

Schuberts *Winterreise* – Einführende Erläuterungen zu den einzelnen Liedern

Zur Entstehung der *Winterreise*

Die Texte stammen von Wilhelm Müller, einem Dichter, der an den Befreiungskriegen gegen Napoleon teilnahm. Schubert entnahm die zwölf Gedichte der „Ersten Abteilung“ der Literaturzeitschrift *Urania*, die unter dem repressiven System Metternichs verboten war. Schubert besorgte sie sich illegal. Die ersten zwölf Gedichte vertonte Schubert im Februar 1827, ein Jahr vor seinem Tod. Im Spätsommer des Jahres stieß er auf die anderen zwölf Gedichte von Wilhelm Müller, die er im Oktober komponierte. Die Erstausgabe erschien nach seinem Tod im Dezember 1828. Die Tonarten in fünf Liedern der Erstausgabe (6, 10, 12, 22, 24) weichen vom Autograph ab, sie wurden tiefer transponiert. Die Änderungen der Tempobezeichnungen in der Originalausgabe stammen von Schubert. (Die „Originalausgabe“ ist ein Druck, den Schubert autorisiert hat.)

Zum **Inhalt** (zitiert aus „Winterreise“ auf Wikipedia <https://de.wikipedia.org/wiki/Winterreise>)

„Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus“ – mit diesen Versen beginnt die „Winterreise“, einer der bekanntesten Liederzyklen der Romantik, mit dem Schubert eine Darstellung des existentiellen Schmerzes des Menschen gelang. Im Verlauf des Zyklus wird der Hörer immer mehr zum Begleiter des Wanderers, der zentralen Figur der Winterreise. Dieser zieht nach einem Liebeserlebnis aus eigener Entscheidung ohne Ziel und Hoffnung hinaus in die Winternacht. Das Werk Müllers kann auch als politische Dichtung begriffen werden, in der er seine von den Fürsten enttäuschte und verratene Vaterlandsliebe (d.h. die Hoffnung auf Freiheit, Liberalismus und Nationalstaat) thematisiert.

Innerhalb des Zyklus lässt sich kein durchgehender Handlungsstrang erkennen. Es handelt sich eher um einzelne Eindrücke eines jungen Wanderers. Auf den 24 Stationen seines passionsgleichen Weges ist er zunächst starken Stimmungsgegensätzen von überschwänglicher Freude bis hin zu hoffnungsloser Verzweiflung ausgesetzt – von Schubert durch den häufigen Wechsel des Tongeschlechts verdeutlicht –, bevor sich allmählich eine einheitliche, jedoch vielfältig schattierte, düstere Stimmung durchsetzt.

Im Ausklang des Zyklus trifft der Wanderer auf den Leiermann, der frierend seine Leier dreht, aber von niemandem gehört wird. Die Melodie erstarrt hier zur banalen Formel, das musikalische Leben hat sich verflüchtigt und das Gefühl scheint aus einem verloschenen Herzen entwichen zu sein – und doch gelingt Schubert in dieser Szenerie unendlicher Hoffnungslosigkeit hier eines seiner anrührendsten und gleichzeitig schlichtesten Lieder.

Mit der Frage „Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?“ endet die „Winterreise“. Manche sehen in diesem Lied die Kunst als letzte Zuflucht dargestellt, andererseits wird der Leiermann, dem der Wanderer sich anschließen will, auch als Tod gedeutet. Eine dritte Deutung sieht in der „ewigen Leier“ den Ausdruck der Qual eines hoffnungslosen, aber immer fort dauernden Lebens.

Die Erläuterungen zu den einzelnen Liedern sind dem Text von *Walther Dürr - „Lieder“* in „Reclams Musikführer – Franz Schubert“ (1991) entnommen, das es noch antiquarisch gibt. Ergänzt werden die Ausführungen von W. Dürr jeweils durch Auszüge aus dem Buch von *Arnold Feil „Franz Schubert“* (1975). Auslassungen in den Texten sind nicht gekennzeichnet. Die Musikwissenschaftler Dürr und Feil sind die Herausgeber der Urtext-Ausgabe der *Winterreise* im Bärenreiter-Verlag.

Die von Dürr angegebenen Charakterisierungen der Tonarten entsprechen dem allgemeinen Verständnis aus der Zeit Schuberts.

Die jeweils erste Angabe der Tonart bezieht sich auf die von mir gesungene Urtext-Ausgabe für Tiefe Stimme in Baßbariton-Lage – eine Große Terz tiefer als im Original. Die Tonartenangaben in den Erläuterungen beziehen sich auf die Originalausgabe, also die Tenorlage.

Einleitend schreibt Walther Dürr zur *Winterreise*:

Dem Zyklus liegt kein gerichteter Handlungsablauf zugrunde; der Wanderer bewegt sich im Kreis, oder besser in einer Art Spirale. Der Beginn ist eindeutig festgelegt mit dem Verlassen der Stadt und der ungetreuen Geliebten (1. *Gute Nacht*); das Ende ist zunächst unklar markiert durch *Einsamkeit* (12.), dann präzise durch *Der Leiermann* (24.). Dazwischen aber findet man immer wieder „Rückblicke“, Entsprechungen, Wiederholungen.

Die scheinbar locker gefügte Liederfolge erweist sich bei näherem Hinsehen als in sich fest strukturiert. Es geht dabei um den Weg von außen nach innen, von der realen Welt in eine ideale. Es ist im ersten Teil der Weg „in weite Fernen, wo die Ahnung des Unendlichen im dämmernden Rosenlicht sehnsüchtig aufgeht“, ein Weg, auf dem dennoch der „Schmerz beschränkter Gegenwart, der die Grenze des menschlichen Seins umstellt“ immer fühlbar bleibt (Zitat aus einer Rezension von 1828). Der zweite Teil setzt neu an, geht mit dem ersten zunächst parallel, führt dann aber weiter, und zwar keineswegs in eine rosige Unendlichkeit, in die romantische Utopie: der Wanderer der *Winterreise* erkennt, dass er das *Wirtshaus* (21.) nicht erreicht, dass er „die Grenze des menschlichen Seins“ nicht zu überschreiten vermag; der Weg nach innen führt ans Ende.

Erste Abteilung

1. Gute Nacht - „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus...“

b-moll – Original in d-moll (Tonart der Schwermut und Resignation)

Tempo: *Mäßig* (Autograph: *Mäßig, in gehender Bewegung*)

Das erste Lied des Zyklus berichtet real vom Abschied, davon, dass man den Sänger gewaltsam vertreiben würde, wollte er noch länger bleiben. Er verläßt die Stadt, verläßt „fein Liebchen“, das – wie man im folgenden Lied erfährt – nun eine bessere Partie gefunden hat. Als das Lied einsetzt, ist der Wanderer bereits unterwegs.

Wandern ist nicht einfach nur Bewegung, es ist auch immer Selbstreflexion, Voraussetzung für den Weg nach innen. So folgen dann in dem ganzen Zyklus auf Lieder des Gehens und Schreitens immer wieder solche der „Rast“ und des „Rückblicks“.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Zu dieser Musik wirklich zu gehen, ist unmöglich. Die Achtel gehen dafür zu schnell, die Viertel zu langsam. Wir haben aber zwingend die Vorstellung des Gehens in der musikalischen Realität. Als Hörer gilt es musikalische Aktivität zu entwickeln, die uns über das *Mitempfinden* hinaus *mitschaffen* läßt am Werk, weil es sich im Hören bildet, wenn wir es (im Einzelnen und zugleich als Ganzes) *mitvollziehen*.

In der *Winterreise* ist der Klavierpart stark mit der Singstimme verschmolzen, häufig aus ihr gewonnen, er verdoppelt sie oft und nimmt sie in vielen Vorspielen einfach vorweg.

Dementsprechend zeigt die Singstimme mehr instrumentalen Gestus, was wiederum zur Folge hat, daß sie sich manchmal nicht nur gegen die einfache Deklamation des Textes, sondern auch gegen melodisch-liedhaften Vortrag sträubt.

Gute Nacht ist nicht besonders sangbar. Es ist sehr schwer, die erste Silbe und den rhythmischen Auftakt nicht zu betonen und doch dem Spitzen- und Ausgangston der weit ausholenden Melodie seine Bedeutung zu lassen.

