



SCHUBERTIADE
RIEHEN

30. OKT 2022
Abendprogramm

SCHUBERTS WINTERREISE

Hanno Müller-Brachmann / Bass-Bariton
Jan Schultsz / Hammerflügel

Anton Haefeli

«Ein Zyklus schauerlicher Lieder»

Zu Franz Schuberts und Wilhelm Müllers *Winterreise* D 911 («op. 89»)

Josef Spaun, einer der Freunde Franz Schuberts, erinnerte sich 1858 an die Entstehung der *Winterreise*: «Schubert wurde durch einige Zeit düsterer gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, sagte er nur, «nun, ihr werdet es bald hören und begreifen». Eines Tages [1827] sagte er zu mir, «komme heute zu [Franz] Schober, *ich werde euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorsingen*. Ich bin begierig zu sehen, was ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses je bei anderen Liedern der Fall war.» Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze [genauer: den ersten Teil der] *Winterreise* durch. Wir waren über *die düstere Stimmung dieser Lieder* ganz verblüfft, und Schober sagte, es habe ihm nur ein Lied, «Der Lindenbaum», gefallen. Schubert sagte hierauf nur, «mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden euch auch noch gefallen»; und er hatte recht, bald waren wir begeistert von dem Eindruck der *wehmütigen* Lieder, die [Johann Michael] Vogl meisterhaft vortrug» (Hervorhebungen von AH). Und in einem anderen Zusammenhang erzählte Spaun: «Am 11. November [1828] musste er sich zu Bette legen. Obgleich gefährlich krank, fühlte er sich nicht schmerzlich angegriffen und klagte nur über Schwäche. Von Zeit zu Zeit fiel er in Delirien, während er beständig sang. Die wenigen lichten Zwischenräume benützte er noch zur Korrektur des zweiten Teils der *Winterreise*. [...] Am 19. November um 13.00 Uhr entschlummerte er.»

Ein weiterer Freund, Johann Mayrhofer, schrieb 1829 im Nachruf auf Schubert: «Ist auch Einzelnes, und besonders der Schluss [der *Schönen Müllerin*] düster, wird dennoch des Frischen, Zarten und Erfreulichen viel geboten. Anders in der *Winterreise*, deren Wahl schon beweiset, wie der Tonsetzer ernst geworden. Er war lange und schwer krank gewesen, er hatte niederschlagende Erfahrungen gemacht, dem Leben war die Rosenfarbe abgestreift; für ihn war Winter eingetreten. *Die Ironie des Dichters, wurzelnd in Trostlosigkeit, hatte ihm zugesagt; er drückte sie in schneidenden Tönen aus*. Ich wurde schmerzlich ergriffen» (Hervorhebung von AH).

Entscheidende Aspekte werden in diesen Erinnerungen angesprochen: Schubert musste die *Winterreise* buchstäblich seiner Krankheit (Syphilis im Endstadium) abringen und feilte an ihnen bis zu seinem Tode; er wusste, dass er mit ihr «eine Grenze über-

schritten hatte, hinter der [sic!] er nicht mehr zurückkehren konnte» (Elmar Budde); er sprach selbst von einem *Zyklus* von Liedern, was es trotz Ludwig van Beethovens *An die ferne Geliebte* vor ihm eigentlich nicht gegeben hatte; die Lieder dieses Zyklus sind doppelbödig: ernst, traurig, verzweifelt, abgründig, ironisch, ja aufbegehrend (siehe «Lustig in die Welt hinein / Gegen Wind und Wetter! / Will kein Gott auf Erden sein, / Sind wir selber Götter» in «Mut»), kurz: so «schauerlich» wie die Welt, in der sie entstanden sind; sie verstörten sogar die Freunde zutiefst, als Schubert sie ihnen erstmals vorsang und -spielte, und offenbar gefiel ihnen spontan nur «Der Lindenbaum», ja vielleicht nur dessen Anfang – wie später dem breiteren Publikum inklusive der Fachleute durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch!

Der «Griechen-Müller»

Noch länger wurden die Vorlagen zu Schuberts *Winterreise*, die Gedichte Wilhelm Müllers (1794–1827), gering geachtet. Bis vor etwa vierzig Jahren herrschte in der Musikwissenschaft und den Konzertführern mit wenigen Ausnahmen denn auch die seltsame Ansicht vor, dass Schubert seine überragende Kunst an minderwertige Literatur verschwendet habe, ja ihm sogar «die durch die Eigenart der [Müllerschen] Dichtung gegebene Gefahr träneneliger Verkitschung» drohte (Walter Vetter, 1953), und jedenfalls Müller ohne ihn längst vergessen wäre. Gegen solche Urteile ist dezidiert Einspruch zu erheben.

