

kollegien, hat Dahlhaus noch in der letzten Phase seiner (glücklich wiederhergestellten) vollen Arbeitskraft zwei Hauptwerke vollenden können, seine Beethovenmonographie (1987), die die Summe langjähriger Arbeit zieht, und den Sammelband *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), der auch jenen Kantaufsatz, mit dem er einst seine gelehrte Laufbahn begonnen hat, enthält. So schließt sich der Lebenskreis und rundet ein Lebenswerk ab, welches das intellektuelle und literarische Niveau des Faches neu bestimmt hat.

In einem seiner letzten Aufsätze, der Gratulation zu Wioras 80. Geburtstag, sprach Dahlhaus von dem beispiellosen „Alterswagemut“ Leopold von Rankes, mit achtzig Jahren eine Weltgeschichte zu beginnen, von der nicht weniger als neun Bände noch vollendet werden konnten. Sein eigener Wagemut war, als er mit Sechzig begann, eine „Geschichte der europäischen Musik“ zu konzipieren, nicht geringer. Er hat, noch nach dem letzten schweren Zusammenbruch im Spätsommer 1988, tatsächlich mit der Niederschrift, d. h. dem Diktat, begonnen. Es hat jedoch nicht mehr sein sollen. Die Fragmente, die ihren Autor auf neuen Wegen zeigen, werden in der Festschrift für Richard Jakoby, an der er, wie er wenige Tage vor seinem Tode sagte, unbedingt mitarbeiten wollte, veröffentlicht werden: ein letzter Freundesgruß.

Es ist unendlich traurig, einem jüngeren Freund und Kollegen das letzte Geleit geben zu müssen. In diesem Falle, bei Carl Dahlhaus, bleibt für alle, die ihm näher stehen durften und die den Verzicht auf seine Gegenwart zeitlebens schmerzlich empfinden werden, ein doppelter Trost: Der Tod kam für ihn schließlich doch auch als Erlöser vom zuletzt unerträglichen Leiden, und: Sein Werk wird die Gedanken derer in unserem Fach, die die Anstrengung des Denkens nicht scheuen, noch lange beschäftigen; es wird auch in der Zukunft fruchtbar weiter wirken.

Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert *

von Wolfram Steinbeck, Bonn

I

Die frühesten Lieder Franz Schuberts sind bekanntlich Vertonungen von Goethe-Texten. Zu ihnen gehören die beliebtesten und genialsten überhaupt: Ende 1814 entstanden *Gretchen am Spinnrade* und *Schäfers Klagelied*, 1815 *Nähe des Geliebten*, *Rastlose Liebe*, *Erkönig* und das *Heidenröslein*. Rund ein Drittel seiner über 70 Goethe-Lieder komponierte Schubert in den Jahren 1814–16, allein 30 im Jahre 1815. Die Gedichte müssen für den jungen, 1814 immerhin erst 17jährigen Komponisten

* Überarbeitete Fassung der Antrittsvorlesung, die der Verf. im Sommersemester 1988 an der Universität Bonn gehalten hat.

tatsächlich eine Art Auslöserfunktion gehabt haben. Johann Wolfgang von Goethes „herrliche Dichtungen“ seien es gewesen, denen Schubert „wesentlich [...] seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankt“¹. Diese Äußerung, die mehr enthält als nur eine Höflichkeitsfloskel, fiel immerhin schon im April 1816, in jenem Schreiben nämlich, mit dem Josef von Spaun die ersten 16 Goethe-Lieder Schuberts an den Dichter mit der Bitte um die Widmungsannahme versandte. Es ist bekannt, was geschah: Das Heft kam zurück — ohne jeden Kommentar.

Wenn es nach Goethe gegangen wäre, so müßten Schuberts Lieder längst vergessen sein. Goethe hat an Schuberts Werken niemals Interesse gezeigt. Er hielt es bekanntlich mit Johann Friedrich Reichardt und vor allem mit Carl Friedrich Zelter, deren Vertonungen für ihn Modellcharakter trugen. Ihre Liedauffassung entsprach der Goethes restlos, und sie ist zugleich die allgemeingültige der Zeit: Einfache, sangbare Melodik, die auch der weniger geübte Sänger wohl beherrscht, streng strophische Anlage sowie eine möglichst einfache, unauffällige Begleitung sind die Elemente einzig wahrer Liedvertonung, wie Goethe sie forderte. Der Sänger müsse „nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen“ wissen². Zelter trifft nach Goethe „den Charakter eines [...] in gleichen Strophen wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Teile wieder geföhlet wird, da wo andere, durch ein sogenanntes Durchkomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören“³. Es wäre zu vordergründig, Goethe zu unterstellen, er habe nur die Vorrangstellung seiner Dichtung im Auge gehabt. Seine Forderungen an die Liedvertonung zielen vielmehr wesentlich auf den „Eindruck des Ganzen“, also auf die Wahrung der lyrischen Einheit des Gedichtes. Um dieses Ziel auch in der Vertonung zu erreichen, habe sich der Komponist „mit dem Dichter zu identifizieren, so daß dieser [...] seine Intentionen ganz aufs neue wieder hervorgebracht fühlen mag“⁴.

Genau diese Forderung nach der lyrischen Einheit aber hat Schubert bekanntlich wie kein anderer eingelöst. Freilich hat der um fast zwei Generationen jüngere Komponist eine völlig neuartige Auffassung von dem, was nur den gleichen Namen trägt, eine Auffassung, die „Göthe's musikalisches Dichter-Genie“⁵, wie Schubert sich ausdrückte, offensichtlich nicht mehr zur Kenntnis nehmen konnte oder nicht begriff. Es ist in der Tat die ‚Gesamtstimmung‘⁶, der durchgängige und gleichbleibende Ton sowie die

¹ Brief von Josef v. Spaun an Goethe vom 17. April 1816, in: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII, Bd. 5), Kassel 1964, S. 40f.

² J. W. v. Goethe, *Annalen oder Tag- und Jahres-Hefte* (1801), zitiert nach der *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. v. E. Beutler, 24 Bde., Zürich 1948–54, Bd. 11, S. 678.

