

Ü1: Wandermotive in Schuberts Goethe-Liedern
von Lorraine Byrne Bodley
(National University of Ireland Maynooth)

Ü2: Rezeptionsgeschichte zu Goethe und Schubert

Das etwas unglückliche Verhältnis zwischen Goethe und Schubert hat ohne Zweifel mehr als alle anderen Einflüsse zur Propagierung des Mythos eines mangelnden musikalischen Verständnisses bei Goethe beigetragen. Seit den Anfängen der Goethe-Rezeption wurde die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts durch den Goethe-Kult geprägt: gefeiert wurden die künstlerische und nationalistische Prominenz des Meisters. Goethes Werke wurden studiert und, was die Musik betrifft, nahm man Stellung ein für oder gegen die Richtung der moderneren Musik. In diesem Zusammenhang meinte man, Schuberts Lieder seien nicht mit Goethes Lieder-Theorie in Eingang zu bringen, nach denen (so hat man irrtümlicher Weise geglaubt) die Prinzipien des strophischen Liedes streng beobachtet werden müssten. Goethe, als Dichter des Kanons und als titanische Persönlichkeit, wurde dann dem Bild des sogenannten ›armen‹ Schuberts gegenübergestellt. Dieses Bild des ›armen‹ Künstlers, das sich teilweise auf den romantischen Gedanken des vernachlässigten Künstlers zurückführen läßt, des Künstlers, der tapfer um Anerkennung kämpft, um erst nach seinem Tode verstanden zu werden,¹ hat zum Missverständnis beigetragen, was Goethes ›Antwort‹ auf Schubert angeht.² Goethes ›Ablehnung‹ von Schuberts erstem Liederbuch sei von Zelter, dem Goethe Rat suchend geschickt haben soll, beeinflusst worden. Solche Argumente können in keiner Weise begründet werden. Im Gegenteil: in den achthundereineundneunzig Briefen, die den Goethe-Zelter-Briefwechsel ausmachen, werden Schubert-Lieder gar nicht erwähnt; es ist klar, dass die Lieder nie an Zelter geschickt worden sind. Hinzukommt, dass Zelter zur Zeit der Ankunft der Schubert-Lieder in Weimar nicht anwesend war. Bei der Darstellung des ›vernachlässigten Schubert‹³ hat man übersehen, dass Goethe Schuberts zweite Widmung schon 1825 in seinem Tagebuch anerkannte,⁴ während Johann Nepomuk Hummel, seinerzeit Weimars führender Musiker, und Felix Mendelssohn, Goethes Freund und musikalischer Berater, Schubert erst 1827 für sich entdeckten.⁵ Dass Schubert kein persönliches Dankeswort von Goethe empfing, mag durch Goethes Zurückhaltung der neuen Generation

¹ Christopher Gibbs: *Poor Schubert: images and legends of the composer*, in: Ders. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge 1997, S. 36-55.

² S. z. B. R. Boehmer-Aachen: *Goethe und Schubert*, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 14 (1913), S. 486-489; Konrad Volker: *Schubert und Goethe*, in: *Die Musik* 14 (1915), S. 129; Mathilde von Leinburg: *Schubert und Goethe* (München, 1928); M. Zeiner: *Goethe und Schubert, Die Quelle* 79 (1929), S. 105; Paul Riesenfeld: *Goethe und Schubert*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 90 (1932), S. 267; Konrad Huschke: *Schubert und Goethe*, in: *Musica* 7 (1953), S. 580-581; Alexander Witeschnik: *Goethe und Schubert: Die Geschichte einer einseitigen Liebe*, in: *Jahrbuch des Wiener-Goethe Vereins* 67 (1963), S. 78-85; Joseph Müller-Blattau: *Franz Schubert, der Sänger Goethes*, in: Ders. (Hrsg.): *Goethe und die Meister der Musik*, Stuttgart 1969, S. 62-80; David Dalton: *Goethe and the Composers of his Time*, in: *The Music Review* 34 (1973), S. 157-174; Ronald Taylor: *Goethe-Schubert and the Art of Song*, in: Volker Dürr und Géza v. Molnár (Hrsg.): *Versuche zu Goethe: Festschrift für Erich Heller*, Heidelberg 1976, S. 141-149; Frederick W. Sternfeld: *Goethe and Music: A List of Parodies and Goethe's Relationship to Music: A List of References*, New York, 1954, S. vi.

