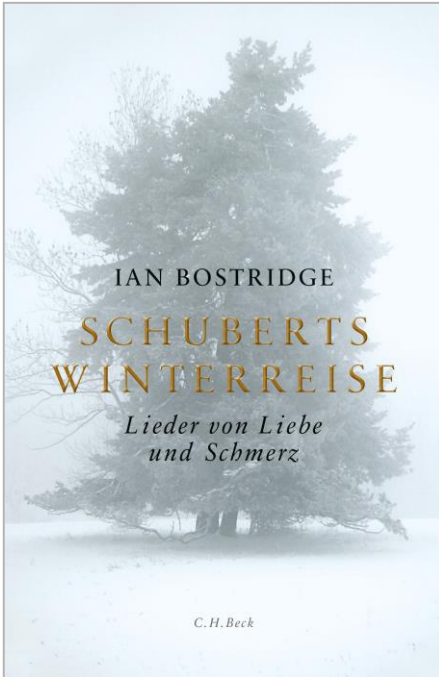


Unverkäufliche Leseprobe



Ian Bostridge
Schuberts Winterreise
Lieder von Liebe und Schmerz

405 Seiten mit 44 Abbildungen und 3 Grafiken.
Gebunden
ISBN 978-3-406-68248-3

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/14870677>

Inhalt

Einleitung	9
1 Gute Nacht	21
2 Die Wetterfahne	51
3 Gefrorne Tränen	73
4 Erstarrung	91
5 Der Lindenbaum	105
6 Wasserflut	135
7 Auf dem Flusse	151
8 Rückblick	163
9 Irrlicht	169
10 Rast	179
11 Frühlingstraum	203
12 Einsamkeit	221

13 Die Post	
	247
14 Der greise Kopf	
	267
15 Die Krähe	
	279
16 Letzte Hoffnung	
	291
17 Im Dorfe	
	301
18 Der stürmische Morgen	
	309
19 Täuschung	
	315
20 Der Wegweiser	
	325
21 Das Wirtshaus	
	339
22 Mut	
	347
23 Die Nebensonnen	
	361
24 Der Leiermann	
	373

Nachklang 391

Literatur 397

Einleitung

«Mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich ... in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.»

Schubert, «Mein Traum», Manuskript, 3. Juli 1822

Winterreise – ein Zyklus von 24 Liedern für Gesang und Klavier, den Franz Schubert gegen Ende seines kurzen Lebens komponierte. Er starb 1828 mit nur 31 Jahren in Wien.

Als Liedkomponist von unvergleichlicher Produktivität und Meister berührend schöner Melodien war Schubert bereits zu Lebzeiten berühmt, die *Winterreise* aber, so scheint es, sorgte bei seinen Freunden für Verwirrung. Einer seiner engsten Gefährten, Joseph von Spaun, erinnerte sich 30 Jahre später daran zurück, wie der Zyklus im Schubert-Kreis aufgenommen worden war:

Schubert wurde durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, sagte er nur: «Nun, ihr werdet es bald hören und begreifen.» Eines Tages sagte er zu mir: «Komme heute zu 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 bei anderen Liedern der Fall war.» Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze 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; ...»

Einleitung

Ein anderer enger Freund, mit dem Schubert einige Jahre zuvor ein Zimmer geteilt hatte, war Johann Mayrhofer, Regierungsbeamter und Poet (Schubert vertonte 47 seiner Gedichte). Für Mayrhofer war die *Winterreise* Ausdruck persönlicher Erschütterung:

Er war lange und schwer krank gewesen [Ende 1822 hatte er sich mit Syphilis infiziert], 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.

Auf noch dramatischere Weise vermischte Spaun in seinem Bericht über die Entstehung des Zyklus Persönliches und Künstlerisches. «Ich halte es für unzweifelhaft, dass die Aufregung, in der er seine schönsten Lieder dichtete, dass insbesondere seine *Winterreise* seinen frühen Tod mit veranlassten.»

