

9. Sankelmarker Seminar zur Lebenskunst

26. bis 29. März 2018

„Fremd bin ich eingezogen“

Schuberts Winterreise als „Passion“ mit 24 Stationen

von Elisabeth Jöde und Wolfgang Teichert



„Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“:¹ Wenn man in der Karwoche von Montag bis Gründonnerstag Franz Schuberts Winterreise als „Passion“ hört, bespricht, besingt und bedenkt, dann muss man sich nicht wundern, wenn am Ende tatsächlich die Landschaft rund um die Sankelmarker

¹ Jochen Hörisch: „Welches Ereignis zur Trennung der Liebenden führt, gibt der Text nämlich nicht zu erkennen. Vielmehr markiert er mit einem Gedankenstrich (und in der Vertonung durch eine zwei Takte lange Pause) die Leerstelle, die der Allsatz von der nomadischen Liebe, die Gott so und nicht anders gemacht hat, abgründig füllt. Der Abschied, den der Winterreisende nimmt, ist denn auch gewiß kein verzweifelter. „Fremd bin Ich eingezogen“. Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der Winterreise! <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6204/151.pdf?sequence=1> Seite 50

Akademie mit Weiß überzogen ist. Kann man wirklich diesen Liederzyklus wie eine Passion verstehen?

Ja, wenn Passion als Leiden (und Schmerz) und zugleich als Leidenschaft verstanden ist.

Nein, wenn man die eins zu eins Umsetzung der Passionsgeschichte aus den Evangelien sucht. Das wäre nicht Schuberts (Müllers) und auch nicht unsere Absicht, wohl aber haben wir Analogien herausgefunden, die zum Teil sehr überraschend gewesen sind. Außerdem haben wir berücksichtigt, dass vor der Romantik die Texte, besonders im Barock, immer auf zwei Ebenen spielten: Von der Welt wurde auf Gott und Mensch geschlossen. Die Weltverhältnisse oder die Natur bildeten dann nur die Folie, vor der über Mensch und Gott gehandelt wird. In Schuberts Klavierbegleitung gibt es nicht mehr diese Trennung von Sach- und Bildhälfte. Jetzt muss die Musik allein die „Stimmung“ und (transzendierende) „Atmosphäre“ hervorbringen. Es ist wirklich eine „Schwelle in der europäischen Musikgeschichte“², daß sich die Musik unabhängig von der Sprache bewegen und Sprache selber als musikalischen Ausdruck verstehen kann. Platt gesagt: Die Musik muss nicht den Passionstext nehmen, sie bringt selber „Passion“ zum Ausdruck.

Dabei hat uns als anregende Lektüre Ian Bostridge's „Winterreise“ begleitet, aber auch sein Film mit Julius Drake, den wir gleich am ersten Abend angesehen haben, um die Winterreise insgesamt anzuhören. Bostridge selbst hat die „transzendente Qualität“³ angesprochen, „...ein ernstes Fest, aber auch eines, das eigentlich immer das Unausprechliche (wir werden es später die „Lücke“ nennen!w.t.) 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 (sic!) heraufbeschwören kann.“

Zu Beginn der Karwoche also diese Gesänge mit ihrer Passion als Fremdheit, Abschied, vergeblicher Hoffnung und Schmerz. Aber wir wissen auch, dass bereits die dichterische und musikalische Gestaltung dieser Erfahrungen sie aushaltbar, stellenweise sogar überwindbar machen.

Beginn mit Anhören: Schuberts **erstes Lied** der Winterreise. Fremd bin ich eingezogen. So klingt das Thema sofort an, zu frostigen Klavierakkorden die Liedstimme des Wanderers. Nicht mehr ein bestimmter Raum ist nun Träger

² Gunzelin Schmid Noerr: Der Wanderer über den Abgrund. In: Musik/Konzepte. Franz Schubert. Todesmusik (Hrsg. Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehe) edition text und kritik X/97

³ Ian Bostridge: Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz. München 2.Auflage 2015

der Fremdheit, sondern der Mensch, namentlich der unbehauste, wandernde Geselle. Wandern ins Fremde als dauerhafte Existenzweise bis hin zur verordneten Mobilität unserer Tage.

Vierundzwanzig Teilnehmende sind, wie sie in erster Resonanz sagen, gekommen,

weil sie selber Menschen „verloren“ haben, wie sie sagen,

weil sie die Musik lieben und weniger den Text.

Andere wieder sagen: Kein Lied ohne Text, also interessiere sie der Text selber.

Das Erzählen wecke Erinnerungen an Kindheit und Eltern, an den Vater zum Beispiel, der im Krieg geblieben sei,

an den gesamten „Kunstbetrieb“,

an die Abschiedsszenen im eigenen Leben, die ein Ankommen erst möglich gemacht hätten,

an den Freund, der von seinem Vater am Klavier begleitet, diese Lieder stets gesungen hat,

an die Sehnsucht, die das Kind gespürt hat, als sie die Eltern diese Lieder habe singen hören,

an die Frage, ob diese Lieder tröstend seien,

an die Erfahrung schließlich, dass Schuberts „Fremdheit“ einem aus der Seele spreche,

obwohl auch durch die Eltern diese Lieder zur „vernagelten Tür“ geworden seien.

Es kämen einem die Tränen, wenn man sie hört und

es habe mit dem Geliebten verbunden.