Erstens hat sich Schubert im Laufe seines Lebens ein profundes Wissen über und professionelles Verständnis für Dichtung und Literatur angeeignet. Seine Liedkompositionen sind daher «von Anfang an mehr als blosse Sprachvertonungen, [sondern] musikalisch-kompositorische Reflexionen von Dichtung, die als solche den sprachlosen Innenraum, das heisst das, worauf Dichtung durch Überschreiten der Sprache zielt, erlebbar machen» (Budde). Dieser sich selbst gestellte Auftrag vertrug keine unüberlegte Wahl der zu vertonenden Gedichte; Müllers Verse müssen ihn also literarisch und inhaltlich angesprochen haben.

Zweitens sah schon Mayrhofer, an der Welt so leidend wie sein zeitweiliger Liebhaber Schubert, die Verwandtschaft im Denken von Komponist und Schriftsteller und brachte es genau auf den Punkt; seine Einsicht sei deshalb nochmals zitiert: «Die Ironie des Dichters, wurzelnd in Trostlosigkeit, hatte ihm zugesagt; er drückte sie in schneidenden Tönen aus.» Tatsächlich: Müller arbeitete bewusst mit den Mitteln der «Romantischen Ironie», von welcher der grosse Heinrich Heine, der Kritiker der sich unpolitisch gerierenden «Romantischen Schule», festhielt, dass «sie nur ein Zeichen unserer politischen Unfreiheit ist.

Aber es ist der einzige Ausweg, welcher der Ehrlichkeit noch übriggeblieben, und in der ironischen Vorstellung offenbart sich diese Ehrlichkeit noch am rührendsten.» Schubert indes hat sich in den beiden grossen Müllerzyklen und in den Heineliedern des sogenannten *Schwanengesang* überzeugt und überzeugend auf das ironische Konzept eingelassen.

Drittens können wir Heine auch ohne Umschweife als Kronzeugen für die Bedeutung Müllers heranziehen. Er schreibt in der *Romantischen Schule* (1836): «Er [Müller] erkannte tiefer [als dichtende Zeitgenossen wie Eichendorff, Uhland, Brentano, Kerner oder Schwab] den Geist der alten Liedformen, und brauchte sie daher nicht äusserlich nachzuahmen; wir finden daher bei ihm ein freieres Handhaben der Übergänge und ein verständiges Vermeiden aller veralteten Wendungen und Ausdrücke.» Jahre zuvor überschüttete Heine Wilhelm Müller in einem persönlichen Brief mit höchsten Lobesworten für dessen *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, in denen in einem ersten Teil (1820 / 1821) *Die schöne Müllerin* und im zweiten «Bändchen» (1824) *Die Winterreise* (Müllers Zyklus heisst also *Die Winterreise*, Schuberts Vertonung nur *Winterreise*) enthalten waren, und bezeichnete ihn gar als den neben Johann Wolfgang Goethe wichtigsten zeitgenössischen Liederdichter. Da mag auch eine «captatio benevolentiae» vor Müller, der als unerbittlicher Kritiker galt, mit im Spiel gewesen sein (es standen wichtige Veröffentlichungen eigener Werke an!), aber sicher spürte Heine bei dem nur drei Jahre älteren Dessauer wesentliche Züge heraus, die seine eigenen waren oder werden sollten und ihn zu seinem Vorbilde machten.

Nehmen wir zum Beispiel Müllers Gedichte «Am Feierabend» oder «Tränenregen» aus der *Schönen Müllerin*: Zweimal wird die breit geschilderte Emphase oder Sentimentalität des verliebten Müllerburschen jeweils am Schluss abrupt und ironisch unterlaufen. «Wir sassen so traulich beisammen / Im kühlen Erlendach» fängt «Tränenregen» an und steigert sich über sechs Strophen bis zur siebten und letzten: «Da gingen die Augen mir über, / Da ward es im Spiegel so kraus», worauf die Worte der Müllerstochter wie ein Axthieb dazwischenfahren und den Burschen auf die Erde zurückholen: «Sie sprach: Es kommt ein Regen, / Ade, ich geh nach Haus.» Nur wenige Jahre später wird Heine Ähnliches schreiben, wenn auch bei ihm der Einbruch der tristen Realität und das Erwachen aus einem Traum oft noch brutaler ausfallen (siehe zum Beispiel den Schluss des Gedichts «Mein Herz, mein Herz ist traurig» aus *Heimkehr*, 1823). Beide Autoren zitieren «romantische» Stimmungen und desillusionieren, ja zersetzen sie zugleich um der gesellschaftlichen Wahrheit willen; beide bedienen sich dafür eines (artifizialen) Volksliedtons, den sie aber umgehend als harmonisierend und falsch entlarven (Heine: «In schönen Versen ist