Diesen Schilderungen ist etwas zutiefst Mythologisierendes eigen, insbesondere jener von Spaun, die an Christus im Garten Gethsemane erinnert – die Düsternis, die Freunde, die das Wesentliche nicht erkennen, und der Schleier des Mysteriums, der erst nach dem Tod seines Urhebers gelüftet werden kann. Entgegen der hartnäckigen Legende des «armen Schubert» – verkannt, ungeliebt, erfolglos zu Lebzeiten – sollte nicht vergessen werden, dass er mit seiner Musik beträchtliche Summen verdiente, in den Salons der guten Gesellschaft (wenn nicht sogar des Adels) willkommen war und sowohl großen Beifall als auch seinen gerechten Anteil an scharfer Kritik erntete. Schubert war womöglich der erste große Komponist, der als freischaffender Künstler außerhalb der Sicherheit und Beschränkung einer kirchlichen Anstellung oder eines adligen Patronats tätig war, und trotz einer gewissen jugendlichen Leichtfertigkeit schlug er sich letztlich gut durch. Nur Rossinis Musik war in den Konzertprogrammen Wiens noch besser vertreten als seine eigene; die meisten der großen Interpreten seiner Zeit spielten Schuberts Stücke, und er erhielt üppige Honorare. Die *Winterreise*

Einleitung

selbst blieb von der Presse nicht unbeachtet – hier ein zeitgenössischer Bericht der *Theaterzeitung* vom 29. März 1828:

Schuberts Geist hat überall einen kühnen Schwung, in dem er alle mit sich fortreißt, die sich ihm nahen, und der sie durch die unermesslichen Tiefen des Menschenherzens in weite Ferne trägt, wo ihnen die Ahndung des Unendlichen in dämmerndem Rosenlicht sehnsüchtig aufgeht, wo aber auch zur schaurigen Wonne eines unaussprechlichen Vorgefühles der sanfte Schmerz beschränkender Gegenwart sich gesellet, der die Grenze des menschlichen Seins umstellt.

Trotz der etwas aufgeblasenen romantischen Rhetorik hat der Verfasser klar erkannt und durchdrungen, was die heute allgemein anerkannte Erhabenheit des Zyklus ausmacht; diese transzendente Qualität, die das, was man so leicht für eine ausschweifende Parade enttäuschter Liebeslyrik halten könnte, auf wundersame Weise verwandelt. Für den Eingeweihten ist die *Winterreise* eines der großen Feste des musikalischen Kalenders: ein ernstes Fest, aber auch eines, das eigentlich immer das Unaussprechliche streift und tief zu Herzen geht. Nach dem letzten Lied, «Der Leiermann», tritt eine besondere Stille ein, die Art von Stille, die sonst nur eine Bach-Passion heraufbeschwören kann.

Und doch lässt allein der Begriff des «Eingeweihten» einige Alarmglocken klingen. Das ist einer der Gründe, eine andere Art von Buch über dieses Werk zu schreiben: eines, das es erklärt, rechtfertigt, kontextualisiert und seine Feinheiten erläutert. Das klavierbegleitete Lied gehört heute nicht mehr zum häuslichen Leben und ist in den Konzertsälen nicht mehr so stark vertreten wie früher. Das Kunstlied (*art song*), wie die Amerikaner sagen – während die Deutschen von Liedern sprechen –, ist ein Nischenprodukt, und das sogar innerhalb der Nische, die wiederum die klassische Musik darstellt; aber die *Winterreise* ist unangefochten ein großartiges Kunstwerk, das ebenso Teil unserer gemeinsamen Erfahrungswelt sein sollte wie die Dichtung Shakespeares und

Einleitung

Dantes, die Gemälde van Goghs und Pablo Picassos, die Romane der Brontë-Schwester oder Marcel Prousts. Es ist bezeichnend, dass das Werk bis heute lebendig ist und sein Publikum in Konzertsälen auf der ganzen Welt in seinen Bann zieht, in Kulturen, die wenig mit seinen Ursprüngen im Wien der 1820er Jahre zu tun haben: Ich schreibe diese Einleitung in Tokio, wo die *Winterreise* ihre Wirkung ebenso entfaltet wie in Berlin, London oder New York.