Das ersten Intervall (f-e) hat eine tiefere Bedeutung für die Grundstimmung des Liedes und ihre Nuancen. (J.Q.: Es taucht in *Erstarrung* und *Wasserflut* auf – und, wie ich selbst entdeckt habe, im Baß in den *Nebensonnen* an zentraler Stelle auf, bei „*Nun sind hinab die besten zwei*“.)

4. Strophe: Pentatonik in der Dur-Melodie. Das Fehlen der Halbtöne in der im Duktus gleichbleibenden Melodielinie ist von tiefer Wirkung. Dadurch klingt die Strophe anders instrumentiert; die Musik scheint in neues Licht getaucht.

2. Die Wetterfahne - „Der Wind spielt mit der Wetterfahne auf meines schönen Liebchens Haus...“
f-moll – Original in a-moll (Moll-Dominante* zu d-moll), Tempo: *Ziemlich geschwind* (Autograph: *Ziemlich geschwind, unruhig*) („Ziemlich geschwind“ heißt bei Schubert 'nicht zu geschwind', also angemessen geschwind.)

* Die Dominante ist die Tonart eine Quinte über der Haupttonart, normalerweise eine Dur-Tonart.

Das zweite Lied ist ein Rückblick auf des „Liebchens Haus“. Die Bewegung der Wanderung scheint unterbrochen, reale und erinnerte Bilder mischen sich. Schubert setzt das Lied als Szene. Im Unisono-Vorspiel im Klavier und in der Unisono-Begleitung der Singstimme ist zu hören, wie der Wind mit der Wetterfahne spielt. „Leise“ Passagen („Der Wind spielt drinnen mit den Herzen“) wechseln sich ab mit „lauten“ („Was fragen sie nach meinen Schmerzen“) - „leise“ und „laut“ ist von Schubert in der Singstimme notiert, was nur in Ausnahmefällen vorkommt.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Als eine Art „Tongemälde“ fällt es aus dem Zyklus heraus. Die beiden Momente, die uns an *Gute Nacht* zuletzt aufgefallen sind, das In-Erscheinung-Treten eines Menschen und dessen seelische Verfassung als Grundstimmung, spielt Schubert hier aus, als gelte es, den Menschen leibhaftig darzustellen. Dieser Mensch bricht in Schmerz und Verzweiflung aus: Das Lied ist ein Ausbruch, und zu Schuberts Zeit muß es unerhört geklungen und gewirkt haben.

3. Gefrorne Tränen - „Gefrorne Tropfen fallen von meinen Wangen ab...“

cis-moll – Original in f-moll, Tempo: *Nicht zu langsam* (2 Halbe-Takt)

Dann folgt in der Tonartenanordnung ein Bruch. Das dritte Lied steht in f-moll, der Moll-Untermidiante (*) zu a-moll; das ist ein Ton mit leiterfremder Terz, gleichsam ein Absturz. Jetzt geht es nicht mehr um reale Bilder: Das Lied spricht vom Gegensatz innerer Leidenschaft zu einer in Eis ertarrten Außenwelt, die dennoch abgehoben ist von jener Welt, aus der der Wanderer kommt. Es ist eine Welt, in der Tränen gefrieren, in der Leiden nach außen projiziert werden und dies Außen sich dann ihrer bemächtigt. Der Sänger geht durch diese Welt nicht mehr gleichmäßig, wie im ersten Lied, sondern unsicher schreitend, wie verstört von den synkopisch fallenden „gefrorenen Tropfen“. Erst dann verfestigt sich sein Schritt, als er nicht mehr auf das Eis um sich, sondern ganz nach innen blickt, auf die „Quelle“ seiner Tränen.

* Eine Medianten ist eine Terzverwandtschaft zwischen zwei Tonarten. So sind c-moll (c-es-g) und Es-Dur (es-g-b) über die Terz „es“ miteinander verwandt. Der Wechsel in eine Medianten kann wie eine Entrückung wirken oder in diesem Lied wie ein Absturz. Siehe auch der Wechsel von Nr. 4 in c-moll zu Nr. 5 in E-Dur – eine Entrückung in eine Traumwelt.

4. Erstarrung - „Ich such im Schnee vergebens nach ihrer Tritte Spur...“

gis-moll – Original in c-moll (Moll-Dominante zu f-moll), Tempo: *Ziemlich schnell* (Autograph: *Nicht zu geschwind*)

Ein neuer Impetus, eine gleichsam „eilende“ Bewegung, die dennoch auch „Erstarrung“ ist. Wie eine Kruste legt sich Erstarrung über die leidenschaftliche Bewegung. Der nach innen gerichtete Blick des Wanderers sucht nach „ihr“, nach „ihrer Tritte Spur“, doch vergebens. Er fürchtet, seine Schmerzen könnten schweigen, sein erstarrtes Herz und „ihr Bild“ darin schmelzen und zerinnen.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Mit einer Leidenschaft ohnegleichen zieht *Erstarrung* in einem Zug an uns vorüber, als käme es aus einem Atem. Kaum ein Lied des Zyklus ist von ähnlicher leidenschaftlicher Intensität.

5. Der Lindenbaum - „Am Brunnen vor dem Tore da steht ein Lindenbaum...“

C-Dur – Original in E-Dur, Tempo: *Mäßig* (Autograph: *Mäßig langsam*)

Auf die erste Gruppe von Liedern folgt eine zweite, von drei Liedern, jeweils in E-Dur oder e-moll. Auf den Abstieg in die Moll-Untermediante (a-moll – f-moll) folgt so nun der Aufstieg in die Dur-Obermediante (c-moll – E-Dur), ein Aufstieg der bei Schubert meist Entrückung ist und – im konkreten Fall von E-Dur – Ekstase. Es ist die Welt des Traums – im Schatten des *Lindenbaums*, eines Traums freilich, der von der Realität bedroht ist (Wechsel nach e-moll zu „*Ich muß auch heute wandern...*“ und durch einen überraschenden Absturz in einen C-Dur-Akkord zu „*Die kalten Winde bliesen*“). Entrückung bedeutet abermals Innehalten: Der Wanderer geht nicht mehr, die Melodielinie orientiert sich am Modell eines langsamen Menuetts (*): Der Wanderer blickt zurück in eine Zeit, als der Baum Blätter trug, Schatten spendete dem Liebenden. Langsamer ekstatischer Tanz: Das ist jedoch nicht nur Blick zurück, es birgt auch ein verführerisches Versprechen: „*Du fändest Ruhe dort...*“. Zum ersten Mal klingt Todessehnsucht an.

* Ein Menuett ist ein ruhig bewegter Tanz und eine Sarabande wie in Nr. 6 ein ausgesprochen langsamer Tanz mit dem Schwerpunkt auf der Zwei des Taktes – beide im 3/4-Takt.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil (Unterstreichungen von mir) :

Die Erinnerung, die die Musik beschwört, ist freilich nicht die des Wanderers – etwa über Brücken des Textes und damit konkret verbundene Assoziationen -, sie ist vielmehr gleichsam ihre eigene. Schubert ist weit davon entfernt, mit Hilfe seiner Musik etwas darzustellen, was hinter dem Text liegt, er realisiert vielmehr musikalischen Sinn in der Vertonung von Text. Insofern bleiben Elemente von Verbindung unter den Liedern stets rein musikalisch und gewinnen Bedeutung und Sinn nur im Zusammenhang des Hörens. Wir nehmen hörend wahr, daß die Triolen, die den Klavierpart von *Erstarrung* ganz durchziehen, im instrumentalen Element des *Lindenbaums* und, aufs äußerste reduziert, in der anhebenden Figur des Vor- und Nachspiels und des Strophenbeginns und dann in den wellenartigen melodischen Figuren der Singstimme in *Wasserflut* wiederkehren. Musikalische Verbindung durch eine rhythmische Figur, in jedem Lied für die Satzstruktur von eigener Bedeutung.