Th. W. Adorno: *„Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik verspricht“.*

1. Vorbemerkung (William Kentridge ⁴über das Winterreise-Projekt an der Hamburger Elbphilharmonie): *Johannesburg, Südafrika, 1960er Jahre. „Sonntagnachmittag nach dem Essen. Das Rauschen der Nadel auf dem Grammophon, wie das Einatmen des Sängers vor dem Einsatz. Mein Vater liegend auf dem harten Sofa, ein Kissen unter dem Kopf, den Text auf der Plattenhülle lesend. Das gelbe Label der Deutschen Grammophon Gesellschaft. Die Stimme von Dietrich Fischer-Dieskau, dazu das Klavierspiel von Gerald Moore. Eine englisch-deutsche Feierstunde, wie um zu zeigen, dass der Krieg wirklich vorbei war. Damals stand es für meine Familie außer Frage, jemals ein deutsches Auto zu kaufen oder gar nach Deutschland oder Österreich in den Urlaub zu fahren. Manchmal war meine Mutter im Raum, aber meistens ging sie schnell hinaus, wenn die Musik einsetzte. Sie mochte Kunstlieder als solche nicht besonders; sie tolerierte sie mit Rücksicht auf meinen Vater. Aber als sie 50 wurde, forderte sie das Recht ein, niemals mehr zu einem Liederabend oder einer Wagner-Oper gehen zu müssen.“*

2. Vorbemerkung: Die Texte stammen von Wilhelm Müller, der am 7. Oktober 1794 als siebtes Kind des Schneidermeisters Christian Leopold Müller und seiner Frau Luise Leopoldine in Dessau zur Welt kommt. Zwischen 1812 und 1817 studiert Müller Philologie in Berlin. 1813 kämpft er in den Befreiungskriegen gegen die Truppen Napoleons im preußischen Heer. Nach einer Italienreise als Begleiter wird er zunächst Gymnasiallehrer, dann herzoglicher Bibliothekar in Dessau, wo er bis zu seinem frühen Tod durch Herzschlag am 1. Oktober 1827 lebt. Zu seinem Freundeskreis zählen Ludwig Tieck, Goethe, Ludwig Uhland und Justinus Kerner. Wie in der Lyrik Joseph von Eichendorffs, so ist auch bei Müller der teils heitere, teils düstere melancholische Volksliedton der Romantik vollkommen ausgeprägt. In den Jahren 1823/24 erschien Wilhelm Müllers Gedichtzyklus "Die Winterreise", der von Schubert vertont wurde. Die leichtsinnige „Wertung“, Müller wäre ohne Schubert niemals bekannt geworden, wird von dem Dirigenten Peter Gülke so kommentiert: „Der Sicherheit mehrmals erteilter Auskünfte über den „mittleren“ Müller, dessen Gedichte „nicht zum Kronschatz deutscher Lyrik“ zählten, möchte man mit der Gegenfrage nach Qualitäten begegnen, kraft derer Poesie solche Musik inspirieren kann; es sind nur partiell literarische. Dass Müller nur auf Schuberts Fittichen in die Regionen großer Kunst hinaufgetragen worden sei, ist eine billige Ausrede.“

⁴ Der Südafrikaner William Kentridge gehört zu den international bedeutendsten zeitgenössischen Künstlern. Er ist nicht nur Bildender Künstler, sondern auch Filmemacher, Schauspieler und Regisseur.

3. Vorbemerkung: Als einen „Zyklus schauerlicher Lieder“ kündigte Franz Schubert seinen Freunden im Frühjahr 1827 die ersten 12 Gesänge der Winterreise an. Als er sie ihnen „mit bewegter Stimme“ vortrug, waren alle „über die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft“, ja der lebenslustige Schober konnte überhaupt nur an einem Lied, dem Lindenbaum, Gefallen finden. Schubert aber bekannte: „mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden auch euch noch gefallen“. Diese von Joseph von Spaun überlieferte Geschichte zeigt zum einen, wie sehr Schubert selbst die Winterreise als Liederzyklus im modernen Sinne begriff: als eine nicht nur durch die Gedichte von Wilhelm Müller, sondern auch durch die musikalische Stimmung zusammengehaltene Einheit. Schubert, so Elisabeth Jöde, habe die Winterreise in zwei Etappen geschrieben, und zwar keineswegs konform mit den Intentionen des Dichters. Er begann zunächst im Februar 1827 mit der Komposition der ersten 12 Lieder, ohne an eine Fortsetzung zu denken. Denn seine literarische Quelle war das Urania-Taschenbuch auf das Jahr 1823, in dem diese 12 Gedichte als Zyklus unter dem Titel „Wanderlieder von Wilhelm Müller. Die Winterreise in 12 Liedern“ erschienen waren.

Einigermaßen überrascht dürfte Schubert gewesen sein, als er später die vollständige Fassung des Zyklus mit 24 Gedichten vorfand. Schubert schenkte dieser Neuordnung denn auch keine Beachtung, sondern komponierte im Oktober 1827 die zwölf neuen Gedichte als Zweite Abteilung in einem durch. Anders als „Die schöne Müllerin“ erzähle die Winterreise (Schubert lässt das „Die“ fort und gibt dem Zyklus damit einen abstrakteren und allgemeingültigen Charakter!) keine Geschichte; es handle sich um eine Reise nur auf der psychischen Ebene: Der einzige Fortschritt des Wanderers sei ein Fortschritt der Erkenntnis, die quälende, von Rückfällen bedrohte Ablösung von seinen Erinnerungen, seien „Passion“ besonderer Art, die nicht allein auf melancholischen Stimmungen des Komponisten beruhe.

Abends dann kommt der gesamte Zyklus zu Gehör in der Form des **Filmes „Winterreise“** von **Peter Alden** (Regie) mit **Ian Bostridge** (Gesang) und **Julius Drake** am Klavier.

Foto: Ian Bostridge
in seiner Filminszenierung



Hier tue die "Winterreise" weh, so einige Resonanzen darauf. Sie rühre an Grenzen. Sei aber auch so etwas wie eine „Offenbarung“.

Man komme auf „Augenhöhe“ mit dem lyrischen Ich (dem Sänger und dem Text). Es sei eine Art „Personalisierung nach innen“, künstlerisch gar ein „Quantensprung seit Fischer-Dieskau“.

Dienstag 27.März 2018

Nach der Einstimmung in den Tag durch Wolfgang Teichert mit einem Gedicht suchen wir im Stehen unseren je eigenen Ton, lauschen den entstehenden Klängen und bereiten uns durch einige Bewegungs- und Stimmübungen auf das Singen vor.

Zunächst gibt uns Elisabeth Jöde Hinweise zu dem Besonderen, musikalisch Revolutionären von Schuberts Winterreise: Unter Lied verstand man bis dahin Volks- und Kirchenlieder, auch manche Gedichte wurden als „Lied“ bezeichnet (Lied von der Glocke, Schiller). „Lied“ war also eine musikalische und auch literarische Gattung, verbunden durch das Element der Melodie, entweder tatsächlich vertont (z.B. „Der Mond ist aufgegangen“) oder doch so geschrieben, dass das Gedicht auch gesungen werden könnte. Eine eventuelle Begleitung diene dann der Unterstützung des Singens.