In diesem Buch möchte ich die einzelnen Lieder als Plattform nutzen, um diese Ursprünge zu erkunden, das Werk in seinen historischen Kontext einordnen, aber zugleich neue und unerwartete Beziehungen aufspüren, sowohl zeitgenössische als auch solche, die in ferner Vergangenheit liegen – literarische, visuelle, psychologische, wissenschaftliche und politische. Musikalische Analysen werden unweigerlich eine Rolle spielen, aber sie sind lediglich die Grundausrüstung von Anleitungen zur *Winterreise*, wie sie schon vielfach existieren. Dass ich nicht die fachliche Qualifikation habe, Musik in einem traditionellen, musikwissenschaftlichen Sinn zu analysieren – ich habe Musik nie an einer Universität oder Musikhochschule studiert –, hat seine Nachteile, aber vielleicht auch Vorteile. Ermutigt hat mich Nicholas Cooks Untersuchung der «Diskrepanz zwischen der Musikerfahrung des Zuhörers und der Art und Weise, auf die Musik theoretisch beschrieben und erklärt wird» (in seiner brillanten Studie *Music, Imagination, Culture*). Experimente haben gezeigt, dass selbst hochqualifizierte Musiker nicht dazu neigen, Musik auf formale, fachwissenschaftliche Weise zu hören; wir alle, es sei denn, wir gehen einer speziellen und zielgerichteten Analyse nach, nähern uns der Musik eher episodisch und ungezwungen, weniger streng theoretisch – auch dann, wenn wir ein sehr traditionsreiches Stück hören, das sich selbst als musikalische Auseinandersetzung präsentiert, eine Beethoven-Symphonie zum Beispiel oder eine Bach-Fuge. Innerhalb einer solch diffusen Struktur wie der *Winterreise* – mit einer Reihe von 24 Liedern das erste und großartigste Konzeptalbum – mag es wiederkehrende Muster oder harmonische Elemente geben, auf die

Einleitung

hinzuweisen es sich lohnt; ich möchte das jedoch auf eine Weise tun, die man als phänomenologisch bezeichnen könnte, indem ich eher den subjektiven und kulturell aufgeladenen Entwicklungslinien von Zuhörern und Künstlern nachgehe, als Modulationen, Kadenzten und Oktavlagen zu katalogisieren.

Indem ich eine solch disparate Menge an Material zusammenbringe, hoffe ich, die uns prägenden Reaktionen zu erhellen, zu erklären und zu vertiefen, die Erfahrung derer, die das Werk bereits kennen, zu intensivieren und diejenigen zu erreichen, die es noch nie gehört oder auch nur darüber gehört haben. Der Dreh- und Angelpunkt ist immer das Werk selbst – wie musizieren wir es, wie sollten wir es hören? Aber indem wir es in einen viel breiteren Kontext setzen, werden sich ungewohnte, unerwartete Perspektiven ergeben und, so hoffe ich jedenfalls, ihre eigene Faszination entfalten.

Mein eigener Weg zur *Winterreise* wurde mir erleichtert durch großartige Lehrer und meine persönliche Wesensart. Meine erste Begegnung mit der Musik von Franz Schubert und der Dichtung von Wilhelm Müller (der die Texte der *Winterreise* schrieb) fand in der Schule statt, als ich zwölf oder dreizehn Jahre alt war. Michael Spencer, ein wahres Wunder von Musiklehrer, brachte uns stets dazu, grandiose, fast absurd anspruchsvolle Musikprojekte auf die Beine zu stellen.

Als Sänger, der kein Instrument spielte, hatte ich mich immer leicht außerhalb des eingeweihten Kreises gefühlt, obwohl wir oft genug fantastische Musik sangen – Britten, Bach, Tallis und Richard Rodney Bennett für den Anfang. Als Michael, Mr Spencer, vorschlug, dass er (auf dem Klavier) und einer meiner Klassenkameraden, Edward Osmond (mit der Klarinette) etwas mit dem Titel «Der Hirt auf dem Felsen» spielen sollten, hatte ich keine Ahnung, wie genial verrückt das Stück war. Samstags morgens in Michaels Haus zu kommen, um mit den anderen Musikern zu üben, gehörte zu den aufregendsten Dingen in meinem Leben.

Einleitung

«Der Hirt auf dem Felsen» war eines der allerletzten Stücke, die Schubert komponierte. Er schrieb es auf ausdrückliche Bitte der großen Operndiva Anna Milder-Hauptmann, die in ihrer Zeit als Wunder galt: «eine Stimme wie ein Haus» oder «wie das reinste Metall», so zwei ihrer Zeitgenossen. Die einleitenden und abschließenden Verse stammen von Wilhelm Müller, dem Dichter der *Winterreise*, aber nichts könnte weiter entfernt sein von Schuberts großem Liederzyklus als diese schillernde Mischung einer virtuosen Pastorale. Ein Schafhirt steht auf einem Felsen und singt in die vor ihm liegende Alpenlandschaft. Seine Stimme erschallt und hallt wider, und er denkt an seine ferne Geliebte. Auf eine sehnsüchtige Mittelpartie folgt eine aufgeregte und aufregende Anrufung des Frühlings. Der Frühling wird kommen, der Schäfer wird wandern, und er und sein Mädchen werden wieder vereint sein. Das ist das genaue Gegenteil der *Winterreise*, wie wir sehen werden.