³ Gibbs (wie Anm. 1), S. 46-48. S. a. die Besprechung von Newman Flowers Buch: *Franz Schubert: The Man and his Circle* in der *New York Times* vom 25. November 1928, in: Robert Winter, *Whose Schubert?*, *Nineteenth-Century Music* 17/1 (1993), S. 97.

⁴ Gustav von Loeper / Erich Schmidt / Hermann Grimm u. a. (Hrsg.): *Goethes Werke*, Weimar 1887-1912 (im folgenden: *Goethe*, Weimarer Ausgabe, WA), III/10, 16. Juni 1825, S. 68-69. »Sendung von Schubert aus Wien, von meinen Liedern Kompositionen«.

⁵ R. Larry Todd: *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford 2003, S. 72.

romantischer Künstler gegenüber zu erklären sein,⁶ oder durch die Tatsache, dass Goethe und Schubert sich nie kennengelernt hatten. Dieses Rätsel wird man nie lösen können. Es steht aber fest, wie aus den nach dem Wiener Kongress stringenter gemachten Zensur-Gesetzen Metternichs zu sehen ist, dass Schubert sein opus 19 mit der Widmung an Goethe auf dem Titelblatt in Wien nicht hätte veröffentlichen können ohne ausdrückliche Erlaubnis des Dichters eingeholt zu haben.⁷ Irgendwann, vielleicht sogar am Tag, an dem er den Empfang der Lieder in seinem Tagebuch notierte, wird Goethe nach Wien geschrieben haben müssen, um die nötige Erlaubnis zu erteilen. Der Verlust dieses Dokuments,⁸ zusammen mit der Legende der Vernachlässigung Schuberts und der vermeinten Olympischen Fremdheit Goethes und seiner ›Blindheit‹ gegenüber den talentierten Schriftstellern der jüngeren Generation,⁹ haben die Missverständnisse in Bezug auf die Goethe unterstellte ›Vernachlässigung‹ des ›armen Schubert[s]‹ gefördert.

Ü2 2. Affinität zwischen Goethe und Schubert

Die zwischen diesen zwei Künstlern bestehende Affinität, die bis in die jüngste Vergangenheit in der Rezeptionsgeschichte verkannt worden ist, tritt in Schuberts Vertonungen von Goethe-Texten ständig zu Tage. Dass Goethe für Schubert wichtiger als alle anderen Dichter war, ist nicht nur von Spaun bestätigt worden, sondern auch durch die zweiundachtzig Vertonungen, die die einundsechzig Gedichte Goethes inspiriert hatte. Dazu kommt, dass Schubert immer wieder auf einen Dichter zurück kam, der das Liederjahr 1815 dominierte. In etwa zwanzig von diesen zwei und achtzig Vertonungen der Goethe-Gedichte kommt das Thema ›Wassermetaphorik und Wandermotive‹ vor (siehe die erste Tabelle). Während ich ursprünglich vorhatte, einen allgemeineren Überblick über die Goethe-Vertonungen zu bieten, die beide Motive behandeln, konzentriere ich mich auf die Wandermotive und eigentlich auf den Musensohn. Dass Goethe sich mit dem Wanderer identifizierte, ist schon genügend bekannt. Studiert man Schuberts auf Goethes Gedichten fussende Wanderlieder – insbesondere *Der Musensohn* und *An die Türen* (von Goethes Harfner gesungen), so sieht man, dass Schubert Musik hervorbringt, die ganz und gar den Gesetzen seiner eigenen künstlerischen Natur entspricht.

⁶ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, 2 Bände, Stuttgart 1998, 2. April 1829, S. 343.

⁷ Otto Biba: *Goethe in the Vienna Music Scene of his Era*, in: Lorraine Byrne Bodley (Hrsg.): *Goethe: Musical Poet, Musical Catalyst*, Dublin 2004, S. 27.

⁸ Wie Anm. 7.

⁹ Lesley Sharpe: *Introduction*, in: Ders. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge 2002, S. 2.

