

Schuberts Winterreise

rit.

Handwritten musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The word "dimin." is written in the middle of the bottom staff.

B. A. Hoffmann.

~~Andante~~ Composit.

Handwritten musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The word "mp" is written in the middle of the bottom staff.

Handwritten musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The word "dimin." is written in the middle of the bottom staff.

Ian Bostridge

Schuberts Winterreise



Een meesterwerk ontleed

Vertaald uit het Engels door Frits van der Waa



HOLLANDS DIEP

Harvard University Press: 'Those – dying then' uit: *The Poems of Emily Dickinson*, Thomas H. Johnson (red.) © 1983 Harvard College. Geciteerd met toestemming van de Trustees of Amherst College.

Liveright Publishing Corporation: '1(a)' uit *Complete Poems: 1904-1962* van E. E. Cummings, George J. Firmage (red.), © 1958, 1986, 1991 Trustees for the E. E. Cummings Trust. Geciteerd met toestemming van Liveright Publishing Corporation.

Oorspronkelijke titel: *Schubert's Winter Journey*

Oorspronkelijk uitgegeven door: Faber & Faber

© Ian Bostridge, 2015

© Vertaling uit het Engels: Frits van der Waa, 2016

© Nederlandse uitgave: Hollands Diep, Amsterdam 2016

© Omslagfoto: Edvard Munch

Omslagontwerp: Studio Jan de Boer, Amsterdam

Typografie: Perfect Service, Schoonhoven

Foto auteur: © Sim Canetty-Clarke

ISBN 978 90 488 27411

ISBN 978 90 488 27428 (e-book)

NUR 660

www.hollandsdiep.nl

Alle rechten voorbehouden.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Hollands Diep is een imprint van Overamstel uitgevers bv

OVERAMSTEL

uitgevers

www.overamstel.com



Der schönen Müllerin gewidmet

| INHOUD |

- Inleiding 9
- 1 *Gute Nacht* · Goedenacht 23
- 2 *Die Wetterfahne* · De weerhaan 61
- 3 *Gefrorne Tränen* · Bevroren tranen 89
- 4 *Erstarrung* · Verstarring 111
- 5 *Der Lindenbaum* · De lindeboom 129
- 6 *Wasserflut* · Watervloed 169
- 7 *Auf dem Flusse* · Op de rivier 189
- 8 *Rückblick* · Terugblik 203
- 9 *Irrlicht* · Dwaallicht 211
- 10 *Rast* · Rust 225
- 11 *Frühlingstraum* · Voorjaarsdroom 257
- 12 *Einsamkeit* · Eenzaamheid 281
- 13 *Die Post* · De post 315
- 14 *Der greise Kopf* · Grijze haren 341
- 15 *Die Krähe* · De kraai 357
- 16 *Letzte Hoffnung* · Laatste hoop 371
- 17 *Im Dorfe* · In het dorp 385
- 18 *Der stürmische Morgen* · De stormachtige ochtend 397
- 19 *Täuschung* · Waanbeeld 403

- 20 *Der Wegweiser* · De wegwijzer 415
21 *Das Wirtshaus* · De herberg 435
22 *Mut* · Moed 445
23 *Die Nebensonnen* · De bijzonnen 463
24 *Der Leiermann* · De draailierspeler 477

Naspel 501

Bibliografie 507

Verantwoording van de illustraties 523

| INLEIDING |

Met een hart dat vervuld was van eindeloze liefde voor degenen die haar versmaadden, trok ik naar verre streken. Vele, vele jaren lang zong ik liederen. Wanneer ik over liefde wilde zingen, veranderde die in smart. En wanneer ik over smart wilde zingen, veranderde die in liefde.

– SCHUBERT, ‘Mein Traum’, manuscript, 3 juli 1822

Tegen het einde van zijn korte leven componeerde Franz Schubert *Winterreise*, een cyclus van vierentwintig liederen voor stem en piano. Hij stierf in 1828 te Wenen, nog maar eenendertig jaar oud.

Al tijdens zijn leven stond Schubert bekend als een componist met een ongeëvenaarde productiviteit en als een meester in het smeden van verleidelijke melodieën. Maar *Winterreise* ging zijn vrienden blijkbaar boven de pet. Joseph von Spaun, een van zijn trouwste makers, beschreef dertig jaar later hoe de cyclus werd ontvangen binnen de vriendenkring:

Schubert maakte enige tijd lang een sombere en aangeslagen indruk. Toen ik hem vroeg wat hem dwarszat, zei hij alleen maar: ‘Binnenkort zul je het horen en begrijpen.’ Op een dag

zei hij tegen me: ‘Kom vandaag naar het huis van Schober, dan zal ik jullie een cyclus met huiveringwekkende liederen voorzingen. Ik ben benieuwd om te horen wat jullie ervan vinden. Ze hebben me meer aangegrepen dan bij andere liederen het geval was.’ En zo zong hij ons met bewogen stem de hele *Winterreise* voor. We waren totaal verbluft door de sombere sfeer van die liederen, en Schober zei dat er maar één lied was, ‘Der Lindenbaum’, dat hem beviel. Schubert zei hierop: ‘Ik vind deze liederen beter dan andere, en uiteindelijk zullen jullie ze ook mooi vinden.’

Een andere goede vriend, met wie Schubert een paar jaar een kamer had gedeeld, was de ambtenaar en dichter Johann Mayrhofer (Schubert heeft om en nabij zevenenveertig van zijn gedichten op muziek gezet). In Mayrhofers ogen was *Winterreise* de neerslag van een persoonlijk trauma:

Hij was lang zwaar ziek geweest [als gevolg van de syfilis die hij eind 1822 had opgelopen], had terneerdrukkende ervaringen doorgemaakt, en het leven had voor hem zijn rooskleurige tint verloren: voor hem was de winter begonnen. De ironie van de dichter, die wortelde in wanhoop, sprak hem aan; hij drukte die uit in schrijnende tonen.

In zijn beschrijving van het ontstaan van de cyclus haalt Spaun de persoonlijke en esthetische aspecten nog heviger door elkaar. ‘Voor mij lijdt het geen twijfel,’ schreef hij, ‘dat de staat van opwinding waarin hij zijn mooiste liederen en speciaal zijn *Winterreise* componeerde, heeft bijgedragen aan zijn vroege dood.’

Deze beschrijvingen hebben een uitgesproken mythologiserende ondertoon, met name die van Spaun, die enigszins doet denken aan Christus in de tuin van Getsemane – de neerslachtigheid, de vrienden die niet snappen waarom het gaat, en het idee van een geheim dat pas begrepen zal worden na de dood van degenen die het voortgebracht heeft. Gezien de hardnekkige legende van de ‘arme Schubert’ – die tijdens zijn leven verstoken zou zijn geweest van waardering, liefde of succes – is het zinvol om erop te wijzen dat hij goed verdiende aan zijn muziek, een graag geziene gast was in de salons van de betere kringen (zo niet in die van de aristocratie) en door de critici, afgezien van de gangbare portie schimpscheuten, met lof werd overladen. Schubert was waarschijnlijk de eerste grote componist die als freelancer werkte, zonder de zekerheid of de beperkingen van een betrekking bij de kerk of de steun van een adellijke beschermheer, en een zeker jeugdig *laissez faire* in aanmerking genomen wist hij zichzelf goed te bedruipen. Op de Weense concertprogramma’s genoot zijn muziek een populariteit die alleen onderdeel voor die van Rossini, ze werd uitgevoerd door de meest vooraanstaande instrumentalisten van die tijd, en hij kon een fatsoenlijk honorarium bedingen. De publicatie van *Winterreise* zelf bleef evenmin onopgemerkt. Hier volgt een citaat uit een recensie die verscheen in de *Theaterzeitung* van 29 maart 1828:

Schuberts geest heeft overal een stoutmoedig elan, waarmee hij iedereen die hem nadert met zich meesleept, en hen door de onmetelijke diepte van het menselijk hart meevoert naar wijde verten, waar zich een aankondiging van de oneindigheid

vol verlangen aan hen openbaart in een rozerood schemerlicht, waarbij evenwel het huiveringwekkende genot van een onuitsprekelijk voorgevoel vergezeld gaat kan de milde pijn van de beperkingen van het heden, dat de grenzen van het menselijk bestaan bepaalt.

Ondanks de ietwat hoogdravende romantische toon heeft de schrijver duidelijk het intussen alom erkende sublieme karakter van de cyclus waargenomen en geapprecieerd – die transcendente kwaliteit die een werk dat makkelijk aangezien had kunnen worden voor een rits verzen vol zelfbeklag over een ongelukkige liefde naar een hoger plan verheft. Voor ingewijden is *Winterreise* een van de grote traktaties van het concertseizoen: een ernstig hoogtepunt, dat wel, dat echter vrijwel gegarandeerd raakt aan het onzegbare en tegelijkertijd tot het hart spreekt. Na het laatste lied, ‘Der Leiermann’, is de stilte om te snijden – een stilte van het soort dat verder alleen een passie van Bach kan oproepen.

Toch zal alleen al het idee van de ‘ingewijden’ sommigen tegen de haren in strijken. Dat is een van de redenen om een nieuw boek over het werk te schrijven: om het te verhelderden, de waarde ervan aan te tonen, het een context te geven en er bespiegelingen op los te laten. Het lied met pianobegeleiding heeft geen plaats meer in het huiselijk leven van alledag, en heeft ook zijn ooit zo dominante positie in de concertzaal verloren. Het kunstlied is een marginaal gebeuren geworden, zelfs binnen het marginale gebeuren van de klassieke muziek – maar *Winterreise* is ontengenzzeggelijk een groot kunstwerk dat evenzeer

deel uit zou moeten maken van ons collectief bewustzijn als de dichtkunst van Shakespeare en Dante, de schilderijen van Van Gogh en Pablo Picasso en de romans van de zusters Brontë of Marcel Proust. Het is op zijn minst opmerkelijk dat het werk in concertzalen over de hele wereld voortleeft en telkens weer indruk maakt, ook in culturen die nauwelijks een raakvlak hebben met de omstandigheden in het Wenen van omstreeks 1828, waar de wortels ervan liggen: ik schrijf deze inleiding in Tokio, waar *Winterreise* de luisteraar evenveel te zeggen heeft als in Berlijn, Londen of New York.