Irgendwo in einer Kiste auf meinem Dachboden befindet sich ein Tonband von dieser Schulaufführung. Ich habe es lange nicht angehört, aber ich erinnere mich, dass mein schwacher Sopran den berühmten stimmlichen Herausforderungen des Stückes nicht gerecht wurde. Zugleich hatte es aber etwas Erfrischendes, diese Hosenrolle, diesen Travestie-Hirtenknaben wieder mit der Stimme eines echten Jungen zu besetzen. Wie auch immer, ich verliebte mich in die Musik, aber vergaß sie dann schnell wieder, diese erste Begegnung mit der Liedtradition.

Bis ein anderer großartiger Lehrer kam, diesmal ein Deutschlehrer in der Oberstufe, Richard Stokes, dessen tiefe, drängende und ansteckende Liebe zu den Liedern in viele, wenn nicht gar die meisten Unterrichtsstunden einfluss. Stellen Sie sich 20 etwa 14- bis 15-Jährige in unterschiedlichen Stadien der stimmlichen Entwicklung vor, die im Sprachlabor Schuberts «Erlkönig» oder Marlene Dietrichs «Sag mir wo die Blumen sind» grölten, und Sie haben das richtige Bild vor Augen. Es war der «Erlkönig», durch den ich die Liebe zum deutschen Lied entdeckte, eine Passion, die meine Jugendzeit beherrschte. Und es war eine bestimmte Aufnahme, abgespielt in unserer allerersten Deutsch-

Einleitung

stunde, die von meiner Vorstellungskraft und meinem Denken Besitz ergriff: Dietrich Fischer-Dieskau, der größte unter den deutschen Bariton, und Gerald Moore, sein englischer Begleiter. Ich konnte die Sprache noch nicht sprechen, aber ihr Klang und die Dramatik, die Klavier und Gesang – bald schmeichelnd, bald zitternd oder als das inkarnierte Böse – zum Ausdruck brachten, waren für mich eine völlig neue Entdeckung. Ich versuchte, so viele Aufnahmen von Fischer-Dieskaus Liedinterpretationen in die Finger zu bekommen wie möglich, und ich sang dazu, vermutlich mitten im Stimmbruch vom Sopran zum Tenor: nicht ideal für meine noch unausgereifte Stimmtechnik, da Fischer-Dieskau zweifelsohne ein Bariton war.

Auch mein persönliches Temperament spielte hinsichtlich meiner Lieder-Leidenschaft eine wichtige Rolle, denn ich hielt mich an der Musik und den Texten fest, um durch die Tücken und schmerzvollen Erfahrungen der Adoleszenz hindurch zu finden. Der andere Wilhelm Müller-Zyklus, der erste – *Die schöne Müllerin* –, war wie geschaffen für meine ganz besonders romantische Gemütslage. Ich glaubte, ich hätte mich in ein Mädchen verliebt, das in meiner Straße wohnte, meine unbeholfenen Aufmerksamkeiten blieben jedoch zunächst unbeachtet und wurden dann abgewiesen, und in meiner Einbildung, vielleicht auch in Wahrheit ging sie eine Verbindung mit einem sportlichen Typen aus dem örtlichen Tennisclub ein. Es erschien mir ganz selbstverständlich, die Straßen Süd-Londons in der Nähe ihres Hauses zu durchstreifen und leise Schubert vor mich hin zu singen, die Lieder von der Liebeswonne und die des wütenden Zurückgewiesenen. Am Ende geht die schöne Müllerin mit dem Macho-Jäger und nicht mit dem einfühlsamen singenden Müllerburschen.

Die *Winterreise* lernte ich erst ein wenig später kennen, aber ich war bereits vorbereitet. Ich hörte sie in London, gesungen von zwei großen Deutschen – Peter Schreier und Hermann Prey –, aber irgendwie habe ich mir die einzige Chance entgehen lassen, sie mit Fischer-Dieskau und Alfred Brendel zu erleben, die im Royal Opera House, Covent Gar-

Einleitung

den auftraten. Mein erster eigener öffentlicher Auftritt mit der *Winterreise* fand im Januar 1985 vor etwa 30 Freunden, Lehrern und Kommilitonen in den President's Lodgings des St John's College, Oxford statt. Die Leute fragten mich, wie ich mir all die Worte merken könne; die Antwort darauf ist, jung damit anzufangen. Mit Erscheinen dieses Buches werde ich den Zyklus 30 Jahre lang gesungen haben.

