

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

Franz Schuberts Erzählung *Mein Traum* und das Ende einer romantischen Illusion

WOLFGANG WANGERIN

Schuberts Musik und die Symbolik des Traumes

Poesie sei „ein freiwilliges und waches Träumen“, sagt August Wilhelm Schlegel 1801 in seinen Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (Schlegel 1963, 283). Eine solche Vorstellung ist nicht ungewöhnlich für die literarische Romantik, in der Traumvorstellungen (und ihre Bedeutung für die Poesie) eine große Rolle spielen. Die Romantik träumt. Ihr Traum ist nicht nur eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeiten des Lebens. Sie träumt vom Blick in das Paradies, vom Goldenen Zeitalter, von der blauen Blume, von der Freiheit (die Männer träumen von der Erlösung aus ihrer Zerrissenheit durch die Liebe der Frauen), kurz: es ist ein Traum vom harmonischen, glücklichen Verhältnis des Menschen zu sich selbst und zu seiner Welt. „Allerorten bezieht die Poesie ihre Substanz aus dem Traum“, ist bei Béguin zu lesen (Béguin 1972, 15). Das kann auch für die Musik gelten, in besonderem Maße für die Musik von Franz Schubert, der in den Jahren 1814 bis zu seinem Tod 1828 unter seine rund 600 Gedichtvertonungen zahlreiche romantische Gedichte aufgenommen hat. Man könnte Schuberts ganzes Werk als ein waches Träumen bezeichnen, mit allen Spannungen, die in einer solchen Formulierung enthalten sind und die sich in Schuberts Kompositionen wiederfinden.

Wir wissen, wie schnell die Romantik mit ihrem Traum am Ende war. Ich denke dabei an Wilhelm Müller, den wachen und politisch wachsamem Freiheitsdichter, an Heine (der hier nur am Rande eine Rolle spielt, obwohl er im Zusammenhang dieser Thematik eine zentrale Figur ist), auch an Caspar David Friedrich (den ich nur erwähne) und besonders an Franz Schubert. Schubert – ein literarisch denkender und auch selbst schreibender Komponist: Welche Stellung hat er in diesem Kontext?

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen“ heißt es bei Müller und bei Schubert in der *Winterreise*.¹ Dabei hatte doch der Traum des Novalis, der Traum von der blauen Blume, Schubert besonders inspiriert und seine kurze Erzählung *Mein Traum* stark beeinflusst. Ich rücke Schubert und seine vielfältigen literarischen Bezüge in den Mittelpunkt, auch wenn ich die Vielfalt dieser Thematik hier nicht annähernd ausbreiten kann und mich auf einige wenige Beispiele beschränke.

Schubert war ein Kenner der Lyrik seiner Zeit und hat oft Gedichte noch druckfrisch vertont, also damalige Gegenwartslyrik. Im Herbst 1828 vertont er sechs Gedichte von Heinrich Heine aus dem Zyklus *Heimkehr*, die ein Jahr zuvor im *Buch der Lieder* erschienen waren. Heine hat diese Gedichte 1824/25 geschrieben. Diese sechs Vertonungen sind in ihrer Kühnheit und in ihrer Radikalität völlig singulär. Ich möchte mit der Vertonung eines dieser Gedichte beginnen, mit dem Gedicht Nr. XX. Schubert gibt ihm den Titel *Der Doppelgänger*.

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe, –
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger! Du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle,
So manche Nacht, in alter Zeit?²

¹ Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise* ist 1821/22 entstanden. Schubert hat die Gedichte unter dem Titel *Winterreise* 1827 in zwei Schritten vertont, den zweiten Teil im Oktober 1827, ein Jahr vor seinem Tod.

² Schubert 1974, 162f., Heine 1975, 120f.

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

Wenn man sich Schuberts Vertonung anhört, so ist ihr „Katastrophenton“ (Fürbeth 1997, 74) noch heute schockierend, sie ist „eine der beklemmendsten Kompositionen Schuberts“ (Dittrich 1997, 263). Die heftigen Ausbrüche sind für viele nur schwer aushaltbar.³

Wir könnten uns jetzt ausführlich nur mit diesem Gedicht, seinen Hintergründen und mit dieser Vertonung beschäftigen. Ich vernachlässige das, weil für uns eine andere Frage interessant ist, nämlich: Wie ist diese hochgradig verstörende Komposition erklärlich? Gewiss, sie nimmt den Schmerz in Heines Gedicht ernst. Aber wo Heines Text emotional gebändigt bleibt, Heine den Schmerz camoufliert und die verborgenen Abgründe eher fürchtet, hat Schubert den Mut, den Schmerz ungemildert geradezu herauszuschreien. Aber was sind die Gründe dafür? Schubert hat dieses Gedicht kurz vor seinem Tod vertont, nur 31 Jahre alt. Solche Ausbrüche und Abstürze finden sich auch in anderen Kompositionen und sind in Schuberts letzten Lebensjahren so etwas wie ein musikalisches Prinzip, gerade auch in seiner Instrumentalmusik und selbst in seiner Kirchenmusik. Ich will versuchen, Erklärungen dafür zu finden.

Robert Schumann hat aus der Kenntnis der Schubert'schen Musik heraus davon gesprochen, dass Schuberts Komponieren ein Tagebuchschieben mit Noten sei: „seine ganz durch und durch musikalische Seele schrieb Noten, wenn andere Worte nehmen“ (zit. n. Gal 1970, 158). Das Notenblatt sei sein Tagebuch, dem er „jede seiner Launen anvertraute“ (ebd.). Zudem wissen wir, dass Schubert die Texte für seine Lieder nach ganz persönlichen, intimen Gesichtspunkten ausgewählt hat. Sein Tagebuchschieben mit Noten ist auch ein Tagebuchschieben mit den Texten der von ihm vertonten Gedichte, in der Regel spiegeln sie seine eigene emotionale Verfassung, es gibt daher oft ein Höchstmaß an Identifikation (hier haben wir schon die ersten Hinweise für das Verständnis der Doppelgänger-Vertonung). Schubert benutzt sogar Gedichtzitate, um sein Befinden zu verdeutlichen, so in dem berühmten Brief vom 31. März 1824 an den Freund Kupelwieser:

Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk Dir einen Menschen, [...] dem das Glück der Liebe u. Freundschaft nichts biethen als höchsten Schmerz [...] und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? – „*Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmerehr*“, so kann ich wohl jetzt alle Tage singen, denn jede

³ Bei meinem Vortrag in Innsbruck habe ich eine Aufnahme mit Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton) und Alfred Brendel (Klavier) vorgespielt. Wer die Originaltonart vorzieht, kann unter vielen anderen eine Aufnahme mit Christoph Prégardien (Tenor) und Andreas Steier (Klavier) wählen.

Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen. (Schubert 1964, 234)

Wenige Tage zuvor, am 27. März 1824, heißt es in einem Notizbuch Schuberts (das verloren gegangen ist, dessen Eintragungen aber z.T. von Eduard von Bauernfeld überliefert wurden): „Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen“ (Schubert 1964, 233).

Das ist eine bemerkenswerte Äußerung. Der Schmerz wird zur poetisch-musikalischen Instanz. Eine solche Auffassung findet überraschende Parallelen bei Gottlieb Heinrich Schubert, dem bedeutenden Psychologen der Romantik (der mit dem Komponisten nicht verwandt ist). Er bezeichnet in seiner von den Zeitgenossen viel gelesenen *Symbolik des Traums* 1814 die *Sprache des Traumes* als eine „Abkürzungen- und Hieroglyphensprache“, in der das Unbewusste zutage tritt und die „der Natur des Geistes in vieler Hinsicht angemessener erscheine, als unsere gewöhnliche Wortsprache“ (G.H. Schubert 1814, 2). Der Psychologe Schubert hat den Komponisten Schubert nicht gekannt, und doch lassen sich seine Vorstellungen auf die musikalische Sprache des Komponisten übertragen. Der Komponist Schubert äußert sich zudem mehrfach ganz ähnlich. Die Sprache des Traumes sei unendlich viel ausdrucksvoller, sagt der Psychologe G. H. Schubert, und „nur der versteckte Poet in unsrem Innern“ weiß sie zu handhaben (ebd., 3). Wenn wir dies auf den Komponisten Schubert übertragen, lässt sich sagen: Schubert verwandelt seinen Schmerz in Musik. Musik, so lesen wir bei Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*, sei „nur im Innern und Subjektiven getragen“, sie sei „das subjektive Innere selbst“ (Hegel 1970, III, 136). Nur die Musik kann, wie die Sprache des Traumes, dabei Gegensätzliches gleichzeitig sagen; die ganze Region unserer Gefühle, sagt G. H. Schubert, sei „von zweydeutiger Natur“ (ebd., 165), „Schmerz und Lust, Lust und Schmerz sind auf dieselbe Weise verbrüderet“ (G.H. Schubert 1814, 31). Wir werden noch sehen, dass der Komponist Schubert genau diesen Gedanken ebenfalls formuliert, und wie sehr diese Erfahrung für sein Komponieren zentrale Bedeutung erlangt. „Schmerz und Lust, Lust und Schmerz“, das könnte fast das dramaturgische Programm der Schubert’schen Musik bezeichnen.⁴

⁴ Interessant sind hier auffallende Parallelen zur Symboltheorie von Susanne Langer (zuerst 1942), die für den Zusammenhang von Literatur und Musik wichtige theoretische Impulse liefert (die auch didaktisch bedeutsam sind, vgl. Wangerin 2013; vgl. auch den Beitrag von Odendahl in diesem Band). Susanne Langer war auch Musikwissenschaftlerin, möglicherweise hat sie den Psychologen Schubert gelesen. Musik sei „wie geschaffen (...) zur Erklärung des ‚Unsagbaren‘“, sie sei der höchst entwickelte Typus „einer rein konnotativen Semantik“ (Langer 1984, 107).

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

Die Metapher vom „versteckte[n] Poet[en] in unsrem Innern“, die für den Psychologen Schubert zentral ist, besagt, dass im Traum wie in der Dichtung das Unbewusste zutage tritt. Seine Traumsprache findet nicht nur ihre Analogie in der Schubert'schen Musik, sie ist auch aufschlussreich im Blick auf Schuberts kurze Erzählung *Mein Traum*, von der gleich die Rede sein wird.

Wir wissen, wie sehr Heine vor allem in seinen frühen Gedichten aus dem *Buch der Lieder* ein Traumdichter war. Ebenso war Schubert ein Traumkomponist. Bei Heine gibt es unzählige Traumgedichte, und der Traum kann viel intensiver erfahren werden als die Realität. Durch den biographischen Hintergrund wissen wir: Die Träume seiner Gedichte dürfen wir auch als seine Träume verstehen. Auch Schubert vertont immer wieder Traumgedichte und Sehnsuchtsgedichte, und die komponierten Träume sind seine Träume. Dafür gibt es viele Beispiele und Belege.

Traumerfahrungen sind Realitätserfahrungen gleichwertig (das wussten schon die Romantiker). Hypnagoge Bilder sind dabei besonders intensiv. Die Romantik sieht enge Verbindungen zwischen Traum und Poesie. Das bezeugt auch das eingangs verwendete Schlegel-Zitat. Traum, Phantasie, Einbildungskraft sind wesensverwandt, und mit ihnen wiederum die Poesie. Ihnen gemeinsam ist die Bedeutung der Bilder. Geträumte und phantasierte Formen haben eigene Gesetze. Sie sind assoziativ, überschreiten mühelos alle logischen Grenzen, Zeit und Raum – und erst recht den eigenen Alltag. Das gilt auch für die Poesie. Sie wird bildhaft wie der Traum. Und: sie träumt. Die entstehenden Bilder sind dabei häufig tatsächlich Hieroglyphen, Verrätselungen, die wir oft schwer deuten können und die durch Vernunft nicht einfach zu erklären sind. Die Aufklärung hat das abgetan: Träume sind Schäume. Erst die Romantik erkennt, dass sie ernst zu nehmen sind – nicht zuletzt als verrätselte Erfüllung verdrängter Sehnsucht. Im Traum wird das Paradies geschaut – und in der Kunst.

Schuberts Erzählung *Mein Traum* ist vor diesem Hintergrund zu lesen. Der Komponist hat sie am 3. Juli 1822 geschrieben, im Alter von 25 Jahren.

