

Frederik Stark

Franz Schubert: *Mut* aus *Die Winterreise* op. 89 (Oktober 1828)

Das 22. Lied *Mut* ist mindestens eine Überraschung, wenn nicht sogar ein Schock. Der Wanderer ist ein Ausgestoßener und Fremder in einer ihm meist feindlich gesonnenen Umgebung. Zuvor verwehrte ihm das Wirtshaus die Unterkunft, so dass der mittlerweile zu Tode erschöpfte Wanderer dennoch weiterziehen musste. Doch plötzlich, wie aus dem Nichts, kommt es zu einem letzten Aufgebot seiner Kräfte, man könnte seine Stimmung als den Mut eines Verzweifelten bezeichnen. Nur zwei andere Lieder des Zyklus beginnen ebenfalls im forte: Nr. 2 *Die Wetterfahne* und Nr. 18 *Der stürmische Morgen*. In allen dreien spielt das raue Wetter und dessen Übertragung auf die inneren Seelenwelten eine Rolle. Das Lied stand ursprünglich in a-Moll, aber eine Eintragung des Verlegers veranlasste eine Transposition nach g-Moll. Ob diese vielleicht auf Schubert selbst zurückgeht, lässt sich nicht sagen. Während der Textdichter Wilhelm Müller das zugrundeliegende Gedicht als vorletztes vor *Der Leiermann* vorgesehen hatte, tauschte Schubert die Reihenfolge mit *Die Nebensonnen*. So ist der Stimmungswechsel zum allerletzten Lied noch stärker hervorgehoben.

Das Lied hat eine zweiteilige Form (A – A – B – B'). Die ersten beiden Strophen bilden den A-Teil, die letzte den B-Teil. Maßgeblich ist vor allem das Changieren zwischen g-Moll und G-Dur. Während das Moll die tatsächliche Wirklichkeit repräsentiert, bilden die Durpassagen den Versuch des Wanderers, die Realität zu verdrängen. Das ständige hin-und-her-Wechseln der Tongeschlechter zeugt von jenem Kampf zwischen inneren Gefühlswelten und äußerem Schein.

Das Klaviervorspiel (T. 1 – 4) beginnt kräftig und entschlossen: Mit einem markanten Rhythmus vollzieht sich eine Pendel-Kadenz (I-IV-I-V-I). Erklängen bei den beiden verwandten Liedern nur parallele Oktaven, so treten hier volle Akkorde im staccato hinzu. Das Klaviervorspiel tritt als eine Art Motto mehrfach in Erscheinung (T. 29 – 22 und 61 – 64). Durch Tonleiterbewegungen, Arpeggien und Sprünge wirkt das Klavier virtuos und kraftvoll. Gleichzeitig offenbart sich bereits hier wiederum eine gewisse Grobheit und Oberflächlichkeit, denn der ruppig-schnaufende Charakter hat nur wenig innere Substanz. Die Akzentuierungen sind wie »zu viel des Guten« und lassen den »bäuerlichen Tanz« noch gezwungener erscheinen.

Der A-Teil (T. 5 – 36) besteht aus einer wiederholten Periode. Durch die rhythmische Dehnung bestimmter Silben in den ersten Phrasen (»Schnee«, »Herz« und »nicht«) erklingen »überlange« Dreitakter (T. 5 – 7, 12 – 14, 23 – 25 und 29 – 31). So wirkt es, als ob der Wanderer kurz etwas Bedenkzeit benötigt, bevor er auf die jeweiligen Umstände reagieren kann. Durch die sich jeweils