6. Wasserflut - „Manche Trän aus meinen Augen ist gefallen in den Schnee...“

c-moll – Original e-moll (Autograph: fis-moll), Tempo: *Langsam*

Der Rückblick in die Idylle ist von kurzer Dauer. Mit der *Wasserflut* ist der Wanderer zurückgekehrt in die Welt der „gefrorenen Tränen“. Das Menuett verwandelt sich in eine Sarabande, Singstimme (Tanzmelodie) und Instrument (Tanzrhythmus) verbinden sich zu gemeinsamem Tanz (vgl. * bei Nr. 5). Wie hypnotisiert von seinem Traum schaut der Wanderer, die Klavierfiguren der Schlußstrophe des *Lindenbaums* aufgreifend (Triolen), in den Schnee des Winters und kann sich doch von den Frühlingsbildern nicht lösen: „*Wenn die Gräser sprossen wollen, weht daher ein lauer Wind, und das Eis zerspringt in Schollen...*“, wohl wissend, daß dies sein Frühling nicht mehr sein kann: mit einem schmerzlichen Ausbruch schließt jede Strophe.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Mit *Wasserflut* ist der Zyklus an einen Punkt gelangt, an dem sich der mitgehende Hörer fragt, ob es auf der Winterreise nun überhaupt weitergehen kann. Jeglicher Wille scheint dazu erscheint ja doch erlahmt, jegliches Sprechen über den einfachen Erzählton hinaus sich in Ausdruck von Schmerz verströmen zu wollen. Schubert scheint die „gehende Bewegung“ ebenso aufgegeben zu haben wie das Element einer bestimmten Art von Rede („rezitativisch“). Statt dessen läßt er wie sonst nur selten die Empfindung dominieren: die Grundstimmung ist erdrückend.

7. Auf dem Flusse - „Der du so lustig rauschtest, du heller, wilder Fluss...“

c-moll – Original e-moll, Tempo: *Langsam* (Autograph *Mäßig*)

Der Wanderer ist wieder unterwegs: Verhaltene, vorsichtige, aber regelmäßige Schritte führen ihn auf das Eis des Flusses, in dem er sein Gegenbild erkennt: erstarrt und dennoch reißend „*unter*

seiner Rinde“. Auch in dieses Lied ist nochmal ein Rückblick eingeblendet: „*In deine Decke grab ich mit einem spitzen Stein den Namen meiner Liebsten...*“ - so wie er einst in die Rinde des *Lindenbaums* „so manches Liebe Wort“ geschnitten hatte. Folgerichtig wendet sich dieses Lied noch einmal nach E-Dur, doch nur für eine kurze Strophe: Die reißende Strömung des Flusses treibt den Wanderer weiter.

Die Gruppe der Lieder 5 – 7 markiert im Ganzen eine Art Pause auf seinem Weg. Was in der ersten Liedgruppe (1 – 4) angedeutet war, ist hier erneut ausgeführt, doch sind Außen und Innen, Realität und Traum, jetzt seltsam ineinander verschränkt.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Wir sind jetzt auf eine Weise „hineingenommen“ in das Ganze, daß wir uns im Banne des Geschehens fühlen, obgleich im Zyklus die Handlung fehlt, und daß wir glauben, das Geschehen an uns selbst zu erleben, obgleich wir nur Zuhörer sind. Kaum ein Lied, scheint mir, ist so ernst wie dieses.

Zur letzten Strophe „*Ob's unter seiner Rinde...*“: Was bei Schubert viel seltener ist, als man gemeinhin glaubt, hier bewegt es uns tief, die Steigerung. Daß dazu Harmonik und Dynamik wesentlich beitragen, ist deutlich. Diese unterstreichen indessen nur, was *im Grunde* vor sich geht und den Hörer tiefer bewegt: Wir erleben, wie das Lied sich von den beiden ersten Strophen zum Dur-Teil hin und in diesem als Lied sowohl melodisch als auch in fortschreitender Variation der Begleitung entfaltet, wie in diese Entfaltung aber bei der Wiederkehr des Moll etwas hereinbricht, das den Satz in seiner Einheit zu sprengen droht – zumal Singstimme und Instrumental-Baß sich merkwürdig verbinden -, den (musikalischen J.Q.) Satz also in Frage stellt, ihn dann aber wieder neu bindet, ja bildet, und wie dies Neue das Ganze weit hinausführt über das Liedhafte, von dem die Komposition ihren Ausgang genommen hat. Der Text scheint nicht mehr im üblichen Sinne „vertont“, er ist „musikalisch gesprochen“. Mag der Hörer diesem Werk zunächst naiv gegenübertreten oder sich ihm lediglich empfindsam ffnen, hier wird er sich Schubert nicht entziehen, der ihn ganz beansprucht, der ihn in seine *Winterreise* hineinnimmt, der ihn verwandelt.

Die Art und Weise, in der Schubert in *Auf dem Flusse* Kompositionselemente des einfachen Liedes (in Melodik, Periodisierung und dreiteiliger Anlage) mit anderen, die im Grunde nicht dazu stimmen (Rezitativisches mit freier Deklamationsrhythmik und freier Taktgruppenbildung, pointierten Modulationen, harmonische Rckungen), verbindet, läßt die Frage nach der Einheit des Kunstwerks aufkommen, ob ein solches musikalisches Gebilde sich im Hörer überhaupt noch zu einem Ganzen formt.

8. Rückblick - „*Es brennt mir unter beiden Sohlen tret ich auch schon auf Eis und Schnee...*“
es-moll – Original g-moll (Subdominante (*) zu *Gute Nacht*), Tempo: *Nicht zu geschwind*

* Die Subdominante ist die Tonart, die eine Quinte unter der Hauptonart liegt.

Eine dritte Gruppe von Liedern (8 – 12) führt den Wanderer schließlich zum „Ziel“. *Rückblick* erinnert noch einmal an die „Stadt der Unbeständigkeit“. Es ist jedoch eine neue Art Rückblick; kein Innehalten – der Wanderer erscheint vielmehr wie gehetzt: Er nimmt immer neue Anläufe, wie zum Sprung, stolpert, hastet weiter: „*Ich mcht nicht wieder Atem holen, bis ich nicht mehr die Türme seh*“ - und schaut dann doch zurück (in einem ausgeglichenen, ruhig lyrischen Mittelteil in Es-Dur).

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Schuberts Vorstellung entzündet sich zwar am Text, entfaltet sich dann aber rein musikalisch. Die Aktivität des Hörers ist für das Zustandekommen des Ganzen und seines Eindrucks notwendig, weil nur dann die verschiedenen Faktoren in Text und Komposition und die Strukturen des musikalischen Satzes in ihrer Beziehung zueinander wirksam werden und damit den Sinn des Werkes erkennen lassen.

In *Rückblick* ist die „gehende Bewegung“ ein hastig stolperndes Fliehen verfremdet in panische Flucht. Dieser Vorstellung entgegen wirkt freilich die letzte Strophe, die enthüllt, daß der Wanderer ja doch eigentlich gar nicht fliehen will; er möchte zurücksehen, zurückkehren, einmal wieder, noch einmal „vor ihrem Hause stille stehn“.

Wenn Schubert das Gedicht wie in einem Brennpunkt sammeln und als Musik wieder aus dem Brennpunkt hervorstrahlen lassen will, wenn er dazu den Hörer Bewegungsvorstellungen gleichsam musikalisch assoziieren läßt, die er dann mit den Mitteln der Komposition, durch (im Akt des Hörens mitzuvollziehende) musikalische Strukturen bindet, wenn Schubert den Inhalt des Gedichts solchermaßen als Musik fassen will, dann hat er in dem einen Satz des Liedes beides, die heftigste Bewegung atemlosen Fliehens und die Ruhe des Stille-Stehens, gleichermaßen zu realisieren und zugleich jene in diese zu überführen. Wie macht er das? Daß es ihm gelingt, erfahren wir immer wieder, wenn wir das Lied singen, spielen oder hören, und wir wissen, daß solche Hörerfahrung keineswegs nur schöne Empfindung, sondern Erlebnis einer musikalischen Realität zugrunde liegt.

(S. 44 ff. analysiert Arnold Feil ausführlich die rhythmische Gestaltung des Liedes - mit seinen Verschiebungen und Überlagerungen im Zweier-Takt des Verses und Dreier-Takt des Liedes, mit den markanten Akzentverschiebungen, verschobenen Einsätzen, Taktwechseln - und zeigt auf, wie vor allem am Ende bei „vor ihrem Hause stille stehn“ musikalische und sprachliche Metrik außer Kraft gesetzt und das Maß aufgegeben ist.)