Auch noch bei Haydn, Mozart und Beethoven *dominiert* die Stimme, die den Text vorträgt. Die Begleitung ist *untergeordnet*, stützt und füllt den Klang harmonisch.

Und die Aufgabe, bei der wir nun Schubert gleichsam unter den Augen Beethovens beobachten, ist: die Erfahrungen und die Technik der polyphonen (= *gleichberechtigt mehrstimmigen*) abendländischen Musik einzubringen und sie für die Komposition und Konstruktion in der Gattung Klavier (begleitetes)-Lied sichtbar und hörbar zu machen. (Arnold Feil, Franz Schubert, S.18 , Reclam 1975) Damit bekommt die Klavierstimme – was wir an verschiedenen Beispielen hören werden - einen *maßgeblichen Anteil* an der Darstellung des Inhaltlichen, emanzipiert sich, wird gleichberechtigt.

Mit diesem „Kunstgriff“ begründet Schubert das „Romantische Klavierlied“ und prägt es so stark (mit über 600 Liedern), dass es bis heute auch international als Gattung „Lied“ bezeichnet wird.

Melodie und Begleitung, die wir ja getrennt zu nennen pflegen, sind *seit Schubert nicht zu trennen – und bleiben dennoch unvermischt* (Verschiedenheit in der Einheit).

Bostridge (S.44/45) weist darauf hin, dass das Motiv der Entfremdung ein Vorbote vieler literarischer und philosophischer Werke des 20.Jhdts. (z.B. Becketts Absurdismus und Sartres Existenzialismus), die Winterreise also geradezu wie ein „Gefäß für die verlorene Ganzheit“ sei.

Dem großen Einfluss der rätselhaften Figur des Lord Byron wird zugeschrieben, dass Wilhelm Müller seinen Wanderer mit nur wenigen, eher dürftigen Informationen ausstattet. Vieles bleibt unklar, viele Fragen bleiben offen, und das „Weglassen als eine Form der Schöpfung“ (Bostridge S. 39) entspricht dem modernen Bedürfnis nach dem Fragmentarischen, nicht komplett Festgelegten.

Dass das Moment der Handlung (momentum=das Bewegte) im Zyklus fehlt, der Wanderer nicht an ein Ziel kommt, obgleich es um eine Reise geht und das romantische Motiv des Wanderns doch Bewegung ist, führt zu den Fragen: Was bewegt? Was wird bewegt? Warum bewegt uns die Winterreise? Dazu Fischer-Dieskau: „Alle Bewegungen liegen jetzt im Inneren, im Psychologischen“ und können so zum Spiegel eigener heutiger Erfahrung werden.

Dem Text entsprechend führt Schubert die *Musik nicht vorwärts, sondern gleichsam im Kreise*. Jedes Lied scheint auf eigene Weise ausweglos, scheint sich im Kreis zu drehen. Wir hören, wie häufig *Nachspiele* die *Vorspiele* wiederholen, als sei nichts geschehen, die Komposition und also auch der Wanderer nicht vom Fleck gekommen (z.B. Nr.1,2,3,4,15,21) oder die Nachspiele laufen aus, ohne wirklich zu schließen, als könne es noch endlos so weitergehen (z.B. 7,12,20).

Das erste Lied „Gute Nacht“ erinnert mit seinen durchlaufenden Achtelnoten und dem Grundrhythmus (schwer- leicht- leicht) an die Eröffnungs-*Pavane* (alter span.-ital. Schreittanz), die seit 1600 vor allem zur musikalischen Ausgestaltung von Begräbnis -und Totenfeiern aufgeführt wurde. Damit

unterstreicht Schubert auch musikalisch den Ernst und die Schwere des Fremdseins. Diese *Pavane-Struktur* begegnet auch noch in späteren Liedern (u.a. in Nr.21, Das Wirtshaus).

Um Schuberts Durchdringung von Text und Musik ein wenig auf die Spur zu kommen, stellen wir durch mehrmaliges Seufzen und Zusammensinken eine *physische Analogie her zu dem Inneren Geschehen*: ein ins Bodenlose -Fallen. Schubert unterstreicht dieses innere Geschehen durch die *oben beginnende und dann abfallende Melodielinie* zu den Zeilen „Fremd bin ich eingezogen (Fremdheitserfahrung)...der Mai war mir gewogen (es ist vorbei)...Ich kann zu meiner Reisen nicht wählen mit der Zeit (Ohnmacht)...muss selbst den Weg mir weisen (bin auf mich gestellt)...usw.“

Das Klischee von Dur als hart, männlich, stark, strahlend und Moll als weich, weiblich, sanft, melancholisch durchkreuzt Schubert fast durchgängig in der Winterreise: Der Wanderer beschreibt seine schwer zu ertragende Realität in Moll. Aber in oftmals herzerreißendem, todtraurigem Dur sehnt er sich zurück in die verlorene Vergangenheit, hängt seinen Träumen und bitter enttäuschten Illusionen nach.

Bei Nr.2 („Die Wetterfahne“) hören wir von den „Ehe-Consensgesetzen“ im Wien der Restaurationszeit: „...ihr Kind ist eine reiche Braut“ und auch daher unerreichbar für den armen Wanderer.

Müller schrieb seine Gedichte unter dem Eindruck von Napoleons Rückzug aus Russland – eine bis dahin beispiellose Winterreise in Krieg und Kriegswirren. Marianne Aue spielt nur die Klavierbegleitung von „Gefrorne Tränen“ (Nr.3) an. In den ersten Takten ist der Schritt des Wanderers unsicher– man hört geradezu das unregelmäßige Fallen der gefrorenen Tropfen, scheinbar außerhalb eines Taktschemas, man ist beim Hören verunsichert, bis endlich ein klares Metrum erscheint.

