



audite

Deutschlandradio Kultur

VOL. V

EDITION FISCHER-DIESKAU

FRANZ SCHUBERT: WINTERREISE

Berlin, 1948

recording date: January 19, 1948 (mono)
recording location: Berlin, Kleistsaal
recording producer: Ernst Rittel
recording engineer: Hegner

Deutschlandradio Kultur

Eine Aufnahme von RIAS Berlin
(lizenziert durch Deutschlandradio)
© 1948 Deutschlandradio
Rüdiger Albrecht
© Ludger Böckenhoff, 2008



cover photo: Foto Fayer, Wien
art direction and design: »audite« Musikproduktion

audite

e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>
© 2008 Ludger Böckenhoff



Franz Schubert:

Winterreise

Liederzyklus nach Gedichten
von Wilhelm Müller, D 911 (op. 89)

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, Bariton
KLAUS BILLING, Klavier

Berlin, 1948

**„Existenzielle Heimatlosigkeit“
Fischer-Dieskau allererste
Aufnahme der Winterreise**

Wahrscheinlich gibt es drei Darbietungen von Schuberts *Winterreise*, an die sich Dietrich Fischer-Dieskau, der den Zyklus unzählige Male gesungen und neu gedeutet hat, am nachhaltigsten erinnert – sicher auch, weil sie wie wenige Auftritte des Künstlers mit Zeitgeschichte aufgeladen waren. Die erste fand in seiner Geburtsstadt Berlin statt, in Zeiten des Krieges, wie Fischer-Dieskau im Buch *Zeit eines Lebens* rekapituliert: „Das Sirenengeheul mit nachfolgendem Detonationsinferno unterbrach meine allererste ‘Winterreise’-Darbietung im Januar 1943. Ich war noch Schüler, und die Aufführung fand im Zehlendorfer Rathaus statt. Die etwa zweihundert Hörer mußten in den Keller fliehen, und nach etwa zwei Stunden, in denen wir gebannt auf die Einschläge lauschten, kletterten alle wieder brav nach oben, um die Fortsetzung zu hören. Die Wonne des Singens drängte bei mir alle Schrecken beiseite.“ Zweifellos ein zentraler Satz, der die

Magie von Fischer-Dieskaus Singen zum Teil erklärt.

Mit den Nachwirkungen dieses unheilvollen Krieges und der komplizierten, schuldbeladenen Rolle Deutschlands in der Welt hatte auch das erste Gastspiel eines deutschen Künstlers in Israel zu tun. Zusammen mit dem Pianisten (und in diesem Fall auch diplomatischen Vermittler) Daniel Barenboim sang Fischer-Dieskau 1971 in Tel-Aviv die *Winterreise*, dieses Schlüsselwerk einer musikalischen Romantik, die von den braunen Machthabern so schamlos in den eigenen Dienst gestellt worden war. Vermutlich vertrat damals kein anderer Künstler die Glaubwürdigkeit eines neuen, lernfähigen Deutschlands so sehr wie Fischer-Dieskau. Und so war der Liederzyklus über das Wandern und die existenzielle Heimatlosigkeit des Menschen durchaus mit Bedacht gewählt.

Zwischen den genannten Aufführungen der *Winterreise*, mit dem sich der Sänger so intensiv auseinander setzte wie mit keinem anderen Werk (und wie niemand

vor ihm), fällt die erste Rundfunkaufnahme des Liederzyklus für den RIAS im Januar 1948, die heute als legendäres Dokument des blutjungen, aber schon unverwechselbaren und unaufhaltsam aufstrebenden Baritons gilt. Der „Rundfunk im amerikanischen Sektor“ verfügte schon vor der Eröffnung des eigenen Funkhauses am Schöneberger Stadtpark (dem heutigen Sitz von Deutschlandradio Kultur am Hans-Rosenthal-Platz) über einen Konzert- und Probenraum in der Kleiststraße – den so genannten „Kleistaal“ mit einer Kapazität von 300 Sitzplätzen. Hier sang Fischer-Dieskau auf Vermittlung von Elsa Schiller, der Abteilungsleiterin für klassische Musik, am 19. Januar 1948 die komplette *Winterreise* – ein „damals noch unübliches Großunterfangen“, wie sich der Sänger im Memoirenband *Nachklang* erinnert.

Den Ablauf dieser Sitzung, die auf Grund technischer Probleme bis tief in die Nacht reichte, hat Fischer-Dieskau en detail geschildert. Die erste Enttäuschung stellte sich gleich zu Beginn ein,

als Frau Schiller den mitgebrachten Klavierbegleiter kurzerhand ablehnte und ihn durch den „Hauspianisten“ Klaus Billing ersetzte. Die zweite Hürde war die fragile Studiotchnik der Nachkriegszeit, die wenige Jahre nach Erfindung der Schallaufzeichnung auf Magnettonband keineswegs ausgereift war und überdies mit den damaligen Unregelmäßigkeiten im Berliner Stromnetz zu kämpfen hatte.

