

Jürgen Hillesheim  
(Augsburg)

*Aus dem «Dorfe» in den «Stürmischen Morgen»  
Zu zwei Liedern aus Wilhelm Müllers und Franz Schuberts  
«Die Winterreise»*

*Abstract*

*Die Winterreise*, written by the romantic author Wilhelm Müller and set to music by Franz Schubert, is one of the most important poem cycles of German tradition. Since the second half of the 20th century these texts have been taken out of their context and more and more politically interpreted, that is ideologically instrumentalized. That this leads to misinterpretations is demonstrated with reference to the poems *Im Dorfe* and *Der stürmische Morgen*. Here we have to do, not with political beacons, but with the aesthetic realization of a pessimism that influenced significantly the philosophy and literature of the early 19th century.

Musik muss eine gesellschaftliche Funktion haben. Dies ist ein kommunistisches Credo, das einen Großteil der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bestimmt. Man muss da gar nicht nur an Komponisten wie Luigi Nono denken, sondern, schon viel früher, an die großen Brecht-Komponisten Kurt Weill, Paul Dessau und Hanns Eisler, an Werke wie zum Beispiel Brechts und Eislers Lehrstück *Die Maßnahme*. Was aber geschieht mit älterer Musik, deren Komponisten wie Hörer noch nicht das rechte «Klassenbewusstsein» haben konnten? Das wird dann zu einer Frage der Rezeptionsästhetik, wenn sie schon nicht von sich aus ein gesellschaftskritisches Potential hatten, muss ein solches im Nachhinein her, nicht selten in grober Verkennung bzw. Manipulation der Intentionen von Dichtern und Komponisten.

Ein sehr bekanntes Beispiel solcher ideologisierender «Verfremdung» eines berühmten Werks stellt die *Winterreise* von Wilhelm Müller und Franz Schubert dar. Bis heute beeindruckt und beängstigt 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 umgebe, sein. Schlegel akzentuiert das Verhältnis zwischen dem Individuum und der Welt und dessen Abbildung im transzendent ausgerichteten Kunstwerk. Es handelt sich um ein Streben nach einem «Unbedingten»<sup>1</sup>.

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die *Winterreise* zunehmend politisiert: Das lyrische Ich wird vor den Hintergrund der gesellschaftlichen Situation des frühen 19. Jahrhunderts verortet und in dieser fixiert. In 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 musikalisches Genie, das im Wanderer der *Winterreise* sein grausam-realistisches Spiegelbild fände<sup>2</sup>. 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 aktuellen politischen Verhältnisse Deutschlands<sup>3</sup>. Die *Winterreise* wird so in marxistischer Tradition unter Hanns Eislers Prämisse, dass Musik «angewandt»<sup>4</sup>, zu sein habe, gestellt. Müllers und Schuberts Wanderer also, so scheint es, ist Frontmann und Opfer gesellschaftlicher Strukturen, die sich – zunächst einmal – als immun gegenüber aufklärerischer bzw. revolutionärer Ideale erwiesen. Alles andere entschwindet in den Bereich der Nichtrelevanz oder ist bürgerlicher Ballast.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu: Baumann, Cecilia C.: Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles. His Life and Works. Park 1981, S 70.

<sup>2</sup> Vgl. Goldschmidt, Goldschmidt, Harry: Schuberts *Winterreise*. In: Ders.: Um die Sache der Musik. Reden und Aufsätze. Leipzig 1976, S. 116-140, hier S. 139f.

<sup>3</sup> Vgl. Hufschmidt, Wolfgang: Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts *Winterreise* und Eislers *Hollywood-Liederbuch*. 2. Aufl., Saarbrücken 1997, S. 58.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Bucek, Tina: Frei aber bedeutungslos? Das Dilemma der Kunst im 21. Jahrhundert. Eine ästhetische Spurensuche mit Hanns Eisler. Essen 2012, S. 37.

