhältnisse. Genau das nämliche Problem war der Erlebnishintergrund eines Goethe, dem das heroisch-moralische Lebensgefühl so gerne Beethoven an die Seite stellt, mit dem er sich doch so wenig vertrug. Denn, mochte auch Beethoven die persönliche Zueignung seiner Eroica an Napoleon, den Kaiser der bürgerlichen Revolution, zurückgenommen haben – der große Schwerpunkt seines Schaffens war und blieb dem Zeitgeist der Revolution gewidmet. Diese Revolution, diese Umwälzung im Körper der europäischen Gesellschaft, in welcher ein Stand den anderen in der Herrschaft ablöste, setzte seelische Energien frei, die noch keine Sprache gefunden hatten. Revolutionen, die das Ziel ihrer Freiheit nicht kennen, seelische Energien

ohne Sprache, ohne Bewußtsein - sie werden von starken Männern geerbt. Beethoven war der Mann, der sich der machtvoll in Gärung befindlichen Seele des Zeitalters annahm. Der Wille, Macht und ihre sprachlose Energie in Ausdruck zu verwandeln, dabei die Macht auf den Weg ihrer Vermenschlichung zu bringen, dieser Wille fand in Sonate und Symphonie seine musikalischen Ausdrucksformen. In ihnen hat Beethoven sich vollendet.

Das war die Situation, als Schubert zu produzieren begann. Die Kirche und überlebte religiöse Traditionen boten dem Genie keinen Stoff mehr; die Oper war über Mozart nicht hinauszuheben, und Beethoven war mit großem gesellschaftlichen Erfolg an der Arbeit, dem Lebensgefühl einer rasch sich ernüchternden Revolutionszeit stimmungsmächtigen Ausdruck zu geben. Schubert erbte alle musikalischen Freiheiten, die seine großen Vorgänger erkämpft hatten. Aber wo konnte er sie bewähren?

Schubert, der überquoll von musikalischen Einfällen, der nach einer musikalischen Entwicklung, die sich in wenige Jahre zusammendrängte, 18jährig mit dem Erlkönig als op. 1 vollendet begann, der schon fünf Jahre später mit dem nachgelassenen Quartettsatz und dem fast unbekannten szenischen Oratorium Lazarus der künftigen Musikentwicklung weit vorgriff - dieser Schubert kannte sein eigentliches musikalisches Ziel nicht. Alles Großgeschaffene in der Kunst zog ihn an; und an erster Stelle stand für ihn Beethoven, der die Kollektiv-Seele des Zeitalters darstellte und erschütterte und eine Freiheit besang, um die Schubert - persönlich und künstlerisch - unentwegt zu ringen hatte. Im Schatten des Giganten, den er tief verehrte, schuf der Schulgehilfe seine Symphonik. Sie fand erst viel später ein Publikum, und ihren größeren Teil durfte Schubert zeit seines Lebens nur mit dem geistigen Ohr vernehmen. Viele Jahre lang verzehrte er sich nach der Oper: Sich auf der Bühne, vor dem großen Publikum als Musiker, als Genie zu erweisen, das war seine Sehnsucht. Unermüdlich sorgten die Freunde für Protektion, und immer wieder wärmte er in sich die Hoffnung, es werde ihm ein zweites Mal gelingen, was Mozart eine Generation zuvor gelungen war: Das Musiktheater zu reinigen von seichter Schaulust und das langsame Hinsiechen einer veräußerlichten italienischen Operntradition durch eine kerndeutsche Genietat abzukürzen. Schubert opferte dieser Hoffnung die Musik zu 17 Bühnenwerken. Er ist am Ende ein total Gescheiterter. - Zwei seiner Zeitgenossen, Beethoven und Weber, brachten es noch fertig, die Liebenden, die es im Leben so schwer miteinander hatten, auf der Bühne zu vereinigen. Für Schubert jedoch trat keine Leonore auf den Plan, ihn von den Ketten seiner Freiheit zu

befreien, ihm, dem Mann und Künstler, eine Zukunft zu weisen; für ihn trat kein Eremit als deus ex machina aus dem Waldschatten hervor, um ihm die Geliebte freizugeben, nach der es ihn und seine Kunst verlangte. Ihm war es nicht vergönnt, sich von der Schicksalswidrigkeit seines Daseins, sich vom Kampf zwischen Liebessehnsucht und Erfüllungsohnmacht, der in ihm brannte und der ihn verzehrte, Freiheit und Linderung zu verschaffen, indem er ihn auf die Bühne brachte. Schubert mußte erleben, daß auch die Musik, diese freieste aller Künste, nicht in einem gesellschaftlichen Vacuum, nicht im historisch leeren Raum gemacht wird. Er mußte erleben, daß die Musik, wie jede Kunst, den Partner des Zeitgeistes, den Logos ihrer Weltstunde braucht, an dem sie sich entzünden kann. Zeitlebens begleitete Schubert das Lebens- und Liebesproblem eines Hölderlin, die bange Frage des Dichters und Sängers in dürftiger Zeit: "Wohin denn ich?" Und es war ein weiter und an Ernüchterung reicher Weg, ehe er reif war zu verstehen, daß er mit seiner Musik Erbe einer Revolution war, die nur gewonnen wurde, daß, nach dem Feudalherrn, nun auch der bürgerliche Mensch in der äußeren Freiheit die innere Unfreiheit, Qual und Verzweiflung der verlorenen Liebe kennenlerne.

Schuberts Alltag, sein persönliches Dasein, war so unbehaust wie sein Talent, sein Genie, auf das er gegründet war. Er hatte nie ein eigenes Zuhause, er besaß nie ein eigenes Klavier. Schubert war klein und unscheinbar von Statur und neigte zur Fülle. Er war herzensgut, aber gesellschaftlich ungehobelt. So sehr es ihn danach verlangte - für eine bürgerliche Ehe, die mit leiblicher Wohlbeschaffenheit, mit beruflicher Qualifikation, kurz mit mehr als mit bloßer Herzensneigung erkaufte sein wollte, war er nicht geschaffen. Sein Kampf mit der großen Form, sein Verlangen, sich der Welt zu erweisen, in ihr sein Glück zu machen, in der Gestalt des Ruhms ein wenig Fuß zu fassen - dies alles war eine verständliche und im Haushalt seiner Existenz notwendige Kompensation für alle die Güter, die ihm sein Schicksal persönlich und menschlich versagt hatte. Diesem Kampf verdankt die Nachwelt eine Fülle großer Werke, nicht aber schon die eigentliche Botschaft, die Schubert der Welt zu bringen hatte. Um dieser Botschaft willen mußte er die Verzweiflung kennenlernen. Ihn diese Verzweiflung zu lehren, genügte es nicht, daß ihm sein Geschick den Adel der Geburt, die Reputierlichkeit der leiblichen Erscheinung, den bürgerlichen Brotberuf und die Möglichkeit der Familiengründung versagte; daß es ihm den Willen, mit Hilfe seines Genies den Ausgleich im Reich des Geistes herzustellen, zerschlug - es mußte ihn auch noch persönlich ruinieren. Er, der nicht nur den Ruhm als Künstler, sondern vor allem menschliche Wärme, der die

liebende Frau, der Heim und Familie entbehrte, der dafür die Freiheit des Ungebundenseins, die Freiheit schrankenloser Subjektivität auszustehen hatte - er mußte, da er die Wahrheit der Liebe nicht fand, die Parodie des Geborgenseins dort suchen, wo die Lüge nicht mehr log: auf der Nachtseite des Lebens. Fast gleichzeitig mit dem Scheitern seiner Opernpläne, im Jahre 1823, warf ihn ein venerisches Leiden auf's Krankenlager. Die Syphilis war damals so gut wie unheilbar, und die Folgen der Krankheit begleiteten ihn, von kurzen Intervallen relativen Wohlbefindens unterbrochen, bis ans Ende.