Tabelle 1: Wassermetaphorik und Wandermotiv in Schuberts Goethe-Liedern

<i>Am Flusse</i> (D160) 1. Vertonung	first working, 27 February 1815
<i>Am Flusse</i> (D766) 2. Vertonung	December 1822
<i>Rastlose Liebe</i> (D138) op.5, no.1	19 May 1815
<i>Jügers Abendlied</i> (D215) 1. Vertonung	20 June 1815
<i>Jügers Abendlied</i> (D368), op.3, no.4 2. Vertonung	Beginning of 1816
<i>Meeresstille</i> (D216a) 1. Fassung	20 June 1815
<i>Meeresstille</i> (D216) 2. Fassung	21 June 1815
<i>Wandrer's Nachtlid I</i> (D224), op.4, no.3	5 July 1815
<i>Der Fischer</i> (D225), op.5, no.3 2 Fassungen	5 July 1815
<i>Geistesgruß</i> (D142), op.92, no.3 6 Fassungen	March 1816, revised 1821 and July 1828
<i>Gesang der Geister über den Wassern</i> (D484) Fragment: Solostimme und Klavier	September 1816
<i>Gesang der Geister über den Wassern</i> (D538) TTBB unbegleitet	March 1817;
<i>Gesang der Geister über den Wassern</i> (D704) TTTTBBBB, 2vla, 2 vc, 2db	December 1820;
<i>Gesang der Geister über den Wassern</i> (D705) TTBB mit Klavierbegleitung	December 1820
<i>Gesang der Geister über den Wassern</i> (D714), op. posth. 167 TTTTBBBB, 2vlins, 2vc, 2db	February 1821
<i>Mahomets Gesang</i> (D549) 1. Vertonung	March 1817
<i>Mahomets Gesang</i> (D721) 2. Vertonung	March 1821
<i>Auf dem See</i> (D543) 2. Fassungen	March 1817
<i>Mahomets Gesang</i> (D549) 1. Vertonung	March 1817;
<i>Mahomets Gesang</i> (D721) 2. Vertonung	March 1821
<i>Johanna Sebus</i> (D728) Fragment	April 1821
<i>An die Türen</i> (D478), Op.12, no. 3	1816 & 1822
<i>Der Musensohn</i>	
<i>Wandrer's Nachtlid II</i>	before 24 July 1824

Ü2 3. Entstehung des Wandererliedes in der Goethezeit

Um die Einzigartigkeit der Schubertschen Vertonungen von Goethes Wanderliedern zu verstehen, muss man den historischen, kulturellen Zusammenhang berücksichtigen. Das Wanderlied, das als Novum in der Goethezeit entstand, war freilich nicht nur bei Goethe und Schubert zu finden. Vielmehr reflektierte es die in dieser Epoche sich vollziehende Umgestaltung der Dichtkunst und der Gesellschaft. Mit dem Untergang der auf Privileg begründeten Gesellschaft gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts, wurde Mobilität zum Schlüsselgedanken des modernen Lebens – vor allem durch die sich im Rahmen der Erziehung durchsetzenden Reformen. Zeitgenössische Dichtung verband diese Mobilität mit der Figur des wandernden Sängers, und hieraus entstand in der Literatur das melancholische Bild des ›auf-dem-Wege-Seins‹, kulminierend im Bild des Reisens in einer feindlichen Jahreszeit, nämlich im Winter, wobei Müllers Winterreise als wichtiges Beispiel gilt. Während Volksdichtung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts reich an Reise- und Abschiedsliedern war, waren solche von Handwerkern beim Abschied gesungenen Lieder (einhergehend mit einem Abschiedstrunk), Ausdruck für gesellschaftliche Unabhängigkeit und Befreiung von Arbeitsverhältnissen. Um 1800 war der Wanderer nicht mehr Handwerker, sondern ein junger Mann, dessen Reise im Zusammenhang mit der Natur verstanden wurde. Das Reisen wurde sogar zu seinem Zuhause, bis er, nach einer Zeit der Wanderung (und Selbstentwicklung), bei der Begegnung mit der Geliebten die bekannten Zeichen erkannte, dass gerade die Liebe sein richtiges Zuhause sei.

Diese neue Darstellung des Wanderers spiegelte gesellschaftliche Entwicklungen wider zu einer Zeit, in der das Bewusstsein der verschiedenen Kulturen ortsbestimmt war. Während in der Vergangenheit Wanderer wie fahrende Zigeuner und Vagantenmusiker verpönt waren, wurden in den frühen Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts Akademiker und gebildete Kaufleute zu reisen ermutigt. Dieser Tatbestand läßt sich mehrfach begründen: durch soziologische Reform, den Einfluss Rousseaus, die Überquerung der Alpen, und die deutsche Erziehungsreform.