Doch das Künstlerduo und das Aufnahmeteam des RIAS waren fest entschlossen, solchen Kinderkrankheiten zu trotzen. Alles schien zunächst gut zu laufen. Doch „nach elf Stunden Aufnahmezeit verkündete der technische Stab“, wie sich Fischer-Dieskau erinnert, „es sei leider ein Materialfehler aufgetreten, der die ersten acht Lieder sendeuntauglich mache. Diesen Teil des Zyklus holten denn Billing und ich in todmüdem Zustand bis ein Uhr nachts nach, was insofern keine geringe Anspannung bedeutete, als es ja damals keine Kantine oder auch nur einen Schluck Kaffee während der Arbeit gab. Elsa Schiller wagte nicht wenig, als sie diese Aufnahme mit einem kaum

bekannten Sänger von zweiundzwanzig Jahren durchführte – aber der Erfolg gab ihrem Wagemut recht. [...] Das geglückte Experiment tönte wieder und wieder durch den Äther, bis es schließlich von einer italienischen (Schwarz-)Firma auch als Platte auf den Markt geworfen wurde.“

Bei allen Wundertaten der digitalen Nachbearbeitung, die den Schwarzpressungen noch abgingen, können und sollen auch in der vorliegenden Edition die technischen Mängel dieses einzigartigen Dokuments nicht verborgen bleiben. Wer genau hinhört, bemerkt leichte Verzerrungen in den Höhen, Bandrauschen, aber auch Pedalgeräusche des Klaviers, gelegentliches Räuspern des Sängers oder gar diskrete Tempovorgaben für den Pianisten (im Lied „Auf dem Flusse“); hinzu kommt ein in der stark beanspruchten Mittellage leicht verstimmtes Klavier. All dies vermittelt freilich die Spontaneität eines ungeschnittenen Live-Mitschnitts, wie sie Fischer-Dieskau in späteren Interpretationen für die Schallplatte selbstverständlich ausklammerte. Es ist diese Un-

mittelbarkeit des Zugriffs, aber auch die zugleich jugendfrische und wissende Aura von Fischer-Dieskaus „quasi »unverbildeter« Jung-Werther-Stimme“ (Eleonore Büning), die hier ein Phänomen ankündigt. Fabelhaft ist die Textverständlichkeit in jedem Lied und die natürliche Verbindung von Wort und Ton. Tatsächlich „singt“ Fischer-Dieskau hier auch an Stellen, an denen er später eher deklamiert und den Klang aus dem Wort gewinnt.

Deutlich hörbar ist allerdings auch, dass der Sänger in der nächtlichen Nachaufnahme der ersten acht Lieder vorsichtiger und weniger offensiv mit seiner Stimme umgeht, offenbar um die Müdigkeit nach stundenlanger Arbeit vor dem Mikrofon auszugleichen. Im erstaunlich gemächlich angegangene Eröffnungslied „Gute Nacht“ versucht er, durch behutsamen Stimmansatz in der Höhe und Betonung des Textes seine Form wiederzufinden; dabei ist hier und in den folgenden Liedern eine gewisse bebende Aufregung spürbar, die sich manchmal in dem äußert, was Fischer-Dieskau selbst beim

Wiederhören als „Larmoyanz“ bezeichnete: als eine betont weiche, helle Tongebung mit fließender Kantabilität, die sich mit jenen kontrastreichen Nuancen und Akzenten zurück hält, für die der Sänger berühmt wurde.

Solche Kontrastdramaturgie ist dann in den zuerst aufgenommenen Liedern ab Nummer 9 deutlicher spürbar und zuweilen ins gewagt Dramatische, Opernhafte gesteigert. Wie Fischer-Dieskau im „Frühlingstraum“ die scheue Sanftheit des Traumes mit seiner harschen Entzauberung und der erneut keimenden Hoffnung zur großen Szene aufbaut, ist ebenso bemerkenswert wie die selbstbewusste Steigerung im Lied „Einsamkeit“ bis hin zur Phrase „war ich so elend nicht“. Gegen die virile Heftigkeit im „Stürmischen Morgen“ setzt er das im alten Stil aufgedrehte Pathos des „Wegweisers“, das er in späten Jahren wieder zurücknahm. Überhaupt ist in dieser frühen Interpretation der *Winterreise* die ambivalente Haltung der Gedichte zwischen romantischer Weltschmerzlyrik und Ironie kein

Thema: Fischer-Dieskau umgibt jedes Lied mit existenziellen Ernst, wie er wohl im Kulturleben der Nachkriegszeit überwog. Und man sollte nicht unterschätzen, welche Wirkung Lieder wie „Der Wegweiser“ oder „Der Leiermann“ auf ein Publikum hatten, für das Elend, Armut und Kriegsversehrtheit zum Alltag gehörte. Vielleicht ist nur so der ausdrucksvoll gedehnte Aufschwung am Schluss zu erklären: gleichsam ein Aufbäumen aus der schicksalsergebenen, totenbleichen Stimmung des Liedes.

Michael Struck-Schloen

Rekonstruktion einer „Winterreise“

Nicht selten passiert es, dass wir Werken begegnen, die wir gut zu kennen scheinen, welche jedoch oft erst lange nach ihrer Entstehung in ihrer eigentlichen, vom Urheber beabsichtigten Gestalt vor uns treten. Denken wir an von Firnis und Übermalung gereinigte und befreite Gemälde, literarische Werke, deren Rezeptionsgeschichte durch das Auffinden neuer Quellen neu geschrieben werden muss, oder musikalische Werke, die durch die Entdeckung von Skizzen, anderen Fassungen oder bislang nicht bekannter Drucke eine völlig neue Gestalt gewinnen.