In einem **Exkurs** erinnern wir daran, dass von 1942 an Peter Anders und der Pianist Michael Raucheisen in Berlin an einer von Goebbels in Auftrag gegebenen Gesamtaufnahme deutschsprachiger Lieder arbeiteten. Kurz vor dem Einmarsch der Russen 1945 in Berlin wurden die Aufnahmen zur Winterreise beendet. *Slavoj Zizek* stellt eine verblüffende Übereinstimmung

zwischen dem Thema der Winterreise und diesem spezifischen historischen Moment fest: z.B. „Rückblick“ (8) – endloses Marschieren „Es brennt mir unter meinen Füßen...“; „Frühlingstraum“ (11) – der Soldat kann nur davon träumen, im Frühling wieder zu Hause zu sein, er wartet unruhig auf „Die Post“(13), während der Schock eines Artillerieangriffs einsetzt... Wolkenfetzen...und rote Feuerflammen. Dem erschöpften Soldaten ist nicht einmal die Ruhe des Todes- „Wirtshaus“ (21) - vergönnt, er kann nichts als „nur weiter“ und seine Ohren verschließen gegen die Klagen des Herzens; „Mut“ (22) – „Klagen ist für Toren“.

Die Einspielung des „Lindenbaum“`s aus der o.g. Aufnahme von 1945 mit Bildern der beiden Künstler löst viele und ambivalente Assoziationen aus.

Ehe wir die Musik von „Erstarrung“ (4) hören, lesen wir mehrmals den Text. In der Vertonung wird deutlich, dass der Komponist das Reimschema des Textes „durchkreuzt“, erweitert und damit über Grenzen des strophischen Gedichtes hinausgeht. Auffällig sei, dass Schubert „Ruhe“ und „Erstarrung“ unruhig interpretiert, so als sei es unter dem Eis sehr bewegt. Wir sprechen über die Schlussverse, dass beim Schmelzen des Eises auch das Bild der Geliebten, das er eben noch „kalt“ im Eis habe sehen können, dahin schmelze.

Einschub zur Frage: Lebt männliche Liebe mehr vom Bild der Geliebten als von ihrer realen Gegenwart? Wir erwähnen Herrn Keuners Antwort auf die Frage: "Was tun Sie, wenn Sie einen Menschen lieben?" "Ich mache einen Entwurf von ihm", sagte Herr K., "und Sorge, daß er ihm ähnlich wird." "Wer? Der Entwurf?" "Nein", sagte Herr K., "Der Mensch."

Das sei eine Liebe, die etwas aus der Geliebten heraus lieben könne, weil sie ein Bild von ihr hat. Aber was, wenn die Geliebte dem Bild nicht entsprechen will? Dagegen betone Max Frisch, dass man sich eben kein „Bildnis“ machen solle, wenn man liebt: *Es ist bemerkenswert, dass wir gerade von dem Menschen, den wir lieben, am mindesten aussagen können, wie er sei. Wir lieben ihn einfach. Eben darin besteht ja die Liebe, das Wunderbare an der Liebe, dass sie uns in der Schwebe des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allen seinen möglichen Entfaltungen. Wir wissen, dass jeder Mensch, wenn man ihn liebt, sich wie verwandelt fühlt, wie entfaltet, und dass auch dem Liebenden sich alles entfaltet, das Nächste, das lange Bekannte. Vieles sieht er wie zum ersten Male. Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis. Das ist das Erregende, das Abenteuerliche, das eigentlich*

*spannende, dass wir mit den Menschen, die wir lieben, nicht fertigwerden; weil wir sie lieben, solange wir sie lieben.*⁵

In einem kleinen „Interview“ mit dem „Wanderer“, ob er sich wohl ein Bildnis mache von der Geliebten oder aber eben nicht, bekommen wir zur Antwort: Beides zugleich.

Als wir **das Lied „gehen“**, bekommen wir als Resonanz: Es wirke gar nicht fließend. Man trete sozusagen auf der Stelle. Es erzeuge Widerstand, weil „es etwas aufzwingt, was ich nicht will“. Man gehe, wie unter einer schweren Last. Und bei der Vorstellung des Einritzens stellte sich sofort die Vorstellung ein von der Gefahr des Einbrechens. Jemand sagt spontan: „Lass diesen Kelch an mir vorübergehen.“

Natürlich spielt in unseren Anhörungen **der „Lindenbaum“** eine große Rolle. Wir singen ihn sogar in der (unterkomplexen) Volksliedfassung, die die Härten dieses Liedes weglassen. Mit dem „Lindenbaum“ (5) beginnt in der Winterreise zum ersten Mal ein Lied in Dur. Der extreme Kontrast von eisiger „Erstarrung“ (4) und einer scheinbar freundlich- milden Atmosphäre in Nr.5 wird von Schubert hervorgehoben durch die Klavierbegleitung, die die wirbelnde triolische Achtelbewegung aus Nr.4 im Vorspiel zum „Lindenbaum“ einfach weiterführt. Wir erwähnen auch – mit Bostridge - seine wechselhafte Wirkungsgeschichte (Bismarck etc.). Wir probieren dazu Lindenblütentee und Lindenblütenhonig und wissen zugleich, dass es seit Proust auch eine Beziehung gibt „zwischen der Lindenblüte und dem Prozess unwillkürlicher Erinnerung“⁶. Und Thomas Mann lässt seinen Protagonisten im Zauberberg sagen: „Das Lied bedeutete ihm viel, eine ganze Welt, und zwar eine Welt, die er wohl lieben musste. Wir wissen, was wir sagen, wenn wir hinzufügen, daß sein Schicksal sich anders gestaltet hätte, wenn sein Gemüt den Reizen der Gefühlssphäre, der allgemeinen geistigen Haltung, die das Lied zusammenfasste, nicht in höchstem Maße zugänglich gewesen wäre“. So also Thomas Mann im „Zauberberg“ über die Gedanken und Gefühlswirungen seines von Zweifeln zerfressenen Protagonisten Hans Castorp, einem im Strudel des beginnenden 20. Jahrhunderts orientierungslosen jungen Mann: „Worin

⁵ Max Frisch: Tagebuch 1946-1949 (Suhrkamp Taschenbuch 1148), Frankfurt: Suhrkamp 1985, S. 27-32