³ Brief von J. W. v. Goethe an Wilhelm v. Humboldt vom 14. März 1803, a. a. O., Bd. 19, S. 434. Vgl. zur genannten Problematik v. a. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 3), Regensburg 1965.

⁴ A. a. O., Bd. 14, S. 317

⁵ Schuberts Tagebuchnotiz vom 13. Juni 1816, in: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, a. a. O., S. 43.

⁶ Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Stuttgart 1902, Bd. 1, erste Abt., S. LVI: „Vielleicht ist das gerade sein [Schuberts] Eigenthümliches, daß er [...] weit mehr durch die *G e s a m m t s t i m m u n g* des Liedes auf uns wirkt, als durch einzelne noch so geistreiche und originelle Wendungen. Hierin ist er fast ohne Vorgänger gewesen, wie er sicher von seinen Nachfolgern nicht übertroffen worden ist“

besondere Einheit von Sprache und Musik, die das Wesentliche des Schubert-Liedes ausmachen⁷.

Daß zu den Neuerungen Schuberts die Art seiner Klavierbegleitung gehört und daß die Begleitung spezifisch für das Klavier konzipiert ist und nicht für eines der anderen damals verbreiteten Begleitinstrumente, ist unbestritten. Ob und inwieweit das Klavier freilich zur Stiftung jener lyrischen Einheit beiträgt, ist durchaus unterschiedlich beurteilt worden. Nach Thrasybulos Georgiades sind „die Funktionen des Gesanges und der Begleitung getrennt [...]. Der Gesang strömt für sich, ohne Seitenblicke auf die Begleitung [...]; er dreht der Begleitung den Rücken“⁸. Da Georgiades vornehmlich die Sprachbehandlung im Schubert-Lied untersucht, mag die Ansicht, die Schubertschen Melodien seien „der Sprache zugewandt, der Begleitung aber abgewandt“⁹, nicht untriftig sein. Rückt man jedoch mit Hans Heinrich Eggebrecht den Aspekt des „Tons“ in den Mittelpunkt, d. h. die Einheitsbildung durch einen im Liede durchgehaltenen „Erfindungskern“, so erweist sich gerade die Begleitung als das wesentlich einende Element; sie ist nicht „getrennt“, sondern verbindendes Glied des Ganzen. Arnold Feil faßt diese Positionen treffend zusammen: „‚Melodie‘ und ‚Begleitung‘ [...] sind seit Schubert nicht mehr zu trennen — und bleiben doch unvermischt, ein jedes eigenständig nach seiner Herkunft, Vokales und Instrumentales getrennt haltend und zugleich im neuen Satz des neuen Liedes zur Einheit bindend“¹⁰. Offenbar hat die Begleitung bei Schubert die Funktion einer Disjunktion und ist somit Element einer Einheitsbildung, die auf dem Gegensatz von Vokalität und Instrumentalität beruht.

II

Daß die Liedbegleitung Schuberts in der einschlägigen Literatur bislang eine vergleichsweise untergeordnete Rolle gespielt hat, ist letztlich eine Folge der Liedästhetik der Goethezeit¹¹. Zum Liedbegriff des ausgehenden 18. Jahrhunderts gehören primär Text und Melodie, nicht aber auch die Begleitung. Die Hintanstellung der Begleitung ist gar eine ästhetische Forderung der Zeit, die sich ihrerseits aus den kompositionsgeschichtlichen Umwälzungen der musikalischen Aufklärung herleitet. „Das Lied“, so heißt es z. B. in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, „muß auch ohne Baß vollkommen seyn, weil die meisten Lieder, als Selbstgespräche nur einstimmig gesungen werden“¹². Gleicher Ansicht scheint auch Heinrich Christoph Koch zu sein, der im Artikel *Lied* seines *Musikalischen Lexikons* die Begleitung gar nicht erst erwähnt. Lied ist nach Koch „jedes lyrische Gedicht von mehrern Strophen, welches zum Gesange bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey

⁷ Vgl. vor allem Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, sowie Hans Heinrich Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: *AfMw* 27 (1970), S. 89–109.

⁸ Thr. G. Georgiades, a. a. O., S. 104.

⁹ Ebd., S. 108.

¹⁰ Arnold Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Winterreise*, Stuttgart 1975, S. 23.

¹¹ Zur Geschichte der Liedbegleitung vor Schubert vgl. v. a. Edith Schnapper, *Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzips*, Bern und Leipzig 1937, insbes. S. 83ff. und S. 137ff.

¹² Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Aufl., 4 Bde. und 1 Register-Bd., Leipzig 1792–99, Bd. 3, S. 278; mit „einstimmig“ ist der unbegleitete Sologesang (ohne Generalbaß) gemeint.

jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde [...] Gesangorgane besitzt [...], vorgetragen werden kann"¹³. Die Liedbegleitung ist für den zeitgenössischen Liedbegriff, der vornehmlich am Ideal des Volksliedes orientiert ist, ohne nennenswerte Bedeutung.

Diese Auffassung ist bis weit ins 19. Jahrhundert hinein im Grunde die allgemeingültige. Noch 1865 erklärt das Lexikon von Arrey von Dommer, die Liedbegleitung müsse „eigentlich ganz einfach sein, nur den harmonischen Untergrund geben“ und dürfe gerade im „Kunstlied“ die „Aufmerksamkeit nicht von der Hauptsache ab auf Nebendinge hinlenken“¹⁴. Kennzeichnend und gleichfalls noch ganz im Sinne der Goethezeit ist auch die Ansicht von Ignaz Jeitteles, der 1839 meinte, daß „Schubert und seine Nachbeter [...] vom Wesen des Liedes keinen rechten Begriff hatten, als sie ihre Gesänge, in welchen die Begleitung eine Hauptrolle spielt und die Stimme nur Nebensache ist [...], Lieder nannten“¹⁵.

