

Trommel zurück und Beton besichtigt, Geld verdient und den Finger gehütet, den Finger verschenkt und lachend geflüchtet, aufgefahren, verhaftet, verurteilt, eingeliefert, demnächst freigesprochen, feiere ich heute meinen dreißigsten Geburtstag und fürchte mich immer noch vor der Schwarzen Köchin – Amen.“

PROF., DR. JÜRGEN HILLESHEIM
Brecht-Forschungsstätte Augsburg

WER IST DER LEIERMANN? ZUR ZENTRALEN FIGUR DER WINTERREISE VON WILHELM MÜLLER UND FRANZ SCHUBERT

Bis heute beeindruckt das von Pein getriebene lyrische Ich der Winterreise, das auf der Ebene der Realität Liebe und sozialen Status verlor und doch eigentlich Metapher ist für die Entfremdung des Menschen von seinem Ich und der Welt. Es scheint, als verdichteten sich im Protagonisten der Winterreise, im Topos des Wanderers, alle Gefühlszustände seiner literarischen Zeit. Bereits in der Frühromantik wurde es zum Ziel, das universale Verhältnis zwischen Subjekt und Welt darzustellen, den Menschen in seinen Beziehungen zu dieser Welt zu erfassen. „Progressive Universalpoesie“ nennt Schlegel dies in seinem 116. Athenäums-Fragment, nicht nur der Einzelne solle in seiner Individualität dargestellt werden, sondern Dichtung „Spiegelbild“ der gesamten Welt, die ihn umgibt, sein. Eine metaphysische Ordnung und ein göttliches Maß sollten sich im Kunstwerk spiegeln. Dieses habe, über seine ästhetische Dimension hinaus, in umgekehrter Richtung auf die Vollkommenheit und Harmonie des Weltengesetzes zu verweisen, das literarische Werk wurde so zu einem Medium der Theodizee. Denn Schlegels „Progressive Universalpoesie“ akzentuierte das Verhältnis zwischen dem Individuum und der Welt und dessen Abbildung im transzendent ausgerichteten Kunstwerk. Vor diesem Hintergrund dieser durchaus idealistischen Utopie bedient Die Winterreise gewiss auch Identifikationsphantasien des Lesers oder Hörers, von der inneren Zerrissenheit der romantischen „gequälten Seele“ bis zu – retrospektiv gespiegelten – Momenten von

Zufriedenheit und des Nahkommens der Natur, Gottes und der Welt wie beispielsweise der „unter dem Lindenbaum“ oder der des Einritzens des Namens der Geliebten in die Rinde. Eine weitere beliebte Lesart der Winterreise ist seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine politische: Das lyrische Ich wird vor den Hintergrund der gesellschaftlichen Situation des frühen 19. Jahrhunderts verortet. In beinahe unzulässiger Identifikation des lyrischen Ichs mit Schubert, als gäbe es mit Müller keinen Autoren, von dem die Gedichte stammen, verweist Harry Goldschmidt auf das Schicksal als ausgebeutetes Genie, das im Wanderer der Winterreise sein grausam-realistisches Spiegelbild fände. In dieser Tradition steht auch Wolfgang Hufschmidts Interpretation der Winterreise, der diese in gewisser Weise vor den Horizont einer Dialektik der Aufklärung stellt: Der Winter sei, wie in Heines Wintermärchen, Metapher für die Restauration, in der die Keime einer fortschrittlichen Gesellschaft buchstäblich „erfrozen“ seien. So könne die Winterreise aus dem Jahr 1827 und das lyrische Ich durchaus Auskunft geben über die politischen Verhältnisse des Deutschlands des Jahres 1984; Hufschmidts Buch erschien 1992. Die Winterreise wird so in marxistischer Tradition unter Hanns Eislers Prämisse, dass Musik „angewandt“, zu haben sei, gestellt. Müllers und Schuberts Wanderer also, so scheint es, befindet sich inmitten romantischer Befindlichkeit, er ist eine Leitfigur einer literarischen Epoche oder aber Frontmann und Opfer gesellschaftlicher Strukturen, die sich – zunächst einmal – als immun gegenüber aufklärerischer bzw. revolutionärer Ideale erwiesen. Auf jeden Fall aber ist er im Zentrum des Geschehens. Er gilt als Auge des Zyklus, um das sich das Gesamtgebilde dreht, gleich, ob man ihn literarhistorisch oder politisch konnotiert. Dies scheint auch das Werk Schubert darüber hinaus noch zu akzentuieren, denn der Wanderer ist nicht nur eines der exponierten Motive der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts, sondern bei Schubert bereits vor dem Zyklus derart präsent, dass dies nicht ausschließlich mit dem Hinweis auf die Epoche hinreichend erklärbar ist. Nennen wir, um dies zu verdeutlichen, nur einige Beispiele: die Lieder Der Wanderer (D 493, D 649), Der Wanderer an den Mond (D 870), Wanderers Nachtlied (D 224, D 768). Nicht zuletzt sei auf die berühmte Wanderer-Fantasie in C-Dur für Pianoforte hingewiesen (D 760). Zweifellos also handelt es sich um ein Motiv, das dem Schaffen Schuberts zutiefst eingeschrieben ist.

Auf den ersten Blick poetisch wie musikalisch wesentlich unspektakulärer als das durch die Welt und deren politischen Verhältnisse getriebene lyrische Ich kommt da der „Leiermann“ daher, obwohl der Liederzyklus in der Anordnung Schuberts auf ihn hinausläuft. Dies sei vorweg genommen: Das Werk gipfelt in ihm, und sei es auch nur, um von ihm in den

Mechanismus einer, wenn man so will, frühen, pessimistischen Entwicklungsstufe der Lehre der „ewigen Wiederkunft“ Nietzsches gewiesen zu werden. Nach dem Takt seiner Leier vollzieht sich, wie der Hörer am Schluss erkennen sollte, der Zyklus, aber auch das Menschsein. Zwar gebührte dem Leiermann in der Forschung seit jeher eine gewisse Aufmerksamkeit, seine genauere geistige Verortung im frühen 19. Jahrhundert, die seine Bedeutung außer Zweifel stellt, steht jedoch noch aus. Es soll hier gerade nicht um seine Positionierung innerhalb der romantischen Tradition gehen. Betrachtet man nämlich das letzte Lied der Winterreise für sich, ergeben sich erstaunliche Entsprechungen zu prononciert pessimistisch bzw. fatalistisch orientierten Weltansichten und literarischen Werken, die, ihren anti-aufklärerischen Impetus mit der Romantik gemeinsam haben, offensichtlich unabhängig voneinander, in großer, geradezu erstaunlicher zeitlicher Nähe zum Liederzyklus, entstanden bzw. erstmals veröffentlicht wurden und als Interpretationsgrundlage oder auch nur -hilfe des gesamten Zyklus dienen können: Arthur Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, erschienen 1819, und, wenige Jahre nach der Winterreise, das Werk Georg Büchners, fokussiert im Drama *Dantons Tod* (1834/35). Betrachtet man die Winterreise vom Blickwinkel ihres letzten Liedes, lässt sie sich schlüssig vor dem Horizont dieses Pessimismus deuten, in den sie im Folgenden eingebettet werden soll.

