

Joel Keller

Franz Schubert: *Die Wetterfahne* op. 89,2 (1827)

Wie *Die Wetterfahne* auf die Zeitgenossen Schuberts gewirkt haben muss, lässt sich heute nur noch erahnen. Jedenfalls sprengt das Lied alle damaligen Konventionen in Bezug auf die Eigenständigkeit des Klavierparts, die unberechenbare Harmonik und Stimmführung und die wechselhafte Rhythmik und Metrik. *Die Wetterfahne* ist eine **durchkomponierte** Vertonung von Müllers Gedicht mit drei vierzeiligen Strophen. Die vorwiegend **jambischen** Verse sind in einem 6/8-Takt wiedergegeben, wobei die betonten Silben meist **melismatisch** auf zwei Achtel entfallen. Die Tonart ist a-Moll. Der Inhalt des Gedichts beschreibt den durch unerwiderte Liebe zerrissenen Seelenzustand des Wanderers. Das Sinnbild der Wetterfahne steht als Metapher für das emotionale Wechselbad der Gefühle. So, wie der Sturm die Fahne hin- und herreißt, geht die Liebe mit den Gefühlen um.

Schon die **unisono** geführten ersten zehn Takte, wie ein Wirbelwind hereinbrechend, machen die Eigentümlichkeit dieses Liedes aus. Die aufbrausenden Tonwellen zu Beginn in Form von **Dreiklangsbrechungen**, die Akzente und schließlich das Zurückgehen in T. 4/5 mit untergründig brodelnden Trillern sind eine perfekte Tonmalerei als direktes Abbild von launigen Sturmböen bzw. Gefühlsverwirrtheit und vermitteln in nur fünf Takten ein detailliertes Bild der Situation, ehe der Gesang überhaupt begonnen hat. Die nach oben geführte Sequenz des einsetzenden Gesangs verstärkt zusätzlich die Dramatik. Die erste Phrase endet abrupt in T. 9 mit einem **Halbschluss** (E-Dur) und einer **Fermate**, die den durchlaufenden Puls unterbricht und damit als Sinnbild für das stockende Herzpochen des Protagonisten steht. Das Anfangsmotiv der Tonwelle im Klavier wird nun wieder aufgegriffen und dient als Überleitung zu einem stark kontrastierenden Teil, den man als **rezitativisch** bezeichnen kann.

Die unerwartete Ausweichung nach C-Dur in T. 11, die nun folgt, lässt aufhorchen. Schubert verwendet Dur häufig im Kontext einer Traumwelt und Moll als Verweis auf die Realität. Auch hier ist die Wendung nach Dur inhaltlich motiviert: »Da dacht' ich schon in meinem Wahne«. Der Klavierpart übernimmt die Rolle eines akkordisch begleitenden Instruments und greift das auskomponierte Überschlagen der Stimme im Gesang bei »pfiff«, »armen«, »hätt« (T. 12/13, 15) motivisch in der rechten Hand auf, wodurch der Rhythmus destabilisiert wird. In T. 19–22 kommen zusätzlich Akzente auf unbetonte Zählzeiten im Klavier hinzu, die fragile und instabile Gefühlsverfassung des Wanderers abbildend.

Der Text der letzten Strophe erklingt zweimal und ist als eine erweiterte Variante der ersten Strophe angelegt. Der rezitativische Teil ab T. 30 erklingt nun kurzzeitig in F-Dur als **Trugschluss**. Der F-Dur-Akkord zu Beginn von T. 30 wirkt zudem schwebend und unsicher aufgrund seiner Umkehrung in den **Quart-Sext-Akkord**. Der Grund für Schuberts kompositorische Entscheidung lässt sich direkt am Inhalt des Textes festmachen. Die zynische Frage: »Was fragen sie nach meinen Schmerzen?« wird vom Wanderer sogleich selbst beantwortet: »Ihr Kind ist eine reiche Braut.« Prompt ändert sich die Tonart bei der Antwort in T. 31/32. Unvermittelt und damit als bewusster Bruch zu den damaligen Kompositionsregeln erklingt A-Dur als Verkörperung der Rücksichtslosigkeit der Geliebten. In T. 45 übernimmt das Klavier die Überleitung zum Nachspiel mit einem stürmischen Lauf, der noch einmal an den durchlaufenen Gefühlsorkan erinnert und in die Motivik des Vorspiels mündet. Mit den, unter der Oberfläche bleibenden, Trillern im Pianissimo reißt das Stück jäh ab.

Ein Beispiel, wie Schubert *die Winterreise* musikalisch als Zyklus angelegt hat, bietet ein Vergleich des Klaviervorspiels T. 1/2 der *Wetterfahne* mit dem Einsetzen der Gesangsstimme des ersten Liedes *Gute Nacht* in T. 7–9. In beiden Fällen kreist die Melodie um die charakteristischen Halbtöne e^{''} und f^{''}, um dann eine Oktave tiefer e['] und f['] zu umspielen. Trotz der unterschiedlichen Grundtonarten wird der Bezug deutlich.