Schauen wir uns also zwei politisch besonders strapazierte Lieder der *Winterreise* genauer an und stellen sie vor den Hintergrund einer akzentuiert pessimistischen Weltsicht, die weder Müller noch Schubert gekannt haben müssen, die jedoch das Bewusstsein des Menschen etwa seit der Zeit der Romantik und die Kunst nachhaltig beeinflusste – gemeint ist die Philosophie Arthur Schopenhauers – und es wird deutlich werden, wie absurd politische Verkürzungen der *Winterreise* sein können. Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, erschienen 1819, ist nur eines von mehreren herausragenden Beispielen<sup>5</sup> für ein allgemeines Zeitphänomen, für einen weit verbreiteten Fatalismus angesichts der Folgen der Französischen Revolution<sup>6</sup>. Dies ist eine wesentliche Gemeinsamkeit mit der Romantik, die nicht zuletzt als Gegenbewegung zur Aufklärung zu verorten ist. Die gesamte *Winterreise* lässt sich schlüssig vor dem Horizont dieses Pessimismus deuten.

Nach Arthur 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 Friedrich Wilhelm 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 Objektivation des Willens in der Kausalität, im «principium individuationis». Lediglich den Kategorien von Zeit und Raum verdankt der Einzelne seinen singulären Charakter<sup>7</sup>. Er ist determiniert und hat nur 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»<sup>8</sup> zu erreichen. Nur so wäre die «Welt als Wille und Vorstellung» für

---

<sup>5</sup> Man denke etwa nur an den Revolutionsfatalismus, der dem Gesamtwerk Georg Büchners eigen ist.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu: Rösch, Gertrud Maria: Geschichte und Gesellschaft im Drama. In: Zwischen Revolution und Restauration. 1815-1848. Hrsg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München, Wien 1998, S. 378-420, insbesondere S. 205-207.

<sup>7</sup> Vgl. Most, Otto: Zeitliches und Ewiges in der Philosophie Nietzsches und Schopenhauers. Frankfurt/Main, S. 11.

<sup>8</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Hrsg. von Wolfgang Freiherrn von Löhneysen. Bd. 1. Darmstadt 1982, S. 457-460.

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 Nihilismus» – und ähnlich der einer aus dem Buddhismus bekannten Wiedergeburt, einer neuerlichen Objektivation des Willens im «principium individuationis», zu entgehen und im «nunc stans» zu verbleiben<sup>9</sup>.

Bereits im ersten Lied, man müsste genauer sagen: schon vor diesem ersten Lied *Gute Nacht*, hat der Wanderer eine Fremdheit entwickelt, die ihn nun aufbrechen, den Bereich fliehen lässt, in dem er nicht heimisch werden konnte. Diese Fremdheit unterscheidet ihn von den «Anderen, von den gesellschaftlich Etablierten, von den, wen man so will, «Bürgern», deren Wege er später nicht mehr gehen will<sup>10</sup>. Es ist die sich langsam entwickelnde und im Laufe des Zyklus zunehmende Fähigkeit, hinter den «Schleier der Maja» zu blicken, Kenntnis zu gewinnen von der «Welt als Vorstellung» und deren Werten, die nichts sind als Schein, Lug und Trug. Diejenigen, die gleich von diesem ersten Lied an, selten direkt, eher subtil, aber stetig die soziale und mentale Gegenwelt des Wanderers gebildet hatten, werden nun, als er «im Dorfe» anlangt, in Erinnerung gerufen, indem ihnen, genau zu Beginn des in Schuberts Fassung letzten Drittels der Reise, ein eigenes Lied gewidmet und ihnen so Eindringlichkeit vermittelt wird.

Hier stellt sich die Frage nach dem Grund, wäre es nicht vielleicht sogar ästhetisch reizvoller gewesen, sie weiterhin im Diffusen, scheinbar Beiläufigen wirken zu lassen? Ein Blick auf die Gattung des lyrischen bzw. Liedzyklus lässt einen Schluss zu: Es eröffnen sich Motivketten nicht nur sukzessiv, sondern auch vorausdeutend. Bereits von Beginn an eingeführt, werden die gesellschaftlich Etablierten in zwei noch folgenden Liedern, in *Das Wirtsbaus* und mehr noch im abschließenden *Der Leiermann*, eine derart wichtige Funktion übernehmen, dass es von dieser Perspektive aus als angemessen erscheint, dem Leser bzw. Hörer nun eine direkte Begegnung mit ihnen zu ermöglichen und sie so konkreter fassen zu können. Er soll wissen, um wen es im Folgenden gehen wird, wer es ist, der den Friedhof besetzt<sup>11</sup> und den Leiermann auf das Eis getrieben<sup>12</sup> hat.