⁶ Bostridge a. a. O. S.130

bestanden aber Hans Castorps Zweifel an der höheren Erlaubtheit seiner Liebe zu dem bezaubernden Liede und seiner Welt? Welches war die dahinterstehende Welt? Es war der Tod.“ Ob man dann wirklich so hart urteilen muss wie Jochen Hörisch, der Literaturwissenschaftler: „Romantisches Eingedenken des Todes und seine massenweise Fabrikation schließen einander nicht aus.“ Und es sei nur konsequent, wenn der Erzähler sich von seinem Helden auf dem Schlachtfeld des Ersten Weltkrieges verabschiede. Noch einmal Thomas Mann: „Da ist unser Bekannter, da ist Hans Castorp! Er läuft mit ackerschweren Füßen, das Schießgewehr in hängender Faust. Seht, er tritt einem ausgefallenen Kameraden auf die Hand, - tritt diese Hand mit seinem Nagelstiefel tief in den schlammigen Grund hinein. Er ist es trotzdem. Was denn, er singt! Wie man in stierer, gedankenloser Erregung vor sich hinsingt, ohne es zu wissen, so nutzt er seinen abgerissenen Atem, um halblaut zu singen: „Ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort - “ Er stürzt. Nein, er hat sich platt hingeworfen. Hinweg! Wir erzählen das nicht! Ist unser Bekannter getroffen? Er meinte einen Augenblick, es zu sein. Er macht sich auf, er taumelt hinkend weiter mit erdschweren Füßen, bewusstlos singend: „Und sei-ne Zweige ra-auschten, als riefen sie mir zu - “ Und so, im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung, kommt er uns aus den Augen.“

Die musikalische Gestaltung des „Lindenbaums“ führt uns zum Horn als charakteristischem Instrument der Romantischen Kultur mit seinem weichen melancholischen Klang. Der Titel von Wilhelm Müllers Zyklus hieß denn auch „Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“, und so komponierte Schubert – wir hören es in der Klavierstimme - sog. Hornmotive, die wie Fanfaren klingen. Und mit Hornmotiven – nicht nur im Vorspiel zu „Wasserflut“ (6) - schafft Schubert wiederum eine Verbindung zum vorhergehenden Lied. Das abgehackt Tröpfelnde im Fallen der Tränen „ist gefallen in den Schnee“ macht Schubert auf geniale Art rhythmisch- musikalisch sicht- und hörbar (Physische Analogie).

Am Nachmittag hören wir die Lieder 7-11 und gehen besonders ein auf „Frühlingstraum“ (Nr.11). Nach dem Singen des Liedes spüren wir den mehrfachen Stimmungswechseln nach: wie hat Schubert sie musikalisch ausgedrückt, intensiviert, körperlich erlebbar gemacht? Z.B. durch *Tempowechsel*: „bewegt – schnell – langsam - etwas bewegt - schnell – langsam“, die uns als Hörer in unterschiedliches Zeitempfinden bringen; durch

Pausen, also Momente der absoluten Stille, des Stillstands, fast Erschreckens („wie könnte es weiter gehen?“) zwischen den Abschnitten; durch Wechsel des Tongeschlechts (*A-Dur-a-Moll*), die in das Wechselbad von Traum-/ Sehnsuchtswelt und harter Realität führen. Die Stimmungswechsel unterstreicht Schubert zudem durch *Lautmalereien* wie dissonante Einwüfe zum Hähnekrähen oder Schreien der Raben. Müllers Gedicht hat- wiederum jeweils in sich dreigeteilte – Teile, die einmal die *äußere* Realität („*Auge*“, 1.-3. Strophe) und dann die *innere* („*Herz*“, 4.-6. Strophe) zeigen.

In „Einsamkeit“ (Nr.12), dem Abschluss des ersten Teils, hören wir in einem langsamen Vorspiel und der ebenso bewegungsarmen Begleitung der ersten beiden Strophen, wie der Wanderer „mit trägem Fuss“ seine Strasse zieht. Dass hier ein Weg des Zurückschauens zu Ende geht, zeigt das bittere Resümee der dritten Strophe: „Als noch die Stürme tobten, war ich so elend nicht“. Wir hören im Klavier unter diesem Text ein Motiv zitiert aus dem dritten Lied („Gefrorene Tränen“), mit dem Schubert musikalisch den Wanderer erinnert, dass er damals auch schon so unglücklich war, „dass ich geweinet hab“.

Abends dann **Urszula Antoniaks Film "Nothing Personal"**. In ihm wanderte eine junge Frau (Lotte Verbeek) auf der Suche nach Zuflucht und Ruhe umher. (Wir nennen den Blick auf den Krug, die Behaglichkeit der Wohnung und der Bücher. Die Musik, das Klavier, das Glas Wein –eine schöne Behausung in Irland). Auf Zeit findet - übrigens mit Musikzitate u.a. aus der Winterreise - sie dies bei einem, dem es ähnlich geht. Ein Film wie seine Protagonistin: schön und traurig, abweisend, liebenswert mit einer Stimmung, die auch die Winterreise hervorrufen kann. Dass am Schluss wahrscheinlich ein Suizid steht, gehe über die Offenheit der Winterreise hinaus.

Aber wie der Wanderer in der Winterreise meidet die Protagonistin im Film die Menschen, sucht totale Einsamkeit und Unabhängigkeit, sie kann ziemlich unfreundlich werden, wenn jemand versucht, sie anzusprechen. Was auch nicht sehr oft passiert. Es dauert etwa sechs Minuten, bis in "Nothing Personal" überhaupt mal jemand etwas sagt. Es gibt sogar eine Art Liebesgeschichte. Anne trifft auf den älteren Einzelgänger Martin (Stephen Rea), der in einem schmucken abgelegenen Häuschen nach dem Tod seiner Frau lustvoll seiner eigenen Form von Einsamkeit frönt, einem Alleinsein in Luxus und Bequemlichkeit, ganz anders als Anne mit ihrer Selbstversorgermentalität, aber trotzdem kommt er ihr näher als jeder andere. Wie der Wanderer dem Leiermann? Wir lassen das vorerst offen.



Die Protagonisten des Films in einer seiner schönsten Szenen: Sie bringt für ihn das Schilf in Bewegung.