allzu viel gelogen worden»); beide waren schliesslich politisch hellwache Köpfe, die sich für ihre Überzeugungen auch explizit engagierten. Müller beispielsweise nahm ab 1813 als Soldat freiwillig an den antinapoleonischen Kriegen teil, setzte sich später in seinen *Liedern der Griechen* (1821–1824) für den Befreiungskampf des griechischen Volkes gegen das türkische Regime ein – sein Übername «Griechen-Müller» zeugt davon – und griff gleichzeitig das reaktionäre Metternichsystem an. Er stritt immer wieder mit den Zensurbehörden, deren Einmischung ihm und seinen Geistesverwandten zunehmend «Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit» verursachte. Und einem Freund vertraute er 1820 an: «Die grosse Fastenzeit der europäischen Welt [...] verträgt kein gleichgültiges Achselzucken und keine flatterhaften Vermittlungen und Entschuldigungen.» Wer aber, fährt er fort, in dieser Zeit nicht handeln könne, müsse wenigstens trauern!

Die Winterreise als Anklagegesang

Demnach sind *Die schöne Müllerin* und insbesondere *Die Winterreise* keine offenen Anleitungen zur Revolution, sondern Trauergesänge; subkutan transportieren sie indes durchaus politische Einsichten. Sie bleiben nicht im Autobiographischen stecken und erzählen nur vordergründig von Liebeslust und -verlust, sondern formulieren vielmehr eine wegen der eben genannten allmächtigen Zensur (zweitausend Agenten kontrollierten allein in Schuberts Wien den Kulturbetrieb!) komplex verklausulierte Kritik an den Zuständen ihrer Zeit, insbesondere am grauenhaften Überwachungsstaat Metternichs. Sie künden von Unterdrückung, Not und Leid in einer unbehausten und unfreien Welt, der man nur scheinbar entfliehen kann. Mit «Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus» fängt *Die Winterreise* an und nimmt damit die Quintessenz des Zyklus gleich vorweg. Das rastlose Wandern als Suche nach einem Ort, wo es sich zu leben lohnte, nach besseren Verhältnissen, nach persönlichem oder kollektivem Glück, entpuppt sich (bei der *Schönen Müllerin* nach einem anfänglich durchaus noch hoffnungsvollen Aufbruch) als vergeblich und findet höchstens in Träumen oder im Tod sein Ziel: Der Müllerbursche ertränkt sich im Bach, während das lyrische Ich der *Winterreise* einer höchst unsicheren Zukunft entgegengeht und es sehr wahrscheinlich auch nicht mehr lange schaffen wird, zumal es sich seit dem fünften Lied («Lindenbaum») nach dem Tode sehnt. Dieser steht aber hier nicht mehr für die Utopie der Erlösung, sondern für «Leere und Entfremdung von sich selbst. Es ist ein diesseitiger Tod» (Walther Dürr). Wie Heines *Buch der Lieder* ist Müllers *Winterreise* ein «Gleichnis der Heimatlosigkeit» (Theodor W. Adorno), die Schilderung der Dissoziation des Ichs in einer menschenfeindlichen Welt und ein erschütternder Anklagegesang.

Aus «Erlebnislyrik» wird Erkenntnislyrik, aus «Romantik» «Desillusionsromantik» (Adorno), und «die verschneite, lautlose Öde der *Winterreise* [...] erscheint vor ihrem realistischen Hintergrund: als beklemmende Szenerie der europäischen Friedhofsstille, als das reaktionäre Bündnis der liberalen Bankiers mit dem feudalen Grundadel jede demokratische Regung im Keim» erstickte (Harry Goldschmidt). Bezeichnenderweise fordert Müller schon auf der Titelseite der *Schönen Müllerin* dazu auf, sie «im Winter zu lesen»!