Eine politische Tendenzierung des Textes ist leicht; viel leichter als im Falle des in dieser Hinsicht gleichfalls sehr bemühten Lieds *Einsamkeit*.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 554-570.

<sup>10</sup> Vgl. Müller, Wilhelm – Schubert, Franz: Die Schöne Müllerin. Die Winterreise. Stuttgart 2001, S. 59.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 60.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 63.

Musste dort die Naturbeschreibung erst in peinlichster Form als gesellschaftliche Allegorie umgedeutet werden<sup>13</sup>, so wird die «herrschende Klasse» nun in ihrer dekadenzartigen Saturiertheit und Liederlichkeit direkt vorgeführt; Eindeutigkeit scheint zu herrschen, ein Transfer auf die politischen Umstände der Zeit scheint sich geradezu anzubieten. In der Gegenwart zu Kälte, Wind, Wildnis und Schluchten, die den Bereich des Wanderers umreißen, «im Dorfe», im Warmen und Behüteten, ihm verschlossen und in zwischen fremd und unwirtlich, befinden sich die «Bürger» und werden gezeigt. Auch die Dynamik des Reisens, des wandernden Schreitens, die immerwährender Bewegung, nur unterbrochen durch gelegentliche retardierende Momente, wird konterkariert. Satt, faul bewegungslos liegen im Gegensatz dazu die Menschen nun da, in ihrem Nichtstun paradoxerweise aber umgeben von lauten Geräuschen, dass sie eigentlich gar nicht schlafen dürften. Auf der nächtlichen Wanderschaft durch die Winternatur herrscht dagegen Stille, Frieden, trotz des Leidens, den dieser Weg mit sich bringt.

«Kleinbürger» und «Spießer» erkennt Hufschmidt in seiner doppelten Politisierung des Liedes in den Schlafenden; zweifach deswegen, weil er sich nicht nur auf die Zeit Müllers und Schuberts, auf die der Restauration bezieht, sondern, von diesen Schlafenden ausgehend, wieder die Gegenwart der Bundesrepublik Deutschland der achtziger Jahre in den Fokus nimmt. Mit Hinweis auf Ernst Bloch interpretiert er so die Träume der Bürger vordergründig als ihren Hang zum Luxus, wovon «inzwischen eine ganze Unterhaltungs- und Werbeindustrie»<sup>14</sup> lebe. Hier ist jemand am Werke, der geschult ist durch die Denkkategorien der «Frankfurter Schule», der offensichtlich Theodor W. Adornos und Max Horkheimer *Dialektik der Aufklärung* nur zu gut kennt und sich deren Beschreibung der modernen «Kulturindustrie» zu eigen gemacht hat.

Die Illusionen der Schlafenden Müllers und Schuberts im Wesentlichen auf Materielles zu reduzieren und sie auf gesellschaftliche Mechanismen des 20. Jahrhunderts vorausdeuten zu lassen, erscheint jedoch ein wenig zu eng.

---

<sup>13</sup> «Man kann natürlich das Lied *Einsamkeit* auch als eine Naturdarstellung betrachten, als ein Lied über eine Winter- oder Herbstlandschaft. Wir kennen aber das gesellschaftliche Umfeld, in dem dieser Text und eine Vertonung entstanden sind. Und so liegt die Vermutung nahe, daß es sich gerade bei diesem Lied um eine Verschlüsselung handelt. Ich kann das natürlich auch individual-psychologisch auffassen, dann sage ich: als ich jung war, da war noch was los; aber jetzt bin ich 50 und meine besten Zeiten sind vorbei, oder so ähnlich. Es spricht aber einiges dafür, daß hier nicht die Stürme der Jugend gemeint sind, sondern die der französischen Revolution, daß es eigentlich darum geht»; Hufschmidt, a.a.O., S. 115.

<sup>14</sup> Ebd., S. 121.

Es ist nicht lediglich der Wille zu Besitz, der einstmals ja auch bei der Brautwahl des Wanderers eine Rolle gespielt hatte und der ihn nun von den Bürgern unterscheidet. Zwar ging er letztlich leer aus, die Option, wohlsituerter Hausbesitzer oder, wie in der *Schönen Müllerin*, Mühlenbetreiber zu werden, löste sich in Luft auf, während die Schlafenden im Leben bereits «ihren Teil genossen» haben. Doch auch der Wanderer hatte sie einst gehabt, und sie war ihm nicht unbedeutsam gewesen.