Schon vor der Französischen Revolution erhoben sich Stimmen gegen die Wanderjahre der Handwerker zugunsten einer formalen Erziehung. Die *assemblée nationale* führte das durch, wovon der Absolutismus der Aufklärung nur geträumt hatte: die *Loi d'Allarde* des zweiten März 1791 schaffte kollektive industrielle Privilegien und Zünfte ab. So wurde der Arbeitsmarkt schon vor der Industriellen Revolution neu strukturiert und Nachbarstaaten gezwungen, sich anzupassen.

Jetzt weniger mit Handel assoziiert, wurde das Wandern dem Lesepublikum empfohlen. Zum Beispiel: in Rousseaus *Émile ou de l'éducation* (1762), wurde dem Jüngling empfohlen, seinen *status naturalis* solange wie möglich beizubehalten und so spät wie möglich in den *status civilis* einzutreten. In diesem Roman empfiehlt Rousseau die echt philosophische Kunst des Reisens, da der Genuss der Natur zum Studium der Natur führt und umgekehrt; das Wandern ermöglicht es »körperliche und geistige Bewegungen in eins zu verbinden«; es bestimmt den natürlichen Rhythmus der Ruhe und des Abschieds. Vor allem: am Ziel der Rousseauschen Reisen wartet ein verborgener Lohn. Das Wandern führt zur idealen Frau, zu Sophia, zur Weisheit.

Die Assoziierung des Wanderns mit autodidaktischer Erziehung ist in der sogenannten Bildungsreise im neunzehnten Jahrhundert, und den Reiseführern und in der Literatur des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts zu spüren. Schinzes *Reise durch die Schweiz* (1773),¹⁰ Ebels *Reise-Handbuch für die Schweiz*,¹¹ Horace-Bénédict

¹⁰ Johann Rudolf Schinze: *Beyträge zu nähern Kenntniß des Schweizerlandes* 1. Heft, Zürich 1773, und James Schwarzenbach (Hrsg.): *Die vergnügte Schweizerreise anno 1773*, Zürich o.J. [1952].

de Saussaures *Forschungsreisen in den Alpen*¹² und Burdachs *Bemerkungen und Gefühle auf einer Reise durch den Harz* gehören zu den wichtigsten Beispielen.¹³ Im literarischen Bereich war Laurence Sternes *Sentimental Journey through France and Italy* (1768)¹⁴ besonders einflussreich. Darauf folgten schnell Jakobis *Winterreise* (1769)¹⁵ und *Sommerreise* (1770)¹⁶ in Deutschland. Eine weniger bekannte Quellen und ein Beispiel der Art des aufgeklärten Absolutismus gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist Achim von Arnims Aufsatz *Von Volksliedern*, die er in *Des Knaben Wunderhorn* dem Komponisten Johann Friedrich Reichardt zuschrieb.¹⁷ Hier wird die Gesellschaft als ›Arbeitshaus‹ verstanden. Dagegen behauptete er die wichtige Stellung der Wanderer und Außenseiter, ohne die die Gesellschaft erstarren würde. Dass er hiermit die Studenten im Sinne hatte, sieht man in Achim von Arnims Roman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*.¹⁸

Arnims wandernder Student spiegelt die deutsche Erziehungsreform, die sogenannte ›Humboldtsche Reform‹ wider, worin der Imperativ eines kontinuierlichen Abschieds, »die Wissenschaft als etwas noch nicht ganz Gefundenes und nie ganz Aufzufindendes zu betrachten und unablässig sie also solche suchen«, auf die Akademiker zielte. In verschiedenen Schriften, die sich mit der Besserung des Erziehungsystems beschäftigten, wurde auf die Mobilität der jungen Männer bestanden. Fichte zufolge toleriert die Jugend keine Trägheit: »Der Jugend eigentlicher Charakter ist rastlose, nie unterbrochene Thätigkeit: natürlich und sich selbst überlassen kann sie nie ohne Beschäftigung seyn. Sie [als] träge zu erblicken ist [wie] der Anblick des Winters mitten im Frühling«.¹⁹ Auch machte der Philosoph einen Unterschied zwischen zweierlei Bürgern. Der erste war der städtische Bürger, der Philister, der sich mit den *artes mechanicae* beschäftigte. Der zweite war der akademische Bürger, der Musensohn, der sich mit den *artes liberales* beschäftigte. Im neunzehnten Jahrhundert kamen zahlreiche Figuren dieser Art vor: Lenzens *Hochzeitscarmen für einen abtrünnigen Musensohn*²⁰ liefert ein frühes, humorvolles Beispiel des Musenzöglings (*alumnus musarum*); Goethe und Schiller tadelten die Philister in dem *Musenalmanach für das Jahr 1797*, und in ihren Schriften zur Erziehung schrieben Fichte und Schleiermacher im gleichen Sinn.²¹ Während Philister mit dem ›Zirkel der Gewohnheit‹ identifiziert wurden, ist die Verbindung des Musensohnes mit dem Element der Bewegung überall zu sehen. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, im Jahre von Schuberts Geburt veröffentlicht (1797), stellt ein wichtiges Beispiel dar: der

¹¹ Johann Gottfried Ebel: *Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art in der Schweiz zu reisen*, Zürich 1793.