anschließenden Zweitakter der Gegenphrasen (T. 8 – 9, 15 – 16, 26 – 27 und 33 – 34) wirken seine Reaktionen aufgrund ihrer Kürze dann aber noch entschlossener. Über der grundsätzlich simplen Harmonik (hauptsächlich Tonika-Dominant-Pendel) ist die Gesangsstimme sehr aktiv, zielgerichtet und bestimmt gestaltet. Durch Ihre treibenden Sechzehntel und starken Phrasenenden wirkt der Wanderer wie ein sehr entschiedener Mann. Das trotzige »Nicht-Wahrhaben-Wollen der Wirklichkeit«¹ wird auch harmonisch umgesetzt: in den Vordersätzen wird es durch die ruppigen Modulationen nach D-Dur (T. 8 – 9 und 28 – 29) inszeniert. Die Nachsätze kehren mit dem Aufgreifen des Anfangs des Vordersatzes zwar nach g-Moll zurück, aber nur um dann, ähnlich brachial, nach G-Dur zu wechseln (T. 15 – 16 und 33 – 34). Die Klavierechos greifen schematisch die jeweils letzten beiden Takte der Vorder- und Nachsätze bestätigend auf. Weder Schnee im Gesicht noch Kummer im Herzen bringen den Wanderer von seinem Weg ab. Fest entschlossen begegnet er den äußerlichen und innerlichen Widrigkeiten. Wie ein trotziges Kind verschließt sich der Wanderer vor seinen eigenen Gefühlen und versucht sie regelrecht zu übertönen, denn »Klagen ist für Toren«. Dies wird auch durch die von »Mäßig kräftig« zu »Ziemlich geschwind, kräftig« geänderte Vortragsanweisung bestärkt. Andererseits sind die häufigen *piani* zu beachten, damit das Lied nicht in ein »Dauerlärmen« ausartet.

Der B-Teil (T. 37 – 64) gibt dann die Phrasendehnungen zugunsten von gradtaktigen Abschnitten auf. Mit der zusammenfassenden Erkenntnis des Wanderers »Lustig in die Welt hinein, gegen Wind und Wetter; will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!« wechselt die Tonart zunächst nach G-Dur. Es wirkt aber eher wie ein Verdrängen als ein aufrichtiges Fröhlichsein. Wieder erklingen zwei Perioden, die durch Klavierechos erweitert werden (T. 37 – 48 und 49 – 60). Allerdings beinhaltet Letztere steigende Variationen. Punktierungen und häufigere Sechzehntel sorgen für eine allgemeine »freudige« Auflockerung. Während die erste Periode abermals nur zwischen G- und D-Dur wechselt, sorgt die zweite mit dem Rückfall nach g-Moll und anschließenden Ausbruch nach B-Dur (T. 49 – 54) gleichermaßen für harmonische Farbe als auch den Eindruck einer Übertreibung. Als hätte sich der Wanderer mit g-Moll versehentlich versprochen und kurz offenbart, dass er gar nicht wirklich fröhlich ist, kommt es zu einer Art Kurzschlussentscheidung: er »rettet« sich übergangslos nach B-Dur, der »falschen« Dur-Tonart. Gepeinigt von winterlichem Wetter und umfasst von zunehmendem Wahnsinn schreit der Wanderer eine unzensierte Blasphemie heraus: »will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!«. Zum ersten Mal taucht im Liederzyklus der Plural »wir« auf.

¹ Dürr & Krause, S. 253.

Wer genau in das „wir“ mitinbegriffen ist, bleibt fraglich. Wie Prometheus protestiert der Wanderer gegen höhere Gewalten. »Schubert wrote music like this from time to time [...] - an ultra-masculine Beethovenian manner implying the ceremonial of fatherland and the military fascination of the patriotic.«² Noch einmal inszeniert sich der Wanderer als stark, unabhängig und gottgleich, bevor er sich im nächsten Lied mehr als je zuvor als sterblich und verletzt zu erkennen gibt. Dadurch, dass Schubert das Lied eben nicht mit Takt 60 in G-Dur beendet, sondern das Klaviervorspiel in g-Moll ein weiteres, letztes Mal erklingen lässt, fällt die gesamte Scheinwelt des Liedes letztlich doch in sich zusammen. Die tatsächliche Gefühlswelt des Wanderers offenbart sich, wenn auch unterschwellig, bereits hier.

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.

² Johnson, S. 719.