Für seine Anklage schiesst er in einem kühnen Vorgriff auf die «Moderne» immer wieder prosaische Elemente in das poetische Prinzip ein – «im Sklaven fängt die Prosa an» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der das Dictum zwar auf den Sklaven Äsop bezog, aber gleichzeitig mit ihm eine allgemeingültige These fand)! So wie in Heines «Mein Herz, mein Herz ist traurig» aus *Heimkehr* Ochsen auftauchen, Pfiffe erschallen und Mägde Wäsche bleichen, findet Müller in der *Winterreise* unerhörte Bilder und Wendungen, die in der Dichtkunst bislang nichts verloren hatten und ihre Stilreinheit «verletzten»: Da sollen «irre Hunde heulen» («Gute Nacht»); der Wanderer dachte in seinem Wahne, «sie [die Wetterfahne] piff' den armen Flüchtling aus»; Tränen erstarren zu Eise und «fallen von meinen Wangen ab» («Gefrorene [Schubert: «Gefrorne] Tränen»); «mit harter, starrer Rinde» hat sich der «hell[e], wild[e] Fluss [...] überdeckt» («Auf dem Flusse»); wir lesen im «Rückblick» «es brennt mir unter beiden Sohlen» und «möcht' ich zurücke wieder wanken»; im «Frühlingstraum» krähen die Hähne, schreien die Raben und reissen den Einsamen aus einem schönen Traum in die kalte und finstere Wirklichkeit zurück; die Krähen selbst (für die revolutionär gesinnten Intellektuellen der Zeit ein Symbol für Metternich!) treiben ihr Unwesen zuerst im «Rückblick» und dann natürlich in der «Krähe»; «Der Reif hatt' [Schubert: «hat'] einen weissen Schein / Mir über's Haar gestreuet. / Da meint' [Schubert: «glaubt'] ich schon ein Greis zu sein, / Und hab' mich sehr gefreuet» («Der greise Kopf»), denn es wäre nicht mehr so weit «bis zur Bahre», wenn der Jüngling bereits ein Greis wäre ...

Im Gedicht «Im Dorfe» finden wir die «Prosa des gemeinen Lebens» (Novalis) fast ausschliesslich und geradezu buchstäblich, ja die Verse machen teilweise «einen beinahe ganz «ungedichteten» Eindruck» (Rolf Vollmann): Da «bellen die Hunde, es rasseln die Ketten»; ein saloppes «je nun» wird eingeflochten, und «die Menschen schnarchen in ihren Betten» – vor diesem realistischen Bild schreckte sogar Schubert zurück und änderte es leider in «Es schlafen die Menschen in ihren Betten» ab ... Das Lied zuvor heisst «Letzte Hoffnung», und deshalb verwundert es nicht, dass das künstlerische Ich im zweiten Nachtlid der *Winterreise* («Gute Nacht» ist, überflüssig, es festzuhalten, das erste) unter

all den Schlafenden wach umherirrt und «zu Ende mit allen Träumen» ist. Sein Weg bringt es danach «auf einen Totenacker», es ist «matt zum Niedersinken und tödlich schwer verletzt» («Das Wirtshaus»). Kurz vor Schluss erfindet Müller mit den «Nebensonnen» noch ein grandios vieldeutiges Bild: Stehen sie, zusammen mit der Hauptsonne, für die Trias von Glaube, Liebe und Hoffnung oder für den durch Tränen verschleierte Blick des Wanderers oder für die Sonne und die zwei Augen der imaginären Geliebten, die «nun sind hinab», oder für das meteorologische Halophänomen? Im «Leiermann» endlich «brummen [Schubert: «knurren»] die Hunde um den alten Mann», der «barfuss auf dem Eise [hin und her] schwankt» [Schubert: «wankt»]. Hier ist die «Verzweiflung [...] zu einer solchen schrecklosen Ruhe gekommen, dass jede Emotion überflüssig geworden ist. Das Gedicht ist reine Beschreibung, ohne irgendein unnötiges Wort» (Vollmann).

Schuberts «zerrissenes Herz»

Wilhelm Müller wurde 1829 in der Rezension der Schubertschen *Winterreise* in der «Allgemeinen Musikalischen Zeitung» noch posthum vorgeworfen, dass sein «Text oft zu prosaisch und unmusikalisch» sei, und nach einem Besuch Müllers beim alten und längst konservativ gewordenen Goethe (1827) klagte dieser seinem Adlatus Johann Peter Eckermann: «Sie schreiben alle, als wären sie krank und die ganze Welt ein Lazarett.» Die «historisch notwendige Antwort» darauf (Goldschmidt) blieb ihm Heine nicht schuldig (Müller konnte sich nicht mehr wehren, weil er kurz nach dem Besuch im Alter von dreiunddreissig Jahren verstarb), als er drei Jahre später in den *Bädern von Lucca* feststellte: «Lieber Leser, [...] wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, dass die Welt selbst mitten entzweigerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden.» Oder anders gesagt: Kunst darf die gesellschaftlichen Widersprüche nicht zukleistern, sondern muss sie offenlegen.