Doch der mehr und mehr geschwundene Wunsch nach Wohlstand und Sicherheit alleine ist es nicht, der den Wanderer von denen «im Dorfe» zunehmend abhebt. Es ist vielmehr ein anderer Bewusstseinszustand, sie erscheinen ihm in ihrer Lebens- und Instinktgesicherheit wie Tiere, beinahe wie Raubtiere. Das macht Wilhelm Müllers ursprüngliche Variante des Gedichts deutlich, in der die zweite Zeile nicht «Es schlafen die Menschen in ihren Betten», sondern «Die Menschen schnarchen in ihren Betten» heißt<sup>15</sup>. Es ist unbekannt, warum Schubert diese Änderung vornahm. Möglicherweise erschien ihm das Bild der laut «Schnarchenden in ihren Betten», die durchaus auch Assoziationen zu Betrunknen erzeugen könnten, gemessen an der thematischen Grundkonzeption des Zyklus, seiner Tragik, zu unernst. Schließlich befinden wir uns nicht in der *commedia del arte*, sondern auf der *Winterreise*. Jedenfalls veränderte der Komponist so nicht unwesentlich eine von Müller intendierte Bildhaftigkeit, nämlich eine Isotopiekette, die aus «bellen», «rasseln» und «schnarchen», den drei einzigen Verben der ersten beiden Zeilen, besteht, die das Leben «im Dorfe» beschreiben. Es sind, wie gesagt, laute, unangenehme, bisweilen bedrohlich wirkende Geräusche, die Herr und Hund allerdings verbinden, sie ein und derselben Sphäre als zugehörig erweisen und in dieser Bündelung innerhalb zweier Zeilen noch plastischer erscheinen. Mensch und Tier scheinen gleich. Deshalb stört die Schlafenden auch das Bellen und Kettenrasseln nicht, diese Geräusche, die Aggressivität vermitteln, sind Bestandteil ihres eigenen «codes». Die Hunde, bereits als «heulende Hunde» im ersten Lied *Gute Nacht* mit einem weiteren entsprechenden Verb eingeführt und im *Leiermann* wiederkehrend, sind eben keineswegs nur die Vorgänger heutiger «Sicherheits-schlösser»<sup>16</sup>, beschränkt auf die Funktion, den Besitzstand ihrer Herren zu wahren; selbst, wenn sie von diesen schlecht behandelt werden<sup>17</sup>. Sie stehen

<sup>15</sup> Vgl. Goldschmidt, a.a.O., S. 134, Youens, Susan: *Retracing an Winter's Journey. Schubert's Winterreise*. Ithaca, London 1991, S. 252.

<sup>16</sup> Hufschmidt, a.a.O., S. 121.

<sup>17</sup> Vgl. von Borries, Erika: *Wilhelm Müller. Der Dichter der Winterreise. Eine Biographie*. München 2007, S. 156.

vielmehr für die Stufe des Menschseins, die ihre Herren in ihrer Lebensunmittelbarkeit einnehmen. Sie sind nicht fähig, sich selbst zum Objekt ihrer Reflexion zu machen und damit Tieren gleich. Vor anderem Horizont verweist auf diese Analogisierung auch Susan Youens<sup>18</sup>.

Die Träume der Schlafenden entsprechen ihrer Reflexionsstufe. Sie haben in ihrer Traumwelt Illusionen, wollen noch mehr besitzen als sie bereits haben, sind unzufrieden, wollen hoch hinaus, und wenn der Wachzustand, die Realität, sie einholt und alle ihre Wünsche nach Besitz, Liebe und Glück zerfließen, so ändert dies nichts. Sie verweilen nicht bei dieser Diskrepanz zwischen Traum und Wirklichkeit, sondern legen sich zur nächsten Nacht wieder mit denselben Träumen hin; so als wäre nichts geschehen. Das, was sie in ihrem Leben noch nicht hatten, finden sie wieder «auf ihren Kissen», um ihm weiterhin nachzuhängen. Auch haben sie ja die Aussicht, dass die ein oder andere Illusion wahr werden könnte; dies zu erreichen, sich im Alltag zu behaupten, ist ihr Tagewerk.