In dit boek wil ik elk lied, één voor één, gebruiken als uitgangspunt bij het blootleggen van die wortels, door het in zijn historische context te plaatsen, maar ook door nieuwe en onverwachte verbanden te ontdekken, zowel in onze eigen als in een lang vervlogen tijd – verbanden van literaire, visuele, psychologische, wetenschappelijke en politieke aard. Muzikale analyse zal daarbij onvermijdelijk een rol spelen, maar een systematische luistergids voor *Winterreise* zal dit bepaald niet worden. Daarvan zijn er al genoeg. Dat ik niet beschik over de technische kwalificaties om muziek op de traditionele musicologische manier te analyseren – ik heb mijn muzikale kennis niet opgedaan aan een universiteit of muziekopleiding – heeft zo zijn nadelen, maar misschien ook bepaalde voordelen. Een steun in de rug daarbij vormde het exposé van Nicholas Cooke over de ‘discrepancies tussen de manier waarop een luisteraar muziek ervaart en de wijze waarop ze in theoretische termen wordt verklaard’ (in zijn voortreffelijke boek *Music, Imagination and Culture*). In experimenten is aangetoond dat zelfs hoogopgeleide musici

muziek doorgaans niet beluisteren als een muzikale vorm in technische zin: voor ons allen geldt dat, tenzij we ons speciaal en bewust toeleggen op analyse, onze omgang met muziek eerder episodisch, ja zelfs nonchalant is, en verre van door en door theoretisch – zelfs wanneer we luisteren naar een werk uit de roemruchte traditie waarin sprake is van een duidelijk muzikaal verhaal, zoals bijvoorbeeld in een Beethovensymfonie of een fuga van Bach. Binnen een werk met een diffuse structuur als *Winterreise* – een reeks van vierentwintig liederen, het eerste en meteen ook het beste van alle conceptalbums – valt misschien te wijzen op terugkerende patronen of harmonische technieken, maar ik geef er de voorkeur aan dat te doen vanuit een fenomenologische invalshoek, door de subjectieve en cultureel beladen trajecten van de luisteraar en de uitvoerder te volgen, in plaats van een opsomming te geven van modulaties, cadensen en akkoordliggingen.

Door zo'n ongelijksoortige hoeveelheid materiaal bijeen te brengen hoop ik onze gemeenschappelijke respons op dit werk te verhelderen, te verklaren en te verdiepen, de ervaring van degenen die het werk al kennen intenser te maken, en een handreiking te bieden aan degenen die het nog nooit hebben gehoord of er nog nooit van hebben gehoord. De spil van het verhaal is altijd het werk zelf – hoe moeten we het uitvoeren? hoe moeten we ernaar luisteren? – maar door het in een breder kader te plaatsen zullen zich minder vertrouwde, onverwachte perspectieven voordoen met een, naar ik hoop, eigen aantrekkingskracht.

Mijn eigen tocht naar *Winterreise* is vergemakkelijkt door uitmuntende leraren en door mijn eigen predispositie. Ik stuitte voor het eerst op de muziek van Franz Schubert en de poëzie van Wilhelm Müller (de dichter van *Die Winterreise*) toen ik op school zat. Ik zal twaalf of dertien geweest zijn. Onze fantastische muziekleraar Michael Spencer stimuleerde ons altijd om enorm ambitieuze, ja zelfs waanzinnige muzikale projecten te ondernemen. Omdat ik zanger was en geen instrumentalist, had ik altijd het gevoel dat ik niet helemaal bij het kringetje van ingewijden hoorde, ook al zongen we meer dan genoeg geweldige muziek – Britten, Bach, Tallis en Richard Rodney Bennett om maar wat te noemen. Toen Michael, of Mr. Spencer, me voorstelde om een stuk uit te voeren dat ‘Der Hirt auf dem Felsen’ heette, met hemzelf als pianist en een van mijn klasgenoten, Edward Osmond, op klarinet, had ik geen idee hoe briljant en onconventioneel dat voorstel was. Ik herinner me nog dat ik op een zaterdagochtend naar zijn huis ging om daar met de anderen te repeteren. Het was een van de meest opwindende momenten van mijn leven.

‘Der Hirt auf dem Felsen’ is een van de laatste stukken die Schubert heeft gecomponeerd. Hij schreef het op uitdrukkelijk verzoek van de grote operadiva Anna Milder-Hauptmann, wier stem in die tijd als een mirakel gold: ‘een stem als een huis’ zei de een, ‘het zuiverste metaal,’ zei een ander. Het eerste en het laatste gedicht zijn van de hand van Wilhelm Müller, de schrijver van *Die Winterreise*, maar niets staat verder af van Schuberts beroemde liedcyclus dan deze pastorale, een duizelingwekkend, virtuoos stuk snoepgoed. Een herder staat op een rots te zingen. Zijn

stem weerschalt in het Alpenlandschap dat voor hem ligt, en hij denkt aan zijn geliefde, die ver weg is. Een treurig middendeel wordt gevolgd door een opgewonden, jubelende invocatie van de lente. Het voorjaar zal aanbreken, de herder zal op een zwerftocht uittrekken, en hij en zijn vriendin zullen worden herenigd. Zoals we zullen zien is het werk in alle opzichten een tegenpool van *Winterreise*.

Ergens in een doos bij mij op zolder ligt een band met een opname van die schooluitvoering. Ik heb er al lang niet meer naar geluisterd, maar ik weet nog wel dat mijn fragiele sopraantje niet bemeten was op de roemruchte vocale eisen die het werk stelt. Tegelijkertijd had het iets aardigs om deze *Hosenrolle*, die herdersknaap in vocale travestie, nu eens door een echte jongensstem te horen zingen. Hoe het ook zij, ik vond het heerlijke muziek, maar vergat die eerste kennismaking met de liedtraditie daarna prompt weer.

Daarop volgde opnieuw een leermeester van formaat, Richard Stokes, mijn leraar Duits op de middelbare school, wiens lessen merendeels, zo niet totaal doordeesemd waren van een intense, urgente en aanstekelijke liefde voor het lied. Stel je voor hoe het klinkt als een stuk of twintig veertien- en vijftienjarige jongens met vrij sterk uiteenlopende vocale kwaliteiten in een schoollokaal op volle kracht Schuberts ‘Erlkönig’ of Marlene Dietrichs ‘Sag mir, wo die Blumen sind’ ten beste geven, dan heb je enig idee hoe het er toeging. Juist de kennismaking met ‘Erlkönig’ maakte dat ik een intense passie opvatte voor het Duitse lied, een passie die in mijn tienerjaren een dominerende factor was. Er was één opname van dat stuk – die werd afge-

speeld tijdens onze allereerste Duitse les – die me gevoelsmatig en intellectueel enorm aansprak: de musici waren Dietrich Fischer-Dieskau, de koning van de Duitse baritons, en zijn Engelse begeleider Gerald Moore. Ik verstond de taal toen nog niet, maar de klank ervan, en het drama dat de piano en de stem – soms honingzoet, soms bevend, soms het vleesgeworden kwaad – gezamenlijk wisten over te dragen waren compleet nieuw voor me. Ik sleepte zo veel mogelijk opnamen van Fischer-Dieskaus liedkunst in de wacht, en zong met hem mee, waarschijnlijk juist in de periode dat mijn sopraanstem overging naar een tenor – niet bepaald ideaal voor mijn prille vocale techniek, omdat Fischer-Dieskau onmiskenbaar een bariton was.

Ook mijn persoonlijke predispositie speelde een rol bij mijn obsessie met de liedkunst, omdat ik de muziek en de teksten gebruikte om de kommer en kwel van de adolescentie het hoofd te bieden. Die andere, eerste cyclus op tekst van Wilhelm Müller – *Die schöne Müllerin* – was geknipt voor iemand met mijn uitgesproken romantische inslag. Ik dacht dat ik verliefd was op een meisje dat bij mij in de straat woonde, maar mijn onhandige toenaderingspogingen werden eerst niet opgemerkt en daarna van de hand gewezen, en in mijn verbeelding, of misschien wel in werkelijkheid, legde ze het daarna aan met een sportief type uit de plaatselijke tennisclub. Het leek heel vanzelfsprekend om door de Zuid-Londense buurt te slenteren waar haar huis stond, en daarbij binnensmonds Schubertliederen te zingen, die gingen over verrukking en wreed afgewezen worden. Het mooie meisje uit de molen gaat er immers vandoor met de macho, een jager, en niet met de gevoelige, zingende molenaarsknecht.

Wat later verdiepte ik me ook in *Winterreise*, maar ik had er al eerder de nodige indrukken van opgedaan. Ik had twee fantastische Duitse zangers – Peter Schreier en Hermann Prey – het werk in Londen horen zingen, maar op een of andere manier had ik mijn enige kans gemist om Fischer-Dieskau het werk te horen uitvoeren met Alfred Brendel in het Royal Opera House, Covent Garden. Zelf zong ik *Winterreise* voor het eerst in het openbaar in januari 1985, in de President's Lodgings van St John's College in Oxford, voor een publiek van ongeveer dertig vrienden, leraren en medestudenten. Mensen vragen me altijd hoe het me lukt al die tekst te onthouden. Het antwoord luidt dat je er op jonge leeftijd mee moet beginnen. Tegen de tijd dat dit boek van de pers komt, zal ik de cyclus dertig jaar lang hebben gezongen.