Auch Schubert litt schwer unter den restaurativ-repressiven Zuständen in Europa nach 1815; im Gedicht *Klage an das Volk* machte er seinem Schmerz bis zum Protestschrei Luft. Deshalb waren wohl nicht die eigene Heimat- und Rastlosigkeit, persönliche Unbill, Misserfolge oder Krankheit ursächlich für die Komposition der *Winterreise* ausschlaggebend, sondern seine wachsende Verzweiflung über die Welt, zunehmende Erkenntnis der trostlosen Wirklichkeit und damit fortschreitende Politisierung lenkten seine literarische Orientierung folgerichtig von Friedrich Schiller und Goethe über Müller zu Heine. Schubert musste sich wie Müller mit der Zensur auseinandersetzen; eine seiner Opern

wurde gar verboten. Dadurch gewitzigt, zeichnete er, um sie zu täuschen, den ersten Teil der *Winterreise* fast unleserlich, mit vielen Korrekturen und Durchstreichungen, auf. Der Streich gelang, «sein» Zensor Schodl gab die Druckerlaubnis, aber der Verlag musste Schuberts Autographen für den Setzer zuerst neu schreiben lassen! Und das Motiv der Wanderschaft begleitete ihn seit der Vertonung von Goethes *Wandrer's Nachtlied* (1815) und Georg Philipp Schmidts *Der Wanderer* (1816), dessen «Schlussworte «Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!» zum romantischen Motto schlechthin wurden» (Budde). Müllers und Schuberts *Winterreise* lässt aber wie schon angeführt die romantischen Chiffren hinter sich oder, genauer, macht sie durch ironische und realistische Einschlüsse erst glaubwürdig.

Friedrich Nietzsche hielt zwanzig Jahre nach Schuberts Tod zur Metapher des «Wanderers» fest: «Wer nur einigermaßen zur Freiheit der Vernunft gekommen ist, kann sich auf Erden nicht anders fühlen, denn als Wanderer, – wenn auch nicht als Reisender nach einem letzten *Ziele*: denn dieses gibt es nicht.» Der imaginäre Wanderer in der *Winterreise* hat ebenfalls kein Ziel mehr; er irrt eher umher, als dass er wandert, geht ab und zu im Kreise und tritt oft auf der Stelle. Eine Handlung und einen stringenten zeitlichen Verlauf (die Schätzungen reichen von ungefähr zwölf Stunden bei Budde über gut zwanzig Stunden bei Ute Wollny bis zu drei Tagesetappen bei Christiane Wittkop) können wir in Müllers Fassung denn auch nur in groben Ansätzen, in Schuberts Version aber eigentlich überhaupt nicht mehr erkennen; das unterstreicht die Deutung des Zyklus als einer «säkularisierten Passion» und macht die Projektion des Wandererbildes «in eine verdunkelte Zukunft [plausibel], die möglicherweise unsere Gegenwart geworden ist. [...] Wir gleichen dem namenlosen Wanderer. Wir wandern nicht mehr, um anzukommen, wir sind unterwegs in einer frostigen, auskühlenden Welt» (Peter Härtling).

Zur Entstehung von Schuberts *Winterreise*

Wilhelm Müller und Franz Schubert sind sich nie begegnet, ja Müller hat nie erfahren, dass *Die Schöne Müllerin* und *Die Winterreise* von einem Geistesverwandten vertont wurden, obwohl er sich genau das erhofft hatte: «Ich kann weder spielen noch singen und wenn ich dichte, so sing ich doch und spiele auch. Wenn ich die Weisen von mir geben könnte, so würden meine Lieder besser gefallen als jetzt. Aber getrost, es kann sich ja eine gleichgestimmte Seele finden, die die Weise aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt.» Schubert vertonte die *Winterreise* allerdings nicht in der endgültigen Anordnung Müllers, sondern so, wie dieser sie sukzessiv verfasste (und veröffentlichte) und er, Schubert,

sie anfänglich kennenlernte: zuerst 1822 die zwölf Gedichte von «Gute Nacht» bis «Einsamkeit» (in *Urania*, dem «Taschenbuch auf das Jahr 1823», unter dem Titel *Wanderlieder. Die Winterreise. In 12 Liedern* ediert), 1823 zehn weitere (ohne «Die Post» und «Täuschung») und 1824 alle 24 in einer neuen Anordnung (gedruckt im zweiten «Bändchen» des *Waldhornisten* als *Lieder des Lebens und der Liebe. Die Winterreise*). Als Schubert Anfang 1827 die ersten zwölf Lieder komponierte, kannte er offenbar nur die *Urania*-Ausgabe von 1823 und nicht die vollständige von 1824, die er erst im Herbst 1827 zu Gesicht bekam. Da war das erste Dutzend aber bereits durch motivische und tonartliche Massnahmen dermassen verschweisst, dass er es nicht mehr zugunsten der neuen Zusammenstellung Müllers, die grösserer inhaltlicher Kohärenz geschuldet war, auseinanderreißen wollte oder konnte. Er vertonte die restlichen zwölf Gedichte in kurzer Zeit (im Herbst 1827) und fügte sie als zweite «Abteilung» der ersten an, die er, anders als diese, erst ein Jahr nach der Entstehung seinem Verlag gab, so dass er ihren Druck im Gegensatz zur ersten nicht mehr erlebte. Warum das Zögern? Vielleicht befürchtete er, dass der zweite Teil mit seiner verstärkten Tendenz zur Ausweglosigkeit und mit dem unerbittlich verfolgten Weg in den erwähnten «diesseitigen Tod» (Dürr) ohne jede Aussicht auf Erlösung und ohne jede romantische Verklärung die (schmale!) Öffentlichkeit noch mehr abschrecken könnte.