Dass es Vergleichbares auch mit der Aufzeichnung eines Musikstückes auf Tonband geben kann, erstaunt zunächst, haben wir uns doch daran gewöhnt, die Geschichte der Schallaufzeichnung als einen Prozess zu sehen, in dem die technischen Mängel immer mehr in den Hintergrund treten, und die Musik in einer, wie es scheint, mehr und mehr objektiven Gestalt daraus hervortritt.¹

Ein Beispiel hierfür ist die auf dieser CD veröffentlichte Rundfunkaufnahme von Franz Schuberts „Winterreise“ mit Dietrich Fischer-Dieskau und Klaus Billing vom 19. Januar 1948 (Fischer-Dieskaus erste „Winterreise“, aber auch allererste Rundfunkaufnahme überhaupt). In den späten 1940er und frühen 1950er Jahren viel gesendet und über den Programmaustausch in ganz Europa (und vielleicht noch weiter hinaus) verbreitet, und später als Schallplatte und CD auf dem Grauen, bzw. Schwarzen Markt viel kopiert, ist uns diese Aufnahme durchaus bekannt.

Beim Vergleich der Bänder mit anderen Aufnahmen der „Winterreise“ desselben Sängers zeigten sich bei den meisten Liedern erhebliche Abweichungen in der Tonhöhe.² Nicht nur, dass in einer anderen Tonhöhe gesungen wurde, vielmehr lag die Tonhöhe beim Abspielen der Aufnahme zwischen festen Tonarten, also etwa ein Viertelton zu hoch oder zu tief. Ursache hierfür waren Schwankungen in der Frequenz des Berliner Stromnetzes,

welches zur Zeit der Aufnahme – in den späten 1940er Jahren – noch von außen gespeist wurde. Die damaligen Bandgeräte hatten Frequenzanzeigen, deren Messwert in den Bandpass übertragen wurde. Beim Digitalisierungsprozess heutzutage zeigt sich jedoch oft, dass diese Angaben ungenau und nicht ganz zuverlässig sind.

In der ersten Phase der Vorbereitung für dieses Projekt wurden zunächst Tonarten der Lieder für die Baritonlage anhand Schuberts Originalmanuskript (dokumentiert im Werkverzeichnis von Otto Erich Deutsch) und diverser Notenausgaben der Winterreise ermittelt. Anschließend wurden Tonarten hörend anhand von insgesamt 11 (Bariton-) Aufnahmen, die meisten davon von Fischer-Dieskau, in eine Tabelle übertragen. Dieses Material führte schließlich zu einer Übersicht an Tonarten, die für die meisten Lieder klare Richtlinien bereit hielt.

Die technische Aufbereitung der historischen Bänder bis hin zur fertigen CD vollzog sich in zwei großen Schritten:

zuerst wurde die Abspielgeschwindigkeit des Bandgerätes so verändert, dass die resultierende Tonhöhe der Tabelle entsprach. Um Fehler auszuschließen, wurde jedes Lied probeweise einen Halbton tiefer und einen Halbton höher abgespielt. Charakteristika der Stimme, wie deren natürlicher Sitz, ihre Klangfarbe und ihr Vibrato konnten auf diese Weise zuverlässig verglichen und kontrolliert werden.

Am Ende des Einspielvorgangs, bei dem die Bänder hochauflösend (24 Bit / 96 kHz) in ein digitales System eingespielt wurden, ergab die Auswertung, dass die Stromfrequenz am 19.1.1948 sich nicht sprunghaft geändert hatte, was zwangsläufig zu deutlich wahrnehmbaren Tonhöhenschwankungen in einzelnen Liedern hätte führen müssen, sondern dass sie im Laufe der Aufnahmesession ganz langsam abgesunken war. Dass, wie sich dann herausstellte, einzelne Lieder in Schuberts Originaltonarten gesungen wurden, fand eine Bestätigung im Nachhinein durch eine Aussage des damaligen Produzenten und Tonmeisters der Aufnahme, Ernst

Rittel. In einer Sendung des RIAS zum 60. Geburtstag von Dietrich Fischer-Dieskau berichtete er über die Umstände der Aufnahme, wo er sich genau daran erinnerte.

In einem zweiten Schritt wurden diese Rohdateien klanglich analysiert, und in einem aufwändigen Verfahren technisch gereinigt. Der Originalklang wurde nicht verändert, das klangliche Artefakt hingegen durch Reduktion von Nebengeräuschen, die dem historischen Bandmaterial geschuldet sind, also Bandrauschen, kleine elektrische Entladungen, Lautstärkeschwankungen und vieles andere, optimiert, um die eigentliche Musik deutlich zur Erscheinung zu bringen.