Was wollte das Schicksal von Schubert? Wo hielt es die Stimmungen verborgen, denen die Musik noch Ausdruck geben konnte? Wo war das seelische Neuland, das seinem Dämon zu entdecken bestimmt war? Das Schicksal wollte von Schubert als Künstler und Mensch eine, mit Goethes Worten gesagt, "völlige Entäußerung von aller Prätention". Es wollte, ja es brauchte den Ruin eines Lebenswillens, der das Genie ablenkte von der Wahrheit, der die Musik unter das Diktat persönlicher und gesellschaftlicher Illusionen und Konventionen zwang - es verlangte von Schubert, ganz gerade zu stehen in seiner Melancholie, die Einsamkeit seines Herzens ganz aufzudecken, keine Erleichterung zu suchen in äußeren Verhältnissen, mit dem Leben als Bürger abzuschließen, um es als Künstler zu vollenden. Es verlangte von ihm, alle Dinge wie sie sind zu nehmen und zu sehen, verlangte die Bereitschaft, nichts zu beschönigen und die Musik Ausdruck des Schmerzes und nicht seiner Verklärung sein zu lassen. Am Bilde der Einsamkeit und Verzweiflung, das Schubert selbst war, am Bild der Erniedrigung und allein an ihm, wollte der Dämon, der Genius in Schubert das Maß seiner Musik, das Maß seines Werkes gewinnen. Für diesen Dialog im Ich des Künstlers hielt die Geschichte eine Kunstform bereit, die Schubert berufen war, als vollwertig an die Seite der großen Formen - der Messe, des Oratoriums, der Oper, der Symphonie - zu heben: das Lied. Mit seinem Zyklus "An die ferne Geliebte" hatte Beethoven den ersten Grund gelegt zu dieser Kunstform; mit der Schönen Müllerin, dem ersten großen in sich geschlossenen Liederzyklus, trat sie vollendet ans Licht. Mit diesem Werk, in welchem über die Schrecken der Liebesnot nur noch eine hauchzarte Membrane der Verklärung gebreitet ist, begann Schubert noch im Spital. Es war sein erstes ganz bewußtes Bekenntnis zu einer Kunstform, in welcher er immer schon das Beste geleistet. Dieser Form war es vorbestimmt, in der Entwicklung der abendländischen Kunst einen entscheidenden Platz einzunehmen.

Bachs Kunst war ein Dialog mit dem Leiden der Menschheit, das sich im Erlösertod Christi zu verklären und zu erlösen suchte. Aus diesem Dialog, aus dem nie der wahrhafte, lebendige Dialog zwischen Gottheit und Menschheit entstehen konnte, machte Mozart den dramatischen Dialog zwischen Mann und Frau. Seine im besten Sinne naive Frömmigkeit wußte, daß die gelebte und nicht nur geglaubte Annäherung zwischen Menschenwelt und Transzendenz, daß die Wiederherstellung des Heils nicht erfolgen, menschliche Geborgenheit in der Gnade Gottes nicht gewonnen werden kann, bevor nicht der Mensch seinen faustischen Beitrag zur Versöhnung der Geschlechter geleistet hat. Beethoven stand diesem Problem ferne. Er war moralische Instanz und Idealist nach Schillers Maßen. Ihn bewegte und er bewegte die Welt im Großen. Was mächtig vor seinem Geiste stand, das wollte er aus sich schaffen: den freien Künstler, den Schöpfer, den prometheischen Menschen; immer in Gefahr, an seiner Selbstherrlichkeit zu zerbrechen, immer bemüht, sie neu wieder aufzubauen. Seine Musik ist das Medium des Ringens mit den Idealen menschlicher Größe und Freiheit an sich. In Schubert ist diese Größe und Freiheit verwirklicht und ruiniert zugleich: Verwirklicht, denn Schubert war frei als Künstler und Mensch, und er fühlte sich als Schöpfer, als Zentrum gestaltender Kräfte; ruiniert von der Ironie eines Schicksals, das all diesen Reichtum nur gab, damit das Bild des Leidens, der Armut und Erniedrigung, das Bild der Gottverlassenheit und des Liebesverrats durchs persönliche Erleben hindurch zum Kunstwerk gestaltet werde.

Diesem nur grob angedeuteten inneren Prozeß im Schicksal von Genie und Gesellschaft, von Musik und Erlösung entspricht der äußere gesellschaftliche Rahmen, zu dem das Werk in Beziehung und Spannung steht: Die Erlösung im Glauben braucht den Kirchenraum, der Kunst gewordene Geschlechterkampf das Opernhaus, diese Lehranstalt für Selbsterlösung, und ein Publikum, für das der Prometheus Beethoven das Feuer hehrer Gefühle vom Himmel geholt hatte, brauchte den Konzertsaal. Kirche, Opernhaus, Konzertsaal – das waren bis dahin die werkangepaßten Stätten, wo Genie und Gesellschaft einander begegneten, wo das Kind ihrer oft schmerzlichen Ehe, das Werk, aus der Taufe gehoben wurde. Mit dem Kernstück von Schuberts Werk, dem Lied, bahnt sich eine ganz neue, entscheidende, existentiell einschneidende Standortverlagerung an: Zum Zeichen dafür, daß nun genug stellvertretende Erlösung getrieben, daß die Zeit für Faust, die Zeit für menschliche Selbsterlösung gekommen sei, trat die Musik von der Rampe herab, hörte auf, dem sterbenden Glauben zu assistieren, in großen Gleichnissen den menschlichen Durchbruchs-, den Erlösungsweg pädagogisch vorzuzeichnen; hörte auf,

revolutionären Gefühlen Ausdruck zu geben und bequeme sich - zur Kunst der Stube. Wohnzimmer oder Musiksalon, das waren hinfert für Schubert die Bretter, die die Welt bedeuten. Dort, in der guten Stube, wurde mit inbrünstiger Konsequenz besungen, was hier und nirgend sonst entstanden war und was nur hier und nirgend sonstwo ausgetragen und wiedergutmacht werden konnte: die Feindschaft zwischen Mann und Frau, die entartete Geschlechterliebe. Damit war der Schauplatz der Kunst dorthin zurückverlegt, wo letzten Endes alle geschichtliche Kunst fruchtbar werden muß: in den intimen Bereich des Heimes, dorthin, wo Mann und Frau sich begegnen.