Zwischen dem Autographen und dem Druck des ganzen Zyklus gibt es Änderungen; am auffälligsten ist wohl der Wechsel von Tonarten in der ersten «Abteilung». So schliesst die erste Fassung von Nr. 12 «Einsamkeit» in d-Moll und verweist damit, den Bogen zu Ende führend, auf Nr. 1 «Gute Nacht», das ebenfalls in d-Moll steht. In der zweiten Fassung transponierte Schubert Nr. 12 nach h-Moll, jener Tonart, in der ursprünglich auch Nr. 24 «Der Leiermann» gehalten war. Durch die Transposition öffnete Schubert nicht nur die erste «Abteilung» (und den ganzen Zyklus, denn h-Moll ist recht entfernt von der Ausgangs- und Zentraltonart d-Moll), sondern verwies auch auf die semantische Beziehung zwischen den Schlussliedern der beiden Abteilungen: Für ihn, welcher der Tonartencharakteristik Christian Friedrich Daniel Schubarts folgte, war h-Moll «die Tonart der Einsamkeit, der Verlassenheit und schliesslich der Verzweiflung und Todessehnsucht» (Budde). «Der Leiermann» wurde aber, nach Schuberts Tod (und damit wohl ohne dessen Einverständnis ...), vom Verleger wahrscheinlich willkürlich in a-Moll veröffentlicht, das zwar einerseits als Varianttonart von A-Dur in Nr. 23 den Zusammenhang zwischen den beiden letzten Liedern herstellt und andererseits als Molldominante von d-Moll den direkten Anschluss an Nr. 1 und damit sozusagen die virtuelle Wiederholung des Zyklus oder ein ziel-

loses Kreisen ad infinitum ermöglichte (Härtling sieht in der *Winterreise* gar Albert Camus' *Sisyphos* aufscheinen), aber auch die erwähnte Öffnung, ja tonartliche Richtungslosigkeit des Zyklus zurücknimmt und den Zusammenhang zu Nr. 12 verschleiert.

Zentripetale und -fugale Kräfte im Zyklus

Da Schubert in der *Winterreise* Geschlossenheit und Offenheit indes allerorten dialektisch durchdringt, gibt es sogar für den von ihm nicht intendierten a-Moll-Schluss von Nr. 24 gute Argumente, denn h- und a-Moll verbinden oder öffnen den Zyklus wie eben aufgezeigt gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen. Zur Zyklusbildung trägt der Tonartenplan im Sinne einer nachvollziehbaren «Affektkurve» (Dürr) insgesamt entscheidend bei; da die Affekte aber oft brüsk wechseln, gibt es zwischen einzelnen Liedern gelegentlich unerhörte harmonische Progressionen, ja filmschnittmässige Gegensätze wie der zwischen dem c-Moll der «Erstarrung» und dem E-Dur des darauf folgenden «Lindenbaum» (einer sogenannten «falschen Terzverwandtschaft») oder der zwischen dem Es-Dur in «Letzte Hoffnung» und dem «ironischen» D-Dur des nächsten Liedes «Im Dorfe» (einer «neapolitanischen» Verwandtschaft) und damit en détail auch auseinanderstrebende Elemente. (Alle Tonartenangaben beziehen sich selbstverständlich auf das für einen Tenor geschriebene Original Schuberts. Wenn ein Bariton singt, müssen die Lieder nach unten transponiert werden. Das bedeutet, dass von der Tonartencharakteristik zwangsläufig das meiste und von der Tonartendisposition einige wichtige Bezüge verlorengehen, weil es aus stimmtechnischen Gründen nicht möglich ist, beim Transponieren immer das gleiche Intervall einzuhalten.) Die eben als Beispiele aufgezählten Durlieder täuschen: Es gibt in der *Winterreise* doppelt so viele Lieder in Moll (sechzehn) als in Dur (acht), was die düstere Grundfarbe des Zyklus verstärkt, zumal die wenigen Durlieder oft ironisch oder trügerisch zu verstehen sind!