Einzigste Ausnahme und daher um so bemerkenswerter ist dagegen die Ansicht Hans Georg Nägelis, auf die in neuester Zeit Walther Dürr aufmerksam gemacht hat¹⁶. Nägeli fordert in seiner 1817 erschienenen Schrift *Die Liederkunst*¹⁷ einen „höheren Liederstyl“, eine „neue Epoche der Liederkunst [...], deren ausgeprägter Charakter eine bisher noch unerkannte *Polyrhythmie* seyn wird, also dass *Sprach-, Sang- und Spiel-Rhythmus* zu Einem höhern *Kunstganzen* verschlungen werden“, und zwar, wie Nägeli betont, „zur *Erhöhung des Wortausdruckes*“ und „zum *Lebendigmachen des Textes*“¹⁸. Was hier sich äußert, ist für die Zeit in der Tat erstaunlich: Nägeli prophezeit eine Liedkunst, in der der Komponist Sprache, Gesang und Begleitung gleichermaßen an der Einheit des Liedes als „Kunstganzen“ zu beteiligen habe. Das ist neu: Auch die Begleitung also trägt zur Einheit des Liedes bei. Einen Komponisten für diesen neuen „Liederstyl“ kann er — außer sich selbst — freilich nicht nennen. Die Epoche stehe erst an ihrem Anfang — 1817! Hätte Nägeli die frühen Goethe-Vertonungen von Schubert gekannt — er hätte gehabt, was er suchte.

III

Schuberts Durchbruch zu öffentlicher Anerkennung ist bekanntlich an die Aufführung des *Erlkönig* 1821 in Wien geknüpft. Die Ballade wurde enthusiastisch aufgenommen und begründete Schuberts Ruhm als Liederkomponist. Es ist aber durchaus bezeichnend, daß Schubert seinen tatsächlich ersten öffentlichen Erfolg zwei Jahre zuvor mit einem Goethe-Lied ganz anderer Art hatte, mit einem ‚echten Lied‘ sozusagen. Es ist *Schäfers Klagelied* („Da droben auf jenem Berge, da steh ich tausendmal“), dessen Text Goethe ganz im Sinne seiner Zeit als Volkslied gedichtet hatte. Die Kopfzeile

¹³ H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Art. *Lied*, Sp. 901

¹⁴ A. v. Dommer, *Musikalisches Lexicon*, Art. *Lied*, S. 512.

¹⁵ I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, 2 Bde., Wien 1839, Art. *Lied*, Bd. 2, S. 25.

¹⁶ W. Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 97), Wilhelmshaven 1984, S. 14ff.

¹⁷ *AmZ* 45 (1817), Sp. 761ff.

¹⁸ *Ebda.*, Sp. 765f.

greift bewußt den Beginn eines echten alten Volksliedes auf („Da droben auf jenem Berge, da steht ein hohes Haus“). Und auch Versbau, Metrik, Wort- und Bildwahl ahmen bewußt den Ton des Volksliedes nach. Gleichwohl steckt hinter dieser volkstümlichen Einfachheit höchste Kunstfertigkeit. Man betrachte nur den inneren Prozeß: Das Lied gerät gleichsam aus dem statischen Bild der ersten Strophe in Bewegung („Da droben [...], da steh ich tausendmal“; „Dann folg ich der weidenden Herde“), steuert durch Zunahme an Satzgliedern, Bildern und Handlung dem Ziel- und Höhepunkt in der vierten Strophe zu („Und Regen, Sturm und Gewitter verpaß ich unter dem Baum“), dessen Erkenntnis („doch alles ist leider ein Traum“) den unaufhaltbaren Rückfall in die Resignation bewirkt — eine Kreisbewegung, deren Entwicklungsgang am Ende um die Erkenntnis seines Ausgangs reicher ist.

Volksmäßige Einfachheit und gleichwohl kunstvolles Formgefüge — dies findet sich auch in Schuberts Vertonung: liedhaft-einfache Melodieführung, deren Anfang gleichfalls Anklang an das genannte Volkslied hat¹⁹; schlichter Periodenbau; klare Gliederung in einzelne Strophen; einfache, stützende, vorspiellose Begleitung, die mit Ausnahme der beiden Mittelstrophen so klingt, als ob der Sänger sich selbst mit der Laute begleiten würde. Andererseits jedoch feine Nuancierungen: Dazu gehört die unmerklich gestörte Metrik in der ersten und letzten Strophe, in der die Achttaktperiode um einen halben Takt verkürzt wird (T. 4 bzw. 51), um anschließend durch Einfügung einer zusätzlichen Silbe („h i n -gebogen“ bzw. „n u r vorüber“) gleichwohl wieder auf volle Länge gebracht zu werden — Ausdruck der Gebrechlichkeit bzw. des drängenden „vorüber“. Gestört wird die Metrik auch in der zweiten Strophe, wo die Melodielinie durch einen eingeschobenen Takt unterbrochen ist: „Ich bin herunter gekommen“ — Pause — „und weiß doch selber nicht wie“ (in der fünften Strophe fällt diese Pause bezeichnenderweise fort: „Sie aber ist fortgezogen, und weit in das Land hinaus“).

Das auffälligste an diesem ersten öffentlichen Liederfolg Schuberts aber ist etwas anderes: Die Vertonung dieses Goethe-Textes, Inbegriff eines kunstvoll-einfach gemachten Volksliedes, ist trotz klarer Strophengliederung eben nicht rein strophisch angelegt, wie es die damalige Liedästhetik verlangte. Schubert dringt tiefer in das Gedicht, in Form und Aussage ein, indem er seiner Vertonung eine besondere Reprisenform gibt.

Strophen	1	2	3	4	5	6
Tonarten	c	Es/g	As	Ces/B	Es/g	c
	a	b	c	d	b	a
Formteile						

Abbildung 1

¹⁹ Vgl. H. W. Schwab, a. a. O., S. 59.

Notenbeispiel 1

1. und 6. Strophe 2. und 5. Strophe

Da dro-ben auf je - nem Ber- ge... Dann folg ich der wei- den- den Her- de...

3. Strophe

Da ste - het von schö - nen Blu - men...

4. Strophe (1)

Und Re - gen, Sturm und Ge - wit - ter...

4. Strophe (2)

Die Th - re dort blei - bet ver - schlos - sen...