"Wenn alle Bande sich auflösen", schreibt Goethe 1806 an Herzog Karl August, "wird man zu den häuslichen zurückgewiesen". Halten, wenn nicht nur eine feudale Oberschicht, sondern die Menschheit von dieser Auflösung bedroht ist, diese häuslichen Bande noch stand? Das Zerschlagen der häuslichen Bande, unter dem eine Welt heute leidet - dieses kollektive Schicksal, das der Welt im Ganzen und jedem Bürger einzeln zugeteilt ist - das Genie, den Künstler, trifft es zuerst. Und genau dort, wo die Ursache aller Verzweiflung lag, am häuslichen Herd, dessen Feuer lange schon erloschen war, sang Schubert die Einsamkeit und die Verzweiflung. Dorthin, in diese Kälte, die mit Gefühlen, mit Sentimentalität, mit unerträglicher Idylle aufgezinkt war, wo die Lebens- und Liebeslüge regierte, dorthin, in diese kleinsten gesellschaftlichen Krebsgeschwüre, in diese Brutstätten des Kollektivs, von wo aus die Macht, die Unzufriedenheit, der Ehrgeiz in die Welt getragen wird, dorthin warf Schubert den Brand seines werk gewordenen Leidens. Dorthin hat Schubert die Kunst zurückgeführt, von wo aus einzig die Verwandlung der Welt ausgehen kann. Mit dieser Wahrheit, mit dieser realistischen Weltsicht rückt Schubert an die Seite Mozarts und Goethes. Es ist die Wahrheit, daß alle politischen, äußerlichen Revolutionen nichts nutzen, daß aller Druck, die Gesellschaft von außen umzumodeln, fruchtlos bleibt, solange diesem Druck die Revolution von innen, die Revolution der Person, die Revolution einer sich verwandelnden Kommunikation zwischen Mann und Frau nicht wohlwollend entgegenarbeitet. Eine Wahrheit, so grundlegend für jede Lebenserneuerung, daß sie Goethe zeitlebens davor zurückhielt, in großem Stil politisch zu werden und in die Welthandel aktiv mit einzugreifen.

Die eigentlichen und großen Formen menschenwürdigen Dialoges: das Gespräch zwischen Mann und Frau und in ihm und durch es hindurch das Gespräch zwischen Menschheit und Gottheit, zwischen Geschichte und Transzendenz, waren tot. Dreitausend

Jahre lang hatte die Menschheit versucht, sich darüber hinwegzutäuschen, hatte über den Abgrund des Schweigens, das Christus in höchster Vollmacht durchbrochen hatte, theologische Brücken, Gerüste der Spekulation gebaut. Schubert trat in einer Weltstunde in Erscheinung, in welcher alle großen Illusionen und Erlösungsspekulationen sich im jahrhundertelangen Gebrauch verzehrt, ihre vitale Ursprungskraft verschleudert hatten. Den Dialog mit matter Gottesbürgerlichkeit ebenso verachtend wie den mit einer langweilig-lügnerischen Liebesidyllik, ohne jedes Verständnis für die zeitgenössischen Philosopheme menschlicher Selbstvergottung, blieb ihm als Musiker, der einen Partner sucht, allein der Dialog mit dem Dichter. Zwischen zwei Gestalten der Wahrheit, die sich das Bekenntnis der Heillosigkeit nicht schuldig blieben, die sich im Zeichen dieses Bekenntnisses fanden, zwischen Musik und Poesie, kam dieser Dialog in Gang.

Schubert konnte sich an einem Gedicht nicht nur begeistern, sondern bis zur Raserei, bis zur Halluzination in es vertiefen. Er, der die kollektiven Stimmungen und Sehnsüchte seines Zeitalters nicht mehr aus erster Hand zu gestalten vermochte, mußte sich, wie vor ihm schon Mozart, ganz am subjektiv-individuellen Erleben orientieren. Umfaßte jedoch Mozarts universaler Geist das dramatische Schicksalsgesetz von Mann und Frau samt ihrer gesellschaftlichen Umgebung, blieb einem Schubert, seiner Zeit und seinem persönlichen Schicksal entsprechend, allein die Seelenstimmung des aus jeder Ordnung gefallenen, isolierten Ich. In der Lyrik hatte dieses Ich seinen Ausdruck geschaffen. Dieser Lyrik nahm Schubert sich an. Inspiriert vom brüderlichen Erleben des Dichters, stieg er in die Wurzelgründe der Sprache zurück, vergegenwärtigte nicht verbales Verständnis, sondern drang ein in die Werkstatt des Erlebens, wo Gesellschaft und Ich, stumme Natur und geistbegabte Creatur, wo Mann und Frau mächtig aufeinander einwirken, miteinander ringen. Die Abgründe an Stimmungen, das Gebräu von Erregung und Gefühl - vieles von diesem emotionellen Gehalt von dieser Aura des Erlebens, mußte die Sprache des Dichters zurücklassen. Hier wurde Schubert, der nachgeborene Musiker, produktiv. Er gab dem Wort etwas zurück vom Anlaß und Ursprung seines Entstehens. Und diese geschichtliche Cooperation zwischen Sprache und Musik wurde eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Popularisierung der Poesie.

Zu einer Zeit, als menschliche Stimmungen, als seelisch Unausgegorenes, Unterwegsbefindliches sich in die Illusion wiegten, die Musik eines Beethoven sei Erfüllung jenseits der

Sprache, jenseits formulierbarer Verbindlichkeiten; als großartige Gefühle über Vernunft und über bewußtseinstiftende Selbstbegegnung im dramatischen Werk triumphierten - zu dieser Zeit entdeckte Schubert, führte er aus, was dem Beethoven der späten Quartette und Klaviersonaten verzweifelter Problem war: daß es der abendländisch-geschichtlichen Musik bestimmt ist, sich an und in der Sprache zu erlösen; daß die geschichtliche Musik nicht Vollendung, sondern Vorform, Ahnung eines neuen, höheren Bewußtseins ist. Daß das Heil des Menschen erst mit dem ehrlichen Bewußtsein der Heillosigkeit überhaupt seinen Anfang nehmen kann - diese Ahnung sich bewußt zu machen, ihre Spuren im Werk der Welt zu hinterlassen, war Schubert bis an die Grenze physischer Erschöpfung produktiv. Was er im Dialog mit dem Dichter vollbrachte: Das Ringen um Melodie und Rhythmus, die den Leib sprachgewordenen Erlebens beschwören - diesen Dialog mit der ins Lied verdichteten Wirklichkeit mutete Schubert auch seinem Publikum zu. Ein Publikum, das Größe ohne Verbindlichkeit, Seele ohne Vernunft, Gefühl ohne Bewußtsein - kurz, das die pantheistische Illusion von Freiheit will - dieses Publikum wird stets die Instrumentalmusik der Vokalmusik, es wird die Symphonie der Oper, die Klaviersonate dem Liederzyklus vorziehen. Schuberts Zeit liebte das Schwelgen im musikalisch erregten Gefühl, liebte es, in Vorformen des Selbstbewußtseins stehen zu bleiben und zeigte wenig Neigung, sich dem Dialog mit konkreten Lebensfragen ernstlich zu stellen. Die romantische Indifferenz dem Wirklichen, der Realität des Lebens gegenüber, war wenig dazu angetan, sich an Schuberts Liedmusik ernüchtern zu lassen.