Dit boek is de neerslag van een aantal jaren schrijven en onderzoek, maar ook van een obsessie met *Winterreise* die drie decennia omspant, waarin uit het werk heb uitgevoerd – waarschijnlijk vaker dan enig ander stuk in mijn repertoire – en heb gezocht naar nieuwe manieren om het te zingen, te presenteren, en te begrijpen. Dientengevolge ben ik schatplichtig aan een schare vrienden en collega's die zo talrijk is dat ik ze alleen maar als groep dank kan zeggen. Michael Spencer en Richard Stokes, de twee leraren die mij hebben geïnspireerd, heb ik al genoemd. De pianisten met wie ik het werk heb uitgevoerd hebben allen op een wezenlijke manier bijgedragen aan dit boek. Zoals blijkt uit een brief aan zijn broer, geschreven tijdens een concertreis naar Salzburg in 1825, zag ook Schubert zelf in dat hij door mid-

del van zijn composities en zijn uitvoeringen een nieuwe kunstvorm had geschapen waarvoor een heel bijzondere eenheid tussen de zanger en de pianist nodig was: 'De manier waarop Vogl zingt en ik hem begeleid, alsof we op zo'n moment één zijn, is iets totaal nieuws en ongehoords.' Julius Drake, met wie ik een filmversie van het werk heb gemaakt, en het daarvoor en daarna talloze malen heb uitgevoerd, is een ideale reisgenoot geweest op deze tocht der tochten, een wijze vriend en een buitengewoon musicus. Graham Johnson heeft tijdens concerten de inspiratie van het moment, en in gesprekken de weergaloze diepte van zijn kennis van Schubert met me gedeeld. Leif Ove Andsnes, een geweldige en invoelende solopianist, heeft tijd vrijgemaakt om samen met mij op tournee te gaan met de cyclus en er een opname van te maken. Ook Mitsuko Uchida heeft me met haar spel naar bijzondere regionen gevoerd. Wenwen Du, een nieuweling, maar geen beginneling, heeft me met haar frisse benadering nog onlangs nieuwe inzichten verschaft. En op het ogenblik dat ik de laatste hand leg aan dit boek, zie ik uit naar een *Winterreise*-tournee met de componist Thomas Adès, die nu al nieuwe en onverwachte dingen te zeggen blijkt te hebben over het stuk. In de periode dat dit boek persklaar gemaakt werd heb ik samen met hem gerepeteerd en uitvoeringen gegeven, wat me tot het even heilzame als pijnlijke besef heeft gebracht dat mijn verbale beschrijvingen van wat zich afspeelt in deze veelvormige muziek op zijn best een beperkte geldigheid hebben en op zijn slechtst totaal ontoereikend zijn. Ying Chang, de allereerste pianist met wie ik aan *Winterreise* gewerkt heb, is een uitstekend historicus en amateurmusicus, aan wie ik speciale dank verschuldigd ben.

Bij Faber & Faber en bij Knopf heb ik samengewerkt met twee fabelachtige redacteuren, Belinda Matthews en Carol Janeway, die me met hun bemoedigende woorden en vertrouwen in het project tot grote steun zijn geweest, en me tegen mezelf hebben beschermd met hun wijze adviezen. Hun teamgenoten hebben eersterangs werk geleverd en verdienen meer dan deze simpele alfabetische opsomming: 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 Gopnik, Liesl Kundert, Robert Rattray, Tamsin Shaw, Caroline Woodfield – dank jullie wel, allemaal. En een speciaal woord van verontschuldiging aan mijn goede vriend Alexander Bird, die het vele jaren geleden bij het rechte eind blijkt te hebben gehad: Schubert is inderdaad de beste.

Ten slotte wil ik mijn familie bedanken: mijn moeder, die me mijn eerste boek met Schubertliederen gaf; wijlen mijn vader, die tijdens lange autoritten altijd met me zong; en in het bijzonder mijn kinderen, Oliver en Otilie, die geduldig hebben verdragen dat ik al te vaak van huis was, en met hun liefde de vervreemding op afstand houden die de boventoon voert in *Winterreise*. Het boek is opgedragen aan mijn geliefde vrouw en beste vriendin, Lucasta Miller. Zij heeft de opzet ervan bedacht, en haar grondige kennis van de periode 1820-1830 maakt dat veel van de beste ideeën in het boek van haar afkomstig zijn. Haar liefde en kameraadschap maken alles mogelijk.

EEN AANTEKENING BIJ DE VERTALINGEN

Ik heb Müllers gedichten vertaald naarmate het boek vorderde, waarbij ik het proces van het vertalen hanteerde als een opstapje voor het schrijven van elk nieuw hoofdstuk. De resultaten zijn een tikje grof, en gelet op het verzoenen van het letterlijke en het poëtische is mijn benadering niet consistent geweest. Elk hoofdstuk, elk gedicht, leek weer om een andere balans te vragen. Zo geef ik soms in het hoofdstuk zelf weer een iets andere vertaling, om de woorden van Müller in een ander daglicht te stellen. Tijdens het schrijven van dit boek is mijn bewondering voor Müllers vaardigheid en begaafdheid als dichter alleen maar toegenomen: het is moeilijk de complexiteit en de schoonheid van zijn poëzie adequaat weer te geven.

Aantekening van de Nederlandse vertaler: bij de *Winterreise*-vertalingen en alle andere naar het Engels vertaalde gedichten is rekening gehouden met de opvattingen van de auteur, maar waar mogelijk ook teruggegrepen op het Duitse origineel. De overige poëzievertalingen zijn doorgaans van eigen hand; een enkele maal is gebruikgemaakt van een al bestaande vertaling.

[I]

GUTE NACHT



GOEDENACHT

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.

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!

Ik kwam als vreemde,
Ik vertrek als vreemde.
Mei was goed voor me
Met menige bloemenkrans.
Het meisje sprak over liefde,
De moeder zelfs over trouwen –
Nu is de wereld zo somber,
De weg is gehuld in sneeuw.

De tijd van mijn reis
Kan ik niet kiezen:
Moet zelf mijn weg vinden
In deze duisternis.
Er trekt een manestraal
Mee als mijn reisgezel,
En op de witte weiden
Zoek ik sporen van herten.

Waarom zou ik nog langer wachten
Tot men mij eruit gooit?
Laat loslopende honden huilen
Voor hun meesters huis!
De liefde houdt van zwerven –
God heeft haar zo gemaakt –
Van de ene naar de andere,
Mijn liefje, goedenacht!

*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.*

Ik zal je droom niet verstoren,
Het zou zonde zijn van je rust,
Mijn voetstappen mag je niet te horen –
Zachtjes, zachtjes, de deur toe!
Ik schrijf voor jou op de poort
In het voorbijgaan – goedenacht –
Opdat je kunt zien dat ik
Aan je heb gedacht.

‘Goedenacht’, dat is toch dikwijls het woord waarmee het verhaal besluit? Het is wat we tegen kinderen zeggen als het verhaaltje voor het slapengaan is afgelopen. Het heeft iets teders, en dit is een teder lied, een lied dat ik, of het nou gaat om een repetitie of een uitvoering, altijd ervaar als het eind van iets en tegelijkertijd als een voorspel voor de eigenlijke cyclus. De aanwijzingen voor de dynamiek zijn heel terughoudend, en de toon blijft van begin tot eind gedempt, terwijl de zwerver wegsliipt van het huis waarin hij heeft liefgehad en op een of andere manier alles is kwijtgeraakt. Het lied bevat niet meer dan vage toespelingen op de vervreemding en de emotionele uitersten die nog zullen volgen. Maar die toespelingen zijn er wel degelijk en zullen in latere liederen worden opgepikt en weerspiegeld.

Toen ik de eerste stappen zette op mijn tocht met *Winterreise*, was ik altijd beducht voor dit lied, of beter gezegd: het was altijd een enorme opluchting als het achter de rug was. Altijd weer was ik bang dat ik, door mijn onervarenheid, door onvoldoende betrokkenheid en gebrek aan vertrouwen in de conceptie van de componist, mezelf zou gaan vervelen en daarmee ook het publiek (wat stukken erger is). ‘Gute Nacht’ is langer dan

alle andere liederen van *Winterreise*, vooral als je in aanmerking neemt dat het tempo eerder matig is dan langzaam: de muziek is in wezen repetitief en idealiter misschien wel een tikje gezichtsloos. Wanneer we in het derde couplet horen over nukkige blaffende honden, dringt de neiging zich op om iets aan de dynamiek te veranderen, om luider te zingen, met meer accenten, als imitatie van het geblaf. Die verleiding moet weerstaan worden, hoewel de weerstand ongetwijfeld voelbaar moet zijn. Die rustige, repetitieve textuur, die heel nauwkeurig is aangegeven door Schubert, is essentieel – essentieel voor het typisch schubertiaanse effect in de laatste strofe, wanneer de toonsoort op wonderbaarlijke wijze overgaat van mineur naar majeur. Zoals zo dikwijls bij Schubert lijkt majeur droeviger dan mineur, in tegenstelling tot het gangbare idee over toonsoorten dat in het bewustzijn is verankerd door Cole Porters ‘Ev’ry Time We Say Goodbye’ (‘and how strange the change from major to minor’). De droefenis heeft hier voor een deel te maken met de broosheid van de tekst: dat lichtende beeld van het slapende, dromende meisje is zelf een droom. Dromen van geluk, op muziek in een majeurtoonsoort en daarom des te hartverscheurender, zijn een terugkerend element binnen deze liedcyclus.