Nach Schopenhauer ist der von ihm so genannte „Wille“ das „Ding an sich“, die Antriebskraft, die das Weltprinzip bestimmt. In polemischer Abgrenzung zur Aufklärung und der Philosophie Hegels versteht er jenen „Willen“ als blinde, irrationale Kraft, der Planbarkeit des menschlichen Lebens und der Geschichte, Ideale wie Mündigkeit und intellektuelle Selbstbestimmung, als Illusionen, in seiner Diktion als „Vorstellung“, erscheinen lässt. Den Menschen versteht Schopenhauer als Objektivierung des Willens in der Kausalität, im „*principium individuationis*“. Lediglich den Kategorien von Zeit und Raum verdankt der Einzelne seinen singulären Charakter. Er ist determiniert und hat lediglich die „Vorstellung“, moralisch, altruistisch handeln zu können und zu wollen, tatsächlich jedoch bringt er in seiner Existenz nichts anderes zur Geltung als den in ihm objektivierten Willen als blinden Lebenstrieb. Dies erscheint als ontologische Gesetzmäßigkeit, der nicht zu entrinnen ist. Bestenfalls bestehe die Möglichkeit, dieses Prinzip zu durchschauen und sich dem „Leben“ als nicht steuerbare Dynamik zu enthalten, um so, asketisch, ein „*Quietiv des Willens*“ zu erreichen. Nur so wäre die „*Welt als Wille und Vorstellung*“ für den Menschen mit dessen Tod, mit der Auflösung der Kategorien von Zeit und Raum, zu Ende; nur so könnte die Hoffnung bestehen, im Nichts zu verharren – Nietzsche nennt Schopenhauer den Philosophen des Nihi-

lismus“ – und ähnlich der einer aus dem Buddhismus bekannten Wiedergeburt, einer neuerlichen Objektivierung des Willens im „*principium individuationis*“, zu entgehen und im „*nunc stans*“ zu verharren.

Machen wir nun von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* einen nur kleinen Sprung von ca. fünfzehn Jahren, um einen Blick auf das Werk Büchners zu werfen. Zwar erscheint im wohl in der zweiten Märzhälfte 1834 entstandenen Hessischen Landboten *Gewalt in politisch konkreter Situation* offensichtlich als legitimes Instrument politischer Auseinandersetzung; doch kommt Büchner bereits zuvor, Ende Januar 1834, in seinem bekanntesten Brief, zur Erkenntnis, dass die Französische Revolution geprägt von einem „grässlichen Fatalismus“ und die Geschichte ein „ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich“ sei. Dies ist nichts anderes als eine wohl unwissentliche, dafür aber ausgesprochen präzise Komprimierung der Philosophie Schopenhauers und ein vom Autor vorgegebener Deutungshorizont seines Werkes; obwohl die eher linke Büchner-Forschung niemals müde wurde zu betonen, dass man das nicht wörtlich nehmen dürfe und „dieses Schreiben keinesfalls als resignative Absage an revolutionäre Tätigkeiten zu verstehen“ sei. Doch dagegen wehrte sich der Autor selbst, gewissermaßen antizipierend. Denn Büchner setzte seine Erkenntnis in Szene, vor allem mit *Dantons Tod*. Der Protagonist, eine der Leitfiguren der Französischen Revolution, der „Geschichte gemacht“ hat, muss erkennen, dass er sich dies nur einbildete, er Opfer von Eitelkeit und Trugschlüssen, mit Schopenhauer zu sprechen: der „Vorstellung“, war. Danton bestimmte nicht den Verlauf der Geschichte, sondern sie rollte über ihn hinweg. Dies wird ihm in einem Traum bewusst, in einem Zustand, der die Kausalität aufhebt, in dem die Kategorien von Zeit und Raum ineinanderfließen:

„Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlte ich in ihrer Mähne und preßte ich ihre Rippen [...] So ward ich geschleift.“

Leitmotivartig, in verschiedenen Variationen, macht Danton dann deutlich, dass er die „Welt als Wille und Vorstellung“, das „eherne Gesetz“, nach der sie sich vollzieht, wie es im Fatalismus-Brief heißt, „erkennt“: „Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen“. „Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente“. Dies sind Bilder, die nicht neu sind, durchaus auch in der Romantik Verwendung finden; deutlich erinnern sie an die Nachtwachen des Bonaventura.

Dass dies nicht nur die Befindlichkeit eines gescheiterten Revolutionärs, sondern Einsichten in allgemeine Gesetzmäßigkeiten widerspiegelt, zeigt die Komödie *Leonce und Lena*, nach Wolfgang Martens ein „Reflex auf die Sinnlosigkeit der Existenz“: Hier

heißt es, in wieder einem anderen Bild, aber genau entsprechend: „Bin ich denn wie die arme, hülflose Quelle, die jedes Bild, das sich über sie bückt, in ihrem stillen Grund abspiegeln muß?“ Der Mensch reagiert auf Kräfte, die er nicht beeinflussen kann; Selbstbestimmung ist eine Chimäre. Was heißt es anderes, wenn Müllers und Schuberts Wanderer sich fragt: „Mein Herz, in diesem Bache erkennst du nun dein Bild“ und damit seine Ohnmächtigkeit? Übrigens ist auch Leonce und Lena ein Bild des Wanderns durch eine absurde wie auswegslose Welt eingeschrieben:

„Soll denn dieser Pack mein Grabstein sein? [...] Ich schleppe diesen Pack mit wunden Füßen durch Frost und Sonnenbrand, weil ich abends ein reines Hemd anziehen will und wenn endlich der Abend kommt, so ist meine Stirn gefurcht, meine Wange hohl, meine Auge dunkel und ich habe gerade noch Zeit, mein Hemd anzuziehen, als Totenhemd“.

Und weiter: Für „müde Füße“, so resignierend Leonce, sei „jeder Weg zu lang“. Valerio hält dem entgegen, dass er doch den heraus aus der Welt, allerdings gänzlich unromantisch, den ins Irrenhaus nehmen möge. Dieser sei „nicht so lang, er ist leicht zu finden“.