"Seine Lieder", schreibt Franz von Spaun 30 Jahre nach Schuberts Tod, "passen nicht in den Konzertsaal, für die Produktionen... Der Zuhörer muß auch Sinn für das Gedicht haben und mit ihm vereint das schöne Lied genießen, mit einem Wort, das Publikum muß ein ganz anderes sein als dasjenige, das die Theater und Konzertsäle füllt". Das Schicksal mußte Schubert ein breites Publikum versagen. Es hat ihm jedoch zeitlebens das gegeben, was sein Werk, was das Lied, brauchte: ein zwar kleines, aber treues Publikum mit dem Sinn für das Gedicht. Und wenn Schubert und Vogl die neuesten Produktionen des Meisters vortrugen, dann war da etwas anderes im Gange als ein Liederabend, wie wir ihn aus unserem Konzertleben kennen. In der häuslichen Atmosphäre der Schubertiaden kannte jeder jeden. Hier gab es nicht das Eis der Konzertsäle. Hier vollbrachte das Werk das Wunder, daß Weltschmerz und Liebesleid, daß Melancholie, die sich in Naturseligkeit verklärte, in Begeisterung umschlugen. Drangsal des Lebens hatte sich im Werk verklärt und war in den Rang einer höheren

Realität aufgestiegen. Diese kunstgewordene Drangsal bannte alle Schrecken, die sie beschwor. Während Hörer und Schöpfer gemeinsam diese momenthafte Erlösung im Werk zelebrierten, waren Weltschmerz, Heimatlosigkeit und metaphysische Todesschauer, waren alle die Übel vergessen, die Schuberts Musik mit scharfem Blick für die Realitäten des geschichtlichen Daseins besang. "Erfreut, erschüttert, begeistert und oft zu Tränen gerührt, genossen wir selige Stunden" schreibt von Spaun. Im Strom dieser Hingabe und Begeisterung schloß sich für Augenblicke die Kluft zwischen Künstler und Gesellschaft; diese Begeisterung der Freunde war die Heimat, war der eigentliche gesellschaftliche Nährboden Schubertscher Produktion. Daß Schubert seine Liedmusik schaffen konnte, dafür war ihm das Schicksal günstig und gerecht. Dafür hatte es ihm ein Publikum gegeben, wie es in seiner werkerregenden Liebe und Hingabe einem Mozart in Prag nicht besser geschenkt war. Es war ein Publikum, das eine Bürgerstube füllte und das von sich sagte: "Wir waren die glücklichsten Menschen in ganz Deutschland, ja auf der ganzen Welt." Hier, in diesem Kreis schöpfte Schubert die Kraft, ein Äußerstes zu singen und zu sagen, vor dem die Gesellschaft, auch die Freunde, verstummten.

2 [Inhalt der 'Winterreise']

Am 1. Februar 1826 wurde Schuberts d-moll Quartett in der Wohnung des Sängers Joseph Bartl aufgeführt. Das Thema des Variationen-Satzes war dem Lied "Der Tod und das Mädchen" entlehnt, das der 20jährige Schubert geschrieben hatte. War es im Lied noch der Tod des Mädchens, der fremde Tod, so wird jetzt im Quartett nicht mehr nach draußen geblickt. Hier ist nicht mehr von menschlicher Größe, von Verklärung oder auch nur von Trost die Rede, sondern allein vom Wahnsinn gottverlassener Einsamkeit, von innerer Zerrissenheit, von Verzweiflung am Ich, vom Zweifel am persönlichen Heil. Mit diesem Werk wächst Schubert an die Seite des späten Beethoven. Hier ist die Nachbarschaft von Musik und Sprache mit Händen zu greifen. - Der berühmte Geiger Schuppanzigh, der wohl mit dem Bogen, nicht aber mit dem Herzen der Gewalt dieses tongewordenen Seelensturms gewachsen war, ließ sich am Ende der Aufführung zu Schubert vernehmen: "Brüderl, das ist nichts, das laß gut sein. Bleib Du bei Deinen Liedern." - Schubert blieb bei seinen Liedern. Und es liegt eine tiefe Ironie gegen den Rat kunstbürgerlicher Herablassung darin, daß er schon ein Jahr später den Wahnsinn seiner gottverlassenen Einsamkeit dem Wort anvertraut. Schubert begann mit dieser

neuen Komposition im Februar 1827, einen Monat vor Beethovens Tod. Im Oktober des gleichen Jahres war das Werk vollendet und Schubert kündigte den Freunden einen "Zyklus schauerlicher Lieder" an. Bei Franz von Schober kamen die Freunde zusammen. Schubert selbst sang mit "bewegter Stimme" seine ganze Winterreise. Zum erstenmal fehlte seinen Liedern die spontane Begeisterung der Freunde. "Wir waren bestürzt über die düstere Stimmung dieser Lieder", berichtet von Spaun. Und Franz von Schober brach den Bann betretenen Schweigens, um sich über den unverstellten Ernst des Werkes hinwegzusetzen mit dem Urteil: ihm habe nur ein Lied, *Der Lindenbaum*, gefallen. - Schubert hatte sich vollendet. Keine Komposition hatte ihn mehr Anstrengung und Lebenskraft gekostet. Fiel ihm musikalisch vieles zu, ging er oft traumwandlerisch mit seinen Mitteln um: an der Winterreise hatte er mit gespanntem Bewußtsein gearbeitet. Die Bestätigung der Freunde war ihm äußerlich, und so sagte er nur: "Mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden Euch auch noch gefallen."

Was war geschehen? Schubert, der so überaus gesellig war, um darunter seine Melancholie zu verbergen, hat sich in der Winterreise ganz offenbart. Er hat den Nerv menschenmöglichen Leidens von allem versöhnenden Schein freigelegt, hat die Spur von Unverbindlichkeit, von Überschuß an Beseligung, als wäre die Erlösung im Werk schon geschehen und nicht erst von denen zu leisten, die es hören - er hat die letzte Indifferenz dem Ernst gegenüber in der Winterreise aufgegeben - eine Indifferenz und falsche Hoffnung, die, bei aller Liebe und Herzlichkeit, sein Werk und sein Wesen mit den Freunden, mit den besten Mitgliedern seiner Gesellschaft wie mit einer Nabelschnur der Illusion verbunden hatte. Und er hat darüber hinaus etwas getan, woran seine Zeit bis über die Jahrhundertwende hinaus sich klammerte, er hat die Naturseligkeit, hat Wandern und Wanderlust als eine letzte Flucht vor dem Austrag des Geschlechterkampfes entlarvt; eine Flucht, die heute mit motorisierten Mitteln in planetarischen Maßstäben sich vollzieht. Und Schubert hat seinem Helden eine letzte Illusion, eine letzte Unverbindlichkeit verweigert: die Illusion, im Tod Erlösung und Vergessen zu finden. Er hat ein Schicksal besungen, das am Ende war und das einen neuen Anfang finden mußte.

Das Thema der Winterreise - die verraten-vergiftete Geschlechterliebe - ist nicht das abseitige Problem eines Außenseiters, das Problem des Dichters, des Musikers. Es ist, und deshalb greift es uns an, das zentrale Thema einer abendländisch-patriarchalischen Geschichte, deren Todeskampf wir miterleben und miterleiden. "Meine Mutter, die Hur', / Die

mich umgebracht hat!/Mein Vater, der Schelm,/ Der mich gessen hat!" - das ist, auf den kürzesten Reim gebracht, der Menschheit eigentlicher Jammer, der gottverleugnende Narzißmus der Geschlechter; das ist die traurig-verzweifelte Wahrheit, die Gretchen im Wahn- und Wahrsinn des Endes erkennen und an sich erleben muß, ehe ihr "von oben" das "Gerettet" tönen kann. Zu diesem weltgeschichtlichen Thema ist die Winterreise eine große Variante. Das Ich des Künstlers spielt nur eine dienende Rolle; es ist das fein geschliffene Brennglas, das die Ausstrahlungen und inneren Zusammenhänge der Geschichte sammelt, um sie im Gleichnis des Kunstwerkes, zu einem leuchtend-heißen Punkte vereinigt, wieder aus sich herauszuschleudern.