Dieses Buch ist das Ergebnis einiger Jahre des Schreibens und der Recherche, aber auch einer seit drei Jahrzehnten anhaltenden Leidenschaft für die *Winterreise*, die ich vielleicht öfter als jedes andere Stück meines Repertoires aufgeführt habe, die ich immer wieder versuche auf neue Weise zu singen, dem Publikum zu präsentieren und selbst zu verstehen. Viel zu verdanken habe ich daher meinen Freunden und Kollegen, die zu zahlreich sind, um sie alle einzeln zu nennen. Zwei Lehrer, die mich inspirierten, habe ich bereits erwähnt, Michael Spencer und Richard Stokes. Die Pianisten, mit denen ich den Zyklus aufgeführt habe, trugen in entscheidender Weise zu diesem Buch bei. Schubert selbst, der 1825 nach Salzburg reiste und von dort aus an seinen Bruder schrieb, erkannte, dass er sowohl durch seine Liedkomposition als auch durch seine Aufführungen eine neue Kunstform geschaffen hatte, die eine ganz spezielle Einheit zwischen dem Sänger und dem Pianisten forderte: «Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblicke *Eins* zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes.» Julius Drake, mit dem ich den Zyklus verfilmt und davor und danach zahllose Male aufgeführt habe, war der wunderbarste Begleiter auf dieser Reise aller Reisen, ein weiser Freund und herausragender Musiker; Graham Johnson teilte mit mir inspirierende Augenblicke während unserer Konzerte und ließ mich in unseren Gesprächen an seinem unvergleichlich reichen Wissen über Schubert teilhaben; Leif Ove Andsnes, ein wundervoller und gebildeter Pianist, nahm sich die Zeit, mit mir auf Tournee zu gehen und den Zyklus gemeinsam aufzunehmen; Auch Mitsuko Uchida führte mich durch ihr Spiel an besondere Orte. Wenwen Du, eine Debütantin, aber

Einleitung

durchaus keine Anfängerin, eröffnete mir durch die Frische ihrer Herangehensweise jüngst neue Einblicke. Und während ich dieses Buch abschlieÙe, sehe ich mit freudiger Erwartung einer *Winterreise*-Tournee mit dem Komponisten Thomas Adès entgegen, der Neues und Unerwartetes über das Stück zu sagen hat. Mit ihm zu proben und aufzutreten, während dieses Buch in den Druck ging, erinnerte mich auf zugleich heilsame und schmerzliche Weise daran, dass meine verbalen Beschreibungen dessen, was in dieser vielgestaltigen Musik vor sich geht, bestenfalls provisorisch und schlimmstenfalls vollkommen inadäquat sind. Ying Chang war die erste Pianistin, mit der ich an der *Winterreise* gearbeitet habe, eine ausgezeichnete Historikerin und Amateurmusikerin, der mein besonderer Dank gilt. Sowohl bei Faber & Faber als auch bei Knopf standen mir zwei legendäre und sagenhafte Lektorinnen, Belinda Matthews und Carol Janeway, zur Seite, deren Vertrauen und Unterstützung in diesem Projekt mir Kraft gaben und deren weise Worte mich vor mir selbst geschützt haben. Beider Team leistete erstklassige Arbeit und verdient mehr als eine alphabetische Aufzählung: Peter Andersen, Lisa Baker, Lizzie Bishop, Kevin Bourke, Kate Burton, Eleanor Crow, Roméo Enriquez, Maggie Hinders, Andy Hughes, Josephine Kals, Joshua LaMorey, Peter Mendelsund, Pedro Nelson, Kate Ward, Bronagh Woods.

Peter Bloor, Phillippa Cole, Adam Gophnik, Liesl Kundert, Robert Rattray, Tamsin Shaw, Caroline Woodfield – ich danke Euch allen. Und mit einer besonderen Entschuldigung möchte ich mich an meinen lieben Freund Alexander Bird wenden, der, wie sich nun erweist, vor vielen Jahren Recht hatte: Schubert ist wirklich der Beste.