Der dritte Teil wiederholt den ersten und beschreibt damit eben jenes In-sich-Kreisen der Handlung, das Goethe dichterisch gestaltete. Schubert kehrt darüber hinaus die musikalische Strophenfolge um (Teil A: ab — Teil A' : ba). Am Ende, so sagt es die Vertonung, ist es wie am Anfang: ‚Tausendmal steh ich da oben — und immer ist mir gar so weh‘. Der Mittelteil, der auch bei Schubert den Höhepunkt erreicht, begründet das ausweglose Kreisen. Völlig von außerhalb kommend, nämlich von *Ces-dur*, ‚wo ich unter dem Baum Regen, Sturm und Gewitter verpaßte‘, endet die vierte Strophe in resignierender Tonlosigkeit der Singstimme auf offener Dominante: „denn alles ist leider ein Traum“, worauf — harmonisch als Konsequenz — der Schlußteil (A') in *Es-dur* einsetzt.

Zu all dem erklingt eine Klavierbegleitung, die in ihrer Schlichtheit tatsächlich kaum Beachtung fordert. Das Lied scheint geradezu eine Mustersammlung der üblichen Begleittypen der Zeit zu sein²⁰: akkordisches Tragen der Melodie im Grundrhythmus (1. und 6. Strophe); Dreiklangsbrechung wie bei einer Lautenbegleitung (2. und 5. Strophe); bewegte Arpeggien mit quasi gezupftem Baß (3. Strophe); hämmernde Akkordrepetitionen nach Art des *Accompagnato-Rezitativs* und schließlich Liegeklänge im Typus des *Secco-Rezitativs* (4. Strophe). An diese Typen einfacher Stegreifbegleitung, insbesondere der Rahmenteile, mag Robert Schumann gedacht haben, als er von den „schlotternden Begleitungsformeln“ sprach, „wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte“²¹. Reichardt und Zelter z. B. haben sie überwiegend und massenhaft verwendet.

Der usuelle Charakter der Begleitung dieses Liedes und ihre Typik entsprechen dem volksliedhaften Ton in Gesang und Text. Aber es darf zum einen nicht übersehen werden, daß den benutzten Begleittypen ein gewisser Scheincharakter anhaftet. Wohl sind die Typen jeweils deutlich als solche zu vernehmen, aber feine Abweichungen heben sie aus der Sphäre usueller Stegreifausführung im Grunde heraus: So wird in der ersten und letzten Strophe die erwähnte metrische Verkürzung vom Abbruch des gleichmäßigen $\frac{6}{8}$ -Taktrhythmus und einer neuen, metrisch sperrigen Auftaktbewegung im Klavier begleitet: (vgl. Notenbeispiel 2).

Und in der dritten Strophe durchkreuzt der gleichsam gezupfte Baß durch ein zu hastiges Nachschlagen der Orgelpunktoktave den charakteristischen $\frac{6}{8}$ -Taktrhythmus (vgl. Notenbeispiel 1), will nicht recht zur Naturidylle passen und deutet damit auf den Zwiespalt, in dem ich, der Schäfer, mich befinde, wenn ich „Blumen breche, ohne zu wissen, wem ich sie geben soll“.

²⁰ In einer Abhandlung über Schuberts Lieder in der *Wiener Zeitschrift für Kunst* vom 23. März 1822 heißt es hierzu: Wer Schubert „den Vorwurf machte, daß er viele seiner Lieder durch zu reiche Begleitung“ unterstütze, „der höre sein liebliches, höchst einfaches *Heidenröslein*, der nehme *Schäfers Klagelied* [...] vor sich“ Vgl. Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, a. a. O., S. 153.

²¹ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., hrsg. v. Martin Kreisig, 5. Aufl. Leipzig 1914, Bd. 2, S. 147

Notenbeispiel 2

Zum Künstlich-Einfachen der Begleitung kommt ferner der Wechsel. Warum verwendet Schubert überhaupt mehrere Begleittypen? Anders gefragt: Warum wählt Schubert diese so konventionellen Typen der Begleitung bei einer so besonderen Form? Warum vertont er das so volkstümliche Gedicht nicht rein strophisch, wie es die anderen Komponisten taten, allen voran der von Goethe offensichtlich so geschätzte Wilhelm Ehlers oder Reichardt²²?

Der 17jährige Schubert macht sich los von der Tradition. Er erschließt durch seine Fassung eine neue Dimension der Liedvertonung, ohne mit der alten freilich radikal zu brechen. Die Begleitung erhält bei ihm mit einem Male Bedeutung. In der *c*-moll-Sphäre der ersten und sechsten Strophe erklingt die Einsamkeit des Schäfers. Die gleichsam stehende Akkordbegleitung ist nicht nur schlichtes Tragen der Singstimme im $\frac{6}{8}$ -Takt einer Schäfer-Idylle; sie deutet vielmehr zugleich auch auf die Monotonie des tausendfachen Stehens „da droben auf jenem Berge“. Das wird um so deutlicher, als die *Es*-dur-Sphäre der zweiten und fünften Strophe durch die Dreiklangsbrechungen der Begleitung in Bewegung gerät („Dann f o l g ich der weidenden Herde“). Hier erklingt die Lieblichkeit jener Idylle mit Schafen und Hündchen, einer Idylle freilich, die sich nur allzu bald als schöner Schein entpuppt — wie der Regenbogen über ihrem Haus. In der dritten Strophe, in *As*-dur, wird die Bewegungszunahme durch einen neuen, ebenfalls traditionellen Begleittypus gesteigert, und im *as*-moll- und *Ces*-dur-Teil wird es — über wiederum geänderter Begleitung — melodramatisch. Der Mittelteil endet schließlich in rezitativischem Ton: Das Lied verstummt als Lied; was bleibt, ist ‚tonloses‘ (‚melodieloses‘) Sprechen in ‚kunstlosen‘ Tonumkreisungen, Erstarrung über einer Begleitung in Liegeklängen.