Dit is een lied van het soort dat al eeuwig aan de gang lijkt te zijn op het moment dat het begint. Herhaalde achtste noten stappen in gematigd tempo voort over de pagina’s, zonder haast, zonder dralen, tot aan het eind van het lied. Aan het begin zijn ze verweven met een mistroostig stemmend dalend motief dat wordt doorstoken met accenten die in Schuberts manuscript aandoen als steken van pijn. In datzelfde manuscript voorziet

Schubert dit lied van de tempoaanwijzing ‘mässig, in gehender Bewegung’ (‘rustig, met een gaande beweging’) – en die gaande beweging is de grondgedachte van het hele werk, als een weerkerend refrein: een winterreis, een tocht van de ene plaats naar de volgende, waarbij het echter primair gaat om beweging, om de behoefte je aan alles te onttrekken, om een zwerver te zijn in de negentiende-eeuwse zin (de wandelende jood, de vliegende Hollander), of ‘on the road’ in de twintigste-eeuwse betekenis (Jack Kerouac, *Highway* 61). Schubert heeft diezelfde aanwijzing al eens eerder gebruikt, in een van zijn zwartgalligste liederen, het lied over de harp speler, Goethes vervloekte buitenstaander, dat opent met de woorden ‘An die Türen will ich schleichen’ (Ik zal langs de deuren sluipen). Hij kan ook hebben gedacht aan Beethovens pianosonate nr. 26, bijgenaamd ‘Les Adieux’. Het eerste deel van dat werk is gebaseerd op een muzikaal gegeven waarboven de componist het woord ‘Lebewohl’ schreef, een welgemeend ‘vaarwel’. De titel van het middendeel luidt ‘Abwesenheit’ (afwezigheid) en heeft als tempoaanduiding ‘Andante espressivo (in gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck)’ – in een gaande beweging, maar met veel expressie.

Waarom moet de man die deze liederen zingt zich uit de voeten maken? We weten het niet echt, hoewel dikwijls wordt aangenomen dat we het juist wel weten: omdat hij is afgewezen door zijn geliefde en verder moet trekken. Maar laten we niet vergeten dat de informatie die we hebben gekregen uiterst summier is – het meisje had het over liefde, de moeder zelfs over trouwen. Die zin wordt in Schuberts zetting herhaald, op een hogere, verwachtingsvolle toon. Dan opent zich opeens een enorme kloof,

een depressieve cesuur, waaruit blijkt dat er geen hoop meer is. Daarmee wijkt de huiselijke warmte van het verleden voor de guurte van het landschap waarin we ons van nu af aan zullen bevinden – ‘Nun ist die Welt so trübe, der Weg gehüllt in Schnee’. Alleen is het niet duidelijk door wie of wat hij naar buiten wordt gedreven. Heeft hij haar in de steek gelaten? Heeft zij hem de bons gegeven? Was dat gepraat van de moeder over trouwen een soort hoopvolle luchtspiegeling, of was het voor een zwerver met bindingsangst nu juist een beeld uit een nachtmerrie? Is hij al zijn hele leven zo bezig? Waarom is hij hier, in dit huis, in deze stad, op dit moment? Was hij er als logé, als gast, als toevallige passant? De nacht is gevallen. Iedereen slaapt.

Een deel van het antwoord op al die vragen ligt besloten in de grote belangstelling van Wilhelm Müller voor alles wat met Byron te maken had (hij publiceerde in datzelfde decennium enkele omvangrijke essays over de dichter van *Childe Harold* en *Don Juan*), en voor iets wat we kunnen omschrijven als de byroneske methode van de afwezigheid, waarmee Byron zelf voortbouwde op Walter Scott (de dichter van *Marmion*, die zich later ontpopte tot de schrijver van historische romans als *Ivanhoe*). Müllers protagonist gaat, net als Byrons helden, gehuld in een aura van mysterie (hij introduceert zichzelf met de woorden ‘Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus’): een tragische figuur in een penibele situatie waarvan de wortels nooit afdoende worden blootgelegd. Zelf zegt hij (maar veelzeggend genoeg doet hij dat pas veel later in de cyclus, wanneer het gebrek aan precisie van de dichter zijn werk heeft gedaan) op een toon die bijna lijkt te spotten met zijn byroneske voorbeeld: ‘Habe ja doch nichts

begangen, daß ich Menschen sollte scheu'n' (Ik heb immers niets gedaan wat maakt dat ik andere mensen moet mijden). Het klinkt bijna als een vraag – ‘Heb ik dat soms gedaan? Zeg het maar...’ Dit mysterie was een van de grondslagen van de Byronicultus zelf, die op zijn beurt een voedingsbodem werd voor de poëzie. Nooit tevoren was het beeld dat men van een dichter had zo intens verbonden met diens eigen dichterlijke stem. ‘Het is moeilijk,’ schreef een lezeres, Annabella Milbanke, in 1814 (ze zou een jaar later met Byron trouwen), ‘het is moeilijk om te geloven dat hij deze wezens slechts op grond van introspectie zo diepgaand kan hebben leren kennen.’ Byron modelleerde zijn leven naar de mythologie van zijn eigen dichterlijke vertellingen – gefragmenteerde vertellingen, net als die van *Winterreise* – door een banneling te worden, een zwerver die was verstoten op grond van een duistere en raadselachtige misdaad (die, zoals enkele decennia later bleek, neerkwam op incest met zijn stiefzuster).

In *Winterreise* is er echter niets wat zinspeelt op een gruwelijke, duistere misdaad: onze zwerver is geen Manfred, en ook geen Oude Zeeman. Ook is er geen enkele aanwijzing dat Wilhelm Müller, die op het moment dat hij deze verzen schreef gelukkig getrouwd was, zich spiegelde aan de ervaringen van zijn hoofdpersoon (hoewel een eerdere liefdesaffaire in Brussel, aan het eind van de napoleontische oorlogen, hem mogelijk nuttig materiaal verschaft heeft). Zijn vroegere leven, en dat geldt ook voor dat van Schubert, is weer een ander verhaal, zoals we zullen zien, maar er valt alleen enig verband te leggen tussen de cyclus en de omstandigheden waarin Müller hem schreef door het werk op te vatten als een soort allegorie over de Duitse politieke vervreemding in

het postnapoleontische Metternich-tijdperk. Als leidraad bij het lezen van de gedichten is dat geen plausible invalshoek, al zullen we die later nader bezien. In feite komt de existentiële angst waarvan hier sprake is voort uit een uitgesproken huiselijk probleem, dat geworteld is in een biedermeiercultuur, en mijlenver afstaat van het melodrama van Scotts *Marmion* of Byrons *Manfred*. Ongetwijfeld is dit de reden dat Müllers poëzie in zulke goede aarde viel bij de grote criticaster van de romantische hang naar overdrijving, Heinrich Heine. Dat gewone is ongetwijfeld ook de bron van de originaliteit en de zeggingskracht van de cyclus. Toch is de door Byron geïnspireerde afwezigheid van een duidelijke, verhalende mise-en-scène, de karigheid met informatie, een staaltje van poëtische behendigheid en een wezenlijk deel van de manier waarop we ons betrokken gaan voelen bij het lot van onze hoofdpersoon. We worden mee naar binnen getrokken door de obsessieve bekentenis van een eenzame ziel, kennelijk een emotionele exhibitionist die ons geen harde feiten geeft. Maar dat geeft ons de mogelijkheid het verhaal aan te vullen met feiten uit ons eigen leven, en deze man tot een spiegel van onszelf te maken. Tegelijkertijd maken die grote ontladingen van ongebonden subjectiviteit in deze gedichten, die niet worden ingedamd door een plot of zelfs door een karakter (vanuit een conventioneel oogpunt weten we immers maar heel weinig over die man), die peilloze diepten, goed duidelijk waarom van al Schuberts tijdgenoten juist Müller er zo op gebrand was dat zijn gedichten op muziek zouden worden gezet:

Ik kan spelen noch zingen, maar wanneer ik gedichten schrijf,
zing en speel ik toch. Als ik er de melodieën bij kon geven,

zouden mijn liederen de mensen beter bevallen dan nu. Maar een troostrijke gedachte: misschien is er een gelijkgestemde ziel die de melodie achter de woorden kan horen en haar aan mij kan teruggeven.

Hij schreef dit in 1815 in zijn dagboek, op zijn eenentwintigste verjaardag. Toen de componist Bernhard Joseph Klein in 1822 zes liedcomposities op tekst van Müller publiceerde, dankte deze hem met de volgende woorden:

Want het is waar dat mijn liederen slechts een half leven leiden, een papieren bestaan in zwart-wit, tot de muziek hun leven inblaast, of het op zijn minst aanschouwelijk maakt en doet ontwaken als het al sluimerend in hen aanwezig is.

De ironie wil dat Müller Schuberts zettingen van zijn twee cycli – zowel *Die schöne Müllerin* als *Winterreise* – nooit gehoord heeft, al staat vast dat hij eerdere zettingen van andere, minder beroemde componisten wel degelijk heeft kunnen beluisteren.

Een jaar of veertien voor hij *Winterreise* voltooide, vierde Schubert zijn eerste triomfen op het gebied van het lied, met composities op teksten van de grootste Duitse schrijver van zijn tijd, of misschien wel aller tijden, Johann Wolfgang von Goethe. Op het eerste gezicht liggen ‘Erlkönig’ en ‘Gretchen am Spinnrade’ emotioneel mijlenver van elkaar af; toch is de methode die Schubert op beide gedichten loslaat in wezen dezelfde, en binnen de liedkunst totaal nieuw. In het ene gedicht rijdt een jongen met

zijn vader op een paard door een bos. Het duivelse gefluister van Erlkönig (de Elzenkoning, een boze geest) jaagt hem de stuipen op het lijf. De vader probeert zijn zoon op zijn gemak te stellen en hem af te leiden, maar aan het eind van de rit, en van het lied, is de jongen dood. Goethe schreef het gedicht in Weimar in 1782, als openingsballade voor een *Singspiel* over vissers, dat daar aan het hof werd opgevoerd. De beoogde sfeer is, oppervlakkig gezien althans, een soort van volkse ongekunsteldheid. Het vergde de hand van de nog jonge componist Schubert om de psychologische diepgang ervan kenbaar te maken. ‘Gretchen’ daarentegen, dat deel uitmaakt van *Faust*, Goethes beroemdste wapenfeit op het gebied van de verskunst, is een meesterwerk dat uitblinkt door zijn psychologisch realisme en erotische intensiteit. Terwijl ze alleen aan haar spinnewiel zit, overdenkt Gretchen haar passie voor Faust, en beschrijft hem en haar gevoelens voor hem met een allengs toenemende ongeremdheid, die, zoals ze zelf zegt, alleen kan eindigen met de dood waarnaar ze verlangt – de dubbele dood die voor de goede verstaander zowel een seksueel hoogtepunt als het levenseinde behelst.