Schubert „vertont“ nicht im üblichen und engeren Sinne des Wortes, auch „deutet“ er den Text nicht durch Untermalung des Details oder dadurch, daß er das Ganze in einer gewissen Stimmung hält – das alles spielt *auch* eine, zumeist aber eine durch untergeordnete Rolle in seiner Komposition -, er setzt vielmehr eine Vorstellung, die er aus dem Gedicht gewonnen hat, in Musik um. Zu dieser Vorstellung scheinen ihn vor allem Bewegungsvorgänge anzuregen, die die Entfaltung des Liedes gleichsam in Zeit und Raum ermöglichen. Die vom Text ausgelöste Bewegungsvorstellung gerinnt ins Musikalische; Schubert gewinnt daraus musikalische Strukturen; er verwirklicht die Bewegungsvorstellung als Musik.

9. Irrlicht – In die tiefsten Felsengründe lockte mich ein Irrlicht hin...

g-moll – Original h-moll, Tempo: *Langsam*

Mit dem neuen Lied *Irrlicht* folgt h-moll auf g-moll, vielfach bei Schubert ein Hinweis auf nun schon deutlich ausgesprochene Todeserwartung („*jedes Leiden*“, heißt es am Ende des Liedes, findet „*auch sein Grab*“). Die zuvor hastende Bewegung verwandelt sich wieder in Tanz, einen Tanz, der an den sarabandenartigen Rhythmus der *Wasserflut* anzuschließen scheint. Das *Irrlicht* hat die Führung übernommen; so erscheint der Tanz vielfach gebrochen, wie ziellos, nicht in festen Figuren gefügt, von unerwarteten Pausen unterbrochen. Und während in *Wasserflut* Singstimme (Tanzmelodie) und Instrument (Tanzrhythmus) sich zu gemeinsamem Tanz verbinden, ist dieser hier zunächst dem Instrument allein vorbehalten; die Singstimme fügt sich ein („*In die tiefsten Felsengründe lockte mich ein Irrlicht hin*“), rezitiert, bildet Gegenmelodien („*Bin gewohnt das irre Gehen*“). Erst am Ende des Liedes, als der Wanderer auch im Irregehen sein Ziel erkennt, übernimmt die Singstimme in leidenschaftlichem Ausbruch wieder die Führung („*jeder Strom wird's Meer gewinnen*“ - Rückung nach C-Dur, „*jedes Leiden auch sein Grab*“ - Modulation zurück nach h-moll).

10. Rast - „Nun merk ich erst wie müd ich bin, da ich zur Ruh mich lege...“

as-moll – Original c-moll (Autograph: d-moll), Tempo: *Mäßig*

Abermals verändert sich die Bewegung; sie ist nun wieder zielstrebig, drängend. Von neuem geht der Wanderer einem „Obdach“ entgegen. Der Text spricht davon, dass er den Rastplatz wohl gefunden habe, „*in eines Köhlers engem Haus*“ - „*doch meine Glieder ruhn nicht aus*“. Die Musik bestätigt das: Von einem Ende der Wanderung kann keine Rede sein. Der Hörer mag zunächst im Zweifel bleiben, was nun real, was vorgestellt ist, die Ruhe oder die Wanderung; Realität und Traum schieben sich ineinander. Im Zusammenklang von Text und musikalischem Kommentar wird das gemeinte deutlich: Das Lied steht in c-moll – die Realität des Wanderns gilt auch während der „Rast“.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Zum ersten Mal ruht der Wanderer. Und doch ist *Rast* ein „Geh-Lied“. Willenlos geht „es“ in dem Menschen weiter, der da singt – der Instrumentalpart zieht unaufhaltsam dahin, und der Sing-

stimme fehlt jegliche Kraft, auf ihn einzuwirken, ihn zu gliedern, ihn zu bestimmen, sei ihr Ambitus melodisch und dynamisch noch so groß, deklamiere sie noch so beredt, wie etwa das „*der Rücken fühlte keine Last*“, oder auch noch so ausdrucksvoll, wie das „*der Sturm half fort mich wehen*“. Unerbittlich geht der Satz weiter – unabwendbar wie das Schicksal. Die musikalische Realität steht gegen den Willen des Wanderers.

Die Vorstellung einer gewiß nicht heiteren aber doch lockeren Bewegung des Beginns in *Gute Nacht* hat sich bis hierhin zur Zwangsvorstellung eines Wandern-Müssens verwandelt. Und diese Wandlung ist ein Geschehen (wengleich ohne Handlung), in das Schubert uns, die Hörer, verstrickt.

Die meisten Lieder der Winterreise lassen es von vornherein überhaupt nicht zu, als belanglos 'schöne Lieder' angesehen zu werden; sie gehen unmittelbar und allein unser Inneres an.

11. Frühlingstraum - „*Ich träumte von bunten Blumen, so wie sie wohl blühen im Mai...*“

F-Dur/f-moll – Original A-Dur/a-moll, Tempo: *Etwas bewegt* (Autograph: *Etwas geschwind*)

Nach der *Rast* erfolgt ein neuer Bruch. Schubert führt uns aus c-moll nach A-Dur, in den *Frühlingstraum*. Wieder verschlingen sich Illusion und Realität, A-Dur und a-moll (die Verbindung der beiden Tonarten bezeichnet bei Schubert wohl nicht selten den Gegensatz von Utopie und Wirklichkeit), volksliedhafte Einfachheit zu Beginn jeder Strophe, schrille Dissonanzen im Mittelteil.

Im Schlußabschnitt klingt zeitweise der daktylische* Schreitrythmus an, hier wohl die Aufhebung der Widersprüche andeutend. Doch weiß man diesmal nicht, ob die Figur aus dem Traum heraus oder – wie der Text suggerieren möchte: „*Die Augen schließ ich wieder...*“ - in ihn hineinführen soll.

* „Daktylisch“ ist ein Versrhythmus von schwer-leicht-leicht, -- v v.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Das Lied besteht aus drei musikalisch nicht zusammenhängenden Teilen. Es ist kein „schönes Lied“. Der *Frühlingstraum* ist beklemmende Realität: mit der Irrealität des Traums, dann mit der Realität der Wirklichkeit (im Mittelteil mit naiven musikalischen Mitteln wiedergegeben) und schließlich, wenn der heitere Blick des Beginns, am Schluß zutiefst getrübt ist, in der Realität des Wissens, daß die Frage „*Wann grünt ihr Blätter am Fenster?*“ und „*Wann halt ich mein Liebchen im Arm?*“ keine Antwort hat. Anfang und Ende, das heißt die Klaviertakte des Vorspiels und des Endes, gilt es also „zusammenzuhören“. Im *Frühlingstraum* ist die Zwangsvorstellung des Gehens „weiter und immer weiter“ aufgehoben – im Traum.

12. Einsamkeit - „*Wie eine trübe Wolke durch heitre Lüft geht...*“

g-moll – Original h-moll (Autograph d-moll), Tempo: *Langsam*

Das letzte Lied des ersten Teils ist gleichsam die Endstation der Wanderung nach innen, der Absonderung auch von der umgebenden Natur: „*Wie eine trübe Wolke durch heitre Lüfte geht, ... so zieh ich meine Straße.*“ Das Lied „geht“ wieder, in gleichmäßigen Achteln wie im ersten Lied, „langsam“ zwar, aber dennoch unbeschwert, ohne lastende, „innehaltende“ Akzente und seltsam leicht. „Erstarrung“ ist das nicht mehr, keine Kruste überdeckt das „Elend“ des Wanderers, der um das Bild der Geliebten nicht mehr fürchtet, da er es gegen ein Außen nicht zu verteidigen braucht: Die „lichte Welt“ nimmt keinen Anteil mehr. Freilich: was auch die Tonarten-Ordnung der letzten vier Lieder andeutet – das Umkreisen eines durch das *Irrlicht* zuerst benannten Zieles (h-moll – c-moll – A-Dur – h-moll) –, der Weg nach innen und unbestimmte Todeserwartung, kann das Ende nicht sein. Müller (der Dichter) und Schubert meinten es anders; eine Verdeutlichung war nötig. Man findet sie in den später geschriebenen Gedichten, in den Liedern des zweiten Teils.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Im Instrumentalpart klingen charakteristische Stellen aus *Gute Nacht* und *Gefrorne Tränen* an. In beiden „zitierten“ Liedern hat die Singstimme noch gesungen, jetzt spricht, der da singt, nur noch. In diesem Bewußtsein erreicht der Wanderer unserer Lieder eine musikalische Realität ohnegleichen, die Realität zugleich unserer Zeitlichkeit: Wir wissen, was hinter den Worten, damals „war ich so elend, so elend nicht“ steht, wir sind Zeugen dieser Leidensgeschichte, wir erleben sie musikalisch als tragisches Geschehen.