²² W. Ehlers Vertonung hat Goethe in einer seiner Liedausgaben 1804 selbst zum Druck befördert. Die Melodie ist geradezu bausteinartig aus Volksliedteilen zusammengesetzt und die Begleitung, ohnehin für zwei Gitarren geschrieben, im einfachsten Typus arpeggierender Dreiklangsbrechung gehalten. J. Fr. Reichardts Vertonung (1809) verwendet einfache Pendelbewegung in stützenden Dreiklängen. Vgl. die Ausgabe der Lieder bei M. Friedlaender, *Gedichte von Goethe in Kompositionen*, 2 Bde., Weimar 1896–1916, Bd. 1., S. 122 und die Anmerkungen dazu S. 149 bzw. Bd. 2, S. 36. Vgl. dazu aber auch H. W. Schwab, a. a. O., S. 60f.

Wohl ist diese Begleitung ein Stück Gattungstradition des Liedes, ja sie stimmt den lyrischen Ton der Liedbegleitung an, wie ihn die Goethezeit forderte. Neu dagegen sind die feinen Nuancierungen sowie der wohlbedachte Wechsel selbst, und zwar nicht weil irgendeine Begleitung wechselte, sondern weil es hörbar jene Typen sind, die man kannte. Die Typen werden zum Sinnträger, und zwar d u r c h ihren Wechsel. Aber auch im Wandel erzeugen sie noch, was sie zuvor stets garantierten: die Einheit des Liedes und das Lyrische seines Tonfalls²³.

Es ist die Begleitungs h a l t u n g, der Tonfall, der die Begleitung bei Schubert zum einenden Element werden läßt, zum Gemeinsamen und Bleibenden im Wechsel. Genau besehen macht dieser Tonfall der Begleitung überhaupt erst die Einheit des Liedes aus. Er ist das P r i n z i p d e s B e g l e i t e n s, das seine Funktion, als einfache Liedbegleitung zu erscheinen, nirgendwo preisgibt²⁴ und gerade hierin, im Anklang an bestimmte Typen, jenes Stück Liedtradition verkörpert, das die Neuerung erst sinnvoll ermöglicht. Nur in dieser doppelten Bedeutung ist Begleitung bei Schubert zu begreifen.

Zwei andere Lieder mögen dies bekräftigen, zunächst Schuberts früheste Goethe-Vertonung: *Gretchen am Spinnrade*. Die berühmte Begleitung malt bekanntlich: Gretchen am Spinnrad und die Unruhe ihres liebenden Herzens. Georgiades erklärt die Begleitung (gemäß seiner Grundthese) als untergeordnet und den Gesang lediglich stützend. Und tatsächlich scheint die Vokalstimme rhythmisch völlig losgelöst über dem komplexen „Begleitungsgewebe“ zu schweben²⁵. Aber diese scheinbare Unterordnung ist nicht etwa Stil oder gar Mangel, sondern Kalkül: Wohl zeigt sie Gretchen bei der monotonen Arbeit (Klavier mit der Andeutung der Spinnradbewegung und dem gleichmäßigen Tritt des Pedals), bewegten Herzens (pochende Mittelstimme) und in Gedanken ganz entrückt (Gesang mit völlig eigenem rhythmischen Duktus). Aber die Begleitung ist mehr als bloße Schilderung. In ihrem Anklang an Typen der Liedbegleitung (tonumspielende Instrumentalfloskel mit repetierenden Klängen und liegenden Baßtönen), in ihrem instrumentalen Begleittonfall also, schafft sie Distanz und ist dem Gesang insofern tatsächlich „abgewandt“²⁶. Die Distanz der Parte aber ist selbst ein wesentliches Stück der Deutung: Gretchen singt f ü r s i c h; sie singt bei monotoner Arbeit ein dichterisch in einfachem Volkston gehaltenes Lied²⁷ und begleitet sich selbst zu ihrem traurigen Gesang.

Natürlich ist auch die Gleichförmigkeit der Begleitung bemerkt worden²⁸. Sie beherrscht das ganze Lied und gibt ihm seine Einheit.

²³ In dem o. g. Aufsatz über Schuberts Lieder (vgl. Anm. 20) heißt es dazu: „Die Begleitung ist zweckmäßig und verbindet die durch die charakteristischen Modifikationen notwendig auseinander gehaltenen Melodien“

²⁴ Ausnahmen bilden freilich oft die Vor-, Zwischen- und Nachspiele bei Schubert (vgl. auch unten, Anm. 32).

²⁵ Thr G. Georgiades, a. a. O., S. 79: „In *Gretchen* hat das [...] in Baß und Sechzehntel-Formel aufgeteilte Begleitungsgewebe die Funktion, den Gesang, sich ihm unterordnend, lediglich zu stützen“

²⁶ Vgl. oben, Anm. 9.

²⁷ Zu den volkstümlichen Elementen des Textes gehören u. a. die Refrainanlage, die Vierzeiligkeit der Strophen, die sich aus jeweils zwei langzeiligen Paarreimen zusammensetzen, und die Zweihebigkeit des Metrums mit unregelmäßiger Senkungszahl.

²⁸ So z. B. schon in einer Rezension vom 23. März 1822 in der *Wiener Zeitschrift für Kunst*. Vgl. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, a. a. O., S. 150ff.

Notenbeispiel 3

...nach ihm nur geh ich aus dem Haus. Sein

ho - - her Gang, sein' ed - le Ge - stalt

pp

Die kaum merkliche Änderung der Begleitung z. B. zur sechsten Strophe aber sollte man wiederum nicht übersehen (vgl. Notenbeispiel 3). Denn hier offenbart sich erst ihr Wesen. Bei den Worten „Sein hoher Gang, sein' edle Gestalt“ wird die Spielfloskel gewissermaßen aus der Enge der Tonumspielung zur reinen, arpeggierenden, vollgriffigen Dreiklangsbrechung geweitet²⁹. „Sein hoher Gang, sein' edle Gestalt“ — die Bewegung beginnt gleichsam zu ‚wallen‘. Volltönig, sonor und klangschön ist „seiner Rede Zauberfluß“ zu vernehmen. Aber welche feine Nuance hat die Begleitung verändert! Die pochende Mittelstimme setzt aus, der Klang wird voller, die Sechzehntel der rechten und die Liegetöne der linken Hand aber werden kontinuierlich fortgeführt. Auch hier: Wandel im Bleibenden. Und durch eine einfache Variante wird die Herkunft des Instrumentalparts offenbar: nunmehr unverdeckte, aller artifiziellen Mittel enthobene Verwendung eines vertrauten Begleittyps.