Dit waren, en zijn nog altijd, twee heel beroemde gedichten uit de Duitse literaire canon, en Schubert bedacht daarvoor een muzikale taal – al is die zo natuurlijk dat er eerder sprake lijkt van ontdekken dan van bedenken – die zo veelzeggend is dat ze de teksten als het ware in zich opneemt, overneemt en inkapselt op een manier die als je haar eenmaal gehoord hebt nauwelijks meer weg te denken is.

In beide gevallen maakt Schubert gebruik van een plooibaar muzikaal motief, als analogie voor het centrale concrete beeld

dat hij uit het gedicht heeft gehaald. In ‘Erlkönig’ zijn het voortdurend herhaalde gehamerde octaven (op een moderne piano een marteling voor de rechterhand van de pianist); in ‘Gretchen’ een steeds doorgaande arabesk in zestienden. De techniek is zo bekend en schijnbaar zo vanzelfsprekend, dat het de moeite waard is om er een beetje analyse op los te laten (temeer omdat het een principe is dat ten grondslag ligt aan veel liederen uit *Winterreise*, zij het niet alle). Het heeft geen zin om dit ‘realisme’ te noemen, alsof een muzikaal geluid iets direct kan uitbeelden, of zelfs maar suggereren, in de materiële wereld. De dreunende octaven in ‘Erlkönig’ *zijn* de dreunende hoeven, de arabesken in Gretchen *zijn* het ronddraaien van het spinnewiel (en ze zijn ook een heleboel andere dingen – de hartslag van de ruiter, de rondmalende gedachten van het spinnende meisje). En natuurlijk kunnen dreunende octaven nooit een zinnig of geloofwaardig spinnewiel zijn, net zomin als een arabesk een paard in volle galop kan zijn. De beelden werken door middel van associatie, versterken elkaar en scheppen zo een geïntegreerde poëtische klankwereld. In beide gevallen zijn ze de drijvende kracht achter het hele lied, en brengen ze door subtiele variaties veranderingen teweeg in het perspectief (dat in ‘Erlkönig’ wisselt tussen de vader en de zoon) of in de emotionele temperatuur (veranderingen in tempo en toonsoort doen in ‘Gretchen’ de histerie oplopen). De muziek en het gedicht gaan in elkaar op en voeren ons mee in een grote spanningsboog: in ‘Gretchen’ wordt die halverwege afgebroken op het moment dat de gedachte aan Fausts kus maakt dat ze stopt met spinnen en daarna langzaam-aan weer aan het werk gaat; in ‘Erlkönig’ gebeurt dat aan het

eind, bij de thuiskomst van de vader. De psychologische diepgang die wordt bereikt via een zo vruchtbare en consequente behandeling – Schubert verliest de muzikale of poëtische logica nooit uit het oog – is evident, en als je daarna het gedicht nog eens bekijkt zonder de muziek valt er vrijwel niet te ontkomen aan het gevoel dat er ergens iets ontbreekt.

Met een dergelijke muzikale benadering maken componisten zich niet altijd geliefd bij dichters, en er zijn in heden en verleden dan ook tal van schrijvers geweest die er niet van gediend waren wanneer hun scheppingen werden gekaapt door een andere kunstvorm (te denken valt aan Yeats' standpunten over het op muziek zetten van zijn gedichten; en de muziek die vermoedelijk werd gebruikt voor de liederen uit Shakespeares toneelstukken blijft in complexiteit of magie ver ten achter bij die van Shakespeares componerende tijdgenoot John Dowland). Ook Goethe schijnt zich hierbij niet op zijn gemak gevoeld te hebben – ondanks zijn betrekkelijk grote inzicht in de muziek en zijn vermetele pogingen om een fusie tussen tekst en muziek tot stand te brengen middels hervormingen van het *Singspiel* (de Duitse term voor een opera waarin ook gesproken tekst voorkomt, zoals Mozarts *Die Zauberflöte*). De componisten aan wie hij zijn lyriek graag toevertrouwde – en dan te bedenken dat de basisgedachte van 'lyriek' impliceert dat het gaat om teksten waarvan de muziek verloren is gegaan, of die er op zijn minst om vragen op muziek gezet te worden – waren mannen als zijn vriend Johann Friedrich Reichardt, wiens liedcomposities heel anders zijn dan die van Schubert. Reichardts ambities waren bescheiden, de middelen die hij inzette eenvoudig, en hij zag het als zijn eerste plicht het

gedicht van een begeleiding te voorzien, in plaats van het zonder de gepaste eerbied of wellevendheid tot voertuig voor iets anders te maken. Schubert had duidelijk oog voor de verborgen seksuele ondertoon van ‘Gretchen’ en de oedipale verwarring van ‘Erlkönig’, en haalde die naar voren, wat Goethe, in het diepst van zijn hart nog altijd een classicist, kan hebben aangezien voor het door hem verfoeide euvel van de romantische hysterie. Voor Schubert zelf bleef het gedicht over Gretchen een ijkpunt in zijn leven, een tekst waarmee hij zich identificeerde ondanks – of volgens anderen juist om wille van – de vrouwelijke protagonist. Toen hij in 1823, nadat was vastgesteld dat hij aan syfilis leed, ten prooi was aan diepe wanhoop, haalde hij in een brief aan een vriend haar eerste woorden aan – ‘Meine Ruh’ ist hin, mein Herz ist schwer’ (Het is gedaan met mijn rust, het is me zwaar te moede). Dit citaat wordt dikwijls van stal gehaald bij discussies over Schuberts seksualiteit, alsof zijn vermogen om zich in het lied in te leven in Gretchen, en later haar woorden aan te halen in het werkelijke leven, iets zegt over de mate waarin hij afweek van het conventionele mannelijke zelfbeeld. Naar mijn idee geeft Schuberts verwijzing naar ‘Gretchen’ evengoed aan hoezeer hij beseftte dat dit lied een keerpunt in de liedkunst vertegenwoordigde, dat zich helemaal aan het begin van zijn carrière had voorgedaan. Niet alle liederen na ‘Gretchen’ zouden dit model volgen, en Schuberts toverkunsten konden ook beduidend minder geraffineerd zijn. Maar het Gretchen-lied kan binnen Schuberts scheppende bestaan gezien worden als een soort talisman, en de genialiteit die hij hierop losliet is aantoonbaar van eenzelfde orde als die waarmee hij Müllers gedichtencyclus *Die Winterreise* transformeerde tot zijn eigen *Winterreise*.

Merk om te beginnen op dat de titel radicaal is besnoeid. Schubert was gewend om literair materiaal aan zijn doeleinden aan te passen – de terugkeer van Gretchens eerste woorden ‘Meine Ruh’ ist hin, mein Herz ist schwer’ aan het slot van ‘Gretchen am Spinnrade’ is daarvan al een vroeg voorbeeld. Door Müllers gedichtencyclus te ontdoen van zijn lidwoord, deed hij twee dingen. Ten eerste maakte hij het werk tot iets van zichzelf, iets wat zich onderscheidde van het uitgangsmateriaal en waaraan hij niets verschuldigd was buiten het gebruik dat hij ervan kon maken om het te modelleren naar zijn eigen doeleinden. Ten tweede maakte hij het hiermee – zonder het bepaalde lidwoord – abstracter, minder vastomlijnd, opener en, vanuit ons gezichtspunt, moderner. *Winterreise* heeft een soort kaalheid die volstrekt overeenkomt met de materie, op een manier waarvoor *Die Winterreise* zich niet zou lenen. Deze reis kan aan iedereen toebehoren.

Müllers gedichten spraken Schubert aan om uiteenlopende redenen, waarvan sommige heel persoonlijk en specifiek waren (de cyclus eindigt bijvoorbeeld met een gedicht over een muzikant), en andere algemener van aard (het thema van de uitgestotene die gebukt gaat onder een vergeefse liefde appelleerde aan een man als Schubert, die gebukt ging onder de eerste stadia van syfilis). Het verkennen van die redenen is een van de doelstellingen van dit boek. Maar de alomvattende, esthetische, formele reden waarom deze teksten hem aanspraken moet gelegen zijn in de eigenschap van de *Winterreise*-gedichten die maakt dat ze er als het ware om smeken op muziek gezet te worden, zoals ook Müller zelf beseftte. Het feit dat Goethe er afkerig van was dat ie-

mand anders zich meester maakte van zijn poëzie heeft Schubert er niet van weerhouden een groot aantal van diens gedichten op muziek te zetten, meer dan van enige andere schrijver. En Goethes verzet stond Schuberts succes als toonzetter allerminst in de weg: saillant genoeg lenen Goethes gedichten zich veel beter voor een dergelijke behandeling dan die van zijn vriend en tijdgenoot Schiller, van wie Schubert bijna evenveel gedichten op muziek zette, maar dikwijls met minder opzienbarende resultaten. De mysterieuze subjectiviteit van Müllers *Die Winterreise* daarentegen schreeuwt er daadwerkelijk om bewoond en ingevuld te worden door Schuberts muziek. De psychologie van onze zwerver wordt via de muziek zoveel aanschouwelijker. Hetzelfde geldt voor zijn met metaforen beladen fysieke omgeving, wanneer de componist vanuit zijn bekende complexe methode een motief inzet om een fysieke analogie te suggereren (de gestage tred van 'Gute Nacht' bijvoorbeeld – en de cyclus bevat er nog veel meer) en het dan omvormt tot de muzikale evocatie van een verschuivende emotie. Die innerlijke emotionele intensiteit wordt extern gemaakt, krijgt karakter en wordt zelfs gedramatiseerd: omdat het lied is geschreven om gezongen te worden, krijgt het een stem. Al deze analyses ten spijt mogen we nooit vergeten dat deze liederen geschreven zijn om gezongen te worden – of dat nu gebeurde onder vrienden, rondom de piano, of voor een groter publiek.