Zweite Abteilung

13. *Die Post* - „Von der Straße her ein Posthorn klingt...“

H-Dur – Original Es-Dur, Tempo: *Etwas geschwind*

Die ersten sieben Lieder dieses zweiten Teils sind eine Art Kommentar zum ersten. Einzelnes wird wieder aufgenommen, weitergeführt, neu beleuchtet. So spiegeln *Die Post* und *Im Dorfe* Aspekte von *Gute Nacht* und *Rückblick*; der Hörer wird noch einmal zurückgewiesen auf den Ausgangspunkt der Wanderung. Noch einmal spricht *Die Post* von jener Stadt, „wo ich ein liebes Liebchen hatt“ - im Rückblick freilich: Der Wanderer horcht auf die Straße, auf das Posthorn, dessen muntere Es-Dur-Fanfaren nicht die seinen sind, so wenig wie er im eilenden 6/8-Rhythmus der trappelnden Pferde seinen irrenden Gang erkennt.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Mit den alten Mitteln naiver Nachahmung in der Musik malt Schubert *Die Post*. Die Abdunklung der Tonart ins Moll bezeichnet den Eintritt in einen *innerlichen Bereich*. Es ist die Wendung von der naiven Realität einer malenden Musik und eines liedhaften Erzähltons zur verbindlichen Realität eines musikalischen Sagens, eines sprechenden Menschen. Mit dem Beginn des zweiten Teils ist das Geschehen wieder aufgenommen, das heißt etwas in Bewegung gesetzt, eine Bewegung initiiert, die als solche weiterwirkt: Nicht zufällig hat *Die Post* keinen eigentlichen Schluß.

Aus dem Prozeß der Interpretation, des Hörens und Verstehens wissen wir, daß jene Wendung von einem „Außen“ nach einem „innerlichen Bereich“, die in der *Post* gleichsam als musikalisches Faktum faßbar wird, sich immer wieder vollzieht, sei es innerhalb eines Liedes, sei es von Lied zu Lied, einmal mehr, einmal weniger spürbar, daß sie sich im Ganzen des Zyklus vollzieht, der sich gleichsam immer mehr nach innen wendet.

Die Lieder 13 – 16: Über die Terz verwandte Tonarten (Mediante) verbinden die drei auf *Die Post* (Es-Dur) folgenden Lieder mit diesem: c-moll (*Der greise Kopf*) – c-moll (*Die Krähe*) – Es-Dur (*Letzte Hoffnung*). Auch sie sind, *Die Krähe* ausgenommen, Lieder, in denen der Wanderer verharrt. Sie verweisen auf weitere Stationen des zurückgelegten Weges und deuten zugleich darüber hinaus: Der zweite Teil des Zyklus ist dem ersten nicht kongruent; aus gleichsam erhöhtem Stand blickt man zurück, aus der Erfahrung der *Einsamkeit*; so führt der Weg in die Spirale.

14. *Der greise Kopf* - „Der Reif hat einen weißen Schein mir übers Haar gestreuet...“

as-moll – Original c-moll, Tempo: *Etwas langsam*

Der Reif, der dem Wanderer einen „weißen Schein“ übers Haar streut, erinnert an *Gefrorne Tränen*; diesmal jedoch deckt das Eis keine glühende Quelle, es deutet auf Greisenalter und Tod – und darauf, wie weit es noch ist „bis zur Bahre“. In zittrigen Linien zeichnet die Singstimme die Todeshoffnung des Sängers nach; das Instrument tritt ganz zurück, stützt diese nur in wenigen Akkorden.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

In der ersten und dritten Strophe tritt tatsächlich der Text zum „Gesang“ hinzu und somit entsteht der Eindruck, die Worte begleiteten nur die „instrumentale Erscheinung“, die alles schon „in sich schließt“. Die anderen Strophen widersprechen dieser Deutung. Über eine Art Rezitativ führen sie zu einem Sprechen, das in höchster musikalischer Verdichtung das instrumentale Element aufgesogen zu haben scheint. Das Unisono „Wie weit noch bis zur Bahre?“ : Die größtmögliche Reduktion der Mittel hat die stärkste Wirkung zur Folge; das Lied wirkt wie auf diese eine Zeile hin komponiert und mit dieser Zeile wie ein Wegweiser.

15. Die Krähe - „Eine Krähe war mit mir aus der Stadt gezogen...“
as-moll – Original c-moll, Tempo: *Etwas langsam*

Die *Krähe* greift den Gedanken des letzten Liedes nochmal auf – im Totenvogel hat der Wanderer einen Begleiter gefunden. Wieder beherrscht die Singstimme das Lied – kontrapunktiert jedoch von stetigem „Geflatter“ der Sechzehntel-Triolen.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

„*Krähe laß mich endlich sehn Treue bis zum Grabe.*“ : Hier sind Frage und Aufforderung des Textes als Aufschrei des gequälten Menschen auf eine Weise zum Ausdruck gebracht, daß eine Steigerung ausgeschlossen und eine Wiederholung nur dann zu ertragen ist, wenn die aufreißende Dissonanz in einer versöhnlichen Auflösung, in einen zwingenden Schluß, in einer vergewissernden Antwort aufgehoben wird. Das Nachspiel beginnt im letzten Klang der Singstimme. Über dem „Grabe“ erhebt sich – merkwürdige Metapher der Treue – musikalisch gleichsam die Vision der Krähe.

16. Letzte Hoffnung - „*Hie und da ist an den Bäumen manches bunte Blatt zu sehn...*“
H-Dur – Original Es-Dur, Tempo: *Nicht zu geschwind*

Die *Letzte Hoffnung* läßt nochmal an den *Lindenbaum* denken, an bunte Blätter an Bäumen, doch das Es-Dur, Tonart des gläubigen Vertrauens, nicht nur der Jagd, ist hier seltsam gebrochen. Einzelne Staccato-Töne setzen sich bereits zu Beginn zu einem verminderten Septakkord (as-ces-d-f) zusammen, der eher nach es-moll („schwärzeste Schwermut“) weist. Und selbst das Es-Dur der opernhafte anmutenden Kantilene („*wein, wein auf meiner Hoffnung Grab*“), mit dem das Lied schließt, wird durch die wiederholte kleine Sexte (ces) und zusätzlich durch die phrygische Sekunde* (fes) in Frage gestellt.

* Phrygische Sekunde: Vom Grundton „es“ zur 2. Stufe „f“ ist es nicht wie in Es-Dur eine Große Sekunde, sondern hier wie in der phrygischen Tonart ein Halbtonschritt es-fes.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Schuberts *Letzte Hoffnung* belegt besonders eindrucksvoll, daß in Schuberts Satz das Accompagnement obligat (***) geführt ist, was bedeutet, daß Vokal- und Instrumentalstimme einen Satz bilden, der als Einheit konzipiert ist und nur als ganzer seine musikalische Wirkung erreicht. Die Singstimme, aus dem Satz-Ganzen herausgelöst, ergibt nicht nur keine Melodie, sie ergibt überhaupt keinen musikalischen Sinn.

Durch das Vorspiel weiß der Hörer schon, daß er sich an nichts halten kann, daß der Satz schlechthin instabil ist, daß weder Takt- noch Tonart gesichert sind. Schubert bildet eine musikalische Struktur, die die schärfsten Gegensätze birgt und den Hörer Erfahrungen machen läßt, die über die „musikalische Zeichnung“ lose an Zweigen baumelnder dürrer Blätter weit hinausreichen.