Mein Traum

Ich war ein Bruder vieler Brüder u. Schwestern. Unser Vater, u. unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. – Einstmahls führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, u. befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahrelang fühlte ich den größten Schmerz u. die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, u. mein

Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entflossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer u. die Bahre versank. – Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmals in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig u. ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmahl erglühend: Ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater u. ich entfloh. Und zum zweytenmal wandte ich meine Schritte, u. mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmal zog, in dem viele Jünglinge u. Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmal auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht u. festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmal zu, u. ehe ich es wähte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; u. ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt u. liebend. Er schloß mich in seine Arme u. weinte. Noch mehr aber ich. – Franz Schubert

(Schubert 1964, 158f.).

Der Traum von „unabsehblichen Fernen“. Schubert als Novalis-Leser

Bevor ich auf diesen ungewöhnlichen Text genauer eingehe, möchte ich ihn kurz in den literarischen Kontext seiner Zeit stellen. Er erinnert sprachlich an Wackenroder, besonders aber an den berühmten Traum von der blauen Blume aus dem Roman *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis (1978, 240ff.). Dort heißt es im 1. Kapitel:

Da träumte ihm erst von unabsehblichen Fernen [...]. Der Gang führte ihn [...] bis zu einer großen Weitung, aus der ihm schon von fern ein helles Licht entgegenlängzte. Wie er hineintrat, ward er einen mächtigen Strahl gewahr, der wie

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

aus einem Springquell bis an die Decke des Gewölbes stieg und oben in unzählige Funken zerstäubte [...]. Es war, als durchdränge ihn ein geistiger Hauch, [...] eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres; [...] neue, niegesehene Bilder entstanden [...] und jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. (ebd., 241)⁵

Den Traumdarstellungen von Schubert und Novalis gemeinsam ist eine Vision, ein im Traum geschautes Paradies. Schubert hat Novalis nicht nur gelesen, er war auch der erste, der (schon 1819/20) dessen *Hymnen an die Nacht* und seine *Geistlichen Lieder* vertont hat (Schubert 1974, II, 413-419). Vor allem die dritte Hymne konnte er unmittelbar auf sich selbst beziehen, er liest sozusagen im Buch seines eigenen Lebens:

Einst da ich bitter Tränen vergoß, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann, und ich einsam stand am dürrn Hügel, der in engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebens barg – einsam, wie kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben [...] – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit – ich faßte ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreißbares Band. [...] An ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Tränen. – Es ward der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte. (Novalis 1978, 154f.)

Der französische Literaturwissenschaftler Albert Béguin sagt in seiner groß angelegten Monographie *Traumwelt und Romantik* (1937): „Hier hat der ‚Traum‘ seine höchste Bedeutung erreicht; er ist die Pforte zur zeitlosen Welt, der Weg, auf dem man, aller Einsamkeit, aller Verzweiflung, aller abgeschiedenen Existenz ledig, zur grenzenlosen Hoffnung gelangt“ (Béguin 1972, 260).

Novalis bezieht die eben zitierte Hymne auf seine verstorbene junge Geliebte Sophie Kühn, Schubert wird sie auf seinen Schmerz über die verstorbene Mutter bezogen haben. Sie starb, als Schubert 15 war. Ihr Tod hat sein gesamtes Werk nachhaltig beeinflusst; er hat ihn nie verwunden. Dafür gibt es viele Belege. Dass ihr Tod auch in Schuberts Erzählung eine so große Rolle spielt, weist darauf hin,

⁵ Ganz Ähnliches finden wir in dem Märchen *Hyazinth und Rosenblüt*, ebenfalls von Novalis. Mit „unendlicher Sehnsucht“ sucht Hyazinth die verlorene Geliebte, und es ist *nur der Traum*, der ihn in das Allerheiligste führt und ihm die Geliebte zurückbringt. Und wir kennen alle *Jorinde und Joringel* der Brüder Grimm. Hier zeigt der Traum den Ausweg aus der hoffnungslosen Situation, und er zeigt den Weg, den Jorinde gehen muss (übrigens in der Realität und nicht im Traum), um die Geliebte zurückzuholen. Kein enttäuschtes Erwachen, vielmehr ein Traum, der sich erfüllt; und die blutrote Blume wird zum Symbol für den Eintritt in das paradiesische Glück.

wie wenig er noch 1822 verarbeitet war. Ich komme darauf noch zu sprechen. Damit sind wir bei der Frage, was der Text *Mein Traum* über Franz Schubert aussagt.

Der „Dichterträumer“. Psychoanalytische Deutungen

Die Künstler der Romantik wissen, dass „der Traum ein treuer Spiegel des Wachens“ ist (G.H. Schubert 1814, 6) und dass „symbolische Handlungen im Traume eine ganz eigene Bedeutung“ erhalten – „auf räthselhafte Weise“ (ebd., 10). „Wir drücken in jener Sprache durch einige wenige hieroglyphische, seltsam aneinander gefügte Bilder [...] in wenigen Momenten mehr aus, als wir mit Worten in ganzen Stunden auseinander zu setzen vermöchten“ (ebd., 1). Vor allem in Lebensbeschreibungen enträtselten sich den Schreibenden „Dinge, mit denen sie sich Jahre lang angelegentlich beschäftigt, die sie Jahre lang als dunkles Geheimniß bekümmert hatten“ (ebd., 22), so heißt es bei G. H. Schubert.

Das klingt fast wie ein Kommentar des Psychologen Schubert zur Erzählung des Komponisten Schubert. Die Schubert-Forschung hat eine biographische Bedeutung des Textes z.T. kategorisch verneint. So auch der bedeutende Schubertforscher Otto Erich Deutsch: „Wahrscheinlich ist diese Erzählung einfach ein literarischer Erguß der Phantasie eines Zeitgenossen der deutschen Romantik“ (Schubert 1964, 159). Der Psychologe Schubert dagegen, schon von der frühen Psychoanalyse als ein legitimer Vorläufer angesehen (vgl. Reik 1915, 298), würde die Erzählung als eine autobiographische verstehen, deren Sprache die Sprache des Traumes ist, aus Bildern bestehend, die mit der Realität in Verbindung stehen, sich dabei aber nicht erklären. Alle wichtigen Lebensereignisse Schuberts finden sich in dieser Erzählung wieder: Der Tod der Mutter, die vielfachen Spannungen mit dem Vater, die schnelle Wiederverheiratung des Vaters, der Auszug aus dem väterlichen Haus, die ruhelose Wanderschaft Schuberts durch ständig wechselnde Wohnungen, Einsamkeit, Verzweiflung – und das Komponieren von Liedern. Dazu die Selbstcharakterisierung, „zertheilt“ zu sein von Liebe und Schmerz. Der Wiener Arzt Eduard Hitschmann spricht 1915 in Sigmund Freuds *Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* (die er mitbegründet hat) als Erster von einer allegorischen, autobiographischen Erzählung. „Diese ernste, visionäre Erzählung wird mit Recht als ein allegorisches Spiegelbild seiner inneren Entwicklung aufgefaßt“ (Hitschmann 1915, 288). „Schmerz und Liebe, [...] Verstoßensein und Sehnsucht: dieser Komplex wäre der Musaget seiner Gesänge. [...] Was ihn ‚in die ferne Gegend‘, ins Träumen und Sehnen und Erfinden abseits und hinan trieb, waren die Kämpfe und Schmerzen tief in seiner Brust, verstärkt durch längst ins Unbewußte versenkte infantile Gefühle“ (ebd., 290). Er nennt