Betrachten wir kurz die „Gegenseite“ in Dantons Tod, die Revolutionäre, konkretisiert in Robespierre: Auch er ist, mit Schopenhauer, Objektivation des Willens im „principium individuationis“. Als Verkörperung der Moral schlechthin dient sein Tugendrigorismus nichts anderem als der rücksichtslosen Behauptung der eigenen Existenzform, was seinen Höhepunkt in der Beseitigung Dantons findet. Auch Robespierre wird von der Erdkugel geschleift, im Gegensatz zu Danton weiß er es nicht. So skizziert Büchner ein Bild von der Revolution als einer Misere: Sie widerlegt ihr Programm, die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, indem sie das Leid der Menschen nicht mindert, sondern potenziert. Bleibt nur die Flucht ins Nichts, in das „Quietiv des Willens“, mit dem sich der melancholische Hedonist Danton in seinem Leben allerdings ein wenig schwer tat. Dennoch sehnt er sich nach Ruhe, nach einem Ende, und er fürchtet, dass der Schnitt der Guillotine dieses nicht bringen wird. Denn alles ist „Wille“, alles „elan vital“ „Alles voll Gewimmels. Das Nichts hat sich ermordet [...] Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere organisierte Fäulnis“. Möglicherweise geht also weder Dantons noch Lenas Wunsch in Erfüllung: „Auf dem Kirchhof will ich liegen / Wie ein Kindlein in der Wiegen“, geborgen im „nunc stans“, befreit von allen Leiden des „principium individuationis“, sondern sie werden abermals als Willen objektiviert.

Dies sind Analogien, die die Forschung immer wieder bewogen, Büchners Werk pauschal mit Schopenhauers Pessimismus in Verbindung zu bringen, vor allem nach dem Naturalismus und in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Exemplarisch sei hingewiesen auf Karl Vietor, der Dantons Nicht-Handeln-Wollen auf Schopenhauer zurückführt, und auf Maurice Béné, der Leonce und Lena als „abgrundtief pessimistisches“ Werk betrachtet, das an Schopenhauer erinnere.

Begleiten wir also vor diesem Hintergrund Wilhelm Müllers und Franz Schuberts Wanderer. Die Winterreise wird nicht selten und sehr mit Recht als Fortsetzung der Schönen Müllerin betrachtet, gleichfalls ein ca. vier Jahre zuvor entstandener Liederzyklus Schuberts auf der Basis von Gedichten Müllers. Dessen lyrisches Ich, das Gülke in seiner poetisch-romantischen Stimmung explizit von der Knappheit und Nüchternheit des Wanderers abhebt, erobert frohgemut die Welt und die „geliebte Müllerin“; zumindest, bis ihn dann letztlich doch die Katastrophe ereilt. Der Wanderer der Winterreise nun sieht sich einer gänzlich neuen Realität gegenüber. Aus Frühling und Sommer mit seinen strotzenden, überbordenden Lebenskräften, der Sphäre der Schönen Müllerin, ist bitterkalter und -ernster Winter geworden. Warum vertonte Schubert gerade diese Texte Wilhelm Müllers? Diese Frage wird sich, wenn überhaupt, nicht mit wenigen Zeilen beantworten lassen, gewiss jedoch spielte dabei die Ironie des Autors, die in Trostlosigkeit münde, eine wesentliche Rolle. Diese Ironie zeigt sich bereits vor dem Anfang des Zyklus, nämlich schon im Titel seines ersten Liedes: Gute Nacht heißt es. Gewiss, dieser Gruß, den der scheidende Wanderer an die ehemalige Braut richtet, ist Bestandteil des Liedtextes und insofern formal geeignet, titelgebend zu werden; aber inhaltlich geht es darum nicht, sondern um das Vertriebenwerden eines Menschen aus seinem vermeintlichen emotionalen und sozialen Gefüge. Schließlich spielte nicht nur Liebe eine Rolle, sondern die potenzielle Schwiegermutter sprach „gar von Eh“. Nun wird das lyrische Ich, eher ein Habenicht als wohl situiert, aus, wie es im zweiten Lied heißt, seines „Liebchens Haus“ getrieben; explizit handelt es sich um eine „reiche Braut“. „Gute Nacht“ also ist, vom Aspekt des lyrischen Ichs betrachtet, selbstreferenziell gemeint, es ist das ironische „valet“, das es sich selbst gibt, in Einsamkeit, Kälte und wirtschaftliche Bedürftigkeit, die unmittelbar bevorstehen. Des Wanderers Nacht, „seine“ Nacht, in die er hinaus muss, ist nicht die romantische: Er wird nicht entlassen in Wogendes, Schwebendes, in nebelumhüllte Landschaften, die an Caspar David Friedrich erinnern, auch nicht in geheimnisvolle Schlossruinen, sondern, sehr gegenständlich, in karge und öde Winterlandschaft, deren Abschreiten ihm Wunden zufügt, und bestenfalls in die Ärmlichkeit von „eines Köhlers

engem Haus“. Diese Nacht hat auch wenig mit der Ernst August Friedrich Klingemann zu tun, obwohl der Nihilismus seiner 1804 erschienenen *Nachtwachen* in mancherlei Hinsicht Aspekte der Philosophie Schopenhauers antizipieren und der Befindlichkeit des Wanderers und der „Lehre“, die der Leiermann am Schluss erteilen wird, recht nahe kommen mag: Doch nicht einmal der Friedhof hat in der Winterreise etwas Schauerliches, er atmet keine „schwarz-romantische Atmosphäre“, sondern wird wieder verlassen, weil er schlicht „besetzt“ ist; ein Bild, das im Übrigen in Puccinis späterer Oper *Turandot* wiederkehren wird. Es ist nicht die Nacht Novalis' oder Eichendorffs „Mondnacht“, nicht zuletzt konnotiert als überhöhter Topos der Liebe, der später, im zweiten Akt von Wagners, übrigens gleichfalls von Schopenhauer genährter Oper *Tristan und Isolde* einen seiner großen Triumphe feiern wird, sondern des Wanderers Nacht ist geradezu von ihr befreit: Liebe existiert nur noch in der Erinnerung, in der wehmütigen Reminiszenz, nicht einmal mehr als Sehnsucht. Zwar fragt sich das „lyrische Ich“ im Lied *Die Post*, wie es wohl der ehemals Geliebten gehen werde, doch die Wanderschaft ist nicht darauf ausgerichtet, sie zurück zu gewinnen – „vergebens“ sucht er nicht sie, sondern lediglich „ihrer Tritte Spur“. Er möchte nicht rückwärts gehn, sondern lediglich „noch einmal rückwärts sehn“, „vor ihrem Hause stille stehn“, trotz gelegentlicher emotionaler Rückfälle nichts weiter also als in der Erinnerung an seine Vergangenheit verharren. Nur nach einem Traum, noch schlaftrunken, in entrücktem, realitätsfernen Zustand stellt er sich noch einmal die Frage: „Wann halt ich mein Liebchen im Arm?“ Auch ist er weit davon entfernt, eine neue Braut erobern zu wollen. Der Wanderer weiß es wohl nicht; aber damit befindet er sich in erstaunlicher Nähe zu Schopenhauers Willens-*Quietiv*, der Einsicht, dass es nicht das oberste Ziel des Menschen sei, Glück zu erstreben, sondern Leid zu vermeiden.