Dann ändert sich die Szenerie, plötzlich steht der Wanderer im Mittelpunkt; er, der innerhalb des Zyklus gerade noch sein Schicksal in *Letzte Hoffnung* rituell mit fallenden Blättern synchronisiert hat<sup>19</sup>. Das lyrische Ich wendet sich nun allerdings nicht einfach sich selbst zu, sondern es wird jäh in seinen Beobachtungen gestört. Fast scheint es so, als würde es von den Hunden gestellt, während es durch die Fenster in die Schlafstuben wie in ein Guckkastentheater schaut und zu seinen Reflexionen kommt. Die Hunde bellen es fort, wieder heraus aus «dem Dorfe». Sie sind «wach», schlafen nicht, vertreten die Interessen ihrer Besitzer, verjagen den so Anderen. Tatsächlich sind sie den Herren eigentlich gleich, nur in einem anderen Erscheinungszustand. Dieses erneute Bellen macht dem Wanderer abrupt bewusst, dass hier seines Bleibens nicht sein kann. Wie gesagt: «Fremd» war er schon im ersten Lied *Gute Nacht*, nun nach einer bereits langen Wegstrecke zunehmender Erkenntnis, hat sich diese Fremdheit ins für ihn Un-erträgliche gesteigert. Er ist nicht geduldet und er will auch hier nicht länger verweilen. Fast noch ist er den Hunden dankbar, die verhindern, dass vielleicht auch er noch in der «Schlummerstunde» zum «Ruhem» kommt, der Getriebene müde wird und dort verweilt, wo er nicht hingehört.

Die letzten beiden Verse des Liedes komprimieren das Spiel mit zwei Erkenntnisebenen, die wiederum mit Hilfe Schopenhauerscher Kategorien

---

<sup>18</sup> «This implies a kinship between the chained dogs and their owners [...] the simplicity of men and beasts»; Youens, a.a.O., S. 253.

<sup>19</sup> Vgl. Müller – Schubert, a.a.O., S. 55.

stringent zu verdeutlichen sind. Erstmals tritt explizit das «Ich» in Erscheinung, das den Schlafenden entgegen gestellt wird. Im Gegensatz zu ihnen, die vollständig in ihr verhaftet sind, kann ihm die «Welt als Vorstellung» nur noch wenig anhaben. Das Ich hat hinter den «Schleier der Maja» geblickt, es weiß um die Gesetzmäßigkeiten, die das Leben bestimmen und die die Illusionen der nun Ruhenden, einstmals Schnarchenden, erzeugen. Diese Erkenntnis rückgängig zu machen ist ihm unmöglich, selbst wenn es dies wollte. Noch ist das Willensquietiv nicht vollends erreicht, doch der Wanderer weiß, dass hier zu verweilen nicht Ruhe und Glück, sondern Leid bringen würde; mehr als das Stück weg, das noch vor ihm liegt. Es geht in der Tat um zwei verschiedene Bewusstseinszustände, nicht um Weltanschauungen, Ideologien. Denn nicht nur der hier vermeintlich vorgeführte restaurative Bürger verharret in seiner Saturiertheit und Lebensunmittelbarkeit, sondern doch genau so der revolutionäre Aktivist in seinem sicheren Wissen um Gut und Böse, Richtig und Falsch. Der Revolutionär ist nichts anderes als gleichfalls Objektivation des Willens im «principium individuacionis». Oder betrachten wir das revolutionäre Pathos, dem zwar kunstfertig, aber nicht minder laut als das Hundegebell, in nicht enden wollenden Kadenzten in Ludwig van Beethovens *Fidelio* die Referenz erwiesen wird. Die Uraufführung der ersten Fassung fand 1806 statt, die der endgültigen 1814, die Oper ist also nicht allzu lange vor der *Winterreise* entstanden. Dort nun spielt Leonores Verve, Florestans Kettenrasseln keine Rolle mehr. Auf dieser Reise herrscht, trotz der Naturgewalten, Ruhe, die Stille dessen, der sich von all dem bereits fast verabschiedet hat, im Wissen, dass auch der Aktivist, der Revolutionär, sollte er obsiegen, alsbald in seinem Bett liegen wird, wie der Bürger; faul, satt, in der Sicherheit und im ungetrübten Bewusstsein des eigenen Selbst.