Wir begreifen die Wahrheit der Metapher des Textes von den dürrer Blättern und der Hoffnung, wir begreifen sie musikalisch, wir erkennen den Abgrund, der sich auftut, die Tragik, die uns überfällt – und wir dürfen dann mit dem Wanderer Angst, Schmerz und Trauer ausfließen lassen in dem Bereich, den die Musik uns Menschen auch offenhält, wir dürfen uns ausweinen mit dem Wanderer in seinem Lied: „auf 'unsrer' Hoffnung Grab“.

*** Die selbständig geführte Klavierbegleitung ist für die Komposition unentbehrlich.

17. Im Dorfe - „*Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten, es schlafen die Menschen in ihren Betten...*“
B-Dur – Original D-Dur, Tempo: *Etwas langsam*

Dem Block dieser der *Post* zugeordneten Lieder entspricht ein zweiter, der mit *Im Dorfe* beginnt. Zwischen beiden Blöcken (Es-Dur – D-Dur) weist, ein neuer Bruch, eine Halbtonrückung abwärts, darauf, daß der Wanderer wieder unterwegs ist: Das D-Dur-Lied ist wohl „Rückblick“, Erinnerung an vergangene Stationen, aber kein Lied des Verharrens mehr. *Im Dorfe* spiegelt, wie oben

erwähnt (Nr. 13), Aspekte von *Gute Nacht* und *Rückblick*. Hier sieht der Wanderer nur mehr ein Zerrbild der Stadt: Die rasselnden Ketten der Hunde erinnern an das Heulen der „irren Hunde“ (Nr. 1), wenn der Fremde durch die schlafenden Gassen geht – hier freilich, wie in *Rückblick*, eher gehetzt durch die „rasselnden“ Sechzehntel-Figuren. Noch einmal erlebt er, daß er nicht zu denen gehört, die „*ihr Teil genossen*“ haben. Und abermals wie in *Rückblick* spiegelt ein ausgeglichener, ruhig-lyrischer Mittelteil vergangene Idylle – diesmal aber in ironischer Distanz zu den behäbig in ihren Kissen Träumenden. Distanz zu den Schlafenden nicht nur, gerade auch zu den Träumenden; das ist neu an dem Lied: „*Ich bin zu Ende mit allen Träumen, was will ich unter den Schläfern säumen?*“ singt der Wanderer im Schlußteil. „Frühlingsträume“ sind kein Ausweg mehr; zu weit schon ist er seinen Weg gegangen. Schubert zeigt die Bedeutung der Stelle auch musikalisch: Er unterbricht die bis dahin ununterbrochene Bewegung in einer Art Taktwechsel, setzt einfache Akkorde anstelle der drängenden Achtel, bevor der Wanderer, die Verse wiederholend zunächst, dann im Nachspiel seinen Weg fortsetzt. D-Dur, das ist die Tonart der letzten Strophe von *Gute Nacht*, dort wie hier nicht Tonart der triumphierenden Befreiung, sondern schmerzlicher Ironie, Tonart des Abschieds.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Mir scheint, nach einer solchen Steigerung des Ausdrucks ist jede Intensivierung ausgeschlossen und der Zyklus nur fortzuführen, wenn andere Saiten angeschlagen werden. Soll die Situation wie die im Liede *Letzte Hoffnung* erreichte nicht zum Stillstand führen, soll das Moment eines inneren Geschehens im Zyklus erhalten bleiben, so muß Aktivität zurückgewonnen werden, und zwar, wenn die Behauptung einer Art musikalischer Realität des Menschen, des Wanderers, seines Sagens und Handelns ernst zu nehmen ist, wohl aus der freien Willensentscheidung dieses Menschen, die als solche „Gegenstand der Musik“ sein müßte. Diese Entscheidung ist Gegenstand des folgenden Liedes *Im Dorfe*.

Wenn der Klavierpart zunächst so eigenständig wie nirgendwo sonst in der Winterreise geführt ist, weil er weder als reine Spielbegleitung anzusehen ist, noch mit dem Gesang verschmilzt, wenn er von der Singstimme zunächst völlig getrennt geführt ist, so verschmelzen andererseits beide auch nirgendwo so wie hier in der letzten Strophe. Unser Wanderer setzt Entscheidung und Willen gegen sich selbst durch, indem er sich selbst sagt: „*was will ich unter den Schläfern säumen?*“ Und dieses Durchsetzen meint: Schubert läßt den „Vorgang“ Realität werden in einer musikalischen Struktur, in der der Vokalpart sich gegen den Instrumentalpart durchsetzt; der Hörer versteht dieses „Tonmechanismus“ der Komposition als „Analogon der Empfindung“, die vom Text ausgelöst ist.

18. Der stürmische Morgen - „*Wie hat der Sturm zerrissen des Himmels graues Kleid...*“ b-moll – Original d-moll, Tempo: *Ziemlich geschwind, doch kräftig*

Aus dem Text von Arnold Feil:

Das Lied kehrt zurück in die düstere Realität der Tonart von *Gute Nacht*. Die Entscheidung am Ende von *Im Dorfe* („*Was will ich unter den Schläfern säumen?*“) ist eine Wende, sie befreit gleichsam. Nun in *Der stürmische Morgen* hat der Wanderer wieder Kraft, er vermag neu Tritt zu fassen für seine Reise. Zum ersten Mal im Zyklus verläuft ein Lied so, daß das Tempo zu nehmen ist, wie man wandert, oder umgekehrt so, daß man wandernd seinen Schritt nach dem Lied richten kann. Obwohl der Text kein Wort vom Wandern spricht, entsteht der Eindruck, es handle sich um ein Wanderlied, glauben wir den Wanderer im stürmischen Morgen grimmig versammelt, ausbrechen, sich gegen den Sturm stemmen zu sehen. Es ist das einzige Lied der *Winterreise*, in dem es ein durchgehaltenes Forte, sogar Fortissimo gibt. Der Wanderer hat Kraft und Mut wiedergewonnen, weil er sich im vorausgegangenem Lied *Im Dorfe* losgerissen, weil er den Bann gebrochen, weil er sich befreit hat. Aber die Kraft wird bald niedersinken, die Füße werden nicht mehr weit tragen.

19. Täuschung - „Ein Licht tanzt freundlich vor mir her, ich folg ihm gern die Kreuz und Quer...“
F-Dur – Original A-Dur, Tempo: *Etwas geschwind*

Das freundliche A-Dur der *Täuschung* ist die Dominanttonart zum d-moll des *Stürmischen Morgens*, sie erinnert an den *Frühlingstraum*. Das „Licht“, das in einer tanzenden 6/8-Takt-Bewegung scheinbar freundlich vor dem Wanderer her tanzt ist ein Irrlicht, es täuscht den Wanderer, führt ihn nicht zu einem „warmen Haus und einer lieben Seele drin“, sondern mit den penetranten hohen und leeren Oktaven in der Oberstimme des Klaviers in die Illusion und damit ins Verderben.

Arnold Feil:

Wenn Schubert in *Irrlicht* die letzte Konsequenz des Textes musikalisch schlüssig gezogen hat, so muß er hier nach *Täuschung* mit desto größerem Nachdruck auf die Unausweichlichkeit des Endes deuten.

20. Der Wegweiser - „Was vermeid ich denn die Wege, wo die andern Wanderer gehen...“
es-moll – Original g-moll, Tempo: *Mäßig*

Mit diesem Lied ist die Folge von Parallelstationen zum ersten Teil des Zyklus abgeschlossen. Die letzten fünf Lieder führen darüber hinaus. Die Tonart des *Wegweisers* ist wohl die von *Rückblick*, nach dem A-Dur der *Täuschung* wieder eine wie gewaltsame Rückkehr in die Realität, jedoch als Subdominante dem mit d-moll und D-Dur begonnenen Weg verbunden. Nicht drängende, fliehende Bewegung zeichnet der Komponist, sondern ruhig gehende, durch „Portatozeichen“ (*) als bedeutsam hervorgehobene Achtel wie in *Gute Nacht*. Das Lied bezeichnet einen neuen Ausgangspunkt: Einen „Weiser“ sieht der Wanderer stehen, „*unverrückt vor meinem Blick*“, der ihn gnadenlos vorwärts weist. Tonrepetitionen am Schluß des Liedes deuten auf Unerbittlichkeit und Tod: „*Eine Straße muß ich gehen, die noch keiner ging zurück.*“ Das Lied scheint aber die Frage offenzulassen, ob der Weg, den der „Weiser“ so unverrückbar vorgibt, wirklich auch der Weg des Wanderers sein wird.