Klaus Billing – Pianist, Pädagoge und Anreger

Die Spuren, die der Pianist, Hochschullehrer und „Wegbereiter Neuer Musik“ (Dieter Schnebel in seinem Nachruf) zu Lebzeiten gelegt hat, sind heute weitgehend verschüttet. Dabei hat er es im Laufe seiner Karriere mehrmals vermocht, in unterschiedlichem Maße Aufmerksamkeit zu erregen. Klaus Billing, der im Januar 1910 in Düsseldorf geboren wurde, aber in Berlin-Friedenau seine Kindheit und Jugend verbracht hatte, begleitete schon während seines Studiums den Tänzer Harald Kreutzberg auf dessen USA-Tournee. Während einer Südamerikatournee 1937 heiratete er in Rio de Janeiro die Balletttänzerin Ellys Gregor, mit der er lebenslang zusammenlebte. Bedingt durch sein Geburtsjahr war er Teil jener Generation, der die Kriegsjahre die entscheidenden Jahre der Entwicklung stahlen. Billing: *„Leider hat mich der Krieg sehr durchgeschüttelt. Gänzlich ohne Berufsvorteile, war ich bis zum Schluß Infanterist. Nach den Monaten der Gefangenschaft kam ich gerade zurecht, um als [Klavier-] Begleiter einer*

der ersten ständigen Mitarbeiter im RIAS zu werden.“ Von den unzähligen Aufnahmen, die er bis 1962 im RIAS machte, haben sich mehr als 250 Aufnahmen erhalten, vorwiegend solistische Klaviermusik, aber auch Kammermusik, etwa mit den Geigern Henryk Szeryng und André Gertler, dem Hornisten Dennis Brain oder dem Cellisten Paul Tortelier. Neben Hauptwerken der Vorkriegsmoderne, Hindemith, Strawinsky und Schönberg galt sein Interesse damals exterritorialem Repertoire: Komponisten, deren Namen heute in kaum einem Lexikon zu finden sind, wie etwa Menahem Avidon, geboren als Mendel Mahler-Kalkstein, Lord Berners, geboren als Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, Alexander Ecklebe oder Jean Huré. Im Konzert spielte er sehr oft und immer wieder Debussys Klavierwerke, häufig auswendig, offenbar eine Herzensangelegenheit. Neben der Musik des 20. Jahrhunderts vergaß er nicht die Pflege der Klassiker, so spielte er etwa im Mozartjahr 1956 frühe Werke des Meisters auf einem historischen Tafelklavier ein.

Im Sommer 1962 übernahm er für kurze Zeit eine Meisterklasse für Klavier in Bahia/Brasilien, aus Enttäuschung darüber, dass seine Heimatstadt ihn nicht mit gleichem bedanken wollte. Bis 1967 hatte er eine Professur in Hannover inne, wo er sich auch schriftstellerisch betätigte: er übernahm in Reclams Klaviermusikführer Band II das gesamte 20. Jahrhundert von Debussy bis Stockhausen.

1968 folgte er dem Ruf der Frankfurter Musikhochschule, bildete eine Klasse für Aufführungspraxis Neuer Musik, gründete das Studio für Neue Musik und beteiligte sich zentral an der Konzertreihe mit zeitgenössischer Musik im Hessischen Rundfunk, wo er gelegentlich auch als Dirigent auftrat. Die Karriere als Pianist stellte er in dieser Zeit stark in den Hintergrund. Zu seinen Schülern, die er selbstlos und engagiert förderte, gehörte der Komponist Hans-Jürgen von Bose.

Auch nach seiner Pensionierung konzertierte er noch gelegentlich, etwa mit dem italienischen Pianisten und Komponisten Mario Bertoncini, mit dem er Viertel-

tonstücke von Iwan Wyschnegradsky auf-
führte. Eine Konzertreise führte ihn 1979
nach Peking.

Er starb nach langer Krankheit Mitte
Juni 1991 in seiner Heimatstadt Berlin.

Sein Repertoire umfasste neben den Fix-
stern Debussy die Moderne, wo er neben den
bekannten Werken damals eher Unbekann-
tes wie George Antheils Airplanesonata,
Charles Ives zweite Klaviersonate „Concord,
Massachusetts, 1840-1860“ oder Stefan
Wolpes Passacaglia spielte, was bereits
Mitte der 1950er Jahre seinen Ruf als füh-
render Pianist der Moderne festigte. Aus
der Musik der Nachkriegszeit spielte er
alles Wichtige zwischen Stockhausen und
Cage, an Uraufführungen hervorzuheben
sind etwa die Klaviersonate und die Lucy
Escott-Variations von Hans Werner Henze
sowie die Spektren von Aribert Reimann.

Seinem Spiel wurde eine gewisse Kühle,
aber auch Klarheit, rhythmische Sicherheit
und Virtuosität nachgesagt. Durch seine
rasche Auffassungsgabe konnte er neue
Stücke sehr rasch einstudieren und häufig
auswendig aufführen.

Der Mensch Klaus Billing wird als
ruhig beschrieben, auch freundlich-wit-
zig. Auffallend waren seine langen Arme
und überdimensional großen Hände, mit
denen er problemlos Undezimen greifen
konnte. In seinen Überzeugungen war er
konsequent und unbeirrbar. Dass er heute
so gut wie vergessen ist, liegt gewiss darin
begründet, dass er sich relativ bald gegen
die Karriere eines Konzertpianisten ent-
schied, sich stattdessen als Anreger und
Förderer verstand.

Rüdiger Albrecht

¹ Vergleiche etwa Herbert von Karajans Anspruch in
seinem letzten Lebensjahrzehnt, Musikaufnahmen von
allem Zufälligen und nicht der Musik Zugehörigen
zu reinigen und ihnen den Status eines objektiven
Kunstwerkes, eines so und nicht anders, zu verleihen,
sie damit der Partitur, einer vermeintlich ebenso
objektiven Gestalt der Musik an die Seite zu stellen.
Erst der historische Abstand hat diesen Anspruch als
Illusion entlarvt.