*Der stürmische Morgen*, das kürzeste Lied der *Winterreise*, schließt fast überdeutlich an das vorangehende, *Im Dorfe* an, da es den Ablauf einer Handlung darstellt, ein stringentes, gleich einleuchtendes Nacheinander: Wurde der Wanderer bei seinen nächtlichen Beobachtungen und Reflexionen, der steilen Gewisserwerdung seiner Selbst, jäh gestört, um daraufhin das Dorf zu verlassen, sich von dessen Sphäre und seinen Bewohnern, damit von der Zivilisation endgültig zu verabschieden, so befindet er sich nun wieder im freien Felde. Die Nacht geht zuneige, und der Morgen bricht an. Dem entspricht, dass nun dem Wetter wieder Aufmerksamkeit geschenkt wird. Spielte es im geschützten Dorf keine Rolle – hier agierten die aggressiven Hunde als Stellvertreter ihrer Herren und als Feinde des Wanderers – so sieht er sich nun, in der Flur, wieder dem Sturme ausgesetzt, der einhergeht mit dem anbrechenden Morgen.

Mehrfach in der Forschung beobachtet, entspricht dem ein anderes, musikalisches Moment der Kontinuität, beide Lieder nämlich sind in d gehalten. Schubert, der Komponist, hebt damit seinerseits die bereits von Müller, dem Dichter, intendierte zyklische Dichttheit und innere Verflechtung der *Winterreise* hervor. Merkwürdigerweise jedoch ist das Lied nächtlich-deprimierender Beobachtung, *Im Dorfe*, in d-Dur. Das Elan, «furious energy»<sup>20</sup>, zunächst einen neuen Aufbruch in die Zukunft suggerierende *Im Dorfe* dagegen in d-moll. Hier geht es nicht um kontemplative Naturbetrachtungen, wie im *Frühlingstraum* und dessen Stimmung, sondern um Kräfte der Natur, gegen die der Wanderer noch, jenseits des dort imaginierten Idylls, im *Lindenbaum* anzukämpfen hatte. Wie ist diese Kontinuität im Gegensätzlichen, Seitenverkehrten zu verstehen, vor dem Hintergrund der bisherigen Wanderung, der Gratwanderung zwischen der «Welt als Wille» und der «Welt als Vorstellung» hin zur Erkenntnis des «Wesens der Dinge»?

Bevorzugt man im Gegensatz dazu wie bei *Im Dorfe* eine vornehmlich gesellschaftskritische Lesart, so ließe sich nun an eine solche leicht anschließen und somit eine Interpretationsebene sogar leicht fortführen: Das vom Wanderer im «bürgerlichen Guckkastentheater», im Schlafzimmer des ehemals Schnarchenden und bei Schubert Schlafenden Gesehene beflügelt – das sollte doch wohl einleuchten – zu politischer Veränderung. Dafür steht der Sturm und das Morgenrot, die Dynamik des Neuen und Anbrechenden, im Gegensatz zum saturierten Stillstand nächtlicher Beobachtung. Das ist eine Gegenzenerie: Denn kein idyllischer Sonnenaufgang vollzieht sich, sondern beinahe den Charakter eines Unwetters, eines Gewitters, hat der kommende Morgen. Er zerreißt die geschlossene Wolkendecke in Fetzen. Das verhüllende, Einnebelnde kann seiner unbändigen Kraft nicht mehr standhalten.

Wetterphänomene bildlich parallel zu politischen Vorgängen zu setzen, hat in der Dichtung große Tradition, noch weit über die Romantik hinaus; man denke nur an eines der bekanntesten Beispiele, an den «Donnerschlag», jenen berühmten Begriff, mit dem Thomas Mann im *Zauberberg* den Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu fassen versucht<sup>21</sup>. Diesem Unvermittelten, Unbändigen, Eruptivem entspricht die Kürze des Liedes Müllers und Schuberts: um einige energiegeladene Momente handelt es sich, nicht um kontemplative epische Breite. Wie die Dunkelheit der Nacht dem anbrechenden Tage weicht, so klart der wolkenverhangene Himmel dank der Naturgewalt auf und lässt die aufgehende Sonne erkennen: das, wir wollen wieder

---

<sup>20</sup> Youens, a.a.O., S. 262.