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

Schubert einen „Dichterträumer“ (ebd.). Sein Traum führt in die Kunst. „Only in his music could Schubert enter the garden of delight“, sagt auch der angesehene amerikanische Musikwissenschaftler Maynard Solomon (1981, 147).⁶

Der Literaturwissenschaftler Detlef Kremer sieht für die Bedeutung des Unbewussten in der Romantik verschiedene Gründe, u.a. die Entdeckung der Kindheit als traumatischer Ort und den Wahnzustand als verschobene und gesplante Wahrnehmung (vgl. Kremer 2007, 84). Kindheit ist nicht nur glücklich und verklärt, mit utopischen Momenten wie etwa in Texten von Novalis oder Eichendorff, sie ist oft auch traumatisch, von fundamentaler Verletzung geprägt, wie etwa bei E.T.A. Hoffmann oder Tieck, „die sich als unbewusste Wunde [...] durch das ganze Leben zieht“ (ebd.). Schuberts lebenslange Wunde ist in der Tat der Tod der Mutter. Ich kann das hier nur andeuten.⁷ Wenn man mit Hans J. Fröhlich davon ausgeht, dass die Gedichte, die Schubert vertont, „Bekennnischarakter“ haben (Fröhlich 1978, 95), so liegt es auf der Hand, dass der Schmerz um die verlorene Geliebte, den Schubert so oft besingt, mit der Trauer um die verlorene Mutter zusammenfällt.

„Dich rufen alle, alle meine Lieder“. Der Traum-Komponist

Auch jenseits psychoanalytischer Deutungen liegt es auf der Hand, die Erzählung *Mein Traum* auf Schuberts Œuvre zu beziehen, zumal es nicht nur um Musik, sondern auch um (vertonte) Poesie geht. Ich möchte dafür nur einige wenige Aspekte herausgreifen. Was sind die wichtigsten Aspekte des Textes? Die Verbannung durch den Vater, die Trauer über den Tod der Mutter, die Flucht, das Wandern in ferne Gegenden als Flucht, die innere Zerrissenheit und vor allem: jahrelang gesungene Lieder, in denen sich Liebe und Schmerz wechselseitig überlagern. Das ist eine musikalische Selbstaussage, sozusagen das dramaturgische Programm nicht nur der Lieder, sondern der Schubert'schen Musik insgesamt. Erfüllung gibt es dabei nur durch ein Wunder und nur in der Vision: „ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einem Augenblick zusammengedrängt“ – bezeichnenderweise genau in dem Moment, in dem das Ich aufgenommen wird in den Kreis, der sich um das Grabmal der Mutter bildet. Dieses traumhaft erfüllte Ende beschreibt einen Moment höchsten Glücks, das wir in Schuberts Kompositionen selten finden. Eine Erfüllung im Traum. Der Moment höchsten Glücks allerdings geht einher mit ungehemmtem Weinen, noch

⁶ Solomon geht bei seiner Untersuchung der Schubert-Erzählung von einer Homosexualität Schuberts aus.

⁷ Genaueres u.a. bei Fröhlich 1978.

der Satzsatz bekräftigt, was zuvor so eindrucksvoll zur Sprache kommt: „So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.“

Wenn wir die tiefe Einsamkeitserfahrung, die starke Sehnsucht nach Geborgenheit und die Zerrissenheit, die aus dieser kurzen autobiographischen Erzählung sprechen, ernst nehmen, finden wir Erklärungen dafür, dass in Schuberts gesamtem Liedschaffen die Themen Sehnsucht, Liebesverlust, Einsamkeit, Wanderschaft und Tod so stark dominieren – von den frühen Liedern bis hin zum *Doppelgänger*, einer der letzten Vertonungen 1828. Und vor dem Hintergrund von Schuberts Erzählung überrascht es auch nicht, dass das Wandern, als durchgängiges Thema bei Schubert, nicht das heitere Eichendorffsche Wandern meint, sondern ein schmerzhaftes, das nicht ans Ziel gelangt und in der *Winterreise* nur mehr das Herumirren eines Flüchtenden ist. Das Wandern und die innere Zerrissenheit („So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz“) bestimmen immer wieder seine Textauswahl. Die Wanderschaft wird nicht nur als Flucht bezeichnet,⁸ sondern das Liedersingen über „lange lange Jahre“ wird als Folge der Einsamkeit gesehen. Mehr noch: das erzählende Ich, das wir mit Schubert gleichsetzen dürfen, weist selbst darauf hin, dass seine Zerrissenheit sich unmittelbar in seinen Liedern spiegelt: „Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz“ und umgekehrt. Nicht nur hier erklärt Schubert den Schmerz zum Motor seines Komponierens. Kein Wunder, dass er später gerade Müller und Heine vertont, die genau diese Zerrissenheit zum Thema machen, und dafür in seinem musikalischen Ton zu einem zuvor nicht gehörten Ausdrucksradikalismus findet. Kein Wunder auch, dass gerade der *Doppelgänger* zu einem Selbstporträt wird und dass wir auch in seiner Instrumentalmusik immer wieder radikale Ausbrüche und extreme Kontraste erleben. Das Adagio des Streichquintetts z.B. klinge in seinem Mittelteil „wie Geschrei“, sagen Dieter Schnebel (1979, 86) und Peter Gülke (1991, 296). Gülke spricht auch von unkultiviert schriller Klage, von nacktem Grauen und von Verzweiflungsschreien (ebd., 212, 296). Zu dieser inneren Zerrissenheit passen alle jene so zahlreichen Formulierungen innerhalb der Lieder wie „Und ich wandre sonder Maßen / Ohne Ruh’ und suche Ruh“ oder „ohne Rast und Ruh“ oder „Meine Ruh ist hin“ – und: „Ich finde sie nimmer und nimmermehr“.⁹

