

Frederik Stark

Franz Schubert: *Rast* aus *Die Winterreise* op. 89 (Februar 1827)

Das 10. Lied *Rast* des Zyklus *Die Winterreise* stellt die erste Unterbrechung auf der Reise des Wanderers dar. Dem Sehnen nach Erholung wird dabei das Moment des Nicht-Rasten-Könnens gegenübergestellt. Die körperlich wie seelisch schmerzhaften Erfahrungen lassen ihn nicht ruhen und verhindern so eine tatsächliche Regeneration. Eben jener Konflikt vollzieht sich auch auf den verschiedenen musikalischen Ebenen.

Zu Beginn ist der 2/4-Takt dahingehend bemerkenswert, dass die umgebenden Lieder Nr. 8, 9 und 11 in ungeraden Taktarten stehen. Das bewegtere Schwingen kommt hier somit zwischenzeitig zum Erliegen, es rastet. Bei der Form des Liedes handelt es sich um ein *variirtes Strophenlied* (A + A'), wobei immer zwei Textstrophen zu einer musikalischen Einheit zusammengefasst werden (T. 1 - 31 und 37 - 61). Diese beiden Teile selbst weisen wiederum eine Dreiteiligkeit auf (a + a' + b + c + c'), welche sich auch im tonalen Verlauf widerspiegelt: c-Moll - Es-Dur - c-Moll.

Das Klaviervorspiel (T. 1 - 6) fungiert auch als Zwischen- und Nachspiel. Die Textur, ein auftaktartiger und komplementär-rhythmischer Wechsel zwischen linker und rechter Hand, durchzieht größtenteils den gesamten Klavierpart. Wesentlich ist dort die unterschiedliche Artikulation: während die linke Hand staccato-Auftakte vollzieht, spielt die rechte Hand mit Überbindungen und einem Akzent auf der leichten zweiten Zählzeit. Die nur scheinbar mechanische Motorik wird so innerlich ausdifferenziert und wirkt ganz anders als bei dem ersten Lied *Gute Nacht*, denn die Betonung der leichten Taktzeit unterwandert den metrischen Beruhigungsprozess. Aus harmonischer Sicht sind wiederum der Orgelpunkt und die Chromatik maßgeblich. Während Ersterer durch das Verharren auf dem entspannten Grundton ein Ausharren vertont, konterkariert die Chromatik dieses scheinbare Ruhen durch schmerzhaft-spannungsvolle Bewegungen. Es werden dabei aber als Ergebnis nicht einfach »F-Dur und f-Moll, C-Dur und c-Moll [...] wie wahllos aneinandergereiht«¹. Vielmehr wird ein Plagalpendel zwischen Tonika und Subdominante entfaltet und durch chromatische Linien farbreich intensiviert. Die Stimmbewegungen mit dem so erzeugten Dur-Moll-Wechsel erinnert an einen *chromatisierten Lamentobass*, der in einem inehaltenden, nicht zur völligen Entspannung kommenden Halbschluss mündet.

Die Singstimme (a, T. 7 - 10) bewegt sich anfänglich nur in einem kleinen Raum über einer Orgelpunkt-Kadenz. Bereits hier wird die Aussage über die Müdigkeit des lyrischen Ichs mit einer

¹ Dürr & Krause, S. 246.

Melodik kontrastiert, die durch die spannungsvoll ansteigende Linie g'-as'-h'-c'' einen gegenteiligen Eindruck vermittelt. Der abschließende, fallende Oktavsprung bei »lege« wird in der nächsten Melodiephrase (a', T. 12 - 15) aufgegriffen und führt schrittweise bis zum Hochtönen es'' zurück. Der gleichbleibende Rhythmus wird durch einen großräumigen Anstieg neu beleuchtet. Gleichzeitig vollzieht sich eine Modulation zur Paralleltonart Es-Dur, die durch eine hervorgehobene Kadenz und einen Ausbruch aus dem Begleitmuster vorangetrieben wird. Diese Bewegungen haben dabei textliche Gründe: von der aktuellen Müdigkeit führen die Gedanken rückblickend zum munteren Wandern.

Der sequenzielle Mittelteil (b, T. 16 - 20) wird durch Aufhellungen (F-Dur im Klavierpart), aber auch Eintrübungen (ces'' in der Singstimme) gefärbt. Hier zeigt sich auch musikalisch die Ambivalenz des Innehaltens, das nicht zur ersehnten Erholung, sondern vielmehr zu schmerzhaften Reflexionen führt. Durch die Rückbesinnung auf die Unannehmlichkeiten der Reise wird auch die Textdeklamation stolpernd beschleunigt: die achtsilbigen Verse erklingen nun in verkürzten Phrasen.

Der Schlussteil (c, T. 21 - 31) führt über einen schwebend-ambivalenten vollverminderten Vierklang zurück von Es-Dur nach c-Moll. Dieser kann durch seine überraschende Dauer als andauernde Qual des Wanderers verstanden werden, wobei ein Trugschluss (T. 25) ein Schließen verhindert und eine variierte Wiederholung provoziert. Beide Kadenzen (T. 24 - 25 und 30 - 31) brechen wieder in einem nach vorne strebenden Ausbruch aus dem Begleitschema aus. Aber auch der zweite Kadenzversuch fällt wieder in ein kraftloses *pianissimo* zusammen. Bemerkenswert sind hier auch die durchgehenden, melismatischen Sechzehntel der Singstimme. Sie erklingen zunächst wie schwerelos, dann aber stürmisch entschlossen.

Insgesamt finden sich in der Wiederholung nur wenige Variationen. Nicht zu vernachlässigen sind aber, neben kleineren dynamischen Varianten, die Häufungen von Sechzehntelbewegungen und Eintrübungen (ces). Der Charakter beider Stellen ist demnach nicht identisch, sondern intensiviert. Abschließend sei erwähnt, dass dieses Lied zunächst in d-Moll komponiert und erst nachträglich nach c-Moll transponiert wurde. Durch die ursprüngliche Tonart und den allgemeinen Duktus steht es in einer noch engeren Beziehung zu dem eröffnenden Lied *Gute Nacht*. Das c-Moll erzeugt jedoch einen stärkeren tonartlichen Kontrast zu den umliegenden Liedern.

Literatur:

Dobretsberger, Barbara: *Formenlehre. Formen der Vokalmusik*. Wien 2019.

Dürr, Walther & Andreas Krause: *Schubert Handbuch*. Kassel 1997.

Johnson, Graham: *Franz Schubert. The complete Songs*. 3 Bde., New Heaven/London 2014, Bd. 1.

Stoffels, Ludwig: *Die Winterreise. Band 2: Die Lieder der ersten Abteilung*. Bonn 1991.

Wollenberg, Susan: *Text-Music Relationships*, in: *The Cambridge Companion to Schubert's Winterreise*, hg. von Majorie W. Hirsch & Lisa Feurzeig. Cambridge 2021, S. 165 - 183.