<sup>21</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt/Main 1981, S. 993.

einen «Klassenkämpfer» zu Worte kommen lassen, «Morgenrot der Freiheit»<sup>22</sup>. Daher markiere *Der stürmische Morgen* eine «Wende»: Einen selbstbewussten, sogar kämpferischen Gestus habe das Lied und deute damit über sich hinaus auf das später folgende: *Mut*<sup>23</sup>.

Doch es sei wiederholt: Wir befinden uns auf Müllers und Schuberts *Winterreise* und nicht in Beethovens *Fidelio* oder gar in dessen Allumschlingungsversuchen des letzten Satzes seiner *Neunten Symphonie*. Die «Wende» ist keine, es brechen keine neuen Zeiten an, schon gar nicht politische. Der vermeintliche Umschwung antizipiert *Mut* nur, insofern dort ein ähnlicher Rückfall in die Lebenszuversicht von einst zu konstatieren ist. Hier, im *Stürmischen Morgen*, findet die Kehrtwendung schon innerhalb des Liedes, das eine solche einzuleiten scheint, ihr plötzliches Ende. Der Wanderer ist nämlich wieder einmal Opfer einer Täuschung, wie zuvor schon in den Liedern *Die Wetterfahne* und *Der Greise Kopf*<sup>24</sup>, und wiederum ist es eine natürliche Ursache, die er selbst, wie bereits zuvor so oft, rasch erkennt. Schon die Täuschung gelingt nicht vollends; das lyrische Ich versteckt sich im Indirekten. Bereits Susan Youens stellt sich mit Recht die Frage, warum es, nach den Wetterbeobachtungen, nicht einfach feststellt, dass es sich um einen beflügelnden Morgen «nach seinem Sinn» handele, sondern er ihn nur so «nennt»<sup>25</sup>. Im deutschen Sprachgebrauch hat diese Formulierung allerdings nichts Konjunktivisches, sondern es handelt sich um eine Verstärkung, Akzentuierung im Sinne von «Dies ist dann ja einmal tatsächlich ein Morgen, recht nach meinem Sinn! Genau so, wie ich ihn mir wünschen würde!». Dies scheint die Aufbruchsstimmung noch zu forcieren.

Aber es ist ein Morgen nach «des Wanderers Sinn» eben. Die letzte Strophe verdeutlicht, dass Müller eine Bipolarität, eine Dichotomie zwischen «Sinn» und «Herz» herstellt. Es handelt sich um zwei Arten von Wahrnehmung, die einander aufheben, um Gegenbewegungen. Es ist ein unvermitteltes sinnliches Empfinden, das den Wanderer buchstäblich Morgenluft wittern lässt und ihn kurzfristig in die Welt des Burschen aus der *Schönen Müllerin* rückversetzt, eine Art affektiver Rückbesinnung. Das Herz allerdings, nicht nur in der Romantik doch Topos der Empfänglichkeit, widerspricht: Das Ich sieht es am Himmel abgebildet, gespiegelt: sein Herz, das eben nicht mehr das des Müllerburschen ist und kaum noch erwartungs-

<sup>22</sup> Goldschmidt, a.a.O., S. 135.

<sup>23</sup> Vgl. Hufschmidt, a.a.O., S. 127.

<sup>24</sup> Vgl. Müller – Schubert, a.a.O., S. 53.

<sup>25</sup> Vgl. Youens, a.a.O., S. 262f.

froh, aber irrgelitet «springt», wie in *Die Post*<sup>26</sup>, sondern «wie erstorben», so wie in *Gefor'ne Tränen*<sup>27</sup>, ist, und auf der Reise immer mehr in Kälte und Traurigkeit erstarrt. So herrscht Übereinstimmung zwischen Herzen und Himmel, wie bei einer Projektion, einer Spiegelung eben. Müller schafft nach *Die Wetterfahne* also abermals eine entsprechende Situation: Wieder starrt ein Mensch in die Ferne der Höhen und muss sich selbst erkennen. Das, was der Wanderer nun sieht, ist überdies banal. Es sind die gewöhnlichen Phänomene eines stürmischen Wintermorgens, der so kalt wie das Herz des Wanderers ist.