Mittwoch 28.März 2018

Die Lieder: *Die Post*, *Der greise Kopf*, *Die Krähe* und *Letzte Hoffnung*. Wir hören den vorwärtsdrängenden Rhythmus der „Post“. Elisabeth Jöde: Das Es-Dur erzeuge einen fröhlichen Charakter, was wohl daran liegt, dass das lyrische Ich hier sehr rational denkt (*Nun ja, die Post kommt aus der Stadt, wo ich ein liebes Liebchen hatt'*). Das wird auch durch die oftmalige Wiederholung der Anrede *mein Herz* am Ende jedes Satzes ausgedrückt: Der Verstand redet auf die Seele ein. Die unterschwellig schmerzliche Rückerinnerung – die Frage an sich selbst, ob er zurück zu Ihr gehen solle - deutet Schubert nur mit einem Rückgang der Dynamik ins Pianissimo an. Beim *greisen Kopf* gibt der Raureif auf dem Kopf dem lyrischen Ich die Illusion von weißen Haaren; er schmilzt aber bald, sodass die Illusion vergeht. Bei den Worten *wie weit noch bis zur Bahre!* tritt die Begleitung deutlich hervor, indem das Klavier eine oktavversetzte Bewegung vorweg beginnt, die den weiten noch zu gehenden Weg fühlbar macht. Es sei eine „brutale, trostlose Konfrontation mit der Leere des Lebens“ (Bostridge S.270). Schubert benutze hier das in der abendländischen Musik sogenannte „teufliche“ Intervall (Tritonus= 3 Ganztonschritte), um ein Gefühl des Unheimlichen hervorzurufen, in der absteigenden Linie „und hab mich sehr gefreuet“ könne man eine Art von sardonischem trotzigen Lachens hören.

Die „Krähe“ stehe nach Bostridge für das Selbst und für das Andere: „er ist zugleich ein einsamer Liebhaber und tückischer Verräter...“⁷



Die Krähe (aus dem Bostridge Film)

Wir hören das Lied in der Fassung mit der Drehleier, sie klänge balkanisch folkloristisch. In den Borduntönen („hohle Quinten“) klänge das Mittelalter an und die Renaissance. Man höre kaum Klänge, keine Harmonien, es sei musikalisch dürftig bis hin zur hörbar klappernden Mechanik. Die Krähe sei ein Tier, das den Wanderer nicht verlässt.

Wolfgang fügt hinzu: Der Wanderer glaubt kaum noch an sich selbst. Wir, die wir die Lieder hören, müssen nicht von vornherein mit dem Wanderer (mit Christus) identifiziert sein, um von seiner „Passion“ angesteckt zu werden. Erst nach dem Scheitern sei so etwas wie Glaube möglich, weil „Glauben“ das Scheitern nicht hinnimmt. Nur wer das Scheitern realisiere, könne „glauben“. Dieser Glaube mache die Passion des Wanderers (Jesus) aus: Aus der Passion der Liebe werde Passion als Leidensgeschichte (Schmerz). Theologisch gesagt: Statt der Liebe rücke das Kreuz in den Mittelpunkt.

Schließlich und als Vorausnahme der Nebensonnen, klänge in der „Letzen Hoffnung“ das Weinen an (so Elisabeth Jöde). Und wo das Weinen geschehe, hören wir choralartige Musik. Wir fragen: Ist das Ironie? Oder kommt da noch etwas? Jemand weist hin auf Meister Eckharts „Gelassenheit“. Man könne Meister Eckhart als den Erfinder dieses deutschen Wortes bezeichnen. Wenn

⁷ A.a.O. Seite 290

man sein „Ego“ und andere Menschen und schließlich sogar Gott lasse, dann sei man gelassen.

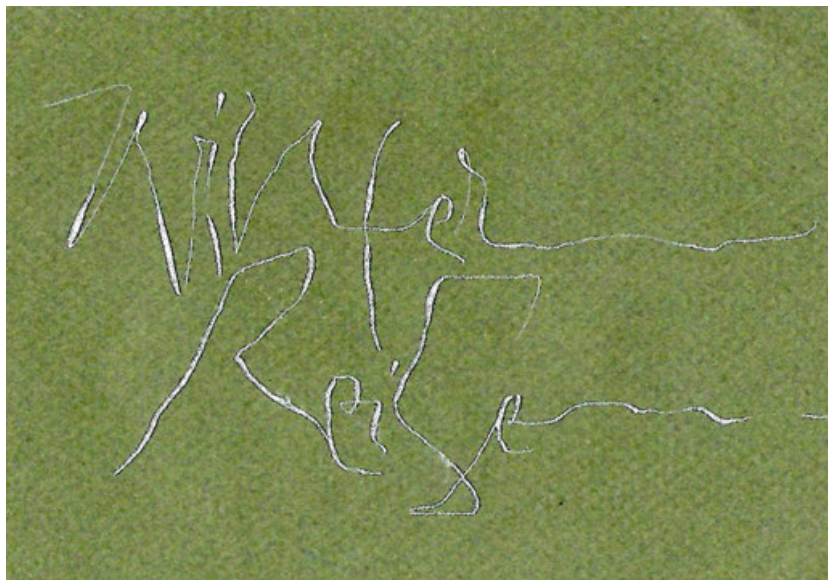


Beim Einsingen

Mittwoch nachmittags: Wir hören zunächst die Lieder „Wegweiser“, „Wirtshaus“ und „Mut“. „Schuberts Lieder“, schreibt Bostridge, „...bringen keinen durchdachten theologischen Standpunkt zum Ausdruck (w.t.: so hat Schubert für sein eigenes Sterben Beichte und Eucharistie verweigert und in seinen Messvertonungen das Nennen des Wortes „catholicam“). Viel eher erkunden sie die Formen und Kraftfelder emotionaler Empfindsamkeit, von der konventionellsten und banalsten bis hin zu den mystischen Träumereien eines Dichterphilosophen wie Novalis. Es handelt sich um imaginäre Darstellungen verschiedener Auffassungen des Numinosen, Spirituellen, des Göttlichen.“ Und so gehen wir denn in das vorletzte Lied „**Die Nebensonnen**“ als dem einzigen Lied des Zyklus, dass sich nun wirklich jeder naiven Auffassung als Naturszene zur Wehr setzt. Die Vertonung Schuberts gibt nur vage Ansätze, wie er (und übrigens auch Müller) die Metapher von den drei Sonnen verstanden haben wollte. Ein genaueres Studium des Gesamttextes, welche seiner „Sonnen“ wohl „hinab“ sein könnten, führt auf die Vermutung, dass hier die Dreiheit von Glaube, Hoffnung, Liebe angesprochen sei. Der Glaube entschwindet bereits in der „Wetterfahne“, dem Abschied der Hoffnung ist ein eigenes Lied gewidmet. Mit der Liebe quält sich der Protagonist bis zum Schluss.