Ein vergleichbarer Fall findet sich im *Erlkönig*, dessen vielbeschriebene Begleitung mit ihren hämmernden Oktav- und Akkordrepetitionen aus dem *Accompagnato* stammt. Aber auch hier, in der Kontinuität einer durchgängigen Bewegung, bringt Schubert einen fein nuancierten Wechsel, nämlich jeweils in den *Erlkönig*-Strophen (vgl. Notenbeispiel 4): „Du liebes Kind, komm, geh mit mir“ wird plötzlich mit dem usuellen Begleittyp des Akkord-Pendelns unterlegt; „Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn“ erhält gar noch lieblichere Akkord-Arpeggien — *Erlkönig* singt ein Lied, ein

²⁹ Die Dreiklangsbrechung wird schon in der fünften Strophe vorbereitet.

süßes, verführerisches Lied, und wird entsprechend begleitet. Nur in seiner letzten Äußerung (7. Strophe) legt er die Maske ab: „Ich liebe dich [...] und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt“ — die Begleitung verharrt in der angesprochenen *Accompagnato*-Repetition. Sie wechselt nicht mehr zum verführerischen Tonfall der Liedbegleitung.

Notenbeispiel 4

"Wer reitet so spät durch Nacht und Wind"

"Du liebes Kind, komm geh mit mir"

"Willst finer Knabe du mit mir gehn"

"ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt"

Auch hier also hören wir Sinndeutung durch eine feine Veränderung in der Begleitung³⁰, in der nicht nur vordergründig das „Pferdegetrappel vortrefflich ausgedrückt“ ist³¹. Die Typen werden eingesetzt als Typen und erhalten so ihren besonderen Sinn, mal schauerlich, mal lieblich-verlockend. Und Schubert schafft zugleich Einheit, indem er an der jagenden Bewegung auch durch die Liedpartien des Erlkönigs hindurch festhält, sie absetzend und zugleich anbindend — disjunktiv. Und schließlich ist die Begleitung auch hier Anklang an traditionelle Begleitformen gerade des Liedes und dennoch Erneuerung durch das artifizielle und sinngebende Spiel mit ihnen.

IV

Mit den bisherigen Beispielen wurden bewußt drei sehr unterschiedliche Liedtypen Schuberts angesprochen, vom einfachen, volkstümlich gehaltenen Lied bis zur vielgestaltigen Ballade. Gleichwohl verbindet sie ein Gemeinsames: das Prinzip des Begleitens, das als artifizieller Umgang mit den usuellen und tradierten Begleittypen der Zeit bestimmt werden kann. Und Umgang heißt nicht nur Verwendung, sondern auch

³⁰ Sie geht übrigens mit einer Vereinfachung in der periodischen Metrik einher.

³¹ Goethe über Schuberts *Erlekönig*, a. a. O., Bd. 23, S. 444.

Verwandlung und damit ‚Aufhebung‘ im dialektischen Sinne des Wortes. Es ist nicht ein Phänomen nur weniger Lieder, sondern tatsächlich ein wesensbestimmendes Merkmal des Schubert-Liedes³². Anders als im Wiener klassischen Lied, dessen Begleitung selbst noch als „Partiturgewebe“³³ und kompositorisch ausgefeilt gestaltet ist, scheinen in der Begleitung bei Schubert immer wieder jene usuellen Typen mit ihrer akzidentellen Stützfunktion durch, wie sie für das einfache, volkstümlich gehaltene Lied um die Jahrhundertwende vehement gefordert wurde. Schubert erfüllt diese Forderung und hebt sie dennoch auf. Denn zu seiner Begleitung, die so klingt, als ob ein Spieler aus dem Stegreif in typischer Begleitmanier mitspielen könnte, gehört eben dieser Charakter des „Als-ob“³⁴, und als solches will sie gehört werden. Die Begleitung wird in ihrer Typik sinngebend kalkuliert und artifiziell nuanciert. Damit wird sie ihrer usuellen Selbstverständlichkeit enthoben. Mit dieser Handhabung ist Schubert mit einem Male der Klassik entrückt; das Selbstverständliche wird zum verfügbaren Mittel; das Vokabular bleibt, seine Verwendung und damit seine Bedeutung aber ist gewandelt.

Daß dieses Prinzip des Begleitens für Schubert tatsächlich wesensbestimmend ist, müßte nun in einem Gang durch sein Liedschaffen dargestellt werden. Insbesondere wäre auf die beiden Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* einzugehen. Vor allem in der *Schönen Müllerin* ist der Tonfall des Begleitens und sein artifizieller Gebrauch eines der zentralen Wesensmerkmale, und zwar der Einzellieder ebenso wie des Zyklischen. An Typik, Wandlung und Aufhebung dieses Tonfalls erweist sich der Fortgang der inneren Handlung, vom gitarrebegleiteten frischen Wanderton des ersten Liedes (*Das Wandern*), über das fast polyphone Gewebe mitspielender Begleitstimmen in *Tränenregen*, über den ermatteten, leiernden Lautenklang in *Der Müller und der Bach* bis hin zum vollgriffigen Klavierton in *Des Baches Wiegenlied*. Und stets ist es auch der Wechsel der Typen innerhalb der Lieder (z. B. in *Der Neugierige*), der der Sinndeutung dient, während das Bewahren des Begleittonfalls zugleich den inneren Zusammenhang und die Einheit des Liedes garantiert. Besonders zu erwähnen wäre das Lied *Pause*, in dem der liedhafte Begleittonfall gleichsam verstummt, um einer höchst künstlichen Terzfloskel und am Ende rezitativischen Liegeklängen Platz zu machen. Und der Text sagt, warum: „Meine Laute hab ich gehängt an die Wand“³⁵.