Een paar jaar voordat hij de *Winterreise*-gedichten ontdekte, probeerde Schubert voor de eerste en enige keer een literair prozawerk van enige omvang te schrijven (er zijn verder een paar gedichten die aan hem worden toegeschreven, en uiter-

aard een heleboel brieven). De titel luidt ‘Mein Traum’, en uit de tekst zelf is niet goed op te maken of het de neerslag van een droom is, of eerder een verzonnen verhaal, een soort fabel. Maar het is wel duidelijk dat Schubert zichzelf hier afschildert als precies het soort held – al is ‘held’ nauwelijks het woord – dat Müller opvoert in zijn winterreis:

Met een hart dat vervuld was van eindeloze liefde voor degenen die haar versmaadden, trok ik naar verre streken. Vele, vele jaren lang zong ik liederen. Wanneer ik over liefde wilde zingen, veranderde die in smart. En wanneer ik over smart wilde zingen, veranderde die in liefde.

Het is niet verbazend dat toen Schubert omstreeks 1825 in de almanak *Urania* op twaalf van deze gedichten stuitte, hij er ogenblikkelijk door gegrepen werd en zich welhaast gedwongen voelde om ze op muziek te zetten. Zijn vrienden hebben later beschreven dat hij hun nieuwe liederen had beloofd en vervolgens niet kwam opdagen bij de afspraak waarbij hij ze zou voorzingen, wat er blijkbaar op wees dat hij nog steeds bezig was ze af te maken. Kan het hier om *Winterreise* zijn gegaan? Toen hij hun de cyclus voorspeelde, waarbij hij zelf de vocale partij zong, kon het werk hen niet erg bekoren. Von Spaun schreef later: ‘Schober zei dat er maar één lied was, “Der Lindenbaum”, dat hem aanstond. Schubert zei hierop: “Ik vind deze liederen beter dan andere, en jullie zullen ze uiteindelijk ook mooi vinden.”’ Hij was bezig met iets waarvan hij zelf inzag dat het een revolutie binnen het kunstlied inluidde.

Bij zijn keus voor deze cyclus en tijdens het componeren was Schubert zich de mogelijkheden gewaar die Müller hem bood: hun muzikale en poëtische werkwijzen kwamen sterk overeen. Müllers toepassing van Byrons methode van de afwezigheid werd, als het ware door een gelukkig toeval, nog versterkt door de manier waarop de componist in aanraking kwam met de gedichten. Het begon met de twaalf gedichten die hij aantrof in *Urania*, en vervolgens in diezelfde volgorde op muziek zette, als een twaalfdelige cyclus, die zoals een artistiek geheel betaamt opende en sloot in dezelfde toonsoort, d mineur. (Ik heb deze oer-*Winterreise* dikwijls als een zelfstandig werk uitgevoerd.) Toen Müller uiteindelijk de complete, vierentwintig gedichten tellende versie publiceerde, in het tweede deel van zijn *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (Gedichten uit de nagelaten documenten van een reizende hoornist), waarvan de ondertitel 'Liederen van de Liefde en het Leven' luidt, bracht hij een nieuwe volgorde aan in de reeks, waarbij de nieuwe gedichten tussen de oude in kwamen te staan. Maar toen Schubert de nieuwe versie in handen kreeg, volgde hij Müller in dit opzicht niet. Hij handhaafde de volgorde van de eerste twaalf liederen en maakte daarvan de eerste helft van zijn cyclus. Daarachter zette hij de toegevoegde gedichten, in de volgorde waarin ze in Müllers boek verschijnen, dus in feite min of meer lukraak.

De componist maakte bij de vormgeving van zijn eigen cyclus een aantal esthetische keuzes, waarbij hij de brontekst aanpaste aan zijn eigen doeleinden, zoals hij in eerdere liederen zo dikwijls had gedaan. Hij veranderde de toonsoort van het twaalfde lied, 'Einsamkeit', dat het sluitstuk van de cyclus was geweest,

maar nu middenin terecht was gekomen; oorspronkelijk had het dezelfde toonsoort als het eerste lied ‘Gute Nacht’, zodat het binnen de twaalfdelige oer-*Winterreise* had gefungeerd als een soort esthetische afronding. En in de tweede helft verwisselde hij twee gedichten, waarmee hij van Müllers volgorde afweek, vermoedelijk om tegen het eind van het werk een zekere variatie in tempo te bewerkstelligen – met name om te voorkomen dat er drie langzame of tamelijk langzame liederen op elkaar zouden volgen – ‘Der Wegweiser’, ‘Das Wirtshaus’ en ‘Die Nebensonnen’ – en om de indruk weg te nemen die bij Müller kan ontstaan, namelijk dat de zwerver kort voor het laatste lied, waarin hij de man met de draailier ontmoet, vooral moedig gestemd is. Maar elke zweem van een verhaallijn die Müller kan hebben aangebracht in de gedichtencyclus (toespelingen op een ontwikkeling, een reeks gebeurtenissen, of een zekere logica in de locaties, op grond waarvan sommige commentatoren ten onrechte Müllers volgorde hebben willen opleggen aan Schuberts cyclus) wordt totaal weggevaagd door Schuberts compositorische tactiek in de tweede helft van de liedcyclus. Het gevolg is dat de fragmentarische indruk die het werk maakt vanaf het twaalfde lied dubbel zo sterk wordt. Zoals alle grote kunstenaars spint hij garen bij het toeval, met een in de schoot geworpen intensivering – een aanscherping – van de byroneske methode van dislocatie. *Winterreise* is tezelfdertijd vertrouwd en door en door mysterieus, wat een van de geheimen is van de enorme zeggingskracht van het werk.

Dit zijn Müllers 24 gedichten in hun definitieve volgorde:

Gute Nacht
Die Wetterfahne
Gefrome Tränen
Erstarrung
Der Lindenbaum
Die Post
Wasserflut
Auf dem Flusse
Rückblick
Der greise Kopf
Die Krähe
Letzte Hoffnung
Im Dorfe
Der stürmische Morgen
Täuschung
Der Wegweiser
Das Wirtshaus
Irrlicht
Rast
Die Nebensonnen
Frühlingstraum
Einsamkeit
Mut
Der Leiermann

En dit is Schuberts volgorde – de eerste twaalf gedichten komen overeen met Müllers oorspronkelijke reeks:

DEEL EEN

Gute Nacht
Die Wetterfahne
Gefrorne Tränen
Erstarrung
Der Lindenbaum
Wasserflut
Auf dem Flusse
Rückblick
Irrlicht
Rast
Frühlingstraum
Einsamkeit

DEEL TWEE

Die Post
Der Greise Kopf
Die Krähe
Letzte Hoffnung
Im Dorfe
Der stürmische Morgen
Täuschung
Der Wegweiser
Das Wirtshaus
Mut
Die Nebensonnen
Der Leiermann

Uiteraard doet de discontinuïteit van de verhaallijn in Schuberts *Winterreise* enorm hedendaags aan – modern, of is het postmodern? In zijn boek *Reality Hunger*, een collage van niet nader omschreven citaten (en zelfcitaten) over het feit dat de traditionele literaire vormen niet toereikend zijn om de confrontatie aan te gaan met een moderne gefragmenteerde werkelijkheid, laat de Amerikaanse schrijver David Shields ons weten dat ‘de afwezigheid van een plot de lezer de ruimte laat om over andere dingen na te denken’. ‘De stuwende kracht,’ stelt hij, ‘komt niet voort uit een vertelling, maar uit de subtiele opbouw van thematische resonanties.’ Van de lappendeken aan literaire fragmenten die hij hier bijeenbrengt zouden er vele prima dienst kunnen doen als motto van *Winterreise* of van een boek over of omtrent *Winterreise*:

Ik heb iets te vertellen, maar het zal je niet meevallen om te ontdekken wat het is.

Ik ben niet geïnteresseerd in collage als lapmiddel voor degenen die geen weet hebben van compositie. Ik ben geïnteresseerd in collage als (om eerlijk te zijn) een evolutie die uitgaat boven het vertellende.

De plot wordt gesloopt, als een steigerwerk, en dat wat daarvan de plaats inneemt is de zaak zelf.

Hoeveel kun je weglaten en toch nog zorgen dat de compositie begrijpelijk is? Dit inzicht, of het gebrek eraan, maakt

het verschil uit tussen degenen die kunnen schrijven en degenen die *werkelijk* kunnen schrijven. Tsjechov rekende af met de plot. Pinter, die daarop doorging, rekende af met het verhaal, de vertelling, en Beckett met de karaktertekening. We horen het hoe dan ook. Weglaten is een vorm van scheppen.

Beckett was een groot bewonderaar van Schubert, en van *Winterreise* in het bijzonder. Het werk heeft hoe dan ook iets uitgesproken beckettiaans. Het feit dat Shields' fragmenten afkomstig zijn uit zulke uiteenlopende twintigste- en eenentwintigste-eeuwse bronnen (de modernistische romanschrijfster Djuna Barnes, de toneelschrijver David Mamet en David Shields zelf) geeft aan dat de drang om fragmentarisch te zijn in onze tijd vrij hardnekkig is. Als we vervolgens naar *Winterreise* kijken, moeten we wel bedenken dat deze neiging in het geheel niet modern is: ze is zo oud als Müller en Byron en Schubert, en, andermaal, nog stukken ouder – de werkelijkheid is tenslotte altijd versnipperd geweest, en is dat nu niet meer dan destijds het geval was, of in welke tijd dan ook. Dientengevolge moeten we ons realiseren dat *Winterreise* allerminst oude koek is.