² Eine Anfrage bei Dietrich Fischer-Dieskau führte
diesbezüglich nicht weiter.

“Existential Homelessness” Fischer-Dieskau’s first recording of *Die Winterreise*

There are probably three performances of
Schubert’s *Die Winterreise* which Dietrich
Fischer-Dieskau, who sang and re-interpre-
ted the cycle countless times, remembers
in particular – presumably also because,
unlike most other of his concerts, they
were charged with contemporary history.
The first took place in Berlin, his home-
town, during the war, as Fischer-Dieskau
recalls in his book *Zeit eines Lebens* [Time
of a life]: “*The wailing of the sirens, followed
by an inferno of detonations, interrupted my
first performance of ‘Die Winterreise’ in Janu-
ary 1943. I was still a student and the concert
took place in the Zehlendorf Town Hall. The
audience, circa 200 people, had to flee into
the cellar, and after about two hours, during
which we listened intently to the pounding,
everybody dutifully returned upstairs to hear
the conclusion. The joy of singing pushed away
any terror within me.*” Without doubt a cen-
tral sentence which partially explains the
magic of Fischer-Dieskau’s singing.

The aftermath of this disastrous war
as well as Germany’s complicated, blame-
worthy role also influenced the first con-
cert of a German artist in Israel. Together
with the pianist (and, in this case, also dip-
lomatic intermediary) Daniel Barenboim,
Fischer-Dieskau performed *Die Winter-
reise* – a key-work of musical romanticism
which had been misused shamelessly by
the Nazis for their own purposes – in
Tel-Aviv in 1971. Possibly no other artist
could have represented the credibility of
a new, adaptive Germany in such a way
as Fischer-Dieskau. Thus the song cycle
about wandering and existential home-
lessness of mankind had been selected
with great care.

Between these two performances
of *Die Winterreise*, on which the singer
worked so intensively as on no other
work (and as no-one before him), falls the
first radio recording of the song cycle for
the RIAS in January 1948 which today is
generally viewed as a legendary document
of the very young but already unmistak-
able and inexorably rising baritone. Even

before the opening of its own building at the Schöneberger Stadtpark (where DeutschlandRadio Kultur resides today) the “Radio in the American Sector” already had a rehearsal and concert venue at its disposal: the so-called “Kleistsaal”, a hall on Kleiststraße with around 300 seats. This is where Fischer-Dieskau, on the recommendation of Elsa Schiller, Head of Classical Music, performed the complete *Winterreise* on 19 January 1948 – an “unusual, major undertaking at that time”, as the singer recalls in his memoirs, *Nachklang* [Reverberation].

Fischer-Dieskau described these sessions, which carried on until late into the night due to technical problems, in great detail. The first disappointment came at the beginning of the recording when Elsa Schiller dismissed the pianist, replacing him with the “house pianist”, Klaus Billing. The second hurdle was the fragile studio equipment of the post-war era which, only a few years after the invention of recording on magnetic tape, had not yet reached a level of sophistication and also

had to battle with the irregularities of the Berlin power supply.

The two artists and the recording team of the RIAS, however, were determined to succeed despite these teething troubles. To begin with, all seemed to go well. But “*after eleven hours of recording the technical crew announced*”, as Fischer-Dieskau recalls, “*that there had been a fault in the material, making the first eight songs unusable for broadcasting. Billing and I re-recorded these songs until one o’clock in the morning in a state of complete exhaustion, which wasn’t helped by the fact that there was no canteen available, nor even a cup of coffee to keep us going. Elsa Schiller risked much in making this recording with a 22-year-old singer who was hardly known – but the success justified her enterprising spirit. [...] The accomplished experiment could be heard again and again in the ether until finally it was also sold as a record by an Italian company.*”

Even with the wonders of digital re-editing which were not available at the time, it is neither possible nor the intention to get rid of all the technical faults in

this unique document. On close examination, one can hear slight contortions in the higher registers, hissing noises, but also the pedals of the piano, an occasional throat clearing of the singer and even discreet tempo indications for the pianist (in “Auf dem Flusse”); in addition to that the piano is slightly out of tune in the much used middle register. All this of course communicates the spontaneity of an unedited live recording which Fischer-Dieskau understandably factored out in his later interpretations on disc. It is this immediacy, but also the youthful and knowing aura of Fischer-Dieskau’s “quasi ‘unadulterated’ young Werther-like voice” (Eleonore Büning) which announce a phenomenon. The diction in every single song as well as the natural link between word and note is fabulous. In fact Fischer-Dieskau “sings” even in places where later he would tend more towards declamation, extracting the sound from the word itself.

It is also clearly audible, however, that in the re-recording of the first eight songs

made late at night, the singer uses his voice more carefully and less assertively, presumably to make up for his tiredness after hours of working in front of the microphone. In the first song, “Gute Nacht”, taken surprisingly slowly, he tries to regain his form by making a soft entry. At the same time, there is a sense of agitation and tension in this and other songs which sometimes becomes what Fischer-Dieskau himself described as “larmoyance”: an emphasised soft, light tone in a fluid cantabile, holding back with the contrasted nuances and accents for which the singer would become famous.