Betonen der wie gesagt in der Schubertschen Anordnung chronologisch und geographisch nur schwer nachvollziehbare Weg des «Wanderers» und die kaum angedeutete Handlung das eher Disparate und Antizyklische in der *Winterreise*, so stiftet hingegen, neben den Tonarten, auch das Wechselspiel von drei verschiedenen Bewegungstypen innerhalb der 24 Lieder einen (im einzelnen wiederum gelegentlich gefährdeten) Zusammenhang. In etwa zehn Liedern herrscht die Bewegung des lyrischen Ichs selbst vor, das allerdings weniger wandert (dafür ist die Grundbewegung wie schon oft in der *Müllerin* entweder zu langsam, wenn wir sie auf das Viertel, oder zu schnell, wenn wir sie auf das Achtel beziehen), als dass es, meistens «diktiert» von der Klavierbegleitung, schreitet oder besser sich mühsam dahinschleppt. In circa sieben Liedern hält es in der Bewegung inne, steht

still, und in den restlichen Liedern nimmt es «Bewegungen in der Umwelt (meist tänzerisch[e]» (Dürr) wahr. Betrachten wir den Anfang des Zyklus: In Nr. 1 «Gute Nacht» geht der «Wanderer» langsam auf seine Reise, weg vom Hause des «fein Liebchen»; in Nr. 2 «Die Wetterfahne» hält er bereits an und blickt auf ihr Haus zurück; in Nr. 3 und Nr. 4 stolpert er weiter; in Nr. 5 «Der Lindenbaum» steht er schon zum zweiten Male still, und in Nr. 6 «Wasserflut» kehrt er «nach der Entrückung durch den «Lindenbaum» in die Realität zurück. «Die Musik gerät wieder in Bewegung – aber es sind nicht die Schritte des Wanderers, die wir hören, vielmehr scheint es, als ob die Welt um ihn herum sich bewege, in einer Art langsamem, melancholischem Reigentanz der Schneeflocken» (Dürr). Insgesamt überwiegen «mässige», «nicht zu geschwinde» und viele «langsame» Tempi, und in den letzten vier Liedern schreitet das lyrische Ich überhaupt nicht mehr.

Gibt es in der *Müllerin* noch recht viele Strophenlieder, so in der *Winterreise* fast keine mehr. Deren variierte und durchkomponierte Lieder verklammert Schubert indes durch wenige Motive, die zudem alle den Gestus des Schmerzes und der Resignation vermitteln: Hochkonzentrierte motivisch-thematische Arbeit und erschütternde Semantik gehen ineinander auf! Zentral dabei ist die kleine fallende Sekunde (sie kann natürlich auch aufsteigend auftreten) als altes Seufzersymbol; sie wird oft zu einem Wechselnotenmotiv ausgebaut oder steht exponiert in hoher Lage am Anfang einer fallenden Melodie. Ja, noch mehr: Der Halbton $f^1 - e^1$ erscheint unverändert an mehreren inhaltlich und musikalisch herausragenden Stellen der *Winterreise*; so beginnt und schliesst nicht nur das erste Lied vokal mit ihm, sondern endet auch der ganze Zyklus (auf «Fremd bin» und «hab ich» in Nr. 1 und «(Lei-)er dreh» in Nr. 24) – ein gewaltiger Bogen über fünf Viertelstunden Musik! Die kleine Sekunde ist aber ebenso am Anfang von Nr. 2 (als $f^2 - e^2$ im Klaviervorspiel), in den letzten Tönen der Singstimme von Nr. 3 (jetzt steigend als $e^1 - f^1$) und in weiteren Liedern deutlich zu hören. Was so im Grossen zusammengeschiedet wird, gibt es mit Hilfe anderer Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen einzelnen Liedern im Kleinen zu entdecken; die Nummern 4 bis 6 werden etwa durch eine Triolenbewegung miteinander verbunden, und das Bassmotiv in der Klaviereinleitung zu Nr. 4 «Erstarrung» wird in die Oberstimme des Klaviervorspiels zu Nr. 5 «Lindenbaum» verwandelt.

Weitere Kostbarkeiten

Klavier und Singstimme verschmelzen in der *Winterreise* wie nie zuvor zu einer Einheit, wobei letztere sich eher dem Instrument anpasst als umgekehrt. Es gibt keine eingängigen Melodien zum Nachsingen mehr, sondern Deklamation, Rezitatives, exponierte hohe

und tiefe Lagen («Ei Tränen» in Nr. 3!), grosse Intervallsprünge (Schluss des «Leiermann»!), kurzum: Der Schöngesang muss der Wahrheit und der ungeschminkten Expression weichen! Einzig «Der Lindenbaum» wurde wie eingangs erwähnt populär, aber auch das nur durch das schändliche Weglassen der Mollteile und die skandalöse Überführung des durchkomponierten Liedes in ein verkitschtes Strophenlied!