Wir stellen es auf, lassen die Akteure (Drei Sonnen und ein lyrisches Ich) zur Musik sich gestisch bewegen und nehmen wahr.

Danach hören wir zuerst die **Resonanzen von den Zuschauenden**. „Das „lyrische Ich“ (Der Wanderer?) sang den ganzen Gesang mit, hat Schritte gemacht, vor und zurück, als eine Sonne ging, war er ganz auf die bezogen, die andern waren keine Bezugspunkte mehr. Jede Sonne war für sich, mit der Ausnahme: an einer Sonne sah ich an ihren Augen und ihrer Haltung ein Mitgehen mit dem Wanderer. Die andern wirkten stier. Der Wanderer (lyrisches Ich) hat am Ende in die Lücke geschaut zwischen den zwei Sonnen, die geblieben sind und der einen, die weggegangen ist. Bei der entfernten Sonne habe ich Regungen im Gesicht gesehen, offener Mund, bewegte Lippen. Die anderen hatten keine Regung in der Mimik. Ich dachte immer es muss... etwas passieren, die standen einfach nur so da. Das lyrische Ich war sehr still, nahm Abstand, wie eine Schutzbewegung. Ich habe das Singen gesehen, wie eine sich selbst Mut-machende Melodie: Das lyrische Ich hat durch den Weggang der einen Sonnengestalt einen Impuls bekommen. Die beiden anderen Sonnen standen nach außen gewendet, eine hatte einen meditativen Blick. Aber sie lassen sich nicht vertreiben, während das lyrische Ich beweglich bleibt. In der weggegangenen Sonne sah ich die Hoffnung, die gegangen ist. Sie stand bereits am Anfang schon etwas abseits. Ich habe am Rücken des lyrischen Ich (Wanderer?) gesehen, dass es schwer gewesen ist, die Sonnen anzuschauen. Die weggehende Sonne war die Gebliebene. Sie war durch die Augen verbunden mit dem Wanderer.“



Kalligraphischer Ausdruck. Ursula Schröder-Höch

Dann hören wir die **Resonanz aus den Rollen**. Zuerst das lyrische Ich (der Wanderer): Er habe zunächst Unsicherheit gefühlt: „Ich drehe denen hinter mir den Rücken zu, wie dreh ich mich (zur Welt?). Er sei sich „wie bei einem Puppenspiel“ (macht mit beiden Händen Marionettenspielerbewegung) vorgekommen, gelenkt von der Musikquelle hinter sich. Ja, er habe der weggehenden Sonne nachgesehen, dann aber die Lücke zwischen den Sonnen entdeckt, die durch den Weggang der einen Sonne entstanden sei: „Das war ein Ausblick und eine Möglichkeit, aus der Fixierung auf die Sonnen heraus zu kommen.“

Die erste Sonne sei mit der Idee in die Rolle gegangen, ein männliches Gegenüber zu dem männlichen lyrischen Ich zu sein, eine Sonne, die strahlt, auch tödlich. Er habe hingeguckt, aber nicht zu lange. Seine Haltung sei gewesen: Wenn du etwas willst, bin ich auf dem Sprung.“ Er schloss: „Ich konnte dann so vor mich hin strahlen.“

Die zweite Sonne: „Ich habe als Sonne gedacht: Warum kommt der nicht näher? Darf ich den genau angucken? Ich wäre gerne näher an die anderen Sonnen, wollte ihn (guckt zur männlichen Sonne) nicht allein lassen. Ich habe dann hinausgesehen und dann das lyrische Ich (den Wanderer) angesehen, mich fragend: Warum kommt er nicht und sortiert aus? Im Übrigen habe ich nicht gemerkt, wie die Sonne neben mir (3. Sonne) sich wegbewegt hat.

Die dritte Sonne: „Für mich war von Anfang an meine Aufgabe, los zu lassen. Ich fühlte mich mit dem lyrischen Ich verbunden, zugleich aber wollte ich weg von ihm gehen – so wie er beschreibt, dass die Lücke ihm die Freiheit gegeben hat – was ich auch wollte.“

Fazit: Wir hören das Lied nach diesem „Spiel“ mit der Frage, ob es „eine Lücke“ lässt auf das hin, was dann im folgenden Lied im Leiermann geschieht. Die Lücke als Ausblick, als Spur?

Und so gehen wir ins **letzte Lied** hinein mit der Frage: Ist es ganz und gar hoffnungslos (Zitat eines Teilnehmenden: „Ich würde dem Leiermann meine Lieder nicht anvertrauen, die wären doch alle verloren“). Dann wäre der Leiermann der Tod. Aber die Frage: Soll ich mit Dir gehen, werte den Leiermann auf. Frage sei nur: Hat der Leiermann die Kraft, dies Angebot anzunehmen? ER, der es gehen lässt, wie es will. Man sehe in ihm einen alten weisen Mann, der schicksalsergeben seine Rolle angenommen hat. Sie sei aber nicht Gleichgültigkeit. Hier, bei dem weisen Leiermann, gehe der Zyklus, wie jemand sagt, „vom Physischen zum Metaphysischen. Es löse sich hoffnungsvoll von den „Bedingungen des Hier“ (Geld, Kälte, Dorf). Die Beiden verbündeten sich. Und,

so sagt jemand, „Unsere Existenz ist klar begrenzt, aber.... Der Leiermann sei der wahre Mensch (Ecce homo). Das Lied bleibe auch musikalisch offen und ende, jedenfalls in der Melodie, nicht auf dem Grundton. Und das erste Mal werde der Text „reflexiv“ („meine Lieder“). Hier werde der Tod im Leben platziert, und es klinge fast wie eine Liebeserklärung. Jemand sagt: „Ich würde ihm meine Lieder gern zur Verfügung stellen, weil der Leiermann „einfach da“ sei. Und das tröste, wenn denn Trost als Lebenskunst eine Lebensverheißung sei, deren Bewahrheitung sich darin erweist, „nicht trösten zu wollen“. Dieser „Unort“ auf dem Eise lasse die „Lücke“ (von Ge –lücke, Grimmsches Wörterbuch, was so viel wie Glück heißen könne) offen.