⁸ Wandern ist ein zentrales Thema in Schuberts Werk. Reise und Wanderschaft gelten als Todes- und Sexualsymbole; für C.G. Jung ist Wandern ein Bild des Suchens nach der verlorenen Mutter (siehe auch Fröhlich 1979, 142, 160). Wandern verbindet Einsamkeit, Sehnsucht, Liebe, Trennung, Trauer (ebd., 152) mit dem Traum, anzukommen und Ruhe zu finden.

⁹ Die Beispiele, die sich leicht vermehren ließen, sind Gedichten von Wilhelm Müller (*Der Wegweiser* aus *Winterreise*) und Goethe (*Rastlose Liebe* und *Gretchen am Spinnrade*, *Faust I*) entnommen.

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

Ich will im Folgenden mit nur einigen wenigen Beispielen Schuberts Erzählung auf sein kompositorisches Werk beziehen. Das erste große Werk, das Schubert in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu seiner Erzählung geschrieben hat, ist die h-Moll-Sinfonie, die berühmte *Unvollendete*, mit ihrem schmerzhaften 1. Satz und dem E-Dur-Andante des 2. Satzes. Man hat mit einiger Plausibilität versucht, die zwei Teile der Erzählung auf die zwei Sätze der Sinfonie zu beziehen, ohne dass man von einem Programm sprechen sollte. In dieser Zeit vertont Schubert u.a. Goethes Gedicht *An die Entfernte*. „So hab’ ich wirklich dich verloren?“ ist die zentrale Frage dieses Gedichtes. Die Schlusszeilen:

Dich rufen alle meine Lieder;
O komm, Geliebte, mir zurück!

ändert Schubert bezeichnenderweise ab:

Dich rufen *alle, alle* meine Lieder.

(Schubert 1974, 150; Hervorh. W.W.)

Dass Schubert hier an eine Liebesbeziehung gedacht haben könnte, widerspricht allem, was wir von ihm wissen; er hat z.B. keinen einzigen Liebesbrief hinterlassen. Diese nachdrückliche Betonung klingt vielmehr so, als sei sein von Schmerz geprägtes Komponieren insgesamt der Ruf an die geliebte Mutter, zurückzukehren. Die Klage um die verlorene Liebe, die Schuberts Werk durchzieht, meint unausgesprochen die verlorene Liebe der Mutter. Auch die vielen Todeslieder lassen sich von hierher erklären. „Der Schmerz des Fünfzehnjährigen um den Verlust muß grenzenlos gewesen sein“ (Fröhlich 1978, 80). Nur kurze Zeit nach ihrem Tod vertont Schubert Schillers Gedicht *Der Jüngling am Bache*, in dem er, selbst noch ein Jüngling, offenkundig sich selbst gesehen und das er gleich dreimal vertont hat. „Fraget nicht, warum ich traure“, heißt es in diesem Gedicht. „Eine nur ist’s, die ich suche / Sie ist nah und ewig weit. / Sehnd breit ich meine Arme / Nach dem theuren Schattenbild“ (Schubert 1974, 508). Ähnliche Formulierungen finden sich häufig. Im Juni 1818 komponiert Schubert das *Grablied für die Mutter* (Schubert 1974, 717), von dem wir annehmen können, dass auch der Text von Schubert stammt (vgl. Fröhlich 1979, 102). Vater und Sohn stehen *vereint* am Grab der Mutter – eine deutliche Entsprechung zur Wunschvorstellung am Ende der Erzählung.

Die Realität sah anders aus. Sie war geprägt durch Einsamkeit und Depression. Vermutlich um die Jahreswende 1822/23 erkrankte Schubert zudem, 25jährig, an Syphilis. Seine Briefe belegen seine tiefe Depression¹⁰ ebenso wie seine in dieser Zeit selbst geschriebenen Gedichte (*Mein Gebet* und *Klage an das Volk*). Vor diesem

¹⁰ Vgl. u.a. die Briefe vom 28.2.1823, 14.8.1823, 30.11.1823, 21.3.1824, 16.7.1824, 12.9.1824. Schubert 1964, 186 u. passim.

Hintergrund entsteht zwischen Mai und November 1823 sein Liederzyklus *Die schöne Müllerin*, der zum Teil im Krankenhaus geschrieben wurde und der voller persönlicher Bezüge steckt. Dieser Zyklus ist nicht die vermeintliche Idylle, sie ist in Wahrheit die zerstörte Idylle, die im Selbstmord endet. Der Schlussgesang freilich, *Des Babes Wiegenlied*, steht in E-Dur, bei Schubert eine Tonart, die den Wunsch nach Versöhnlichkeit, innerer Ruhe, Erfüllung, himmlischem Frieden und Todesglück signalisiert.¹¹ Im Juli 1824 schreibt er seinem Bruder Ferdinand, er fühle seine Person „von ewig unbegreiflicher Sehnsucht gedrückt“, wohlgemerkt „gedrückt“ und nicht ‚erfüllt‘, und spricht von dem fatalen „Erkennen einer miserablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Phantasie (Gott sey’s gedankt) so viel als möglich zu verschönen suche“ (Schubert 1964, 250f.). In Schuberts selbstverfasstem Gedicht *Klage an das Volk* (1824) heißt es ganz ähnlich: „Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt“ (Schubert 1964, 259). Man denkt sofort an Heines *Atlas*, den Schubert vier Jahre später ähnlich dramatisch wie den *Doppelgänger* vertont:

Ich unglücksel’ger Atlas! Eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, muss ich tragen
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.¹²

Die paradoxe figura etymologica scheint zu Schubert zu passen: Unerträgliches lässt sich nicht tragen. Interessant ist, wie Schubert in seinem Gedichttext (*Klage an das Volk*) mit diesem Schmerz umgeht. Am Ende seines Gedichtes heißt es:

Nur dir, o heil’ge Kunst, ist’s noch gegönnt [...]
Um weniges den großen Schmerz zu mildern [...].