"Das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von Eh' - nun ist die Welt so trübe, der Weg gehüllt in Schnee." Der Fluchtweg des Helden der Winterreise beginnt am Erlebnis weiblicher Untreue. Mutter und Tochter, beide verkörpern die Liebesblindheit, doch in zwei durch Alter und Erfahrung bedingten Formen. Dem Hetärismus der Tochter steht die Kupperei der Mutter gegenüber; zwei Altersformen der Schamlosigkeit, die sich unter dem Druck patriarchalischer Ordnungs- und Besitzkonventionen in den Stand der Ehe "heiligen". Die Herzensblindheit des Mädchens, unfähig zu personaler Partnerwahl, erfährt ihre gesellschaftlich-moralische Korrektur im Ehe-Kalkül der Mutter: "Dachte dich sogleich als Braut/ Gleich dem Reichsten angetraut,/ Dachte dich als Weibchen" (Goethe). Die Berechnung des Partners, seine gesellschaftliche Einschätzung, muß für das verlorene Empfinden, für den Verlust personaler Liebesfähigkeit aufkommen. Eine Treue, bei der Vernunftgründe im Vordergrund stehen, ist stets in Gefahr, verführt zu werden. Um der Gefahr entgegenzuwirken, durch Untreue ihre Blindheit zu verraten, muß sich das Mädchen so teuer als möglich verkaufen. Werk, Besitz, Stellung und Bewußtsein sind nicht mehr Früchte, Kinder einer Liebe und Ehe, in der Treue selbstverständlich ist, sondern a priori Morgengabe, Preis für weibliche Selbstausslieferung; sie müssen die Plausibilität der Partnerwahl ersetzen, zumindest stützen. Wer außer seiner Liebe nichts zu bieten hat, geht bei diesem Handel leer aus: "Was fragen sie nach meinen Schmerzen? Ihr Kind ist eine reiche Braut!"

Von dieser sittlich-unsittlichen Instanz der Frau, deren Lebenslüge er zu durchschauen beginnt, vollzieht sich die Flucht des Helden. Fünfzehn Jahrhunderte lang hat der christgläubige Mann im Abendland bewußt mit dem Sündenfall gelebt. Er war der "Schem", der die Frau, die das Ewig-

Weibliche in sich veruntreut, sich "umgebracht" hatte, annahm, auf sie einging, den Leib, die Schönheit "aß", daraus die Scham gewichen war. 'Gott habe den Menschen zu schwach geschaffen, als daß er den Sündenfall aus eigener Anstrengung wiedergutmachen könne. Christus, Gottes Liebe, habe sich deshalb als stellvertretendes Sühnopfer ans Kreuz schlagen lassen.' Im Glauben an diese dialektisch-perverse blutrünstige Gottesliebe fühlte sich die gescheiterte Menschheit gerechtfertigt. Der Held der Winterreise kann mit diesem theologischen Wahn nicht mehr leben. "Die Liebe liebt das Wandern, Gott hat sie so gemacht" - das ist, wenn der Glaube als Pflaster auf die Wunde persönlichen Leidens nicht mehr hinreicht, die trotzig-ironische Konsequenz auf eine verfehlte Theologie. Mit dieser Naturalisierung der Sünde, mit dieser letzten Flucht aus der persönlichen Verantwortung, beginnen Renaissance und Aufklärung wie jeder faustische Welt- und Lebenslauf. Doch besitzt die Frage, ob Gott oder der Mensch die Liebe schlecht gemacht hat, fast nur rhetorischen Charakter; denn, ein Mensch, der endlich die Welt so nimmt, wie sie ist, der nicht mehr zu Kreuze kriecht, sich keine Messe mehr lesen läßt, er wird am Leiden, das er persönlich zu tragen bekommt, verspüren, wer die Sünde gemacht hat, Gott oder er selbst. Schon im zweiten Lied der Winterreise, in der Wetterfahne, schafft sich das Leiden Luft in der Selbsterkenntnis, der Liebeslüge im Gewande bürgerlicher Rechtschaffenheit aufgelaufen, selbst blind und verstrickt zu sein in weibliche Schuld: "Er hätt' es eher bemerken sollen, des Hauses aufgestecktes Schild, so hätt' er nimmer suchen wollen im Haus ein treues Frauenbild." Während das Bewußtsein der eigenen Blindheit dämmert, über das kein Trotz und keine Ironie, Ausgeburten der Verzweiflung, mehr hinweghelfen, beginnt der Abgrund aufzureißen zwischen Mann und Frau, zwischen dem outlaw, dem Einzelgänger, der "zu Ende (ist) mit allen Träumen" und der Gesellschaft, den "Schläfern" "in ihren Betten". Der Held, der den Kaufpreis der Liebe nicht mehr entrichten kann, ist auf der Flucht vor einer Welt, in welcher Natur, Dorf, Stadt und die Träume menschlichen Bewußtseins, mißbraucht von einer vergifteten Liebe, Objekte, Fetische des Liebeskaufs geworden sind. - Die reine Liebe zwischen den Geschlechtern verklärt sich in Natur und Gesellschaft. Beide verwandeln sich nun dem Helden zu Barrieren des Trennenden, in Objekte des Gerichts, in Zeichen und Signale des Endes. Was, mißbraucht als Kaufpreis, einst die falschen Liebenden verband, richtet sich kalt und feindlich zwischen ihnen auf. An der erstarrten Natur, die vom Wesen der Frau nicht verklärt wird, gleitet die Sehnsucht des Mannes ab. Die Reise durch den Winter, die Flucht durch die Nacht einer Seele, ist erfüllt

von Erinnerungsbildern, von Irrlichtern der Hoffnung, an deren verführerischem Aufleuchten immer neu die Katastrophe erlebt wird. Der Totenacker verklärt sich dem Helden zum kühlen Wirtshaus des Vergessens. Doch in der Tiefe seiner Verzweiflung ist die Fähigkeit, mit dem eigenen Tod zu spekulieren, ist der Fatalismus, im Gedanken an den Tod Linderung zu finden - eine narzißtische Wehleidigkeit, die noch zum Helden der *Schönen Müllerin* gehört - versunken. Noch einmal bricht im Kampf mit den Elementen, in Augenblicken einsamer Selbstbehauptung, in äußerster Gottverlassenheit, der trotzigste Übermut durch, der das Motto unserer Zeit ist: "Will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!" Dann mündet die Fahrt ins Dunkel; Glaube und Liebe sind von der Verzweiflung verschlungen; die dritte Sonne, ein Rest alter Hoffnung, erlischt im Leiermann, geht unter im Aufschrei der Selbsterkenntnis, in der Anschauung kreatürlicher Armut.

Das Lied "Der Leiermann" ist Inbegriff dieser Armut; und doch ist es gleichzeitig End- und Wendepunkt, denn hier, inmitten der Trostlosigkeit, ist die Qual des Träumens, die Qual falschen Hoffens zu Ende, hier wird Realität gewonnen und mit ihr eine neue Hoffnung, die nicht mehr enttäuscht werden kann. An der Gestalt des Leiermanns mit ihrem immer leer bleibenden "kleinen Teller", diesem Symbol einer wunderlichen Erwartung, die über den Glauben an die Barmherzigkeit der Gesellschaft geht - an dieser traurigen Gestalt erkennt der Held am Endpunkt seines Fluchtweges sich selbst, sein eigenes Schicksal. An diesem Bruder im Erleben entzündet sich die Hoffnung eines neuen Dialogs: "Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?" Im Aufschrei dieser Frage fallen letzter verzweifelter Stolz und die Erkenntnis: hier ist das Abbild des eigenen Ich - in eins zusammen. Der Tod ist verschlungen in den Sieg: Im Todesschrei einer patriarchalischen Hoffnung, dieser "Transzendenz der Verzweiflung" wird eine neue schüchterne Hoffnung geboren: die Frage nach Schuld und Wiedergutmachung, die Frage nach der Umkehr.