Such a dramaturgical concept of contrasts is clearly perceptible in the songs recorded earlier on, i.e. No 9 onwards – some of them are even overtly dramatic and operatic. The manner in which Fischer-Dieskau represents the shy softness of the dream in “Frühlingstraum”, the harsh disenchantment, then building up a new seedling of hope into a big scene is as impressive as the confident intensification in “Einsamkeit” up to the words

“war ich so elend nicht”. The virile forcefulness in “Stürmischer Morgen” is contrasted with the old-fashioned pathos in “Wegweiser” – which he lessened in later years. On the whole, the ambivalence of the poems between romantic world-weariness and irony is not an issue in this early interpretation of *Die Winterreise*: Fischer-Dieskau treats every song with an existential seriousness with which he probably prevailed in the cultural scene of the post-war era. And one should not underestimate the effect that songs like “Der Wegweiser” and “Der Leiermann” had on an audience for whom suffering, poverty and war invalids meant daily life. Perhaps this forms the explanation for the expressively extended upward surge towards the end: as if to soar up from the resigned, deathly pale sentiment of the song.

Michael Struck-Schloen
Translation: Viola Scheffel

Reconstruction of a “Winterreise”

It is not seldom that we encounter works which we apparently know well but which often take a long time after their conception to appear to us in their actual, original form, as intended by their creator. Whether these be paintings, cleaned and freed from varnish and overpainting, literary works which have to be reinterpreted due to the emergence of new sources, or musical works taking on a new shape because previously unknown sketches, different versions or reproductions have been discovered.

The fact that such a scenario is also possible with a recording of a musical work might be surprising at first, but we have now become accustomed to viewing the history of recording as a process in which technical faults move more and more into the background, making the music appear in an increasingly objective form.¹

One example for this is the radio recording of Franz Schubert’s *Die Winterreise* with Dietrich Fischer-Dieskau and Klaus

Billing from 19 January 1948 (Fischer-Dieskau’s first *Die Winterreise*, but also his first ever radio recording). Broadcast frequently in the late 1940s and early 1950s, circulated across Europe (and perhaps even further afield) thanks to the exchange of programmes, and later copied as a record and CD on the black market, this recording is relatively well-known.

Comparing these tapes to other recordings of *Die Winterreise* with the same singer, one cannot help but notice considerable differences in pitch in most songs. It was not only that he sang at a different pitch but that, during play-back, the pitch would sit between keys, i.e. a quarter-tone flat or sharp. The reason for this was fluctuations in the frequency of the Berlin power supply which, at the time of the recording – the late 1940s – still came from outside. The tape machines had a frequency display whose readings were transferred into the band-pass. In the process of digitalisation nowadays, however, it often becomes clear that these readings are imprecise and not entirely reliable.

In the first phase of preparation for this project, the keys of the songs in the baritone register had to be worked out using Schubert's original manuscripts (documented in the works index by Otto Erich Deutsch) and various editions of *Die Winterreise*. Thereafter, listening to 11 baritone recordings – most of them with Fischer-Dieskau – the keys used were transcribed into a table. This material finally provided an overview of keys, giving clear indications for most songs.

The technical editing of the historical tapes into a CD was executed in two steps. Firstly, the playback speed was altered so that the resulting pitch matched the table. In order to eliminate mistakes, each song was also played back a semitone higher and lower. By doing this, characteristic features of the voice, such as its natural tessitura, colour and vibrato could be reliably compared and checked.

At the end of the recording process, in which the tapes were transferred into a digital system at a high resolution (24 bit / 96 kHz), it became clear that

the frequency of the current on 19 January 1948 had not altered rapidly, which would have to have resulted in clearly audible changes in pitch in each song, but instead had descended very slowly during the course of the recording session. It then transpired that some of the songs had been sung in Schubert's original keys, which was confirmed by the producer and sound engineer of that recording, Ernst Rittel. He recalled the circumstances of the recording exactly in a programme made by the RIAS for Dietrich Fischer-Dieskau's 60th birthday.

The second step was to analyse the sound of the raw data and "clean" it in an elaborate technical process. The original sound was not changed, but in order to make the music itself clearer, "side" noises such as tape noise, small electric discharges, fluctuations in volume and many others were reduced as much as possible.

Klaus Billing – Pianist, Pedagogue and Inspirer

The tracks that the pianist, lecturer and "Precursor of New Music" (Dieter Schnebel in his obituary of Billing) laid during his lifetime have in the meantime mostly been buried. In the course of his career, however, he managed to attract attention in different ways. Klaus Billing, born in January 1910 in Düsseldorf, spent his childhood and youth in Berlin-Friedenau. He accompanied the dancer Harald Kreutzberg on a tour of the United States when he was still a student. During a tour of South America in 1937 in Rio de Janeiro, he married the ballet dancer Ellys Gregor, with whom he was to live together for the rest of his life. Due to the year of his birth, he was part of that generation who were deprived of significant years of development due to the war. Billing: *"Unfortunately my life was very disrupted by the war. Without any profession at all, I remained a foot soldier until the end. After months of imprisonment I managed to become one of the first permanent employees of the RIAS as piano*

accompanist." Of the countless recordings that he made at the RIAS until 1962, more than 250 recordings have survived: mostly music for solo piano, but also chamber music, for instance with violinists Henryk Szeryng and André Gertler, horn player Dennis Brain and cellist Paul Tortelier. Apart from the main works of pre-war modernism by Hindemith, Stravinsky and Schoenberg, he was interested in extra-territorial repertoire: composers whose names hardly even appear in dictionaries, such as Menahem Avidon, born as Mendel Mahler-Kalkstein, Lord Berners, born as Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, Alexander Ecklebe and Jean Huré. In concerts he often and repeatedly performed Debussy's piano works, mostly from memory, clearly a composer close to his heart. He was also interested in the classical composers; in the Mozart anniversary year of 1956, for instance, he played all the early works of the master on a historical *Tafelklavier* (square piano).