* Portatozeichen: Bindebogen über Staccatopunkten

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Gute Nacht und *Der Wegweiser* haben den Charakter einer unverwechselbaren Bewegung, der bei aller Ähnlichkeit grundverschieden ist: in *Gute Nacht* enttäuscht, resigniert, müde, aber dennoch „positiv gehend“, im *Wegweiser* unabänderlich, unwiderstehlich, zwanghaft getrieben gehend.

21. Das Wirtshaus - „Auf einen Totenacker hat mich mein Weg gebracht...“
Des-Dur – Original F-Dur, Tempo: *Sehr langsam*

Der Weg führt zunächst, dem „Weiser“ folgend, in *Das Wirtshaus*, auf „einen Totenacker“. F-Dur ist die Tonart der Ruhe, des Friedens. Das Lied ist beherrscht von jenen daktylischen Rhythmen (-- v v), die auf Grenzüberschreitung deuten, auf den Weg in die Erlösung. Doch was am Ende der *Einsamkeit* noch möglich schien, ist jetzt dem Wanderer versperrt: Die „*unbarmherz'ge Schenke*“ ist Illusion wie das A-Dur der *Täuschung*.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Arnold Feil malt sich beim *Wirtshaus* folgende Szene aus: Der Weg führt den Wanderer an einem Friedhof vorbei, auf dem man gerade jemand beerdigt. Der Wanderer bleibt stehen und beobachtet das Geschehen aus der Ferne. Dabei verbinden sich seine Gedanken mit der Musik, die eine Blaskapelle zu jenem Leichenzug dort spielt. *Hier* spricht ein Mensch, findet den Ausdruck seines Ichs in dieser Situation, *dort* spielen Musiker, was jenseits alles Persönlichen zum liturgischen Geschehen gehört.

Schuberts Melodie wurzelt im Kyrie aus dem gregorianischen Requiem, das heißt im Prozessionsgesang der Totenmesse. Das ganze Lied ist von diesem Gesang bestimmt. Durch diesen Bezug ist der Schlüssel gefunden zu der Frage, die Musiker wie Hörer eh und je beschäftigt hat: Wie kann

ein Lied aus solcher Situation des Menschen so ruhig sein (als einziges im ganzen Zyklus hat es die Tempobezeichnung „Sehr langsam“)? Was ist es, das diesem Satz solchen Ernst verleiht? Es ist eine Art liturgische Haltung und die Bindung der Komposition in alten Bereichen liturgischer Musik, die bis heute ihre Wirkung nicht verloren hat. Die F-Tonart* (dem Kyrie entsprechend) ist hier nicht das gewohnte Dur. Sie spiegelt das Abgeklärte, Nicht-Affektvolle, Ruhige, Großatmige, Friedliche, auch das Ergeben-Weihevoll. Sie verkörpert etwas, das nicht erst durch das harmonische Dur, etwa seit dem 17. Jahrhundert, ermöglicht wurde.

* Tonart im gregorianischen Gesang

22. Mut - „Fliegt der Schnee mir ins Gesicht...“

es-moll – Original g-moll (Autograph a-moll), Tempo: *Ziemlich geschwind, kräftig* (Autograph: *Mäßig, kräftig*)

Mut kehrt zur Tonart des *Wegweisers* zurück nach g-moll. Schmerz und Leid werden verdrängt; wenn die Natur dem Wanderer nicht zu Hilfe kommt, muss er sich selber helfen: „*Will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!*“

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Man hat gesagt, *Mut* stehe völlig isoliert in der Kette der Lieder, deren bodenlose Trauer seine trotzige Herausforderung Lügen strafe. Nehmen wir hingegen eine musikalische Einheit für die *Winterreise* an, die einsehbar ist, auch wenn sie sich in der Komposition nicht motivisch oder ähnlich manifestiert, so muß auch die Stellung von *Mut* zu verstehen sein.

In der „Szene auf dem Kirchhof“, *Das Wirtshaus*, gibt es eine Spannung zwischen dem Abseits-Stehen des Wanderers und seiner Sehnsucht, eingeschlossen zu sein in das Geschehen, eine Spannung zwischen dem Sich-hingezogen-Fühlen und der „unbarmherzig abweisenden Schenke“. Die Bindung in der Gemeinschaft und an das Tun aus Tradition wird dem Wanderer, der sein Schicksal allein tragen will und deshalb die Einsamkeit sucht, hier auf dem „Gottesacker“ bewußt – und dieses Bewußtsein ist es, daß ihn mit der Kraft des Trotzigen weiterstürmen und aufbegehren läßt: „*Will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!*“

Mit *Mut* reißt sich der Wanderer – wie schon einmal *Im Dorfe* – los von dem, woran sein Herz hängt, wovon es spricht, was seine Ohren hören wollen. Er schreitet aus, um fortzukommen. *Mut* ist ein Geh-Lied, nach dem man, wie schon einmal im *Stürmischen Morgen*, seine Schritte richten kann. Er singt, um zu übertönen, „was das Herz im Busen klagt“: *Mut* ist ein Lied im Liederzyklus. Der Wanderer singt aber auch, um sich singend zu lösen von dem, was hinter ihm liegt: *Mut* ist kein einfaches, kein „gewöhnliches“ Lied. In *Mut* gibt nicht Musik dem aufbegehrenden Trotz seinen Ausdruck (durch Vertonung, zur Steigerung, zur Verdeutlichung des im Text enthaltenen Ausdrucks), *Mut ist als Musik* das Aufbegehren des Menschen, konkret des Menschen, an dessen Schicksal wir in Schuberts Liederzyklus hörend teilhaben so, daß wir mit ihm eins zu sein glauben, daß wir, obwohl Zuhörer, die Distanz zum Kunstwerk aufgeben.

23. Die Nebensonnen -

„*Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, hab lang und fest sie angesehen...*“

F-dur – Original A-Dur, Tempo: *Nicht zu langsam* (Autograph: *Mäßig*)



„Nebensonnen“ („Parhelia“): Das Erscheinen von zwei kleineren Sonnen neben der Sonne ist ein optischer Lichteffect, der durch Reflexion und Brechung von Licht an Eiskristallen entsteht. Dieses Lichterscheinen ist eher im Winter zu sehen.

(Bild von der Webseite: <https://collaborativepiano.blogspot.com/2008/03/die-nebensonnen-explained.html>)

Das vorletzte Lied schließt nochmals an die *Täuschung* an und an den *Frühlingstraum* : A-Dur, die Tonart der Illusion. Zum letzten Mal erinnert sich der Wanderer seiner Geliebten, ihrer Augen, die ihm wie Sonnen strahlten. Aber das waren keine wirklichen Sonnen – Nebensonnen waren es, Irrbilder, die nun erloschen sind. Der Wanderer geht ja auch nicht – seine Gedanken bewegen sich wieder im Tanz, wie in *Wasserflut* und *Irrlicht* zu den wiegenden Rhythmen einer Sarabande. Sein Weg ist zu Ende.

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Im selben Sinne musikalisch real wie das Aufbegehren in *Mut* ist das Ende, der Untergang in *Die Nebensonnen*. Der zugrunde liegende zweitaktige Rhythmus mutet an wie der eines ernst-gemessenen, pathetisch-langsamem Schreit-Tanzes. Der Rhythmus ist kompliziert, von ihm geht keine fließende Bewegung aus, statt natürlich wirkt er eher stilisiert. Die rhythmische Struktur ist trotz (oder wegen) ihrer Kompliziertheit empfindlich und bei jeder Kadenz in der Gefahr des Zerbrechens. Der faszinierende Eindruck eines eigentümlichen Schwebens im Vorspiel und bei jedem neuen Viertakter hat seine Ursache auch in der Unterteilung des Schwerpunktes und im Verweilen auf der unbetonten Zwei.

In der dichtesten musikalischen Formulierung hören wir gleichsam den Aufbau und den Zerfall einer musikalischen Struktur, erleben wir, wie eine stilisiert schreitende Bewegung (kein Gehen mehr!) anhebt, daß sie von Anbeginn an vom Stehenbleiben bedroht ist, wie sie schließlich zum Stillstand kommt.