"Habe ja doch nichts begangen, daß ich Menschen sollte scheu'n, welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüstenei'n?" Kurz vor dem Ende des Fluchtweges, im Wegweiser - es ist eins der Lieder, die am meisten zu Herzen gehen - stellt der Held die Frage nach seiner Schuld. Doch erst aus der Leiermann-Erfahrung kann die Frage ihre Antwort finden. Denn jetzt erst stehen die über ihrer Geschichte, ihrer Gesellschaft Gescheiterten, Gestrandeten, einer vom Bild des anderen auf der Flucht ins Nichts aufgehalten, vor dem großen Muß der Selbstbesinnung, vor dem Zwang, ihre Vergangenheit zu rekapitulieren, zurückzublicken auf den Weg ihrer Flucht. Daß

ihr Schicksal, vor dem sie flohen, das Schicksal der Welt ist, daß überall "die Liebsten/ Nah wohnen, ermattend auf/ Getrenntesten Bergen", daß überall die Gesellschaft den Abgrund zu überbrücken sucht mit Gerüsten der Konventionen, die aus Lüge und Spekulation gebaut sind; daß die Welt aus diesem Punkt erneuert werden muß und daß mit dieser Erneuerung niemand, beginnen kann als sie, die Ausgestoßenen - diese Erkenntnis macht aus den Erstlingen des Scheiterns Erstlinge des Erbarmens.

Den Weg des Erbarmens, den Weg der Wiedergutmachung, die Schilderung des weltverwandelnden Liebeskampfes mit der Gesellschaft und der Frau bleibt uns Schuberts Werk schuldig. Die Winterreise gibt aber gleich zu Beginn einen Hinweis darauf, wo die Schuld des Helden liegt, wo die Wiedergutmachung anzusetzen hat: "Will dich im Traum nicht stören, wär' schad' um deine Ruh" - das war der Tenor der Flucht. "Sollst meinen Tritt nicht hören, sacht, sacht die Türe zu!" Pianissimo, in ironisch-verklärendem C-dur vollzieht sich das Wegschleichen des Helden von einer Frau, die sich ihrer Schuld nicht bewußt ist, die in ihrer Schuld schläft. Ist es wirklich schad' um ihre Ruh? Ihr diese Ruh', ihr den Traum einer falschen Rechtschaffenheit, ihr den Glauben an eine Treue zu stören, die blind ist und deshalb mit männlicher Leistung gekauft, belohnt, erobert, erkämpft sein will - auf diese Frau weder hereinzufallen noch vor ihr zu fliehen, sondern ihr den liebenden Kampf anzusagen und damit gleichzeitig den Trieb- und Besitzneurotiker im männlichen Ich zu bekämpfen - dieses Ziel muß der Mann, muß eine Menschheit, ermattet am Ende eines langen Fluchtweges, als die einzig reelle Möglichkeit der Erlösung erkennen. Die patriarchalischen Versuche des geschichtlichen Mannes, an der gestürzten Frau vorbei Erlösung zu finden, sind gescheitert. Jetzt, in der Erschöpfung seines patriarchalischen Willens, im Vacuum seines Machtverlustes, das mächtig die Erkenntnis anzieht, muß der Mann dort die Erlösung suchen, wo er bisher sich kampflos arrangierte, paktierte und feige aus dem Weg ging: bei der Frau. Im Ausgestoßensein, am letzten Punkt des Fluchtweges, beginnt das Gewissen zu schlagen, beginnt die Wunde geschichtelanger Lieblosigkeit schmerzlich zu brennen. Im Brand der Verzweiflung öffnet sich der Blick über die Landschaft der Vergangenheit, beginnt sich das "starre" Bild der Frau zu verwandeln. Begabt mit der Ahnung wahrer Frauenwürde, muß der Mann den Rückweg wagen auf den Spuren seiner Flucht, auf einer "Straße, die noch keiner ging zurück". "Mein Herz ist wie erstorben, kalt starrt ihr Bild darin, schmilzt je das Herz mir wieder, fließt auch ihr Bild dahin": das alte Bild löste sich auf; die Ahnung eines neuen

Bildes - Vorschein einer werdenden, künftigen Frau - leuchtet dem Helden vor auf dem Rückweg, der sich, wie dem Helden Tamino in der Zauberflöte, zu einer Straße der Prüfungen verwandelt. Und das ist die Hoffnung des sich in diesen Prüfungen verwandelnden Mannes, und das wird die Hoffnung einer künftigen Menschheit sein müssen: daß sich die Frau an diesem Bilde erneuert, daß sie die Fesseln geschichtlicher Perversion abwirft, Leib und Geist, Scham und Schönheit zu personaler Vereinigung bringt und Mann und Gesellschaft vorangeht in eine Natur, die das Eis der Winterreise sprengt und abwirft, um sich an einer Menschheit, die den Sündenfall überwindet, frühlingshaft zu verjüngen.

Schubert zeigte uns das Ende. Er selbst, sein Leben, war das Eingeständnis der Katastrophe. Er hat diese Katastrophe er hat das Ende, das einen neuen Anfang finden muß, ins Werk verdichtet. Das macht seine Größe in seiner Armut. Sein Werk, Bekenntnis des Endes, ist eine Basis für Selbstbesinnung, Basis für Wiedergutmachung. Eine Generation vor ihm, auf dem Höhepunkt der abendländischen Kunstentwicklung, zeigte Mozart, was Schubert nicht leistete: den Liebeskampf um Wiedergutmachung, die ins Paradigma des Werks gedrängte Wiederherstellung der reinen Geschlechterliebe. In einem dramatischen Liebeskampf durch 6 Opernwerke hindurch werden sich Mann und Frau ihrer geschichtlichen Perversion bewußt, finden Mann und Frau in der Zauberflöte ihr wahres Wesen, ihre eigentliche Berufung wieder. Hier geht, am Ende ihres Läuterungsweges, die Frau - Pamina - dem Mann voran in eine Natur, die, einbezogen in die reine Liebe zwischen Mann und Frau, ihre "Todesschrecken" verliert. Vor dieser Natur treten die "Geharnischten", Gleichnisträger des Schubertschen Eises, froh zurück und gewähren dem mythischen Paar Einlaß. Und Mozart, diesem größten Leiermann, tönt eine Generation später das brüderliche Echo des größten Sängers, dessen Werk, gleich dem seinen, eine patriarchalische Weltordnung aus den Angeln hebt: "Komm, hebe dich zu höhern Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach."