³² Daß es selbstverständlich bei Schubert Lieder gibt, deren Begleitung dieses Prinzip nicht befolgt, muß nicht eigens hervorgehoben werden. Offensichtlich aber sind dies Lieder im weiteren Sinne, wozu z. B. die frühen Balladen, aber auch spätere, vornehmlich die dramatischeren Gesänge zu zählen wären.

³³ Thr. G. Georgiades, a. a. O., S. 107

³⁴ Georgiades spricht im Blick auf das Lied *Der Müller und der Bach* aus der *Schönen Müllerin* zwar vom „Charakter des Als-ob-Improvisierten“ Warum es aber bei einem so gebrochenen, schmerzvollen Lied (leere Bordun-Quinten, ‚falsche‘ $\frac{3}{8}$ -Rhythmik etc.) „die Frische des Stegreif-Musizierens“ sein soll und warum sich die Begleitung überhaupt zurückhält, „das notwendige Minimum andeutend“, bleibt undiskutiert (a. a. O., S. 303).

³⁵ Daß übrigens manche Vor- und Nachspiele insbesondere in der *Schönen Müllerin* den Begleittonfall gerade nicht anstimmen, sondern als deutlich komplexerer Klaviersatz angelegt sind, in dem Gesang und Begleitung des Liedes gewissermaßen instrumental zusammengefaßt erscheinen, kann als negative Bestätigung des Begleitprinzips bei Schubert verstanden werden. Deutlich wird die unterschiedliche Haltung vor allem an den Stellen des Wechsels vom Vorspiel zum Beginn der eigentlichen Liedbegleitung (vgl. z. B. *Ungeduld*, *Die liebe Farbe* oder *Die böse Farbe*).

Komplizierter noch wird es in der *Winterreise*, die vom Wanderton ausgeht und in der Negation liedhafter Begleitung im *Leiermann* endet. Wir können an dieser Stelle nicht näher darauf eingehen. Statt dessen sollen zwei Lieder aus der letzten Schaffensphase Schuberts, nämlich aus dem *Schwanengesang*, ausführlicher zur Sprache kommen. Die Lieder mögen zugleich exemplarisch die Wandlungen des Begleitprinzips bei Schubert belegen.

Im Lied *Ihr Bild* nach dem Text von Heinrich Heine werden in strengem Wechsel zwei kontrastierende Begleittypen verwendet (vgl. Notenbeispiel 5). Der eine ist die Unisonobegleitung, der andere der vierstimmig-chorische. Beide vertreten zwei entgegengesetzte Sphären des Gedichts: Realität und Vision. „Ich stand in dunkeln Träumen“: düstere Realität, *b*-moll, tiefe Tonlage, scharfe Punktierungen und eine Begleitung, die gleichsam klang- und kunstlos mitspielt, im Unisono nämlich, wie sie Schubert oft für den Ausdruck des Schaurigen und Unheimlichen verwendet³⁶. Demgegenüber die Sphäre des Traums, in dem „das geliebte Antlitz heimlich zu leben begann“: *B*-dur, helle Tonlage, weich konturierte Melodik und klangschöne, sextenreiche Begleitung, deren chorischer Satz sakrale Züge trägt. Erst im Gegensatz der Mittel entschlüsselt sich ihr Sinn, und der Gegensatz ist hier auch und vor allem der der Begleitung. Aber hinter beiden Begleitarten stehen wiederum Typen, in usueller Stegreifbegleitung vielfach gebraucht. Damit garantieren sie dem Lied ein Stück Liedhaftigkeit, sind aber in ihrem Wechsel – genauer: in ihrer Konfrontation – zum Sinnträger geworden.

Im Mittelteil dieses in Reprisesform vertonten Liedes (A–B–A) aber geht Schubert einen Schritt weiter. Beide Begleittypen werden gewissermaßen miteinander vermischt, oder besser: gehen auseinander hervor. Takt 15: „Um ihre Lippen zog sich“ – die Unisonobegleitung öffnet sich zur schwebenden Terz zwischen *es*-moll und *Ges*-dur – und dann: „ein Lächeln, wunderbar“ – die Begleitung weitet sich zum wunderschönen, vollen Dominantseptklang mit umspielender Kadenz (vgl. Notenbeispiel 5).

Durch die Mischung der Typen entsteht eine Begleitung, die nicht mehr Typus ist und gerade dadurch deutet: Auch das Lächeln, zuvor im „geliebten Antlitz“ noch rein (nämlich in reinen Dreiklängen) geschaut, dieses Lächeln ist gleichfalls nur aus „dunkeln Träumen“ geboren, so sagt es die Begleitung: Das Unisono weitet sich zur Vollstimmigkeit, dem Träumenden erscheint ihr Lächeln „wunderbar“, aber doch nur als Traum. Daher auch die scheinbar merkwürdige, ja befremdliche Terzfigur in Takt 18 und 22. Sie ist ein altes musikalisches Symbol des Winkens, wohl auch des Lid-schlags, aber natürlich ist sie mehr. Als Terz gehört sie zur Sphäre des schönen Traums. Ihr Rhythmus aber entstammt Takt 5, das ‚Starrende‘ des Blicks wird wachgerufen. An dieser Stelle ist jener Tonfall des Begleitens aufgehoben, der als Prinzip des Schubert-Liedes beschrieben wurde; der Begleitsatz verläßt die Haltung des an die Tradition geknüpften Stegreif-Anklanges. Er tut dies gewissermaßen vor unseren Augen, und zwar zum Zwecke vertiefter Textdeutung.

³⁶ Vgl. Paul Mies, *Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede*, in: *ZfMw* 11 (1928/29), S. 96–108.

Notenbeispiel 5

5

Ich stand in dunklen Trümen und starrt ihr Bildnis an Und das geliebte Antlitz...