Über Hunderte von ingeniosen kompositorischen Massnahmen Schuberts wäre zu referieren, wenn Platz wäre; allein über das erste oder letzte Lied des Zyklus könnten Bücher geschrieben werden – oder über die Nr. 17 «Im Dorfe», etwa über den perpetuierten Halbton im Klavierbass, den unerwarteten Einsatz der Singstimme oder die metrischen Verschiebungen am Ende des Liedes, aber auch darüber, dass Müllers zweiteiliges Gedicht kühner, das heisst offener geformt ist als Schuberts relativ geschlossene dreiteilige (A – B – A') Vertonung, die es wagt, mitten in Müllers zweiter Strophe den Mittelteil zu beginnen! Ein einziger genauerer Hinweis muss indes genügen und sei stellvertretend für alle Kostbarkeiten der Partitur genannt, nämlich darauf, wie glänzend Schubert die schwierige Aufgabe, «fremd», das erste und ungemein bedeutsame Wort der *Winterreise*, zu verklanglichen, gelöst hat: Er lässt zur volltaktig beginnenden starren Begleitung mit einem d-Moll-Dreiklang die flexibel wirkende Melodie auftaktig mit f^2 , einem Ton, der zum Begleitakkord gehört, einsetzen und bringt danach auf den «schweren» Taktteil unvorbereitet ein zum d-Moll-Dreiklang dissonierendes, sogenanntes «akkordfremdes» e^2 , welches das Gefühl des Fremden, des Unvereinbaren geradezu hör- und erlebbar macht. Da alle vier Strophen so anfangen, bekommt die Wendung eine zentrale Funktion: die von der ersten Sekunde an permanente Vergegenwärtigung der Fremdheit und Dissoziation in der *Winterreise*. Gleichzeitig vermittelt Schubert mit dem Hochtönen auf «fremd» auch deklamatorisch dessen Wichtigkeit, berücksichtigt aber mit dem «bin» auf die «schwere» Taktzeit ebenso das jambische Versmass Müllers!

Zum Rang der *Winterreise*

Das die Summe der je exzellenten Einzelteile weit übersteigende Amalgam von Müllers Text und Schuberts Musik konstituiert eines der hervorragendsten und wahrsten Kunstwerke aller Zeiten: «In ihrer unwiederholbaren Einheit von Vers und Ton bietet die *Winterreise* eines der erschütterndsten, wenn nicht das erschütterndste künstlerische Doppelzeugnis jener politischen Unfreiheit, die Heine als die wahre Ursache der romantischen Ironie und des Weltschmerzes beim Namen nannte» (Goldschmidt). Sie bleibt aber nicht

im 19. Jahrhundert verhaftet, sondern ist von überzeitlicher Bedeutung und Ausstrahlung, weil sie jeder inhumanen und unfreien Gesellschafts- und Machtstruktur ihren Spiegel vorhält und vorhalten wird – ja sie würde ihre Wichtigkeit gar in einer befriedeten Welt behalten, nicht nur als Mahnmal, sondern ebenso wegen ihrer immanent künstlerischen Qualitäten. So ungern ich den Anteil Müllers daran schmälere, muss doch abschliessend festgehalten werden, dass Schubert nicht nur kongenial auf die Metrik und den Inhalt der Müllerschen Verse eingegangen war und sie dadurch ganz zu sich kommen liess, sondern auch durch seine dialektischen Verschmelzung von Wort und Ton eine zwar daraus hervorgehende, sich indes bald als selbständig erweisende, nur schwer zu analysierende dritte Ebene ermöglichte. Zudem gelang ihm die vollkommene Synthese von Lied und Instrumentalmusik; sie vollzog sich indes «nicht etwa in der Weise, dass man das Liedmässige in der Gesangsstimme, die instrumentalen Errungenschaften in der Behandlung der Klavierbegleitung [...] zu suchen hat. Das ganze hochdifferenzierte Gebilde wird [vielmehr] von ihr gleichmässig durchdrungen. Nicht nur jedes Lied ist ein «Ganzes», auch der Gesamtzyklus weist eine innere Einheit und Geschlossenheit auf.» Was Schubert auf dem Gebiet der Oper trotz vieler Beiträge versagt blieb, die Bewältigung des grossen vokalen Zyklus und Dramas, hat er um so durchschlagender und nachhaltiger in der *Winterreise* geleistet. «Schon in der *Schönen Müllerin* hatte er den musikalischen Roman geschaffen. In der *Winterreise* ging er noch einen Schritt weiter, indem er die zyklische Einheit der Teile über das Novellistische hinaus vor allem musikalisch», mit genuiner motivisch-thematischer Arbeit, verankerte (Goldschmidt).