Dies führt zwangsläufig zu der Frage: Verlor das „lyrische Ich“ überhaupt seine Heimat? „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“ eröffnet das erste Lied und damit der Zyklus. Das sagt niemand, der überraschend von Braut und deren Mutter vor die Tür gesetzt wird. Und dies passiert ja auch nicht, die Tragik entsteht sukzessiv, es muss nichts Aufsehenerregendes geschehen sein. Der Aufbruch des „lyrischen Ichs“ ist das Ergebnis einer allmählich gewonnenen Erkenntnis oder auch nur Wahrnehmung, die nun dazu führt, dass es sich heimlich des nachts wegschleicht, bevor ihm tatsächlich die Türe gewiesen wird. Nochmals kurz zur Schönen Müllerin: Inmitten deren frühlinghaften Idylls hat sich allmählich buchstäblich ein Entfremdungsprozeß vollzogen, diesen setzt das erste Lied der Winterreise voraus: Fremd, als Unbekannter zog der Wanderer ein, und ein solcher blieb er bis jetzt. Das ist ihm klar gewor-

den. Wir erfahren nicht, ob überhaupt etwas konkret vorgefallen ist, fest steht, dass sich nichts geändert hat, alles Himmelhochjauchzende, zwischenzeitliche Glücks- und Geborgenheitsgefühle oder gar der Habitus des Hausherrn, der ihm zuzukommen schien, Illusion waren. Der Wanderer erkennt, dass er niemals Heimat hatte, daraus zieht er nun die Konsequenz. Dies ist der Punkt, an dem deutlich wird, dass abstrahiert wird, dass es nicht um die lyrische Aufarbeitung einer banalen Liebschaft, sondern tatsächlich um die Fokussierung des Menschen in der Welt geht, die nun als eine kalte erscheint, in die er ausgesetzt ist. Gunzelin Schmid Noerr betont, dass der Verlust der Geliebten zu Beginn nur ein angedeuteter Grund für die Wanderschaft sei; dieser trete immer mehr in den Hintergrund, zugunsten eines „eigendynamisch wirkenden Getriebenseins“. Dieses nimmt das „lyrische Ich“ zwar wahr, es kann es sich aber vorerst nicht erklären. Von Beginn an erscheint die Wanderschaft, die nun begonnen wird, als eine solche ohne Ziel. Damit korrespondiert, dass die Musik bereits in den ersten Takten den Charakter des Abschließenden, in sich Kreisenden habe. Sie kommentiert, dass Fremdheit das Alpha und das Omega, des Müllerburschen einstiger Zukunftsoptimismus und seine Unmittelbarkeit und Welthingewandtheit, der Mut, die Sicherheit, seine Angelegenheiten so zu regeln, dass sie ein glückliches Ende haben werden, Resultat eines, wie es später in der Winterreise heißen wird, „lockenden Irrlichtes“ sind. Noerr resumiert:

„Die Möglichkeit subjektiver Verfügung scheint suspendiert zugunsten eines unabänderlichen objektiven Ablaufs. Das subjektive Erleben wird gleichsam eingefroren angesichts des objektiven Lebens, dessen Ziel der Tod ist und als dessen Teil es sich erkennt.“

So bereitet Gute Nacht dem Leiermann den Boden. Nach diesem ersten Lied der Winterreise folgen bis zu ihm zweiundzwanzig weitere, die die Gattungskonstituentien eines Zyklus sprengen, wendet man formal strengere an. Trotz des fast permanenten stringenten Rekurrierens auf den Anfang hat keineswegs jedes Gedicht im Gesamtgefüge seinen festen Platz, wie man es beispielsweise bei den lyrischen Zyklen Stefan Georges erwartet. Im Gegenteil: Zwar wird im Groben eine Linie eingehalten und beschrieben, die des Wanderers weg aus dem Hause der Geliebten bis „hinterm Dorfe“, zum Leiermann. Doch die Stationen, die der Wanderer bis dahin abzugehen hat, erscheinen durchaus austauschbar, was dem Gesamtgebilde den Charakter des Unruhigen, Unsteten verleiht, der sich wiederum harmonisch in das Ganze fügt, indem er es kommentiert. Geradezu sprunghaft, für den Leser oder Hörer völlig überraschend, wechselt der Wanderer vielfach von einem Lied zum anderen seine Stimmung, oft ist es so, dass ein Leid dem vorausgehenden, von deprimierter Stimmung geprägten widerspricht, um dann im darauf folgenden, wieder

in die Lethargie und Depression von einst zurückzufallen. Gelegentlich erscheint die Winterreise eher als ein Thema mit Variationen als ein Zyklus: Das mag man mit dem romantischen Bestreben nach Überwindung strenger, klassischer Formen in Einklang bringen können; in dieser Hinsicht sei abermals an Klingemanns Nachtwachen und deren Fragmentarisches, so der erste Leseindruck, erinnert. Die Erfahrung der Verlorenheit, die der Wanderer zu Beginn machte, wird nun, schlaglichtartig, aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, seine Psyche wird ausgeleuchtet, auf seinem Weg erscheinen retardierende Momente, solche der Hoffnung und der Zuversicht, die dann, wie die folgenden Lieder in Regelmäßigkeit zeigen, wieder vergehen, gleichfalls, wie in Täuschung, das „Haus und eine liebe Seele drin“ „Irrlichtern“ gezeitigt war.

Doch handelt es sich wirklich lediglich um eine „gequälte Seele“, um auf jenen urromantischen Topos zurückzukommen? Bleiben wir bei diesem bzw. bei einem ihm engstens verwandten, dem Herzen, von dem bereits kurz die Rede war. Es gilt seit dem Altertum als Vergegenständlichung von Verstand, Gefühl, aber auch Mut und Willen, erlebte in der Romantik jedoch eine Blütezeit. Auch hier ist nochmals ein kleiner Rekurs auf den Zyklus von ehemals, die Schöne Müllerin, nötig. Ist hier das Herz des Burschen eindeutig in seiner Diktion, gleich, ob es um Begeisterung für Braut und Natur oder um Groll dem Nebenbuhler gegenüber geht, so zeigt die Winterreise ein völlig verändertes Bild, korrespondierend mit dem gerade konstatierten Charakter des Unsteten. Das Herz ist aus dem Tritt, es ist heraus aus seiner Selbstverständlichkeit geraten. Ist der Müllerbursche verhaftet in der Irrationalität als, mit Schopenhauer zu sprechen“, objektivierter Wille“ mit seinem Drang in die Welt und der „Vorstellung“ der Entscheidungsfreiheit des Individuums, so gibt es dessen regelmäßigen Pulsschlag in der Winterreise nicht mehr. Das Herz macht alles Mögliche und Kontrastierende, das es, im Einzelnen, in der Epoche der Romantik auch machen kann; nur ist dies hier in einem einzigen, nicht allzu umfangreichen Zyklus komprimiert. Es wird mit verschiedensten Tätigkeiten in Verbindung gebracht, mit unterschiedlichsten Gefühlszuständen konnotiert, was den Eindruck des raschen, unvermittelten Szenenwechsels verstärkt. Christiane Wittkop fasst dies in wenigen Sätzen zusammen: Das Herz

„ist anfangs passiv, ihm wird über mitgespielt (Die Wetterfahne). Es ist die Quelle der heißen Tränen („Quelle / Der Brust“: Gefrorene Tränen). Es ist „wie erfroren“ (Erstarrung), es springt hoch auf, drängt wunderlich (Die Post), sieht „sein eignes Bild“ (Der stürmische Morgen), fühlt seinen „Wurm / Mit heißem Stich sich regen“ (Rast), ist wach, schlägt warm (Frühlingstraum), spricht, sagt und klagt (Muth!). Außerdem werden ihm die geistigen Fähigkeiten,

fragen (Die Post) und erkennen (Auf dem Flusse) zu können, zugeschrieben“.