Keine Aufbruchsstimmung also herrscht, sondern letztlich Lethargie inmitten des winterlichen Brausens, das bereits die Wetterfahne zu ihren höhnisch erscheinenden Geräuschen veranlasst hatte. Schubert spitzt dies durch die Moll-Tonart zu, die die vermeintliche Dynamik des Liedes konterkariert. Der Hörer, der dies realisiert und ernst nimmt, mag nicht so recht an den Aufbruch glauben. Die Musik verrät zu Beginn also mehr als der Text, sie deutet voraus auf Verharrung und Trauer, die aus der Erkenntnis der letzten Strophe folgt, dass der Himmel nichts als die eigene geschundene Kreatur in der Form ihres Herzens zeigt; weit oben, vergrößert, so als würde sie in ihrem Leid verlacht.

Der Wanderer weiß nur allzu gut Bescheid über das Wesen der Dinge: Der Blick zuvor durch das Fenster in der bürgerliche Stube war auf ein weiteres Mal erkenntniseröffnend, beinahe schon in philosophischem Sinne «aufklärend» und ihn näher an das Ende bringend. Er ist ein solcher hinter den «Schleier der Maja»: Er brachte erneut Helligkeit, einen fast analytischen Zugang zu jenen «Anderen». Die «Welt der Vorstellung», die die ihre ist, kann ihm nichts mehr vorgaukeln. Wie in Wagners *Tristan und Isolde* ist gerade die Nacht die gefeierte Sphäre der Klarheit, der Erkenntnis, des im Leben Wesentlichen, in der sich das Weltengesetz, dessen «wonnehehres Weben», abbildet<sup>28</sup>; ein an sich urromantischer Topos, hochbedeutsam auch bei Novalis. Warum soll, trotz des Verharrenden dieser Situation, trotz der Stille, die erst durch die Hunde jäh unterbrochen wird, der Komponist dies in *Im Dorfe* nicht akzentuieren, indem er die Dur-Tonart verwendet?

Dann allerdings, im folgenden *Stürmischen Morgen*, der durch seine Dynamik scheinbar nach dem Dur verlangt, herrscht wieder, um weiter mit der Metaphorik von Wagners *Tristan und Isolde* zu sprechen, der Trug des Tages, der zu der Einbildung führen kann, das eigene Geschick und das der Welt

---

<sup>26</sup> Vgl. Müller – Schubert, a.a.O., S. 52.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>28</sup> Wagner, Richard: Musikdramen. Hrsg. von Edmund Kühn. Berlin 1914, S. 214.

in die Hand nehmen, bestimmen zu können. Das ist also eine gegensätzliche Erkenntnissituation, die, vor diesem Hintergrund, wenn nicht nach dem Moll verlangt, so doch mit ihm leicht in Einklang zu bringen ist: Zerissen wie die Wolkendecke ist das eigene Herz. Trotz plötzlicher Aufklärung, dem Anbruch des Tages und der Kraft des Sturmes, der die den Himmel verhängenden Wolken durchbricht, ist Dunkelheit, herrscht Tristesse: «nichts als der Winter / Der Winter kalt und wild!».

So macht sich der Wanderer also wieder auf den Weg, weiter und weiter, bis zum Leiermann, dass er ihn mitnehme ins, wie Thomas Mann im Sinne Schopenhauers formulieren wird, «Verheißungsvoll-Ungeheure»<sup>29</sup>. Dieses ist nur schwerlich mit neomarxistischen Kaderschulen oder spätachtund-sechziger Utopien zu verwechseln.

107

ro - te Feu - er - flam - men ziehn zwi - schen ih - nen hin: das  
 nenn ich di - nen Mor - gen so recht nach mei - nem Sinn! Mein  
 Herz sieht ab - dem - Him - mel ge - nalt sein eig - nes Bild, es  
 ist nichts als der Win - ter, es ist nichts als der Win - ter, der  
 Win - ter kalt und wild!

Edition Peters 9028

Franz Schubert: Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Nach den Ersten Drucken revidiert [von Max] Friedländer. New York: C. F. Peters, o.J. (um 1900), S. 107: nichts als der Winter / Der Winter kalt und wild!

<sup>29</sup> Mann, Thomas: Frühe Erzählungen. Frankfurt/Main 1981, S. 641.