Laten we nu de elementen van het gedicht, de essentiële details die de toon zetten voor het drama, nog eens bekijken. 'Fremd bin ich eingezogen,' luidt de eerste regel, waarbij het woord 'fremd' meestal wordt vertaald als een zelfstandig naamwoord in plaats van als het bijwoord dat het eigenlijk is: 'Ik kwam als vreemde, ik ging als vreemde.' Maar aan dat alledaagse woord 'vreemd' hangt

een hele sleep betekenissen, een voorgeschiedenis en een wolk van associaties. Het woordenboek geeft onder meer de volgende omschrijvingen: niet bekend, buitenlands, uitheems, ongewoon, zonderling, niet-verwant, aan anderen toebehorend.

‘Fremde’ is onverwacht genoeg ook een Engels woord, al is het niet bepaald alledaags. Het komt voor in Chaucer, met de betekenis ‘buitenlands’ (‘A faukoun peregryn thanne semed she Of fremde land’, in ‘The Squire’s Tale’; ‘zonderling’ (‘That nevere yit was so fremde a cas’, uit het Dido-gedeelte in *The Legend of Good Women*); en ‘onvriendelijk’ (‘Lat be to me your fremde maner speche’, in *Troilus and Criseyde*). De etymologische oorsprong, die het deelt met het Duits en ook met vergelijkbare woorden in, onder meer het Zweeds (‘främmande’) en het Fries (‘frjemd’), is volgens sommige theorieën te herleiden tot het Proto-Indo-Europese *perdm-*, *prom-* (‘naar voren’, ‘voorwaarts’), van *por-* (‘voorwaarts’, ‘door’): een aardige gedachte in het licht van die voortdurende voorwaartse beweging die we aantreffen in Schuberts muziek. Een andere Engelse betekenis is ‘vijandelijk’, evenals ‘niet-verwant’ of ‘behorend tot een ander huis’, wat weer verwant is met het Proto-Germaanse *framapiz*, ofwel ‘niet-eigen’, betekenissen die opmerkelijk goed van toepassing zijn op dit gefragmenteerde verhaal over een verboden of in rook opgegaan huwelijk. Dit opdraggen van woordenboekbetekenissen is niet louter zinloos graven naar feitjes: het biedt ons hoe dan ook een zekere poëtische greep op de benarde situatie van onze held. Dit woord is het eerste woord van zowel de gedichtencyclus als van de liedcyclus, en het wordt herhaald. Het is van wezenlijk belang.

Het woord ‘fremd’ kan onze blik ook richten op een eerder lied van Schubert, dat in de negentiende eeuw even populair was als ‘Erlkönig’ of ‘Gretchen am Spinnrade’, en waarvan het belangrijkste muzikale thema het uitgangsmotief werd van Schuberts hemelbestormende werk voor piano solo, de zogeheten *Wanderer-Fantasie*. Dit lied, ‘Der Wanderer’, gecomponeerd op een tekst van Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766-1849), werd geschreven in 1816 en uitgegeven in 1821. Het voornaamste middendeel, vervuld van een hartenklop vol melancholie en heimwee, schildert een wereld die ontgaan is van betekenis en gevoel:

*Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.*

De zon vind ik hier zo koud,
De bloemen verlept, het leven oud,
En wat ze zeggen, lege klank
Ik ben overal een vreemdeling.

Een ‘Fremdling’ staat er, maar wat bedoelt de dichter? Een verstotene? Een onbekende? Een buitenlander?

Het beeld van de overal verstoten zwerver was ten tijde van de romantiek wijdverbreid in heel Europa, en zoals bekend is het zwerven een onderwerp dat in Schuberts liederen herhaaldelijk terugkeert. Schuberts andere liedcyclus op teksten van Müller,

Die schöne Müllerin, opent met een lied dat als titel ‘Das Wandern’ – het zwerven – heeft, en ons op nonchalante, opgewekte toon meldt dat een molenaar niets liever doet dan zwerven. Dagloners moeten zwerven om werk te vinden, daarom heten ze in het Engels ook ‘journeymen’. Er is hier, oppervlakkig bezien althans, geen duister existentieel element in het spel. Schmidts zwerver daarentegen zwerft omdat hij op een of andere manier vanbinnen leeg is, of letterlijk ontheemd. Het lied eindigt met de woorden ‘Dort wo du nicht bist, dort ist das Glück’ – waar je niet bent, daar is het geluk. Dit klinkt als iemand die depressief gestemd is, maar er valt ook een specifiek historisch element in bloot te leggen.

De ‘Fremdling’ is een vreemdeling in eigen land. Het woord had een speciale bijklank voor mensen als Georg Schmidt, Wilhelm Müller of Franz Schubert, die woonden op het grondgebied van wat ooit het Heilige Roomse Rijk van de Duitse Natie was geweest, dat in 1806 door Napoleon was ontbonden en slechts voor een deel in ere was hersteld bij de restauratieverdragen van 1815, die weliswaar ten doel hadden de territoriale integriteit van het Habsburgse Rijk – een multi-etnische verzameling landen die pretendeerde een moderne staat te zijn, met Wenen als hoofdstad – overeind te houden, maar alle uitingen van het Duitse nationalisme de kop indrukten. Duitsland bestond niet als natie. Buiten het grondgebied van de Habsburgers waren er allerlei Duitse staten, waaronder kleine vorstendommen (zoals Anhalt-Dessau, waar Müller woonde en werkte als bibliothecaris van de hertog), vrije steden (zoals de Hanzestad Lübeck, waar Schmidt woonde) en grootmachten als

Pruisen. Het gezag van de overheden was onhelder en vertoonde overlappingsen. Voor Duitse inwoners van deze landen en van Oostenrijk was dit het tijdperk dat bekendstaat als de biedermeierperiode, die reikt van de nationalistische opstand tegen Napoleon van 1814-1815 (waaraan Müller deelnam als soldaat, en die door Schubert in liederen werd bezongen) tot de nationalistische revoluties van de bourgeoisie van 1848. Die revoluties mislukten, maar drieëntwintig jaar later werd in Versailles een nieuw, door Pruisen gedomineerd Duits Keizerrijk uitgeroepen, dat gesmeed was met bloed en staal: het was de grote Pruisische staatsman Otto von Bismarck gelukt de Habsburgers totaal buitenspel te zetten bij het tot stand brengen van een Duitse nationale staat. Voor ons is het echter van wezenlijk belang te bedenken dat niets van dit alles van tevoren vaststond, en dat een regeling van de Duitse nationale kwestie evengoed Oostenrijk had kunnen omvatten, en dat veel Duitstalige inwoners hoopten dat dat er inderdaad van zou komen.

Als je in de jaren twintig van de negentiende eeuw als Duitser in Dessau, Wenen of Lübeck woonde, was je positie dus die van een ‘Fremdling’, en moest je leven met het gegeven dat landsgrenzen niet overeenkwamen met linguïstische realiteiten of culturele verlangens, en dat sympathie voor het Duitse nationalisme je meteen tot een tegenstander van de gevestigde orde maakte, omdat je ideeën niet strookten met die van het gezag. Het was een ervaring die we kenschetsen als vervreemding (‘*Entfremdung*’). Liberalisme en nationalisme gingen hand in hand: beide waren doelwit van de beperkende maatregelen die waren opgelegd door het Habsburgse bewind van Metternich

en zijn bondgenoten in de Duitse Bond. Het was een tijdperk waarin de opwinding van de revolutionaire en napoleontische jaren de kop werd ingedrukt. De metaforen die werden gebruikt zijn dezelfde als in onze eigen tijd. Zo men zich nog kon herinneren ooit een politieke lente meegemaakt te hebben – de hervormingen die Joseph II na 1780 had doorgevoerd in de Habsburgse gebieden, de nationalistische opstand van 1814-1815 in heel Duitsland – was nu echt de winter aangebroken. Schubert (geboren in 1797) en Müller (geboren in 1794) hebben ons een winterreis geschonken die is gaan gelden als metafoor voor een tijdsgewricht. Toen Heinrich Heine, een bewonderaar van Wilhelm Müller, in 1844 een satirisch epos in verzen over de Duitse politieke situatie publiceerde, gaf hij het de titel *Deutschland, ein Wintermärchen* (Duitsland, een wintersprookje), waarmee hij de politieke onderstromen die schuilgaan onder het biedermeieroppervlak van *Winterreise* expliciet maakt. In het werk van Heines bewonderaar en penvriend Karl Marx zou de politieke vervreemding worden verheven tot een universeel beeld, dat van de mensheid die in het nauw raakt in een periode van economische veranderingen, een periode waarin ook wij nu nog leven. We zullen bij een later lied, 'Im Dorfe', naar dat beeld terugkeren.

Heel *Winterreise* is doortrokken van vervreemding. Om te beginnen is er de heel simpele, persoonlijke betekenis van het woord – de cyclus begint immers met de vervreemding die op een liefdesaffaire volgt. Maar er is ook vervreemding van een type dat *Winterreise* tot een voorafschaduwning maakt van

allerlei twintigste-eeuwse literatuur en filosofieën. Het allereerste woord, ‘fremd’, vormt al een verbinding met het absurdisme, het existentialisme en een hele rits andere twintigste-eeuwse ismen, en tevens met personages uit het werk van Beckett, Camus of Paul Auster. Schubert leefde in een tijd waarin – en misschien was dat wel voor het eerst – het menselijk bestaan in metafysische zin erg eenzaam kon lijken. Een leeg universum, zonder betekenis: de opkomende geologie (James Hutton had in 1795 zijn *Theory of the Earth* het licht doen zien) had de eerste aanwijzingen geleverd dat de voorgeschiedenis van de aarde een tijdspanne omvatte waarvan de omvang haaks stond op het voorstellingsvermogen van de gewone mens. De natuur was niet vriendelijk, en niet eens vijandig; je moest nu de mogelijkheid onder ogen zien dat ze domweg onverschillig was. ‘Schöne Welt, wo bist du?’ – mooie wereld, waar ben je? – schreef Friedrich Schiller in een gedicht dat Schubert in 1819 van hartverscheurende muziek had voorzien, een gedicht dat een klaagzang was voor een wereld die beroofd was van haar betekenis, voor die in rook opgegane compleetheid die de beschaving van de oude Grieken per traditie belichaamde. Schuberts *Winterreise* is een medium waardoor deze pasgeboren, gebarsten, halfhartige moderniteit is doorgegeven aan nog somberder opvolgers. Woorden en muziek verbonden in een dynamische eenheid: het verleent dit visioen, meteen al bij zijn historische begin, van meet af aan een zekere schoonheid.