Und abschließend möchte ich meiner Familie danken: meiner Mutter, die mir das erste Album mit Schubert-Liedern in die Hand gab, meinem verstorbenen Vater, der mit mir auf langen Autofahrten sang, und vor allem meinen Kindern, Oliver und Otilie, die zu häufig hinnehmen mussten, dass ich nicht bei ihnen war, und deren Liebe die Entfremdung bannt, von der die *Winterreise* bestimmt ist. Dieses Buch ist

Einleitung

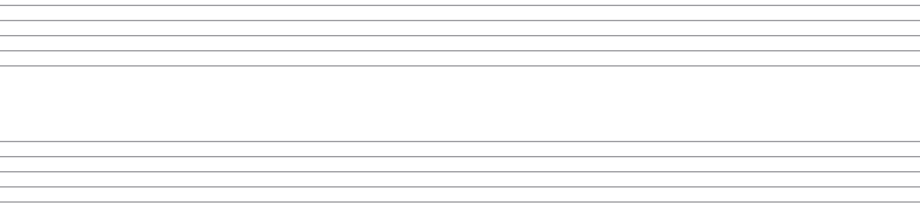
meiner geliebten Frau und besten Freundin Lucasta Miller gewidmet. Seine Konzeption geht auf sie zurück, und ihren Anregungen und fundierten Kenntnissen der 1820er Jahre verdanke ich viele der besten Ideen in diesem Buch. Mit ihrer Liebe und Begleitung ist alles möglich.

Schuberts *Winterreise*

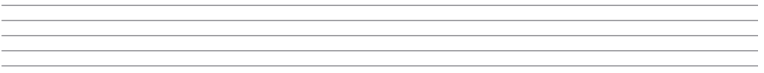
1



Gute Nacht



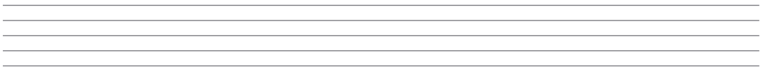
Gute Nacht



Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh' –
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit:
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such' ich des Wildes Tritt.

Gute Nacht



Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb' hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus!
Die Liebe liebt das Wandern, –
Gott hat sie so gemacht –
Von einem zu dem andern –
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär' schad' um deine Ruh',
Sollst meinen Tritt nicht hören –
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorübergehen
An's Tor dir gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.

«Gute Nacht» ist sehr oft das Ende einer Erzählung, nicht wahr? Es ist das, was wir Kindern sagen, wenn die Gutenachtgeschichte zu Ende ist. Die beiden Worte haben etwas Sanftes an sich, und es ist ein sanftes Lied, ein Lied, das ich bei den Proben oder im Konzert immer als Ende von etwas und zugleich als Auftakt für den Zyklus selbst empfinde. Fast durchweg in zurückgenommener Geschwindigkeit und gedämpft, so wie der Wanderer sich von dem Hause fort schleicht, in dem er einst liebte und die Liebe irgendwie auch wieder verloren hat, enthält es nur zarte Hinweise auf die Entfremdung und die emotionalen Extreme, die folgen werden. Diese Hinweise sind aber bereits vorhanden, um sich in den späteren Liedern einzuschreiben und Bahn zu brechen.

Ich fürchtete dieses Lied, als ich meinen Weg mit der *Winterreise* begann; oder besser gesagt, ich fühlte immer eine enorme Erleichterung, wenn es zu Ende ging. Aufgrund meiner Unerfahrenheit, durch zu wenig eigenes Engagement und durch mangelndes Vertrauen in die Konzeption des Komponisten, hatte ich Angst, dass ich mich selbst und folglich (was viel viel schlimmer ist) das Publikum langweilen würde. «Gute Nacht» ist länger als jedes andere Lied der *Winterreise*, vor allem angesichts seines moderaten aber nicht langsamen Tempos: Es ist im Grunde repetitiv und vielleicht ein wenig gesichtslos. Wenn wir hier über die streunenden, bellenden Hunde hören, dann ist es verlockend, im ersten Vers die Dynamik zu ändern, lauter und akzentuierter zu singen, um ihr Bellen nachzuahmen. Dem sollte man widerstehen, aber dieser Widerstand sollte zweifellos fühlbar werden. Diese repetitive, von Schubert sorgfältig hervorgehobene Struktur ist entscheidend; entscheidend im Hinblick auf den für Schubert absolut typischen Effekt im letzten Vers, in dem die Tonart auf magische Weise von Moll zu Dur wechselt. Entgegen der gängigen Auffassung bezüglich der Tonarten,

die in Cole Porters «Ev'ry Time We Say Goodbye» mythisiert wird («and how strange the change from major to minor» – «und wie seltsam der Wandel von Dur zu Moll»), klingt Dur hier, wie so oft bei Schubert, trauriger als Moll. Seine Traurigkeit liegt zum Teil in seiner Fragilität begründet: Dieser schillernde Gedanke an das Mädchen, das schläft und träumt, ist selbst ein Traum. Träume vom Glück, in Dur gesetzt und deshalb um so herzerreißender, sind ein stets wiederkehrendes Moment dieses Liederzyklus.