(Schubert 1964, 259)

¹¹ Dort heißt es zu Beginn: „Gute Ruh’, gute Ruh’! Thu’ die Augen zu!“, und am Ende: „Und der Himmel da oben, wie ist er so weit!“. Albert Béguin sagt, ohne dabei von Schubert zu sprechen: Der Tod kann nichts anderes bringen „als die endgültige Auflösung der Individualität, die Erfüllung unserer Sehnsucht, wieder ins ungeschiedene Ganze einzugehen, und davon gibt der Traum einen Vorgeschmack“ (Béguin 1972, 104). Ernst Bloch spricht von der „Vermählung mit der Natur“ im Tode und von den Sehnsuchtsbildern, die ihre „Todesutopie in der Einheit des Unbewussten“ haben, „das die Natur [...] zu versprechen scheint“ (Bloch 1959, 1354). Über diese Parallelen zur *Schönen Müllerin* hinaus geht für Bloch Musik ohnehin „wirklich dem Tod entgegen“, und sie intendiert, „ihn in Sieg verschlungen zu haben“ (Ebd., 1290).

¹² Schubert 1974, 160; Heine 1975, 123.

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

Die Kunst als ein Gegengewicht zur miserablen Wirklichkeit – in der Kunst wie im Traum schafft Schubert sich die Möglichkeit, dem Schmerz dieser Welt eine Sprache zu geben. Der Traum heilt den Schmerz, heißt es bei Karoline von Günderrode.¹³

„Und ich wandre sonder Maßen / Ohne Ruh’, und suche Ruh’“ Schuberts *schauerliche Lieder*

Auf die *Winterreise* (1827) mit den Gedichten von Wilhelm Müller reagieren die Freunde verstört. Die metaphorische Besonderheit des Titels liegt auf der Hand. Hier reist einer nicht wie üblich zwischen Frühjahr und Herbst, sondern im Winter, und er wird nirgendwo zur Ruhe kommen. Was er dabei erlebt, ist für den Komponisten Dieter Schnebel (vgl. 1979, 84f.) das vielleicht Resignierteste, das je geschrieben wurde. Fischer-Dieskau (1985, 297) sagt über Schuberts Vertonung: „Die Agonie nimmt kein Ende, bevor nicht der Wahnsinn erreicht ist.“ Agonie und Wahnsinn sind in Müllers Gedichten angelegt, werden in der Vertonung aber extrem radikalisiert. Der Winterreisende erscheint psychisch gelähmt, die Stationen seiner Reise lassen keinerlei Fortkommen, keine Entwicklung, keine Überwindung seiner Agonie erkennen. Diese *schauerlichen Lieder*, wie Schubert sie selbst bezeichnet haben soll, die ihm selbst gleichwohl aber besonders gefallen haben, gefrieren in Fremdheit und Eis. In einer „als absurd erfahrenen Existenz“ (Schwab 1986, 172) bleibt im Schlusslied *Der Leiermann* wiederum nur, das Singen schauerlicher Lieder zu verlängern. An den Leiermann, den wunderlichen Alten, der barfuß auf dem Eise hin und her schwankt, mit starren Fingern die Leier dreht und den keiner hören mag, richtet sich, wie an einen Doppelgänger, die Frage: „Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?“ Nur: „Keiner mag ihn hören, / Keiner sieht ihn an“ (Schubert 1974, 409f.).

Die innere Zerrissenheit spricht aus jeder Zeile. Die Natur, eine eisige Winterlandschaft mit Todesvögeln und heulenden, bellenden Hunden, ist hier nirgendwo mehr romantischer Trost oder gar Freund des Einsamen, sie hat etwas Modernes, fast Surreales an sich. Es gibt kein Zwiegespräch mehr mit dem Bach wie in der *Schönen Müllerin*, denn dieser Bach ist „kalt und unbeweglich“ (Schubert 1974, 400), hart und starr, zugefroren. Er rauscht nicht mehr lustig, nicht mehr hell und wild, er ist stumm, und der Himmel über allem ist nicht weit wie noch in der *Schönen Müllerin*, auch nicht mehr blau, sondern grau und dunkel. Wir können uns einen Satz von Ernst Mach ausleihen, den er am Ende des Jahrhunderts, ebenfalls in Wien, sagt: *Das Ich ist unrettbar.*

¹³ Karoline von Günderrode, *Der Kuß im Traume* (Günderrode 1981, 85).

Müller findet bizarre, kühne Bilder von eindringlicher Wirkung (vgl. Wangerin 2004, 80f.), in denen Schubert sich selbst wiederfinden kann. Dessen musikalisch neue, radikale Ausdrucksformen sind ohne Vorbild. Die Grenzen des Schönen werden ohne Rücksicht auf die zeitgenössische Hörerfahrung überschritten, ebenso wie in etlichen Passagen seiner späteren Instrumentalmusik mit ihren mitunter chaotischen Ausbrüchen. Der musikalische Grundton ist tief resigniert, ja verstört. Nichts scheint musikalisch zufällig oder auswechselbar. Die Melodik führt oft schmerzhaft abwärts (wie auch in den späten Instrumentalkompositionen, etwa im Trio des 3. Satzes des Streichquintetts C-Dur), und mitunter bricht die Gesangsstimme abrupt aus der Melodieführung aus. Häufig findet sich eine Art „gesteigertes Sprechen“ (Staiger 1986, 194). Tonwiederholungen sind in der Singstimme stellenweise so ausdauernd, dass alles Melodische getilgt ist. Chromatik, Rückungen, kühne Harmonik, Neapolitanische Sextakkorde (die traditionell für Schmerz und Trauer stehen) spielen eine große Rolle, dazu häufig im Klavierpart fahle Oktavtremoli, leere Oktaven, die stellenweise den Dur-Moll-Wechsel bestürzend verstärken, akkordlose Schlusstöne. Im *Doppelgänger* und in den anderen Heine-Vertonungen geht Schubert diesen musikalischen Weg konsequent weiter. Er beschließt seinen Zyklus „mit einer halb irren, im tiefsten Elend erstickten Melodie“ (Staiger 1986, 195f.), ohne jede Versöhnung. Mit Ernst Bloch könnte man es auch so formulieren: Diese Musik ist durch und durch Anti-Utopie (Bloch 1959).