„*Ja neulich hatt' ich auch wohl drei, nun sind hinab die besten zwei.*“ Feil zitiert hier Georgiades („Schubert – Musik und Lyrik“): Hier beginnt „ein erhabenes Schauspiel. Majestätisch-schlicht, für immer Abschied nehmend steigen der Gesang und die Begleitung, steigt der vom Schicksal Getroffene die breiten Stufen des Gebäudes herab... letzte Stufe: die an den düster-hohlen Klang der Baßklarinette erinnernde Klavier-Oberstimme volzieht den bedeutsam letzten Schritt nach e (über a und d), das Lied erreicht hier den Grund, den nicht weiter durchstoßbaren Boden. Das gebundene Schreiten bildet in diesen sechs Takten (20-25) *eine* Bewegung, *einen* Abstieg. 'Er schließt nicht wie sonst auf '2' des Taktes, sondern auf '1', einen tiefen Einschnitt schaffend. - Nach diesem musikalischen „Nennen“ der Trauer, als menschlich, räumliches Geschehen geschaut, setzt das letzte Verspaar ein. Ein unablässig weiterschreitendes Sagen, ohne sich zu wenden...Die Nebensonnen sind als das die Winterreise abschließende Lied vertont.“

Das Wirtshaus und *Die Nebensonnen* sind in ihrer Schlichtheit trotz der differenzierten Faktur, in ihrer Haltung fern aller Wehmut doch von tiefer Trauer, in ihrer gleichermaßen abschließenden Wirkung nahe verwandt. Warum aber ein doppelter Schluß, wozu dazwischen das Aufbegehren des *Muts*? Schubert hat ähnlich wie Müller den Schluß in der Verbindlichkeit von Tradition und Gemeinschaft offenbar vermeiden wollen. Einsam, in der Einsamkeit, die er gesucht und gefunden hat, sollte sein Wanderer, der Mensch, sinken wie die sinkende Sonne:

„*Im Dunkeln wird mir wohler sein.*“

Der zitierten Deutung von Georgiades kann ich nach meiner musikalischen Analyse und klanglichen Erkundung nicht zustimmen. In einem Text zu den *Nebensonnen*, der in Vorbereitung ist und auf meiner Webseite veröffentlicht werden wird, werde ich ausführlich darlegen, daß Schubert hier nicht den Text der A-Moll-Melodie „*Ja neulich hatt' ich auch wohl drei, nun sind hinab die besten zwei*“ musikalisch ausdeutet als einen Abstieg in die Tiefe, durch einen „Trugschluß“ (F-Dur) hinab zum letzten Grund.

Hier nur kurz angedeutet, wie ich diesen „Schluß“ höre: Im einfachen, aber hochgradig durchkomponierten vierstimmigen Klaviersatz wird der Gesang durch eine wundersame Modulation in eine Tiefe geführt, in der Schmerz und Einsamkeit sich lösen und wandeln können in immer noch weiter offene Klangräume hinein. Und so haben in der Musik weder *Das Wirtshaus* („*nur weiter, denn nur weiter*“ im Nachspiel) noch *Die Nebensonnen* eine „abschließende Wirkung“. Die *Winterreise* beginnt mit dem Motiv „f – e“ („*Fremd bin ich...*“), dasselbe Motiv erklingt wieder im Höhepunkt der *Nebensonnen* („*auch wohl drei*“ F-Dur/C-Dur), es kehrt sich in der Tiefe um in „E – F“ („*die besten zwei*“ im Baß a-moll/E-Dur/F-Dur - F-Dur als offener, heller Klangraum, kein „Trug“ und kein „Schluß“) und führt im Nachspiel vom reinen F-Dur-Dreiklang in den einfachen Zweiklang der Dur-Terz „E/Gis“, vom F ins E, „hinab“ ins tiefe Alleinsein („*All-ein-sein*“). „*Im Dunkeln* (Cis-Dur !) *wird mir wohler sein*“ - darin kann ich nur hören, daß es mit einer unfäßbaren Liebe komponiert wurde, wie auch der letzte „Schrei“ des Wanderers: „*Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*“ (f – e !).

Wie Schubert es in seinem Traum erlebt hatte: „*Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.*“

24. *Der Leiermann* - „Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann...“

f-moll – Original a-moll (Autograph h-moll), Tempo: *Etwas langsam*

Im letzten Lied verwandelt sich die Fiktion des A-Dur in a-moll, Tonart der Resignation, der Melancholie, trister Realität. Offenbar meint diese Tonart hier die Überwindung des eigenen Schicksals durch seine völlige Annahme, den Verzicht auf Utopie, auch auf den eigenen Weg. Die zwei Nebensonnen sind untergegangen – der Wanderer gesellt sich dem Leiermann, den niemand hören will, dessen Teller immer leer bleibt und der dennoch seine Leier dreht. Das Lied führt in die endgültige „Erstarrung“, in die unbedingte „Einsamkeit“, in der auch das eigene Gefühl gestorben ist. Der Leiermann erscheint wie der Todesbote – aber nicht als Erlöser; dieser Tod ist diesseitig, er führt zum Ende. Freilich – ganz sicher sind wir dessen auch nicht. Das Lied endet mit der offenen Frage (schwebender offener Quintschluß): „*Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*“ Führen diese – kommenden – Lieder doch noch über das Ende hinaus? Brechen sie das Eis endgültiger Vereinsamung auf?

Ergänzungen aus dem Text von Arnold Feil:

Schuberts Wanderer singt am Schluß – richtiger *nach* dem Schluß – seiner Winterreise den *Leiermann*: Verkörperung zeitlosen, vom Menschen und vom Menschsein gelösten Geschehens. Dementsprechend bleiben die Elemente der musikalischen Komposition hier gleichsam zeitlos ungestaltet. Bordun Quintklang - ein Klang anstelle einer Tonart, jegliche konstituierende Kadenz fehlt. Nur am Schluß spüren wir einen Hauch des Ichs, wenn zur letzten Frage „*Willst zu meinen Liedern...?*“ zum ersten und einzigen Mal melodisch der Raum einer Oktave überschritten ist und der Instrumentalpart sich zu zwei begleitende Akkorden entschließt, wenn als Folge davon die vier instrumentalen Schlußakte im Zurücksinken zu beben scheinen.

Man hat im *Leiermann* am Ende der *Winterreise* eine Art ironischen Selbstporträts von Schubert sehen wollen. - Schubert hat hier in gewisser Weise das Ende der abendländischen Musik, wie tausend Jahre Geschichte des mehrstimmigen Satzes (vom 9. bis ins 19. Jahrhundert) sie definiert haben, gekennzeichnet: In den *Nebensonnen* ist musikalische Struktur als brüchig komponiert, im *Leiermann* die Tonalität als Grundlage ignoriert – ein neues Zeitalter der Musik ist angebrochen.

Eine **Drehleier** ist ein von einem Rad gestrichenes Saiteninstrument mit durchgängig klingenden Bordunsaiten (Liegttöne, im Lied die Quinte a und e im Baß), über denen mit Tasten eine Melodie gespielt werden kann.

Zitat aus: Theodor W. Adorno - „Schubert“ (Moments musicaux, 1964)

„Darum führt von Schubert kein Weg zur Genre- und Schollenkunst, sondern bloß einer in die tiefste Depravation (Verdrehung, Verschlechterung, Verkehrtheit, J.Q.) und einer in die kaum nur angesprochene Realität befreiter Musik des veränderten Menschen. In unregelmäßigen Zügen, einem Seismographen gleich, hat Schuberts Musik die Botschaft von der qualitativen Veränderung des Menschen notiert. Ihr antwortet zurecht das Weinen: Weinen der ärmsten Sentimentalität im *Dreimäderlhaus* nicht anders als das Weinen aus erschüttertem Leib. Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht, und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, daß wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem schwindenden, überfluteten Auge hält sie vor die Chiffren der endlichen Versöhnung.“

Auf meiner Webseite „Entfaltung der Stimme“ finden Sie unter

<https://www.entfaltungderstimme.de/Winterreise.html>

meine Aufnahme der *Winterreise* in der Tonartenfolge der Urtextausgabe in Tiefer Lage.