Literatur:

Feil, Arnold: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise*, Stuttgart 1975.

Dittrich, Marie-Agnes: *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, in: *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 38 hg. von Constantin Floros, Hamburg 1991, S. 164–166.

Holl, Robert: *Die ideale Verbindung zwischen Musik und Poesie*, in: *Das Schubert-Lied und seine Interpretation*, hg. von Sabine Näher, Stuttgart / Weimar 1996, S. 112.

Joel Keller

Franz Schubert (1797–1828): *Winterreise* op. 89, D 911 (1827)

nach Gedichten von Wilhelm Müller

»Keiner, der den Schmerz des Andern, und Keiner, der die Freude des Andern versteht! Man glaubt immer, zu einander zu gehen, und man geht immer nur neben einander. O Qual für den, der dieß erkennt!«¹

Dieser Tagebucheintrag vom 27. März 1824 zeigt eindrücklich, wie fremd und isoliert sich Schubert in seinen letzten Lebensjahren gefühlt haben muss. Er war an Syphilis, einer damals unheilbaren Krankheit erkrankt und darüber hinaus wurde sein Freundeskreis von Jahr zu Jahr kleiner. Einsamkeit und Todesahnung prägten Schuberts letzte Lebensjahre, die Zeit, in der auch der Liederzyklus *Die Winterreise* entstand.

Der Liederzyklus erzählt die Geschichte des Wanderers, der sich, von der Heimat und der untreuen Geliebten enttäuscht, auf einen Weg der Ungewissheit in die Fremde begibt. Dieser Weg entpuppt sich nach und nach als grau und trostlos. In den ersten Liedern wechseln sich noch die glücklichen Erinnerungen an die Vergangenheit mit Beschreibungen der negativ erlebten Gegenwart ab. Im zweiten Teil des Zyklus steht nur noch die triste Realität im Fokus. Während der Reise sind die einzigen Gesprächspartner des Wanderers eine Krähe und, zum Schluss, die Fragen aufwerfende Gestalt des Leiermanns, der als »Spiegelbild des unverstandenen Outsiders«² gedeutet werden kann. Mit dem Erscheinen des Leiermanns kommt die Handlung zum Stillstand, bricht ab und hinterlässt den Hörer in bedrückender Ungewissheit.

Der *Winterreise* liegen typisch romantische Topoi wie die einsame Wanderschaft, die Entfremdung und die enttäuschte Liebe zugrunde. Das übergreifende Thema, die Wanderschaft, kann gut in der bildenden Kunst in den Gemälden Caspar David Friedrichs (z. B. *Der Wanderer im Nebelmeer*) nachvollzogen werden. Wie das Anfangszitat verdeutlicht, verbindet Schubert mit Entfremdung nicht nur, was außerhalb der gewohnten Umgebung des Wanderers liegt. Der Wanderer ist ein »Fremdling überall«.³

¹ Franz Schubert Tagebuch, Eintrag vom 27. 03. 1824.

² Holl, S. 113.

³ Schubert / Schmidt, S. 204–207.

Die Gedichte (1822–1823 entstanden) stammen von Wilhelm Müller (1794–1827), der seinerseits durch die *Wanderlieder* von Ludwig Uhland inspiriert wurde. Auch Schubert empfing nachhaltige Impulse durch Conradin Kreuzers Vertonung der Uhland'schen *Wanderlieder*, Kompositionen, die er sehr schätzte.

Mit der *Winterreise* ist ein Gipfel von Schuberts Liedschaffen erreicht. Was das für das Genre Kunstlied bedeutet, kann mit folgendem, leicht provokanten Zitat von Robert Holl verdeutlicht werden: »Für mein Empfinden gibt es bei Schubert die ideale Verbindung zwischen Musik und Poesie. Er ist der erste große Höhepunkt in der Liedkunst – und eigentlich auch der einzige. Alles, was später kam, ist quasi Abgesang...«.⁴

Literatur:

Holl, Robert: *Die ideale Verbindung zwischen Musik und Poesie*, in: *Das Schubert-Lied und seine Interpretation*, hg. von Sabine Näher, Stuttgart / Weimar 1996, S. 113.

Schubert, Franz / Schmidt, Georg Philipp: *Der Wanderer* (D 489), in: *Neue Schubert-Ausgabe* 4, 84 Bde., hg. von Walther Dürr, Bd. 1b: Lieder 1, Kassel 1970, S. 204–207.

Franz Schubert Tagebuch. Faksimile der Original-Handschrift im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ergänzt durch ein Blatt aus der Wiener Stadtbibliothek, Wien 1928.

⁴ Holl, S. 112.