In den sechs Gedichten von Heinrich Heine aus dem Zyklus *Heimkehr*, die Schubert unmittelbar vor seinem Tod vertont hat, zeigt sich der Schmerz weniger in Resignation, sondern in heftigen Forte- und Fortissimo-Ausbrüchen, von denen wir zu Beginn gehört haben. Schubert sieht in diesen Gedichten den Schmerz und nur den Schmerz, ohne irgendeinen Unterton von Ironie oder Sarkasmus. Er sucht sich bei Heine genau das aus, was sein persönliches Thema ist. Neben den gewaltigen Ausbrüchen fällt auf, dass manche Klänge mit der klassischen Harmonielehre nicht mehr zu beschreiben sind. So etwa der keiner Tonart mehr zuzuordnende verminderte Septakkord in *Die Stadt* („Am fernen Horizonte“, Schubert 1974, 161), der als Arpeggio und Akkord insgesamt siebzehnmals über dem C im Bass erklingt und auch rhythmisch nicht zurechtgerückt wird. Mit akkordlosem C versinken am Ende Schmerz und Klage.

Die heftigen Ausbrüche in *Der Doppelgänger*, die wir vorhin gehört haben, erfolgen bei sparsamstem Klaviersatz mit stark zurückgenommener Dynamik und sehr langsamem Tempo durch ein Hinauftreiben der Melodik bei starkem Crescendo. Solche extremen Ausbrüche, die sich Schubert in der *Winterreise* versagt hat, stehen an den exponiertesten Stellen und sind sicher Ausdruck einer starken Identifikation des Komponisten mit den Gedichten Heines. Anders ist dieser „Ausdrucksradikalismus“ (Oehlmann 1987, 313), wie wir ihn auch in der Instrumentalmusik finden,

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

nicht erklärbar. Als Beispiel aus der Instrumentalmusik nenne ich stellvertretend das Adagio aus dem Streichquintett C-Dur, ebenfalls in Schuberts Todesjahr entstanden, dessen himmlisch ruhiger E-Dur-Gesang durch einen wilden, heftigen Mittelteil in b-Moll geradezu vertrieben wird. Der Schubert-Biograph Fröhlich (1978, 171) sagt, der *Doppelgänger* sei „nicht *ein*, sondern *sein* Gedicht“. Der durchgängig tiefe Klaviersatz erinnert an eine Chaconne, der Klang ist düster. Das Motiv, das dem Bass zugrunde liegt, hatte Schubert schon im *Agnus Dei* der kurz zuvor komponierten, aber bezeichnenderweise ebenfalls wenig tröstlichen *Es-Dur-Messe* verwendet. Ein sicher nicht zufälliges Selbstzitat.

Das Motiv des Doppelgängers war in der Romantik verbreitet. „Ich erschrecke“, sagt Gotthilf Heinrich Schubert 1814 in seiner *Symbolik des Traumes*, „wenn ich diese Schattenseite meines Selbst einmal im Traume in ihrer eigentlichen Gestalt erblicke!“ (G.H. Schubert 1814, 118). Dieses Erschrecken spricht auch aus Schuberts Vertonung. Er nimmt keinerlei Rücksicht mehr auf Konventionen bzw. Traditionen des Klavierliedes und sprengt alle Gattungsgrenzen.

Der *Doppelgänger* ist wie ein Spiegelbild, das nach altem Aberglauben den Tod ankündigt. Das ist noch einmal *das* Thema bei Schubert, nicht nur am Ende der Heine-Lieder. Nachdem so viele seiner Wanderer aufgebrochen (oder vor etwas fortgelaufen) sind, kehrt hier einer mutig zurück (Heines Zyklus heißt *Heimkehr*), aber es ist keine Rückkehr nach Hause, und statt der erhofften inneren Ruhe steht die „Schmerzengewalt“, die durch die berührende, resignativ-melodische Wendung am Schluss nicht abgemildert, eher noch intensiviert wird.

Gehen wir zum Schluss noch einmal zurück zu einem thematisch zentralen Lied aus der *Winterreise*, bei Schubert dem Lied Nr. 11, *Frühlingstraum*.¹⁴

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

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

¹⁴ Schubert verändert die Reihenfolge. Bei Müller steht das Lied als Nr. 20 an viertletzter Stelle.

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 Wonn' und Seligkeit.

Und als die Hähne krähten,
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?¹⁵

Wilhelm Müller, der Dichter der *Winterreise*, war den Zeitgenossen als Freiheitsdichter bekannt, und er war in der Zeit der Restauration auch ein politisch sehr wacher Publizist. Im Winter vom Mai zu träumen, müssen wir auch als politische Metapher lesen, wie auch die *Winterreise* insgesamt. Aber beziehen wir das Gedicht auf den Flüchtling im Winter: Sein Frühlingstraum erweist sich als „Täuschung“ (so lautet die Überschrift von Nr. 19, Schubert 1974, 407) und bleibt unerfüllt. Die Blätter am Fenster werden niemals grünen. Die Wirklichkeit zerfällt bis zur Dissoziation in eine Traumwelt und eine Welt des Wachens.

Der musikalische Kontrast, mit dem Schubert Traum und Erwachen gegenüberstellt, ist ungleich deutlicher als im Text: Dem lichten, fast walzerartigen A-Dur zu Beginn folgen, nach Moll gewendet, die grellen Dissonanzen des Klaviersatzes, die fast wie Geschrei anmuten und sich bis zum Fortissimo steigern. Die berührende, melodische dritte Strophe, in langsamem 2/4-Takt, findet ihre Entsprechung in der Schluss-Strophe. Mit lang gehaltener leerer Oktave A und schließlich einem fahlen Moll-Dreiklang verklingt das Lied im Pianissimo.

Im Lied Nr. 17 (*Im Dorfe*) bekommt das Ende des Traumes noch eine weitere Dimension:

¹⁵ Müller 1986, 59f. Schubert 1974, 402f. Bei meinem Vortrag in Innsbruck habe ich eine Aufnahme mit Christoph Prégardien (Tenor) und Michael Gees (Klavier) vorgespielt.

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten,
Die Menschen schnarchen in ihren Betten,
Träumen sich Manches, was sie nicht haben,
Thun sich am Guten und Argen erlaben:
Und morgen früh ist Alles zerflossen. –

Und etwas später: „Ich bin zu Ende mit allen Träumen – “. ¹⁶ Hier verbinden sich Literatur und Musik zu einer Einheit, in der der Glaube an den romantischen Traum aufgegeben ist.