Der Schluss jedoch, dass diese Sprunghaftigkeit der „Natur des Motivs“ entspreche, führt in die Irre. Es ist nicht das Herz einer „gequälten Seele“, sondern ein solches, das seine Orientierung vollständig verloren hat, sich den Tod herbeisehnt, aber letztlich nicht – noch nicht, doch stetig mehr – weiß, wohin seine Wanderschaft führt. Das hat nichts mehr mit der „Progression hin zum Ideal einer vollkommenen Ganzheit“ zu tun, und Müllers und Schuberts Wanderer ist damit auch geradezu ein Kontrapunkt zu Klingemanns Kreuzgang, der, bleibt man innerhalb dieser Bildlichkeit, gar kein Herz mehr zu haben scheint, sondern äußerst nüchtern seine nihilistisch-obskuren Lehren erteilt. Er ist abgeklärt, denn Kreuzgang hat schon eine Deutung des Zustands, der den Wanderer noch umhertreibt.

Über all dem jedoch steht die Todessehnsucht des Wanderers, die ihn letztlich zum Leiermann führt; sie sei am Beispiel zweier weiterer Lieder der Winterreise, des Greisen Kopfes und des Wirtshauses, näher ins Auge gefasst. Der Wanderer obliegt nicht nur der Täuschung von Irrlichtern, die im Übrigen alles andere als naturmagischen Charakters sind, sondern auch Träume gaukeln ihm Illusionen vor. So bringt ihm, wie gezeigt, der Frühlingstraum noch einmal näher an die Geliebte. Eine ähnliche Funktion wie Irrlichter und Träume haben zwar absonderliche, allerdings leicht erklärbare Sinnestäuschungen wie im Lied 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 wart es nicht auf dieser ganzen Reise!

Eine simple Dreiteilung liegt dem Lied zugrunde; es spannt, mit jeweils einer Strophe, einen Bogen von jener Sinnestäuschung, die ein Blick in den Spiegel oder, wie in Büchners Leonce und Lena, einer in eine „hülflose Quelle“, verursachte, über die Erkenntnis der Realität bis hin zur Klage über das eigene Schicksal, seinem eigenen Leiden am Leben und an der Welt. Susan Youens hebt hervor, dass im ganzen Zyklus nur in diesem Lied das Verb „sich freuen“ vorkommt. Nicht die Erinnerung an die Geliebte also bereitet dem Wanderer Freude, die einzige, sondern der Tod, der im Trugbild überraschend nahe erscheint und mit Freude begrüßt wird. Es ist die Musik Schuberts, die, in der zweiten Strophe des Dacapo-Liedes, mit einer jäh harmonischen Konstruktion die schockartige Enttäuschung des Wanderers, die aus seiner Einsicht resultiert, darstellt.

„Das Schmerz-Motiv ist ihm tief eingegraben [...] In keinem zweiten Lied gewinnt die hohe Männerstimme (Tenorbariton), die Schubert für seine Winterreise vorschwebte, derart schauerliche Bedeutung“.

Woran liegt dies? Daran, dass sich in diesem kurzen Lied die Quintessenz des gesamten Zyklus verdichtet. Wenn bis hierhin noch Zweifel möglich gewesen wären, wohin die Reise geht bzw. welches Ziel dem Reisenden vorschwebt, dann herrscht nun, nach diesem vierzehnten Lied, trotz noch ausstehender alternierender Gefühlszustände, Eindeutigkeit. Trotz der vermeintlich „letzten Hoffnung“, so titelt das bald darauf folgende Lied: Der Wanderer will das Ende, das seines Leidens, das nicht eine Änderung seiner Lebenslage, nicht etwa eine neue betuchte Frau und mit Gewissheit nicht eine Revolutionierung der politischen Verhältnisse, sondern nur der Tod, verwirklichen kann. Kein anderes Ende der Winterreise ist nun überhaupt noch denkbar, würde sie nicht der Banalität verfallen wollen. Diesem fiebert das „lyrische Ich“ nun entgegen, schon wähnt es sich, unverhofft, nahe dem Ziel, der Erlösung von Zeit und Raum, sein Leben, seine Existenz in dieser kalten Welt, endlich lassen zu können; deshalb ist sein Entsetzen angesichts der Desillusion so maßlos.

Doch noch geht es nicht ans Sterben, und wieder bricht sich jene Müllersche Ironie der Trostlosigkeit Bahn: Die dritte Strophe spielt mir den Motiven der Zeit und des Glücks, sie ist ein bitter-sarkastischer Kommentar zum Leben, das nicht planbar ist, dem einen das gewährt, was sich der andere sehnlichst wünscht, aber ihm vorbehalten bleibt. Dabei stellt Müller das Fortuna-Motiv auf den Kopf: Als Glück erscheint der Schrecken des Todes, das was jeder wie nichts anderes mehr, aber unzählige unfreiwillig erleiden, „vom Abendrot zum Morgenlicht“, Krankheit und Verderben. Nur dem lyrischen Ich, das sich dies wünscht, dem Selbstmord allerdings genauso wie in der Philosophie Schopenhauers keine Möglichkeit zeigt, die Welt zu verlassen, bleibt dies verwehrt: also geht es weiter „auf dieser ganzen Reise“. Sie führt den Wanderer alsbald in ein „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 Wanderer laden ins kühle Wirtshaus ein.*

Abermals erweist sich, dass in der Winterreise die Ironie der Trostlosigkeit ein zykluskonstituierendes Element ist, eine der markantesten Isotopieebenen bildet. Im Lied Das Wirtshaus, bereits kurz erwähnt, verhält es sich wie mit dem einführenden Gute Nacht: Schon der Titel birgt die Ironie: Weder steht dem Wanderer für sich eine „gute Nacht“ in Aussicht noch gelangt er zu einem wirklichen Wirtshaus oder Gasthof. Das Wirtshaus, das er nun erreicht, ist ein Fried-