Es handelt sich hier um eines der Lieder, bei denen man, bereits wenn die ersten Takte erklingen, den Eindruck hat, dass es schon immer spielt. Wiederholt schleppen sich Achtelnoten in gemessenem Tempo über die Seite und durch das ganze Lied, unablässig, zunächst verflochten mit einer entmutigend absteigenden Phrase, durchbrochen von stechenden Akzenten, die in Schuberts Manuskript Stiche des Schmerzes sind. In dem selben Manuskript hat Schubert als Tempo für dieses Lied die Bezeichnung «mässig, in gehender Bewegung» notiert, und diese gehende Bewegung, die zugleich wie ein melodischer Abstieg, ein sanftes Verklingen erscheint, ist der springende Punkt für das ganze Werk: eine Winterreise, die von einem Ort zum anderen führt, aber gewissermaßen die Bewegung über alles stellt, das Bedürfnis fortzukommen, ein Wanderer im Sinne des 19. Jahrhunderts zu sein (der Ewige Jude, der Fliegende Holländer), unterwegs ins 20. Jahrhundert (Jack Kerouac, Highway 61). Schubert selbst hatte diese Bezeichnung bereits in einer seiner düstersten Inszenierungen verwendet, in einem der *Gesänge des Harfners*, Goethes verfluchtem Außenseiter, der beginnt mit den Worten «An die Türen will ich schleichen»; Schubert mag auch an Beethovens Klaviersonate Nr. 26 gedacht haben, häufig «Les Adieux» genannt. Dem ersten Satz dieser Sonate liegt ein musikalisches Motiv zugrunde, das der Komponist mit «Lebewohl» überschrieben hat; der mittlere Satz trägt den Titel «Abwesenheit», und das angegebene Tempo lautet: «Andante espressivo» («in gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck»).

Warum muss der Mann, der diese Lieder singt, fortgehen? Wir wissen es nicht wirklich, auch wenn wir oft glauben, wir seien im Bilde, und davon ausgehen, dass seine Liebe abgewiesen wurde und er weiterziehen muss. Führen wir uns die Informationen, die wir haben, vor Augen: Sie sind recht vage – «Das Mädchen sprach von Liebe, / Die Mutter gar von Eh'». Der Satz wird in Schuberts Komposition wiederholt, mit steigender Tonlage und Erwartung. Dann tut sich eine große Kluft auf, es folgt eine Art bedrückender Zäsur, welche die Hoffnungslosigkeit zum Ausdruck bringt, ein Wechsel von der heimatlichen Wärme der Vergangenheit zur bitteren Kälte der Landschaft, durch die wir uns fortan bewegen – «Nun ist die Welt so trübe, / Der Weg gehüllt in Schnee». Aber es bleibt weiterhin unklar, was ihn hinaus trieb. Ließ er sie fallen? Liess sie ihn fallen? War das Gerede der Mutter von Heirat eine Art hoffnungsfrohe Illusion oder die Horrorvision eines umherziehenden Bindungsphobikers? Wandert er schon sein ganzes Leben lang? Warum ist er hier in diesem Haus, in dieser Stadt, zu dieser Stunde? Hielt er sich dort länger auf? War er ein Gast? Kam er zufällig vorbei? Es ist Nacht. Alle schlafen.

Des Rätsels Lösung liegt teilweise in der Beschäftigung des Dichters Wilhelm Müller mit den Themen Byrons (er veröffentlichte in den 1820er Jahren in Deutschland bedeutende Essays über den Dichter von *Childe Harold* und *Don Juan*) und mit dem, was wir als die Byronsche Methode der *absence* (Abwesenheit) bezeichnen könnten, etwas, das Byron selbst von Walter Scott (dem Dichter des *Marmion*, der später den historischen Roman *Ivanhoe* schrieb) übernommen und weiterentwickelt hatte. Müllers Protagonist ist wie der Byronsche Held von einer rätselhaften Aura umgeben («Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh' ich wieder aus», wie er sich selbst einführt), eine tragische Figur, deren Dilemma in seinen Ursprüngen niemals zufriedenstellend ergründet wird. «Habe ja doch nichts begangen, / Daß ich Menschen sollte scheun», so sagt er selbst von sich (bezeichnenderweise viel später im Zyklus, wenn die Vagheit des Dichters ihre Wirkung getan hat) und persifliert