3 [Rezeption der 'Winterreise']

Die Menschheit hat das milde Gericht, das die Kunst über sie verhängte, nicht angenommen. Sie hat es verschmäht, in der Kunst den Spiegel ihrer innersten Seelennöte zu erkennen. Bis zum heutigen Tage, und heute mehr als je, weichen Mann und Frau der Selbstbesinnung und Wiedergutmachung aus. Keine Schandtat war groß und entsetzlich genug, wenn es galt, mit

ihrer Hilfe die patriarchalische Daseinsordnung zu erhalten oder zu befestigen. Die Juden kreuzigten Christus, weil sie in seinem Wandel und in seinem Wirken eine Bedrohung des männlichen Primats sahen. Von den Heiden wurde der gekreuzigte Christus als Erlösungsfetisch mißbraucht, um mit seiner Hilfe eine zerbrechende patriarchalische Ordnung wiederaufzurichten. Stets ging es der Menschheit - zuerst in ihrer Forderung an die Gottheit, dann in ihrer Forderung an den Künstler - um die Sanktion des Sündenfalles, um die Sanktion eines menschlichen Zustandes, der eine Gotteslästerung war. Der Künstler war auf der Welt, den Kompromiß zu entlarven, die Lebenslüge aufzudecken, der Gesellschaft den Spiegel ihrer Verworfenheit vorzuhalten. Aber stets hat die Gesellschaft versucht, diesen Künstler unter ihr Diktat zu pressen, ihn ihren Wünschen, ihren Vorstellungen von Kunst botmäßig zu machen. Sie verlangte im Werk die Siegel auf ihre Tabus, nicht ihren Bruch. Sie wollte ihre Lebens- und Liebeslüge verklärt sehen im Werk, nicht entlarvt. Wie der Künstler auf diese Forderungen reagiert, darin ruht seine Größe oder seine Schwachheit. Er kann die Kunst zur Hure machen, die sich der Welt an den Hals wirft; er kann aber auch der Welt das Stundglas vorhalten in seinem Werk, kann der Welt die Buße der Selbsterkenntnis verordnen und an ihr zum Propheten werden. Er wählt, indem er der Lüge oder der Wahrheit dient, das *Hosianna* oder das *Kreuziget*. - "Verhältnisse nach außen machen unsere Existenz und rauben sie zugleich, und doch muß man sehen, wie man durchkommt", sagt Goethe. Der Künstler fällt nicht vom Himmel. Er beginnt seinen Erdenlauf nicht mit der letzten Unbedingtheit. Auch Schubert mußte sehen, wie er "durchkam". Daß er das Leiden mit seiner Musik verklärte - das war sein zeitgeschichtlich angepaßter Tribut an eine Menschengeschichte, die sich dem Bösen versprochen hatte, das war sein Tribut ans Durchkommen. Und doch war ihm die Wahrheit, das Heil seiner Seele wichtiger als der zeitliche Triumph. Mit der Winterreise tritt der Verzweiflungsschrei des geschichtlichen Menschen, tritt das Bekenntnis persönlicher Heillosigkeit, die gleichzeitig Schicksal der Menschheit ist, ins Zentrum des Werkes. Hier sucht ein Mensch, sucht eine Seele, inmitten der Trostlosigkeit menschlicher Verhältnisse ihr ewiges Heil in der schonungslosen Wahrheit über sich selbst. Und genau an diesem Punkt kündigt die Gesellschaft die Gefolgschaft auf.

Genau wie der zur Unbedingtheit durchstoßende Künstler für seine Zeit im Werk ein Letztes und Äußerstes an Wahrheit vollbringt, genau so ist heute, mit negativen Vorzeichen, die menschliche Gesellschaft im Begriff, auf ihrer Flucht vor der Wahrheit ein geschichtlich Letztes und Äußerstes zu

vollbringen: Um den Konsequenzen des Sündenfalles, schonungsloser Selbsterkenntnis und dem Zwang zur Wiedergutmachung auszuweichen und die Illusionen der Fremderlösung oder der Selbstvergottung festzuhalten, vollzieht sich auf breiter gesellschaftlicher Basis das Nivellement der Wesensverschiedenheit zwischen Mann und Frau. Die zunehmende "Anähnlichung" zwischen den Geschlechtern, vor deren Gefahr ein Goethe entsetzt und überstürzt nach Italien floh, dieser letzte Schlich, dem reinigenden Geschlechterkampf aus dem Weg zu gehen, ist das nur in einigen Wirkungen bekannte und diskutierte Problem unserer Zeit. Hand in Hand mit dem Abbau der letzten wesensbestimmenden Differenzen zwischen Mann und Frau breiten sich Langeweile, Resignation, die in daseinszerstörenden Fatalismus übergeht, über den Planeten aus. Es versiegen die letzten geistig-schöpferischen Quellen, und die Menschheit wird zum Objekt ihres verstandlichen Wagnerfleißes, wird zum Objekt einer Technik, die, von keiner schöpferisch-wissenden Instanz gebändigt, den Planeten mit einer grauen Oberflächenschicht überzieht und sich zu einer planetarischen Einheits-Zivilisation von infernalischer Häßlichkeit auswächst. Überall löst das Klischee, löst der Ersatz Natur und Kultur ab. Uniform, auf allen Gebieten vom Aufputz hektischer Modenarrheit dürftig überdeckt, ist der Ausdruck fortschreitenden Identitätsverlustes. Der Wahn der Fremderlösung im Glauben, der Wahn der Selbstvergöttlichung, mit ungezählten Philosophemen getarnt, schließlich der finale Wahn, im Ausgleich mann-weiblicher Wesensverschiedenheit das Heil zu finden - sie alle münden in Pansexualität. Sexueller Kommunismus in seinen mannigfaltigen Formen - er ist das Sammelbecken, in dem alle die großen geschichtlichen Irrtümer der Menschheit zusammenströmen und damit offenbaren, daß sie alle, trotz oder gerade wegen ihrer Unduldsamkeit untereinander, aus einer Familie stammen. Die Wiederkehr uralter Verwirrung, bestenfalls die verwaltete Anarchie - das ist das Endergebnis der geschichtelangen Flucht vor der Auseinandersetzung der Geschlechter. Die Leiden, die der Künstler, als ein geistiger Seismograph zu einer Zeit durchlebte, als der Bürger noch mit Ignoranz und Spott, bestenfalls mit Duldung darauf reagierte, seine, des Künstlers Seelennot, die er noch in Chiffren der äußeren Natur, Eis der Winterreise, Winter Hölderlins, ausdrücken mußte, ist heute für alle Weltzeit geworden.

In dieser Weltzeit, in welcher die letzten fruchtbaren Spannungen zum Ausgleich gebracht werden, der Graben zwischen Mann und Frau, zwischen Menschheit und Gottheit durch Persönlichkeitsflucht, durch systematische kollektive

Selbstverblödung zugeworfen werden soll - in dieser Welt ist kein Raum mehr für originale Kunst. Seit mehr als einer Generation schweigt die Kunst, und Thomas Mann hat in seinem Roman *Doktor Faustus* das geschichtliche Verhältnis zwischen Genie und Bürger, zwischen Künstler und Gesellschaft zu Ende gedacht. Adrian Leverkühn, deutscher Tonsetzer und Held des Romanes, trägt viele Züge Franz Schuberts. Was Schubert, vor allem am Ende seines kurzen Lebens schmerzlich erfuhr: den Abgrund zwischen Künstler und Gesellschaft - Leverkühn lebte von Anfang an in selbstgewählter, stolzer Männlichkeit mit dieser Schizophrenie. Er trat das Erbe einer Winterreise an zu einer Zeit, "wo auf fromme, nüchterne Weis, mit rechten Dingen, kein Werk mehr zu tun und die Kunst unmöglich geworden ist ohne Teufelshilf". Leverkühn folgte der Wahrheit des Endes, die er und seine Kunst bis zur Neige auskostete, in Wahnsinn und Tod. In Adrian Leverkühns Werk, in welchem Thomas Mann die künstlerischen Tendenzen einer Epoche zusammenfaßt, vollendet sich die abendländische Kunst.²