Der Zyklus eine Passion? Bostridge nennt sein Buch im Untertitel: „Lieder von Liebe und Schmerz“. Es handelt sich bei der Winterreise nicht um eine „Passion“ im oben angedeuteten herkömmlichen Sinn. Es fehlt ja auch der explizite Bezug zu Leben und Geschick Jesu. Aber es gibt analoge Beziehungen.

1. Am Anfang steht bei Beiden ein Trauma. Man nennt das Neue Testament eine einzige Passionsgeschichte, die das Trauma des Mordes am Messias anzugehen sucht.⁸ Traumatische Erfahrungen stehen auch hinter der Winterreise (Naher Tod, Verlassen von „Gott und der Welt“).

2. Beide wandern: „Wanderradikalismus“ bei Jesus bezeichnet ein radikales Ethos der Heimatlosigkeit, Familiendistanz, Besitzkritik und Gewaltlosigkeit. Maßgeblich geprägt wurde dieser Begriff vom Neutestamentler Gerd Theißen in seinem Werk *Soziologie der Jesusbewegung* (1977), worin er davon ausgeht, dass nicht nur Jesus von Nazareth und seine Jünger diese Lebensform vertraten, sondern auch andere entwurzelte und vom Elend geprägte Gruppen in Palästina. Von Dietrich Bonhoeffer wissen wir, dass er in der konkreten Situation seines Lebens Freunde, Familie, kirchliches Amt und seine Verlobte hinter sich lassen musste, um seine Berufung zu leben, seine Teilnahme am Widerstand. Im Thomasevangelium wird diese wandernde Seite als heimatlose Wandersituation noch verstärkt: *Werdet Vorübergehende*, sagt der Jesus dort. (Logion 42). Familiäre Bindungen sind abgebrochen, Armut herrscht.

3. Fremdheit als Thema von Passionsgeschichte und Winterreise: Dass des Menschen Sohn nichts hat, wo er sein Haupt hinlegen kann, ist bekannt. Dass er „draußen vor der Stadt“, also in der Fremde, stirbt, betont die Fremdheit Jesu, wie dessen, der singt: Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder

⁸ Das Neue Testament – Dokument eines Trauerprozesses? Von Werner Kühnholz, Kiel
In: *Wege zum Menschen* 27 (1975) 385-404.

aus. Das Fremde ist nicht nur außen, es ist genau so sehr innen. Entscheidend für Beide ist nicht die Aufhebung von Fremdheit, sondern der Umgang mit ihr, der sich in der Schweben (Oszillation) von Aneignung und Anerkennung des Fremden als Fremden bewegt und zu Neugier gegenüber dem Fremden (Leiermann, Gott?), nicht zum Versuch seiner Aufhebung führt.

Fremdes taucht auf, indem es Beiden widerfährt, indem es erstaunt, erschreckt, verlockt. Anders gesagt: Fremd ist etwas, von dem wir ausgehen, bevor wir darauf zugehen. Um einen Satz von Nietzsche abzuwandeln: Fremdes kommt, wenn es will, nicht, wenn *ich* will.

4. Beide enden nicht tragisch, aber auch nicht als happy end. Winterreise wie Passion bleiben unvollendet. Das Unvollendete gehört zu den ästhetischen Idealen der Romantik – als künstlerischer Ausdruck der Unvollkommenheit irdischer Existenz. Im Evangelium zeigt sich das Unvollendete als Schrei eines vollkommen Verlassenen, der nur durch einen (heidnischen) Soldaten seinen Glauben (wieder) geschenkt bekommt: „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen“. So endet auch der Gedichtzyklus „Winterreise“ offen, mit einer Frage, und lässt den Leser oder Hörer mit seinen Fragen zur Zukunft des Protagonisten allein. „Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?“

Wird der Wanderer nun seine 24 Lieder wieder von vorn beginnen? Das Leben als zielloses Herumirren in einer ungastlichen Welt – ist dies die Botschaft der „Winterreise“? Wofür stünde bei einer parabolischen Deutung dann der Leiermann? Als Personifikation der Musik? Musik als einzige Zuflucht für den von der Welt abgelehnten Menschen? Welche Rolle hat der Spielmann? Wanderer und Leiermann haben auffallend viele Gemeinsamkeiten. Zeigt somit der von der Gesellschaft ausgeschlossene Leiermann die trostlose Zukunft des unglücklich Verliebten? Oder zeigt sich, wenn alles „totenbleich“ wird, was zuvor grün war (Zyklus Schöne Müllerin), dass nicht nur der Tod die absolute Grenze des Lebens, sondern das Leben auch die absolute Grenze des Todes ist? *„In ihren geglücktesten Passagen vertraut die Winterreise darauf, daß sich die Vermutung aus dem vorangehenden Liederzyklus umkehren lässt: wenn alles so „totenbleich“ wird, wie zuvor alles grün war, so möge sich zeigen, daß nicht nur der Tod die absolute Grenze des Lebens, sondern das Leben auch die absolute Grenze des Todes sei.“*⁹ Das führt zur paradoxen These, ob nicht Untröstlichkeit sowohl in der Passionsgeschichte wie in der Winterreise auch als Trost erlebt werden kann: Je größer wir von Menschen zu denken gelernt

⁹ Jochen Hörisch „Fremd bin Ich eingezogen“. Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der Winterreise'. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6204/151.pdf?sequence=1>. Seite 50

haben, um so weniger ist zu erklären, wieder gut zu machen, darüber hinweg zu trösten, was ihnen angetan wird. Das ist die Würde der Untröstlichkeit.

Und so war denn auch der über Nacht neugefallene Schnee in Sankelmark sozusagen ein authentischer „Kommentar“ der Natur zum Thema. Gut, dass ein paar Rehe zu sehen waren vor dem Fenster der Akademie im Schnee.