Wenn wir an Heines Gedichte aus dem *Buch der Lieder* denken, so finden wir Ähnliches. Von dem Fichtenbaum, der in Eis und Schnee einsam von einer Palme träumt, wissen wir so gut wie von der Sehnsucht der Lotosblume, dass die Erfüllung des Traumes von vornherein ausgeschlossen ist. Heine, die Abgründe fürchtend, hat seiner Klage darüber „die subtile Begleitung des Sarkasmus“ mitgegeben (Béguin 1972, 392), Schubert dagegen hat den Mut zum unverstellten, ungemilderten Schmerz.

Das goldene Zeitalter, von dem sie alle träumten, liegt für Schubert wie für Müller und Heine „jenseits der Welt und hinter dem Ende der Zeiten“ (Béguin 1972, 388). Durch sie stirbt der romantische Traum.

Quellen

- Günderrode, Karoline von (1981): *Der Schatten eines Traumes*. Gedichte. Prosa. Briefe. Hg. von Christa Wolf. Berlin. Buchverlag Der Morgen
- Hegel, Georg W. F. (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik. I – III*. Frankfurt a.M. (= Theorie Werkausgabe Bd. 13-15)
- Heine, Heinrich (1973): *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Windfuhr. 16 Bände. Hamburg 1973-1997
- Heine, Heinrich (1975): *Buch der Lieder*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag
- Müller, Wilhelm (1986): *Die Winterreise und andere Gedichte*. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt a.M.: Insel Verlag
- Novalis (1978): *Das dichterische Werk. Tagebücher und Briefe*. Hg. von Richard Samuel. München

¹⁶ Müller 1986, 53f. Schubert 1974, 406.

- Schlegel, August Wilhelm (1963): *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe II*. Hg. von Edgar Lohner. Stuttgart
- Schubert, Franz (o.J.): *Lieder*. Bd. I – VII. Hrsg. von Max Friedländer. Leipzig: Edition Peters
- Schubert, Franz (1964): *Die Dokumente seines Lebens*. Hg. von Otto Erich Deutsch. Kassel
- Schubert, Franz (1974): *Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*. 2 Bände. Hg. von Maximilian und Lilly Schochow. Hildesheim
- Schubert, Gotthilf Heinrich (1814): *Symbolik des Traums*. Bamberg. Faksimile-Ausgabe Heidelberg 1968.

Sekundärliteratur

- Béguin, Albert (1972) [1937]: *Traumwelt und Romantik*. Bern
- Bloch, Ernst (1959): *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M.
- Dittrich, Marie-Agnes (1997): „Die Lieder“. In: Dürr, Walther/Krause, Alfred (Hg.): *Schubert-Handbuch*. Kassel, S. 141-267
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1985): *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*. Kassel. 2. Auflage
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1999): *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag
- Fröhlich, Hans J. (1978): *Schubert*. München
- Fürbeth, Oliver (1997): „Schuberts ‚Doppelgänger‘“. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Franz Schubert „Todesmusik“ (= Musik-Konzepte 97/98)*. München, S. 66-74
- Gal, Hans (1970): *Franz Schubert oder die Melodie*. Frankfurt a. M.
- Gülke, Peter (1991): *Franz Schubert und seine Zeit*. Laaber
- Hitschmann, Eduard (1915): „Franz Schuberts Schmerz und Liebe“. In: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse III*, H. 5, S. 287-292
- Karallus, Manfred (1983): „Schuberts Traum. Und wie man ein Trauma bewältigt“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, H. 12, S. 4-9
- Kremer, Detlef (2007): *Romantik*. 3. Auflage. Stuttgart
- Langer, Susanne K. (1984) [1942]: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag (engl. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass.)
- Manegold, Ingemarie/Rüther, Eckart (2006): *Der Träume Wirklichkeit. Eine Anthologie deutschsprachiger Traumgedichte. Vierter Teil. Von der Romantik zum Realismus*. Münster
- Oehlman, Werner (1987): *Reclams Liedführer*. Stuttgart 1987

„Ich bin zu Ende mit allen Träumen!“

- Reik, Theodor (1915): „G.H. Schuberts ‚Die Symbolik des Traumes‘ [sic], 1814“. In: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* III, H.5, S. 295-298
- Schnebel, Diether (1979): „Auf der Suche nach der befreiten Zeit“. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Franz Schubert* (= Musik-Konzepte Sonderband). München, S. 69-88
- Schwab, Hans-Rüdiger (1986): „Nachwort“. In: Müller, Wilhelm: *Die Winterreise und andere Gedichte*. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, S. 160-175
- Solomon, Maynard (1981): „Franz Schubert’s *My Dream*“. In: *American Imago* 38, S. 137-154
- Staiger, Emil (1986): *Musik und Dichtung*. Zürich
- Wangerin, Wolfgang (2004): „Die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen“. Liebe, Einsamkeit, Tod in Schuberts Vertonungen zeitgenössischer Lyrik“. In: Jonas, Hartmut/Josting, Petra (Hg.): *Medien – Deutschunterricht – Ästhetik. Jutta Wermke zum 60. Geburtstag*. München, S. 63-90
- Wangerin, Wolfgang (2006): „Der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis“. Winterbilder am Ende der Romantik: Wilhelm Müller, Franz Schubert, Caspar David Friedrich“. In: Ders. (Hg.): *Musik und Bildende Kunst im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler, S. 303-322
- Wangerin, Wolfgang (2013): „Meine Ruh ist hin - Mein Herz ist schwer“. Vertonungen (literarischer) Texte im Deutschunterricht“. In: Esterl, Ursula/Petelin, Stefanie (Hg.): *Musik* (= *ide. Informationen zur Deutschdidaktik*. Heft 2). Innsbruck: StudienVerlag, S. 53-64
- Wolf, Werner (2001): „Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?“ Intermedial Metatextuality in Schubert’s ‚Der Leiermann‘ as a Motivation for Song and Accompaniment and a Contribution to the Unity of *Die Winterreise*“. In: Bernhart, Walter/Wolf, Werner (Hg.): *Word and Music Studies. Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Amsterdam/Atlanta, S. 121-140