In de nazomer van 2012 gaf ik een uitvoering van *Winterreise* als onderdeel van de eerste aflevering van het Enniskillen International Beckett Festival. Daar stond ik dan in een klein kerkje,

compleet met banken, het stuk te zingen voor een Engelstalig publiek dat niet beschikte over een vertaling van de tekst, een publiek dat ongetwijfeld voor een deel bestond uit mensen die het werk kenden en voor een groter deel uit mensen voor wie het hele genre van het liedrecital iets wezensvreemds was, en daardoor leek het een *Theaterstück* te worden, zoals de Duitsers dat noemen, een beckettiaans drama in de geest van *Happy Days* of *Not I* of *Krapp's Last Tape*. 'Ik kwam als een vreemde; ik vertrok als vreemde'; geboorte en dood; 'schrijlings op een graf en een zware bevalling'. Voorafgaand aan de uitvoering las de acteur Len Fenton Becketts prozastuk *Texts for Nothing* No. 12 voor. Het begint zo:

It's a winter night, where I was, where I'm going, remembered, imagined, no matter, believing in me, believing it's me, no, no need...

Het is een winternacht, waar ik was, waar ik heen ga, herinnerd, in gedachten, maakt niet uit, gelovend in mij, geloven dat ik het ben, nee, niet nodig...

Wat bezielt onze held, dat hij 's nachts wegsliuip uit dat huis? Slordig genoeg was dat iets waar ik niet al te veel over had nagedacht voordat ik begon met het schrijven van dit boek, en ik heb niet het idee dat veel mensen zich daar druk over maken voordat ze *Winterreise* zingen, afspelen of ernaar luisteren. Ongetwijfeld spreekt het byroniaanse mysterie daarbij een woordje mee, maar ik denk dat we ook de vinger moeten leggen op de praktische vraag wat voor bestaan mensen leiden

in het Europa van omstreeks 1825. Waarom zou een jongeman met een geringe economische status in hetzelfde huis hebben gewoond als een jonge vrouw en haar familie? Hoe kan hij daar zijn terechtgekomen?

Halverwege de achttiende eeuw was Jean-Jacques Rousseau veruit de invloedrijkste schrijver van Europa. Zijn politieke geschriften, met name *Du contrat social* (1762) leverden de inspiratie voor een revolutie. Zijn sociale en opvoedkundige theorieën zouden hele generaties na hem tot richtsnoer dienen. Zijn *Confessions*, dat in 1782 postuum gepubliceerd werd, choqueeerde en verleidde mensen in gelijke mate. Hij definieerde de geest van zijn tijd, en het overgrote deel van de denkers die na hem kwamen was, al dan niet bewust en ongeacht of ze het met hem eens waren, in dialoog met de denker uit Genève. Een van Rousseaus invloedrijkste aanhangers op het gebied van de pedagogiek was Johann Bernhard Basedow, die, voortbouwend op de ideeën over educatie in *Emile* (1762), in 1766 zijn eigen *Vorstellung an Menschenfreunde für Schulen, nebst dem Plan eines Elementarbuches der menschlichen Erkenntnisse* (Voorstel aan filantropen voor scholen, benevens het plan voor een elementair leerboek van menselijke kennis) het licht deed zien. Dit werk werd in 1774 gevolgd door een praktisch basisonderwijssysteem, het *Elementarwerk*, en in datzelfde jaar stichtte hij, met steun van de prins van Anhalt-Dessau, in Dessau een nieuwe school, het Philanthropinum.

Wilhelm Müller was een jongen uit Dessau – al was hij niet schoolgegaan op het Philanthropinum, dat in 1793 zijn deuren had gesloten – en hij was getrouwd met de kleindochter van

Basedow. Maar het is niet zozeer Rousseaus opvoedkundige traktaat waarop in het scenario van *Winterreise* wordt gezinspeeld als wel Basedows originele beroep, dat van privéonderwijzer in een adellijke familie (1749-1753), en daarnaast de intrige van Rousseaus bestseller *Julie*, die een jaar eerder werd gepubliceerd dan *Emile* en *Du contrat social*, en beter bekend is onder zijn ondertitel, *La Nouvelle Héloïse*. Voor de intelligentsia van het laat-achttiende en vroeg-negentiende-eeuwse Duitsland was werken als huisleraar voor een adellijke of rijke familie een heel normale gedachte. August Wilhelm Schlegel, Fichte, Hegel, Schelling en Hölderlin – zij allen, en nog vele anderen, werkten als ‘huisonderwijzer’, en heel dikwijls leidde dat tot emotionele complicaties. *La Nouvelle Héloïse* was het handboek voor leraren en leerlingen die met hun gevoelens in de knoop zaten. Het boek, een briefroman in drie delen, wordt tegenwoordig niet veel meer gelezen, maar destijds was het een sensatie, en dat bleef het nog heel lang. Robert Darnton, de grote expert op het gebied van de verlichting, die uitvoerig over het boek heeft geschreven, noemde het ‘misschien wel de grootste bestseller van de eeuw’. Voor het jaar 1800 verschenen er ten minste zeventig drukken, ‘tot dan toe waarschijnlijk meer dan van enige andere roman in de geschiedenis van de boekdrukkunst’. De vraag oversteeg het aanbod zozeer dat uitgevers het boek per dag en zelfs per uur verhuurden. Rousseau werd hiermee de allereerste sterauteur. Hij werd overstelpt met brieven van lezers die waren gegrepen door de emotionele intensiteit van deze literaire belevenis:

Ik durf u niet te vertellen wat voor uitwerking het op mij had. Mijn verdriet was te groot voor tranen. Een scherpe pijn doorsneed me. Mijn hart was verpletterd. De stervende Julie was geen onbekende meer. Ik geloofde dat ik haar zuster was, haar vriendin, haar Claire. Ik was zelfs zo aangedaan dat, als ik het boek niet had weggelegd, ik even ziek zou zijn geweest als al diegenen die die hoogstaande vrouw in haar laatste ogenblikken hebben bijgestaan.

Het verhaal is ingewikkeld, maar wat ons argument aangaat bijzonder eenvoudig. Saint-Preux, een man van nederige afkomst, is de leraar van Julie, een jonge Zwitserse vrouw uit een adellijke familie. Hij probeert hun steeds intiemere band het hoofd te bieden, maar zwicht uiteindelijk. Het maatschappelijk fatsoen dwingt het tweetal om hun relatie geheim te houden. Op de vlucht voor het dilemma trekt hij naar Parijs en naar Londen, waarmee de briefwisseling op gang komt die een belangrijk deel van het boek uitmaakt. Haar familie krijgt lucht van de verhouding en dwingt haar te trouwen met een man van betere komaf, die echter een stuk ouder is. 'U bent het sieraad van een hele familie,' schrijft Saint-Preux aan Julie:

Een hele stad is er trots op u geboren te hebben zien worden; alles deelt in uw fijngevoelige natuur; en wat er voor de liefde overblijft is slechts het geringste deel van wat de aanspraken van het bloed en vriendschap van haar vragen. Maar ik, helaas! een zwerver zonder familie, bijna zonder vaderland, heb in deze wereld niets dan u, en de liefde is mijn enige houvast.

Een zwerver zonder familie, bijna zonder vaderland... Als we ons bij *Winterreise* iets meer achtergrond willen voorstellen, zoals een acteur doet die zich voorbereidt op een ingewikkelde rol; als we het verhaal wat willen aankleden, en een aantal van de afwezige personages willen invullen, zou deze scène uit *La Nouvelle Héloïse* ons kunnen helpen ons een beeld te vormen van de vader van het meisje:

Hij begon heftig, maar in algemene termen, uit te varen tegen moeders die zo indiscreet zijn jongelieden zonder geld of goede afkomst in hun huis uit te nodigen, wier doen en laten degenen die zich met hen inlaten slechts tot schaamte en schande strekt.



La Nouvelle Héloïse: de eerste kus

Hij beschuldigt zijn vrouw ervan dat zij in haar huishouden iemand heeft toegelaten die ‘zich voordoet als een spitse geest, een loze praatjesmaker, die er beter in is een fatsoenlijk meisje op het slechte pad te brengen dan haar iets goeds te leren’.

Natuurlijk kunnen we niet eindeloos doorgaan met het plunderen van literaire meesterwerken om *Winterreise* van een wat gedetailleerder verhaal te voorzien, en bovendien zouden we daarmee ons doel voorbijstreven, gezien alles wat al is gezegd over de geheimzinnigheid die wordt teweeggebracht door de losse eindjes in het verhaal en die de zeggingskracht van de cyclus juist zoveel groter maakt. Maar als we deze man en zijn aanwezigheid in dat huishouden van een plausibele sociale en historische context willen voorzien, is er geen beter vertrekpunt denkbaar dan *La Nouvelle Héloïse*. En in het volgende hoofdstuk wordt iets onthuld over Schuberts eigen levensloop dat juist dit aspect van de plot heel veelzeggend maakt.