hof, und hier obliegt, wie sonst so oft, der Wanderer keinem Irrlicht; er wird nicht getäuscht, sondern er erkennt den „Totenacker“, nähert sich ihm und will ihn erst dann metaphorisch als Wirtshaus deuten. Allerdings „wirbt“ dieses in hintersinniger Ironie für sich, denn mit den „grünen Kränzen“ macht sich das Gedicht die doppelte Bedeutung eines Symbols zunutze. Zum einen sind jene Kränze Zeichen der Trauer und der Ehrerbietung einem Toten gegenüber und verbleiben als Zeichen des Respekts nach der Beisetzung auf dem Grab. Auf der anderen waren sie in der Zeit Müllers und Schuberts Lockmittel, ein Instrument der Werbung, weithin sichtbares Zeichen dafür, dass in einem Gasthof neuer Wein, „Heuriger“ eingetroffen ist, der zum Verweilen einlädt. Tatsächlich handelt es sich aber eigentlich eher um einen Gasthof als um ein Wirtshaus, denn jene „besetzten Kammern“ weisen darauf hin, dass es nicht nur um Speiß und Trank geht, sondern auch um Rast; Reisende wie der Wanderer können ein Zimmer haben, über Nacht bleiben, um auszuruhen, Kräfte für den weiteren Weg zu sammeln. Daher will er „einkehren“, eine spezifische Formulierung für den Besuch eines Wirtshauses oder Gasthofs. So wird ein Zustand von Aufgehobenheit, Geborgenheit suggeriert, der dem Wanderer in Aussicht gestellt wird; sogar, dass seine Reise hier, in diesem sehr eigenen „Wirtshaus, beendet sein könnte.

Doch wieder hat der Wanderer kein Glück, wieder sind ihm andere zuvor gekommen. Jene, die schon im Lied Der greise Kopf seine Kontrahenten sind, die, die Leid und Tod fürchten und alle unfreiwillig dieses „Wirtshaus“ aufsuchten, es aber dennoch nun belegen: Es handelt sich um die bürgerliche „Gegenseite“, um Menschen, zu denen auch Braut und Mutter aus Gute Nacht zu zählen sind; um jene, die normalerweise des Nachts satt „in ihren Betten“ liegen und sich ihren Träumen und Illusionen hingeben. Solche, denen es in ihrer Lebensunmittelbarkeit gut geht, selbst wenn des Tags ihre Träume zu Schall und Rauch werden. Oder drücken wir es politisch unverfänglicher, textnäher, nämlich in den Worten des Wanderers, aus: Es sind die „anderen“, deren „Wege“ er aus seiner Fremdheit heraus „meidet“, ohne dass er dafür einen Grund zu nennen wüsste. Wieder erlangen diese, was das „lyrische Ich“ erstrebt, so als wollten sie es verdrängen, fernhalten von dieser Ruhestatt. Diese macht nicht, entgegen traditionellem Verständnis, alle gleich, sondern unfreiwillig wahren jene „anderen“ ihren Besitzstand; dergleichen gesellschaftliche Mechanismen dauern an, über den Tod hinweg. Dies legt in diesem Zusammenhang die Verwendung des Verbs „besetzen“, das eine Aktivität, eine bewusst ergriffene Maßnahme bezeichnet, nahe. Für den Wanderer ist weder unter den Lebenden noch bei den Toten Platz. Die Folge, die Hufschmidt vor dem Hintergrund seiner Politisierung der Winterreise aus dieser Situation des Wanderers zieht, ist allerdings

falsch: Im Imperativ „Nur weiter denn, nur weiter, mein treuer Wanderstab“ will er einen „lebensrettenden Impuls“, eine „Portion Lebenswillen, die manch einen in Stadien großer Schwäche davon abhält, sich selbst aufzugeben“ erkennen. Tatsächlich aber will doch der Wanderer gerade sein Selbst aufgeben: Er ist wie Ahasver, der „ewige Jude“ oder später Wagners „fliegender Holländer“: Wieder einmal ist ihm Rast und Ende verwehrt, also muss er sich abermals aufmachen und sich seinem Wanderstabe anvertrauen; weil ihm, so kurz vor Ende des Zyklus, nicht anderes übrig bleibt. Der Imperativ, in der Regel an Menschen gerichtet, erklärt den Wanderstab als deren Surrogat: Das lyrische Ich spricht mit einem Stock, weil es niemanden hat, mit dem es kommunizieren könnte und auch niemanden will.

Dass der Stab – wie vorher nur die Krähe – als „treu“ bezeichnet wird, ist der Schluss- und Höhepunkt jener resignierenden Ironie, die das Gedicht durchzieht, von seinem Titel über die „grünen Totenkränze“ und den „besetzten Kammern“ bis hin zu diesem Ende: Wieder stellt Müller das Bezugssystem seiner Zeit auf den Kopf: Treue und Verlässlichkeit, gemeinhin höchste Tugenden, erscheinen als Synonyme für eine schicksalhafte Verdammnis zu andauerndem, offensichtlich ausweglosem Getriebensein. Diese Art Treue des anthropomorphisierten Wanderstabs wird zur folternden Permanenz; es ist eine solche, auf die das lyrische Ich gerne verzichten würde. Büchners Danton fürchtet gar, sie nicht einmal mit seinem Tod los zu werden.

„Lustig in die Welt hinein“ geht in Selbstironie die Reise weiter, bis das vorletzte und, so die Forschung, „geheimnisvollste Lied des ganzen Zyklus“, Die Nebensonnen, auf den Leiermann vorbereitet. Was bedeuten jene beiden „Nebensonnen“, bzw. die „drei Sonnen“, um die es am Beginn des Liedes geht und von denen nur noch eine bleibt, weil die Haloerscheinungen, die „Nebensonnen“ verschwinden? Es ist immer wieder vom paulinischen moralischen Dreigestirn in abgewandelter Reihenfolge „Glaube, Hoffnung, Liebe“ die Rede. Auch werden als Deutung die Augen der ehemaligen Geliebten angeboten, die die Tränen des lyrischen Ichs zunächst als Sinnestäuschungen am Himmel erscheinen lassen und die dann vergehen. Das ist nicht abwegig, schließlich sah das „lyrische Ich“ am Himmel bereits zuvor auch „sein eig'nes Bild“ gemalt; warum also nicht das der Augen seines Liebchens von ehemals? Man muss sich für keine dieser Deutungen entscheiden, auch schließen sie einander nicht unbedingt aus; sicher scheint, dass es im Lied um eine endgültige wie allumfassende Desillusionierung geht, die nun geradezu kosmisches Ausmaß angenommen hat. Wurde das lyrische Ich bis dahin immer wieder von natürlich erklärbaren Täuschungen und Irrlichtern getrieben und gepeinigt, so wird nun im Großen das Fazit gezogen: Alle Werte

und Ideale des Lebens sind Trug und Schein, „Vorstellung“. Hinter diesen „Schleier der Maja“ zu blicken, führt zur Konsequenz, sich abermals allumfassende Ruhe im Tod herbeizusehnen. „Nur Täuschung ist für mich Gewinn“ hat nun vollends seine Gültigkeit verloren. Nach dem Verschwinden der Lichterscheinung am Himmel wünscht sich der Wanderer den endgültigen Untergang der wirklichen Sonne, damit der Himmel vollends dunkel und leer ist; dies ist die Stimmung, in der er auf den Leiermann trifft.