18

Um ihre Lippen zog sich ein Lächeln wunderbar...

es/Ges D⁷

Ähnlich verhält es sich in dem Lied *Die Stadt*, gleichfalls nach Heine. Die düstere, morbide Atmosphäre dieses kurzen Gedichtes zeichnet Schubert beängstigend intensiv nach. Alles, was Schubert hier einsetzt, scheint zu malen: Tremoli im Pianissimo und huschende Arpeggien, die in gleichsam abtropfende Akkorde übergehen, — sie malen das Wasserkräuseln, den „feuchten Windzug“, das leise und „müde“ Eintauchen der Ruder ins „graue Wasser“. Der scharf punktierte, dumpfe Trauermarsch der ersten und letzten Strophe klingt wie ein schwerfälliger Kondukt von der Stadt herüber: ‚Meine Liebe, ich selbst werde dort zu Grabe getragen‘. In den Arpeggien-Teilen, vor allem in der zweiten Strophe, hören wir stets dieselben Töne, nämlich die des D^v, der im ganzen Lied nicht aufgelöst wird, — Ausdruck der Ziellosigkeit, der Leere des Herzens, das nicht mehr singen kann (nur noch die Töne eines ‚defekten‘, nämlich vermindernden Dreiklangs).

Wie in *Ihr Bild* stehen auch hier zwei Welten in scharfem Kontrast einander gegenüber. Und bei genauerer Betrachtung entdecken wir auch hier wieder zwei Typen des Begleitens, mit denen dieser Gegensatz vornehmlich erzeugt wird (vgl. Notenbeispiel 6): stimmstützendes Akkordmitspiel und arpeggierende Dreiklangsbrechung, traditionelle Stegreif-Begleitformen des Liedes also. Freilich: Der Vergleich scheint hergeholt. Das Arpeggio hier hat nur eine schwer erkennbare Verwandtschaft etwa mit den ‚wallenden‘ Dreiklangsbrechungen in *Gretchen am Spinnrade*, den bewegten Lautenarpeggien im Mittelteil von *Schäfers Klage* oder den Liedpartien im *Erkönig*. Gleichwohl ist die Beziehung da und macht Sinn eben durch diesen absichtsvoll fernen

Notenbeispiel 6

Am fer-nen Ho-ri-zon-te er-scheint, wie ein Ne-bel-bild...

Ein feuch-ter Wind-zug kräu-selt...

Anklang. In den Arpeggien nämlich ist der Klang einer Harfe oder Mandoline, etwa eines venezianischen Gondoliere (des „Schiffers in meinem Kahn“), angedeutet. Der Instrumentalklang jedoch erscheint wie zufällig (vom „feuchten Windzug“) erzeugt, ungestaltet, gelangweilt und ziellos (Neuntole gegen acht Zweiunddreißigstel, unaufgelöster D^v , permanente Wiederholung). Zu solcher Begleitung kann man nicht eigentlich ‚singen‘. Diese Begleitung ist — im Jargon gesprochen — ‚kaputt‘, und sie soll es sein. Denn in der Negation des Begleittonfalls, der gleichwohl anklingt, ist sie Sinnträger. Die Aufhebung des Typus instrumentaler Stegreifbegleitung deutet: ‚Ich, der ich das Liebste verlor, kann nicht mehr singen, und ich kann mich auch nicht mehr zum Gesang begleiten‘. Und zerstört ist noch etwas anderes: die Einheit der Begleitung. Wo das Lied bei Schubert sonst durch die Kontinuität des Begleittonfalls Wechsel ermöglichte und Einheit zugleich garantierte, — hier ist sie mit der Negation dieses Prinzips ihrerseits aufgehoben. Was aber die Begleitung für die Einheitsbildung nicht mehr leistet, das sucht Schubert, wie übrigens auch im Lied *Ihr Bild*, durch die Symmetrie der äußeren Form zu erreichen:

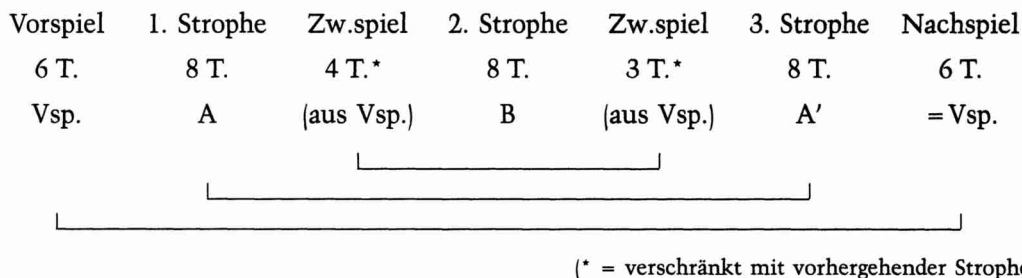


Abbildung 2

V

Bei Schubert erweist sich das Wesen der Begleitung in ihrer doppelten Substanz. Sie ist disjunktiv. Der Tonfall des Begleitens ist jenes Stück historischer Tradition, das ihn dem Liedbegriff der mittleren Goethezeit verbindet. Aus ihm entsteht erst eigentlich das „Kunstganze“³⁷, die Einheit und der lyrische Charakter seiner Lieder. Der Tonfall des Begleitens ist zugleich aber auch Grundlage für Nuancierung und Wechsel seiner tradierten Typen, für ihre Verfügbarkeit innerhalb des einzelnen Liedes sowie für die Aufnahme vielfältiger rein instrumentaler Elemente. Begleitung wird bei Schubert ihrer usuellen Selbstverständlichkeit ebenso enthoben wie ihrer klassischen ‚Partituranlage‘. Und doch bewahrt sie sich den vom Stegreifmitspiel herkommenden, rein instrumentalen Charakter. Sie wird einsetzbar für eine individualisierte Textdeutung, ihr jeweiliger Typus will vernommen und verstanden werden.

Mit seinen frühesten Goethe-Vertonungen hatte Schubert die Klassik schlagartig verlassen. Und am Ende seines Weges geht Schubert über sich selbst hinaus. Die Negation seines eigenen Prinzips erweist sich als Konsequenz seiner Anwendung: Die freie Verfügbarkeit der Mittel, die Schubert dem Liede schuf, schlägt um in deren Aufhebung. Und Schuberts Nachfolger, allen voran Robert Schumann, haben gerade hierin ihre Voraussetzung gefunden.

³⁷ Vgl. oben, Anm. 17