In the summer of 1962 he took on a piano masterclass in Bahia, Brazil for a

short period, disappointed that his home city would not offer him the same. Until 1967 he had a professorship in Hanover where he also had a writing career: he took on the second volume of “Reclams Klavierführer” [Reclam’s Piano Guide], covering the entire 20th century from Debussy to Stockhausen.

In 1968 he accepted a teaching post at the Musikhochschule in Frankfurt where he set up a course of Performance Practice of New Music, founded the Studio for New Music and played a major part in the contemporary music concert series of the Hessischer Rundfunk, where he also sometimes appeared as a conductor. During this time, he rather abandoned his career as a pianist. Amongst his students, to whom he was dedicated and whom he nurtured selflessly, was the composer Hans-Jürgen von Bose.

Even after his retirement he continued giving concerts on an occasional basis, for instance with the Italian pianist and composer Mario Bertoncini with whom he performed quartertone works by Ivan

Vychnegradsky. He also undertook a concert tour to Beijing in 1979.

He died in June 1991 in Berlin, following a long illness. His repertoire comprised Debussy and modernist works, both known and unknown, such as George Antheil’s Airplane Sonata, Charles Ives’ second piano sonata, “Concord, Massachusetts, 1840-1860”, and Stefan Wolpe’s Passacaglia. Already by the mid-1950s he was known as the leading modernist pianist. Of the music from the post-war era, he played all the important works from Stockhausen to Cage; notable world-premières were the piano sonata and the Lucy Escott Variations by Hans Werner Henze, and Spectrums by Aribert Reimann. His playing was described as somewhat cool, but also clear, rhythmically secure and virtuosic. Thanks to his rapid grasp he was able to learn new pieces extremely quickly and often perform them from memory.

As a person, Klaus Billing was described as calm, but also kind and witty. Particularly striking were his long arms

and his colossal hands which allowed him to play as large an interval as an eleventh. He was consistent and imperturbable in his beliefs and convictions. The reason for his being is virtually unknown today is surely due to the fact that he decided against a career as a concert pianist and for the role of an inspirer and supporter.

Rüdiger Albrecht

Translation: *Viola Scheffel*

¹ See for instance Herbert von Karajan’s ambition in the last decade of his life to purify musical recordings, removing anything unintentional or not belonging to music, giving them a status of an objective work of art, like this and no different, thus placing it next to the score and supposedly giving it the same objectivity. Only historical distance has proved this ambition to be an illusion.

² Querying this with Dietrich Fischer-Dieskau did not illuminate the point any further.

① Gute Nacht

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!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad' um deine Ruh'.
Sollst meinen Tritt nicht hören –
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib im Vorübergehen
Ans Tor dir: Gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.

② Die Wetterfahne

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
Auf meines schönen Liebchens Haus.
Da dacht' ich schon in meinem Wahne,
Sie pff den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
Des Hauses aufgestecktes Schild,
So hätt' er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

③ Gefror'ne Tränen

Gefror'ne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab'?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis!

④ Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin!

⑤ Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkeln
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad' ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

⑥ Wasserflut

Manche Trän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.

Wenn die Gräser sprossen wollen
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen,
Sag', wohin doch geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
Nimmt dich bald das Bächlein auf.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
Muntre Straßen ein und aus;
Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus.

⑦ Auf dem Fluße

Der du so lustig rauschtest,
Du heller, wilder Fluß,
Wie still bist du geworden,
Gibst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde
Hast du dich überdeckt,
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab' ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund' und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,
Den Tag, an dem ich ging;
Um Nam' und Zahlen windet
Sich ein zerbroch'ner Ring.

Mein Herz, in diesem Bache
Erkennst du nun dein Bild?
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reißend schwillt?

⑧ Rückblick

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
Ich möcht' nicht wieder Atem holen,
Bis ich nicht mehr die Türme seh'.

Hab' mich an jedem Stein gestoßen,
So eilt' ich zu der Stadt hinaus;
Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen
Auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
Du Stadt der Unbeständigkeit!
An deinen blanken Fenstern sangen
Die Lerch' und Nachtigall im Streit.

Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten. –
Da war's gescheh'n um dich, Gesell!

Kommt mir der Tag in die Gedanken,
Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n.
Möcht' ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille steh'n.

⑨ Irrlicht

In die tiefsten Felsengründe
Lockte mich ein Irrlicht hin;
Wie ich einen Ausgang finde,
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Bin gewohnt das Irregehen,
's führt ja jeder Weg zum Ziel;
Uns're Freuden, uns're Wehen,
Alles eines Irrlichts Spiel!