*Drüben hinter 'm 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 gehn?
Willst zu meinen Liedern
deine Leier drehn – ?*

In diesem Lied vollzieht sich ein Prozess stetiger Annäherung. Der Wanderer erblickt den Leiermann zunächst aus der Ferne; fast scheint es so als seien, wie auf einer Theaterbühne, zwei Figuren zunächst absichtlich weit voneinander entfernt platziert. Das Ich des Wanderers und das Er des Bettlers werden in den ersten beiden Strophen streng auseinandergehalten; Schuberts Musik akzentuiert dies durch einen Wechsel der Satzstruktur. Erst in der letzten Strophe entsteht in der Form zweier Fragen eine zaghafte Symbiose aus „ich“ und „dir“ und „meinen“ und „deine“. Die Zusammengehörigkeit beider wird allerdings bereits zuvor, in der Tiersymbolik, antizipiert. Waren die Krähen dem Wanderer gegenüber zunächst feindlich gesinnt, so vollzieht sich alsbald eine Wandlung, denn eine löst sich aus ihrem Verband, um ihn aus der Stadt hinaus zu begleiten, ihm ein Wegefährte bis in den Tod zu werden. Ganz anders verhält es sich mit den Hunden, sie gehören konsequent zu jenen „anderen“, sie sind sogar deren Bild. In Gute Nacht kommentiert das Heulen der Hunde den Abschied des Wanderers, und Im Dorfe wird er von Hunden „fortgebellt“; sie würden sich sogar

auf ihn stürzen, wären sie nicht an „rasselnde Ketten“ gelegt. In eben dieser Gefahr befindet sich nun auch der Leiermann, der dies aber stoisch erträgt wie das Eis, auf dem er unsicher steht und das droht, unter ihm einzubrechen oder ihn zumindest hinstürzen zu lassen. So kommt den Hunden eine verbindende Funktion zu, sie drängen Wanderer und Leiermann in eine Gemeinschaft und bereiten so ihren Zusammenschluss in der letzten Strophe vor. Ihr Anschlagen, ihre Aggressivität machen deutlich, dass beide nicht zur Gesellschaft gehören, zu jenen, die den Teller leer lassen und den alten Mann nicht einmal ansehen; weil sie ihn, im Gegensatz zum Wanderer, nicht erkennen wollen. Deshalb wird er auch nur außerhalb, „hinterm Dorfe“, geduldet. Möglicherweise wurde auch er „im Dorfe“ hinweggebellt; so wie der Wanderer.

Diese Konstellation provoziert zu politischer Deutung: In Zeiten kapitalistischer Bereicherung, so liest man in der DDR-Forschung, bleibe die Armut als einziger Weggefährte; der Wanderstab werde zum Bettelstab; sein Besitzer gehe in die „innere Emigration“. Tatsächlich jedoch bietet der Leiermann dem Wanderer in der vorletzten Strophe des Gedichts eine Deutungsfolie der eigenen Existenz, er spendet Trost, der erst zur Vereinigung in der letzten Strophe führt. Peter Gülke betont, dass die Winterreise keine Frage nach dem wohin habe und dass der einzige Fortschritt, den man konstatieren könne, eine wachsende Erkenntnis des Wanderers sei. Rekapitulieren wir vor diesem Hintergrund kurz: Der Wanderer verlässt, entfremdet vom Leben und der Welt, das Haus der Geliebten, in umfassende Orientierungslosigkeit, in geradezu sein Ich zerreißende Episoden, die ihm die Sinnlosigkeit der Existenz in wachsendem Leid vor Augen führen und seine Todessehnsucht immer manifester werden lassen. Nun lernt er, nun wird ihm von einem, der im Leben bereits weiter ist als er selbst, anschaulich vorgeführt, wie diesem Leben zu begegnen ist: mit Gelassenheit, angesichts der Einsicht, dass sich, verdeutlicht durch die sich permanent drehende Leier, der Prozess von Werden und Vergehen ein ewiger ist, der Tod möglicherweise Erlösung, das Wissen um dieses „eherne Gesetz“ jedoch Palliativ sein kann. Schuberts Musik realisiert dies durch ostinate, „unaufhörlich leere“ Quinten, die Teilnahmslosigkeit gegenüber der Welt, ein sich Drehen im Kreise, signalisieren. Der alte Leiermann, der Asket schlechthin, hat sich von den Täuschungen und Illusionen Schopenhauerscher Vorstellung weitgehend befreit. Nach wie vor ist er im „principium individuationis“ objektiver Wille, aber nur noch bedingt dessen Spielball, dank seiner Lebenserfahrung, die zu Lebensweisheit geworden ist. Das macht den Leiermann, obwohl nur in wenigen Versen präsent, zur Hauptfigur des Zyklus. Ein Getriebener findet zu ihm, da sich in ihm Erkenntnis und Weisheit verdichten. So verleiht er der Reise des Wanderers nicht Sinn,

doch Deutung; insofern hat sein „irre Gehen“, das er „gewohnt“ war, ein Ende. Noerr konkretisiert dies in erstaunlicher Nähe zu Kategorien Schopenhauerscher Philosophie:

„Das vollkommene Vergessen des Leides ist der Tod und zu ihm führt unweigerlich die nächtliche Flucht des Wanderers. Aber in diesem Tod wird die notwendig mit Leiden verbundene Individuation in einer überindividuelle, harmonisch-gewaltlose Totalität übergeführt“.

Ist der Leiermann nun Todesbote, der den Wanderer mitnimmt in die Verheißung des Nichts oder nur Imagination, Projektion des lyrischen Ichs, das am Ende seiner Reise aus sich heraus zu solchen Schlüssen gelangt und diese nun metaphorisiert, in eine Allegorie kleidet? Schon Schuberts Vertonung des Gedichts Todesmusik von 1822 deutet mit seinen letzten drei Tönen auf den Anfang. Viel mehr noch ist es ein Merkmal eines ganzen lyrischen Zyklus, dass er, der Vorstellung einer „ewigen Wiederkunft des Gleichen“ analog, am Schluss auf seinen Anfang weist, jedoch nicht wie ein Rundgedicht oder -lied, einfach wieder mechanisch von vorn beginnt, sondern sich durch das Abschreiten der einzelnen Gedichte ein „Mehrwert“, ein Erkenntnisgewinn eingestellt hat. So wäre eine neuerliche Reise, sollte es sie in abermaliger Objektivierung des Willens in den Kategorien von Zeit und Raum geben, für den Rezipienten erklärbarer, für den Wanderer, der nicht mehr über seine Fremdheit in der Welt staunen müsste, sondern „es gehen“ lassen könnte, „wie es will“, erträglicher.