Ende der zwanziger Jahre, als Adrian Leverkühn mit dem Oratorium *Dr. Fausti Weheklag* "etwas geschichtlich Letztes und Äußerstes" vollbrachte; als dem Künstler über einer Menschheit, der alles gesagt war, was ihr die Kunst sagen konnte, die Leier zerbrach; als der Silberfaden riß, der Kunst und Gesellschaft verbunden hatte, und sich diese Gesellschaft, von gärender Unruhe erfaßt, ihrerseits auf ein Letztes und Äußerstes, auf eine gigantische politisch-nationale Selbstflucht bereitete - damals vollbrachte die Gottheit an dieser an sich verarmten und irrewerdenden Menschheit ein letztes und äußerstes Werk: Sie erfüllte die Hoffnung der Künstler, der Verzweifelten, wie sie dem Eingeständnis der Heillosigkeit erwacht, erfüllte die Hoffnung auf "das Wunder, das über den Glauben geht". Nicht weit von der Klausur, die Thomas Mann seinem Faustus angewiesen hatte, und genau in dem Augenblick, da die geschichtliche Kunst von der Bühne herabtrat, da die Künstler, diese Bußprediger der Selbsterkenntnis, ihr Werk an der Menschheit vollbracht hatten, begann das "Licht von der anderen Seite" zu leuchten. "In Schweigen und Nacht" - daß, "wenn die Stille kehrt, auch eine Sprache sei" - trat die Gottheit hervor und teilte für die Spanne eines Erdenlebens menschliches Schicksal. "Eher legt/ Sich schlafen unser Geschlecht nicht,/ Bis ihr Verheißenen all,/ All ihr Unsterblichen, uns/ Von eurem Himmel zu sagen,/ Da seid in unserem Hause": Diese Erwartung Hölderlins, der wie kein anderer Dichter die Gewißheit von

² Ob es sich hier nur um ein paradigmatisches Ende der bürgerlichen Kultur handelt, darüber lese man unter: "Von spätpatriarchalischen Defiziten, Skizzen und Notizen zum Gedenkjahr 1975"

Ende und Anfang zu tragen und zu sagen hatte, erfüllte sich buchstäblich. Mit dem Offenbarungswerk des Menschensohnes, dessen Identität oder Nichtidentität mit dem Gottessohn Jesus die Theologie immer wieder beschäftigt, wurde der Grundstein gelegt für einen neuen Bund zwischen Gott und der Menschheit. Mit einer kleinen Schar von Menschen, die alle falschen Erlösungshoffnungen von sich abgetan hatten, die, wie Schubert-Müllers Leiermann, an sich und der Menschheitsgeschichte irregeworden, den "kleinen Teller" einer wunderlichen Erwartung bereithielten, trat damals die Gottheit in einen Dialog ein, beantwortete die metaphysischen und praktischen Fragen der Menschheit und schuf damit die Grundlage für eine umfassende künftige Synthese von Wissen und Glauben, ohne die eine irdische Neuorientierung des Lebens heute nicht mehr möglich ist.

Der großen Majorität der Menschen, eingesponnen in falsche Träume, war schon die Wahrheit der Kunst unbequem. Diese Majorität hatte es versäumt, im Spiegel der Kunst sich selbst zu erkennen, die Erwartung des Leiermann auszubilden und gegen die Verführung durch die Gesellschaft, durch die Macht, durch wohlfeile Ideologien, immun zu werden. So taumelte die Menschheit, voran das deutsche Volk, das sich in entscheidender Stunde ein tausendjähriges Reich von menschlichen Gnaden unterschieben ließ, an einer einmaligen menschheitsgeschichtlichen Heilskonstellation vorbei. Eine Menschheit, die es versäumte, kurz vor dem Ende aller Träume die helfende Hand der Gottheit zu erkennen und zu ergreifen, muß heute, kunst- und gottverlassen, den untersten Punkt der Verzweiflung kennenlernen.

Die Werke der Kunst und der Offenbarung stehen und erwarten in stoischer Ruhe den Augenblick, da die Bastionen der Macht an sich selbst zerbrechen; die Werke liegen bereit für den Augenblick, da wir an uns irre werden und das Schicksal, das wir Gottessöhnen, Propheten und Künstlern zu tragen gaben, uns selber trifft. Dann wird für uns alle, wenn wir uns aus den würgenden Griffen der Kollektive retten, aus dem Kompromiß mann-weiblicher Anähnlichung unser Ich wiederherstellen, den autonomen Trieb unter die Herrschaft des Geistes bringen wollen, die Stunde der Rezeption schlagen. Aber die mit Hilfe der Offenbarung mögliche Lösung aller theologischen und metaphysischen Probleme, das neue Selbstverständnis des Menschen in Welt und Schöpfung, die Durchleuchtung persönlichen Schicksals wird uns zuletzt vor die Tatsache führen, daß der neue Bund mit Gott nur Bestand haben kann in der gleichzeitigen Wiederherstellung der reinen Geschlechterliebe. Im Kampf mit und um sich selbst, im Kampf

um diese Liebe - ein Kampf, in dem gleichzeitig die Liebe Gottes und eine verwandelte Gesellschaft errungen werden müssen - in diesem Kampf und seiner Verwirklichungsnot, werden wir uns nach dem werk gewordenen Leiden umsehen, das die Leiermänner und Dichter, die in Zeiten tiefster Gottverlassenheit das bessere Gewissen der Menschheit waren, der Nachwelt hinterlassen haben.

Der Wille zur Wiedergutmachung, zur Recreation des Ich, läuft leer, bleibt eine narzißtische Äußerlichkeit, ohne vorherige Selbsterkenntnis. Diese Selbsterkenntnis zu gewinnen, werden wir, umgeben von einer grauen, eintönig-uniformen Zivilisationswelt, das Leuchten der Kunst als ein Teil des "Rettenden" schätzen und lieben lernen. Der Zwang, in einer nivellierten Welt Leitbilder und Maßstäbe zu gewinnen, an denen die Selbsterkenntnis sich entzünden und üben kann, wird eine Renaissance der Kunstrezeption und Kunstausbübung heraufführen, wie sie der Planet bisher nicht erlebt hat.

Bei diesem Erwachen wird die Kunst sich befreien aus dem Zugriff derer, die aus herablassender Barmherzigkeit ihr Leben mit dem werk gewordenen Leiden anderer schmücken, statt darin sich selbst zu erkennen. Dann wird die Kunst nicht mehr der Unterhaltung dienen, sondern die Buße der Selbst- und Welterkenntnis fordern. Dann werden die Werke solche Heimstätten erhalten, in welchen sie ihre ganze Lebendigkeit und provozierende Kraft entfalten können. Dann wird auch die Winterreise aus der Verbannung in den Konzertsaal, aus der Verfremdung in den Medien der Massenkommunikation dorthin zurückkehren, wo sie, um eines neuen Anfangs willen, das Ende singen soll: in die Stube. Und in dieser Stube wird sich, wie heute in diesem Kreis, erweisen, daß die Werke so jung sind, daß ihre Botschaft an uns so brennend aktuell ist wie am Tage ihres Entstehens. -