Durch des Bergstroms trockne Rinnen
Wind' ich ruhig mich hinab,
Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
Jedes Leiden auch sein Grab.

⑩ Rast

Nun merk' ich erst wie müd' ich bin,
Da ich zur Ruh' mich lege;
Das Wandern hielt mich munter hin
Auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
Es war zu kalt zum Stehen;
Der Rücken fühlte keine Last,
Der Sturm half fort mich wehen.

In eines Köhlers engem Haus
Hab' Obdach ich gefunden.
Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
So brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
So wild und so verwegen,
Fühlst in der Still' erst deinen Wurm
Mit heißem Stich sich regen!

⑪ Frühlingstraum

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz' ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.

Die Augen schließ' ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

⑫ Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
Durch heit're Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh ich meine Straße
Dahin mit tragem Fuß,
Durch helles, frohes Leben
Einsam und ohne Gruß.

Ach, daß die Luft so ruhig !
Ach, daß die Welt so licht !
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

⑬ Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderlich,
Mein Herz?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
Wo ich ein liebes Liebchen hat,
Mein Herz!

Willst wohl einmal hinüberseh'n
Und fragen, wie es dort mag geh'n,
Mein Herz?

14 Der greise Kopf

Der Reif hatt' einen weißen Schein
Mir übers Haar gestreuet;
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab' wieder schwarze Haare,
Daß mir's vor meiner Jugend graut –
Wie weit noch bis zur Bahre!

Vom Abendrot zum Morgenlicht
Ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? und meiner ward es nicht
Auf dieser ganzen Reise!

15 Die Krähe

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich seh'n
Treue bis zum Grabe!

16 Letzte Hoffnung

Hie und da ist an den Bäumen
Manches bunte Blatt zu seh'n,
Und ich bleibe vor den Bäumen
Oftmals in Gedanken steh'n.

Schaue nach dem einen Blatte,
Hänge meine Hoffnung dran;
Spielt der Wind mit meinem Blatte,
Zittr' ich, was ich zittern kann.

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
Fällt mit ihm die Hoffnung ab;
Fall' ich selber mit zu Boden,
Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

17 Im Dorfe

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten;
Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
Träumen sich manches, was sie nicht haben,
Tun sich im Guten und Argen erlaben;

Und morgen früh ist alles zerfließen.
Je nun, sie haben ihr Teil genossen
Und hoffen, was sie noch übrig ließen,
Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
Laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
Was will ich unter den Schläfern säumen?

18 Der stürmische Morgen

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
Umher im matten Streit.

Und rote Feuerflammen
Zieh'n zwischen ihnen hin;
Das nenn' ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn!

Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eig'nes Bild –
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter kalt und wild!

19 Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
Daß es verlockt den Wandersmann.

Ach! wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,
Die hinter Eis und Nacht und Graus,
Ihm weist ein helles, warmes Haus.

Und eine liebe Seele drin. –
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

20 Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die ander'n Wand'rer geh'n,
Suche mir versteckte Stege,
Durch verschneite Felsenhöhn?

Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte schau'n, –
Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?

Weiser stehen auf den Straßen,
Weisen auf die Städte zu.
Und ich wandre sonder Maßen
Ohne Ruh' und suche Ruh'.

Einen Weiser seh' ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.

⑪ Das Wirtshaus

Auf einen Totenacker
Hat mich mein Weg gebracht;
Allhier will ich einkehren,
Hab ich bei mir gedacht.

Ihr grünen Totenkränze
Könnt wohl die Zeichen sein,
Die müde Wand'rer laden
Ins kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause
Die Kammern all' besetzt?
Bin matt zum Niedersinken,
Bin tödlich schwer verletzt.

O unbarmherz'ge Schenke,
Doch weisest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter,
Mein treuer Wanderstab!

⑫ Mut

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing' ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren;
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter!

⑬ Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
Hab' lang und fest sie angesehen;
Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.

Ach, meine Sonnen seid ihr nicht !
Schaut ander'n doch ins Angesicht !
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
Nun sind hinab die besten zwei.

Ging nur die dritt' erst hinterdrein !
Im Dunkel wird mir wohler sein.

⑭ Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen,
Alles wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter!
Soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n?

Franz Schubert: Winterreise

①	Gute Nacht	5:54
②	Die Wetterfahne	1:47
③	Gefror'ne Tränen	3:15
④	Erstarrung	3:03
⑤	Der Lindenbaum	4:58
⑥	Wasserflut	4:24
⑦	Auf dem Flusse	4:30
⑧	Rückblick	2:34
⑨	Irrlicht	2:50
⑩	Rast	3:20
⑪	Frühlingstraum	4:07
⑫	Einsamkeit	3:05
⑬	Die Post	2:35
⑭	Der greise Kopf	3:27
⑮	Die Krähe	2:14
⑯	Letzte Hoffnung	2:37
⑰	Im Dorfe	3:01
⑱	Der stürmische Morgen	0:51
⑲	Täuschung	1:24
⑳	Der Wegweiser	4:24
㉑	Das Wirtshaus	4:50
㉒	Mut	1:32
㉓	Die Nebensonnen	3:16
㉔	Der Leiermann	3:22

Gesamtspielzeit:

77:19

audite
95.597

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, Bariton
KLAUS BILLING, Klavier