Was bedeutet dies für die Kunst? Dass sich auch diese Frage zwangsläufig stellt, wird im poetologischen letzten Vers des Leiermanns deutlich und zwar in spektakulärer, die in sich vollkommene Abgeschlossenheit des klassischen Zyklus durchbrechender Weise. Mit seinen letzten Worten tritt das lyrische Ich nämlich aus dem Gesamtgebilde heraus und bezieht ihm gegenüber Stellung. Es wird vom Wanderer zum Dichter, der sich, angesichts des allumfassenden Pessimismus, den er sich zueigen gemacht hat, über die eigene Ästhetik reflektiert. Dabei ist es gleichgültig, ob sich der Wanderer nun, am Ende, in seiner Profession als Dichter zu erkennen gibt oder ob sich der Autor, Wilhelm Müller, nun zum Wanderer stilisiert. Wie dem auch sein möge: Soll er, nun wider besseres Wissen, Werke verfassen, die sich den Illusionen des Tages, der „Vorstellung“ hingeben, wieder lebensfrohe Gedichte schreiben wie die der Schönen Müllerin? Soll er sich etwa in die Tradition der Aufklärung oder gar Politisierung von Dichtung stellen, möglicherweise zum Tendenzdichter werden oder in seinen Werken nicht eher dem Rhythmus des Weltengesetzes entsprechen, wie ihn dieses letzte Gedicht vorgibt? So, wie er es eigentlich mit der Winterreise bereits tat? Vieles spricht dafür, dass diese abschließende Frage nicht rein rhetorischer Natur ist.

So mögen die politischen Verhältnisse des frühen 19. Jahrhunderts eine Deutungsfolie der Winterreise präsentieren, und vielleicht hat Schubert auch in seinem eigenen Leben so viele Entsprechungen zu Wilhelm Müllers lyrischem Ich gesehen, sich möglicherweise in ihm und dessen Winter wiedergefunden, dass sie weiterer Ansporn zur Vertonung gewesen sein mögen. Doch dies greift zu kurz, denn hier bildet sich lediglich Exemplarisches ab, der Zyklus ist damit nicht erschöpfend interpretiert. Die gesellschaftliche Lage wie auch der Lebensweg einer gedichteten Figur deuten über sich hinaus. Sie sind Fallbeispiele für Gesetzmäßigkeiten, nach denen sich das menschliche Leben und gesellschaftliche Mechanismen vollziehen, Konkretisierungen einer pessimistischen, von Gott befreiten philosophischen, aber auch künstlerischen Strömung, die als Gegenbewegung zur Aufklärung das frühe 19. Jahrhundert nicht minder stark als die Romantik prägten.

PROF. DR. HELMUT KOOPMANN
Universität Augsburg

SCHILLERS BALLADEN – UND IHR ETHISCHER UND RELIGIÖSER SUB- TEXT

Ende 1796 gab es in der literarischen Welt erhebliche Aufregung: schuld daran war der Musenalmanach für das Jahr 1797, der zur Herbstmesse 1796 erschienen war, denn da fanden sich Beleidigungen und Angriffe, Spott und Satirisches, lächerlich Gemachtes und boshaft Karikiertes unverblümt nebeneinander, und zwar in 414 kleinen Gedichten. Es waren Zweizeiler, Distichen, und sie trugen einen harmlosfreundlichen Titel: Xenien, also Gastgeschenke, aber sie machten ihrem Namen allenfalls ironische Ehre: Zwei Autoren zogen über ihre Zeitgenossen her, vor allen Dingen über ihre schreibenden, und das Strafgericht hätte schärfer und boshafter nicht ausfallen können: es war erbarmungslos, es waren Hinrichtungen. Die Verfasser: Schiller und Goethe.

Schiller war nie zimperlich gewesen, was die Auseinandersetzung mit dichtenden Zeitgenossen anging, er hatte schon als junger Schriftsteller sich mit einem bekannten schwäbischen Autor angelegt, und das waren nicht literarische Späße gewesen, sondern, um es genau zu bezeichnen, Totschlagsversuche. Der Kontrahent, so wünschte Schiller damals, möge „an den Schwertspitzen der Kritik sich spießen“, und es versteht sich, daß er sich dabei zu Tode spießen soll-

te. Das menschenfreundliche, humanitäre 18. Jahrhundert – es gibt kaum unbarmherzigere Urteile in solchen literarischen Feldzügen, wie Schiller schon als junger Autor einen führte, und Schiller war nicht der einzige.

1796 nun wiederholte sich ein Strafgericht, und diesmal war es eines, daß die beiden bedeutendsten literarischen Zeitgenossen verhängten, nicht gegen einen Einzelnen, sondern gegen den Rest der literarischen Welt. Was diesen Schwarm von kleinen Xenien, kleinen Vernichtungen so gefährlich machte, war der ironische Ton, und weil sie ein literarisches Gericht über nahezu alles waren, was damals den Markt bevölkerte, gab es so viel Furore. Die beiden zogen her über Philister und Schöngelster, über Metaphysiker und Physiker, über Theoretiker, moralische Schwätzer, Vielwiser und Philosophen, Strenglinge und Frömmlinge, Fratzen und Erzieher, über das Göttliche und über die Phantasie, über Genialität, Witz und Verstand, über deutsche Kunst und Kunstschwätzer, und es wollte kein Ende nehmen. Die Resonanz war gewaltig. Der Musenalmanach verkaufte sich reißend, im Oktober 1796 waren schon 1400 Exemplare auf die Leipziger Messe geschickt worden. Es gab viel Gelächter im literarischen Deutschland, aber es gab noch mehr Ärger: es waren der Beleidigungen zu viele. Die Literaturschelte machte auch nicht halt bei der schönen Literatur, sondern ging in die Kunst und in die Philosophie gleichermaßen. Kurzum: es gab einen gewaltigen Rumor in Deutschland, und wer immer schieb, fühlte sich attackiert, und daß die anderen darüber lachten, machte die Sache nur noch schlimmer.

Dies alles gehört, auch wenn sich das auf den ersten Blick nicht so ausnehmen mag, dennoch zum Thema, gehört zur Vorgeschichte der Balladen, von denen viele ein Jahr später, im Musenalmanach auf das Jahr 1799, Ende 1798 erschienen, und was Schiller anging: diese Balladen sollten ein Gegengewicht schaffen zu den Xenien, wollten also nicht etwas verlachen, sondern umgekehrt Beispiele einer guten Literatur, und mehr noch als das, Beispiele eines guten Lebens, eines richtigen Verhaltens, einer überzeugenden Ethik geben. Die Balladen wollten nicht nur etwas erzählen um des Erzählens willen, sie wollten vorbildliches Handeln demonstrieren und dokumentieren – und nebenbei das reichlich ramponierte Ansehen der beiden Xenien-Verfasser wieder aufbessern. Der Erfolg stellte sich bald ein. Die Spöttereien des Vorjahrs waren rasch vergessen, jedenfalls im Publikum. Und der Erfolg war ein langfristiger, denn wenn irgend etwas Schiller bekannt gemacht und bekannt gehalten hat, sind es seine Balladen.

Die Stoffe seiner Balladen hat Schiller von überall her genommen: es findet sich Mittelalterliches, aber auch aus dem Griechischen Überliefertes. Eine neue Welt tat sich damals auf; da gab es keine Philosophie