damit fast sein Byron'sches Vorbild. Es handelt sich beinahe um eine Frage – «Habe ich etwa? Das weiß ich genauso wenig wie du ...». Dieses Geheimnis bildete den Kern des eigentlichen Byron-Kultes, ein Kult, der die Poesie regelrecht befeuerte. Byron war ein Dichter, dessen Person mit seiner poetischen Stimme so eng verbunden wurde wie nie ein Dichter vor ihm. «Es ist schwierig zu glauben», so schrieb eine seiner Leserinnen, Annabella Millbanke 1814 (ein Jahr bevor sie Byron heiratete), «dass er diese Dinge so von Grund auf kannte, wenn nicht aus eigener innerer Anschauung». Byron lebte die Mythologie seiner eigenen poetischen Erzählungen aus – bruchstückhafte Erzählungen wie die der *Winterreise* –, indem er ein Verbannter wurde, ein Wanderer, verstoßen wegen eines düsteren und rätselhaften Vergehens (bei welchem es sich, wie sich einige Jahrzehnte später herausstellte, um die inzestuöse Beziehung zu seiner eigenen Halbschwester handelte).

Doch deutet in der *Winterreise* nichts auf ein schreckliches dunkles Verbrechen hin: Unser Wanderer ist kein *Manfred* oder *Ancient Mariner*. Es besteht auch kein Hinweis darauf, dass der glücklich verheiratete Wilhelm Müller zu der Zeit, als er seine Verse schrieb, die Erfahrungen seines Protagonisten durchlebte (wenngleich eine frühere Liebesbeziehung in Brüssel gegen Ende der Napoleonischen Kriege nützliches Material geliefert haben mag). Sein früheres Leben oder das von Schubert gestalteten sich tatsächlich ganz anders, wie wir noch sehen werden. Bezogen auf Müllers eigene Situation in der Zeit, in der er die Gedichte schrieb, kann der Zyklus allenfalls eine Art Allegorie auf die politische Entfremdung Deutschlands in den postnapoleonischen, von Metternich geprägten Zeiten darstellen. Das wäre jedoch als primäre Lesart kaum überzeugend, auch wenn wir später noch einmal darauf zurückkommen werden. Es handelt sich tatsächlich um eine sehr «domestizierte» Notlage, welche diese existentielle Angst hervorbringt, eine Situation, die in einer Biedermeierwelt wurzelt, weit entfernt von den Melodramen in Scotts *Marmion* oder Byrons *Manfred*. Zweifellos war das der Grund, warum Müllers Verse einen solchen Reiz auf den gro-

ßen Deflator des romantischen Exzesses, Heinrich Heine, ausübten. Sicherlich ist es auch gerade diese Gewöhnlichkeit, der die Originalität des Zyklus und seine Kraft entspringen. Dennoch ist diese von Byron inspirierte Aussparung einer klaren, narrativen Mise en Scène, die Kargheit an Informationen, auf ihre Weise entscheidend für unsere Anteilnahme am Schicksal des Protagonisten – ein dichterischer Taschenspielertrick. Wir werden durch ein obsessiv bekenntniswilliges Individuum in das Stück involviert. Offenbar handelt es sich um einen Gefühlsexhibitionisten, der uns die Fakten vorenthält; aber das ermöglicht es uns, die Fakten unseres eigenen Lebens zu ergänzen und ihn so zu unserem Spiegelbild zu machen. Die heftigen Wogen freier Subjektivität dieser Gedichte, die weder an eine bestimmte Handlung, noch an einen klar umrissenen Charakter gebunden sind (wir wissen aus herkömmlicher Perspektive so wenig über diesen Mann), diese unauslotbaren Tiefen führen klar vor Augen, warum unter allen Zeitgenossen Schuberts gerade Müller eine Vertonung seiner Gedichte so sehr herbeisehnte:

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 gleichgesinnte Seele finden, die die Weise aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt.

Er schrieb dies 1815, an seinem 21. Geburtstag, in sein Tagebuch. Als der Komponist Bernhard Josef Klein sechs Vertonungen von Müllers Gedichten veröffentlichte, bedankte sich letzterer mit den folgenden Worten:

Denn in der Tat führen meine Lieder nur ein halbes Leben, ein Papierleben, schwarz auf weiß, bis die Musik ihnen Leben einhaucht, oder doch, wenn es darin schlummert, herausruft und weckte.

Gute Nacht

Das Ironische daran ist, dass Müller Schuberts Vertonungen niemals gehört hat, weder seinen früheren Gedichtzyklus *Die schöne Müllerin* noch die *Winterreise* – aber gewiss hörte er frühere Umsetzungen von weniger berühmten Komponisten.

[...]