¹² Horace-Bénédict de Saussure: *Voyage dans les Alpes, precedes d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, Genève 1779, r.1787.

¹³ Karl Friedrich Burdach: *Bemerkungen und Gefühle auf einer Reise durch den Harz*, Leipzig 1798, r.1800.

¹⁴ Laurence Sterne: *Sentimental Journey through France and Italy*, London 1768.

¹⁵ Johann Georg Jakobi: *Winterreise*, Düsseldorf 1769.

¹⁶ Johann Georg Jakobi: *Sommerreise*, Halle im Magdeburgischen 1770.

¹⁷ Achim von Arnim: *Von Volksliedern*, in: Achim von Arnim u. Clemens Brentano (Hrsg.), *Des Knaben Wunderhorn*, Berlin 1805-08.

¹⁸ Achim von Arnim: *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, Berlin, 1810, in: Walther Migge (Hrsg.) ders. *Sämtliche Romane und Erzählungen*, München 1962, Bd. 1.

¹⁹ Johann Gottlieb Fichte: *Über das Wesen des Gelehrten, und seine Erscheinungen im Gebiete der Freiheit*, Jena, 1805, in: I. H. Fichte (Hrsg.): *ders. Werke*, Berlin 1971, Bd 6, S. 398.

²⁰ Jakob Michael Reinhold Lenz: *Hochzeitscarmen für einen abtrünnigen Musensohn* in: Sigrid Damm (Hrsg.): *ders. Werke und Briefe in 3 Bänden*, Leipzig 1987.

²¹ Friedrich Schleiermacher: *Gelegentliche Gedanken über Universitäten in deutschem Sinn. Nebst einem Anhang über eine neu zu errichtende*, in: Ernst Anrich (Hrsg.), *Die Idee der deutschen Universität. Die fünf Grundschriften aus der Zeit ihrer Neubegründung durch klassischen Idealismus und romantischen Realismus*, Darmstadt 1964, S. 229ff.

Protagonist, Joseph Berglinger, unternimmt seine Reise nicht um Liebe zu suchen sondern um Musiker zu werden.

Ü2 4. *Der Musensohn*

Ü3 4.1 Goethes Identifizierung mit dem Wandern

Genau wie das Wandern ein ständiges Motiv in Schuberts Liedern ist, so gehen bei Goethe Dichtung und Wandern häufig Hand in Hand. Schon 1771 bezieht sich Goethe auf Shakespeare als den größten Wanderer; ein spätes Beispiel findet sich in den Roman, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, wo Wilhelm gefragt wird, »ob ihm nicht auch manchmal ein Lied bei seinen Fußwanderungen einfalle und das er so vor sich hin singe?« Im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit* (1814) erzählt Goethe, wie er nach Abschluss seiner Studien zwischen Darmstadt, Frankfurt und Bad Homburg wanderte. Er war so sehr gewöhnt, »auf der Straße zu leben«, dass man ihn »den Wanderer« nannte: »Mehr als jemals war ich gegen offene Welt und freie Natur gerichtet. Unterwegs sang ich mir nur seltsame Hymne und Dithyramben, wovon noch eine, unter dem Titel *Wandrer's Sturmlied* übrig ist.«²² Und im sechzehnten Buch von *Dichtung und Wahrheit*, erst nach seinem Tode veröffentlicht, zitiert Goethe *der Musensohn*²³ als Beispiel des berühmten »nachtwandlerischen Dichtens«, des *locus classicus*, wodurch der Dichter anhand eines Instruments schafft, von dem er gar nichts weißt, nämlich sein Unterbewusstsein:

Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr als ich darauf angewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So ging's den ganzen Tag.

Auch bei'm nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wamms machen zu lassen, und mich zu gewöhnen im Finstern, durch's Gefühl, das, was unvermuthet hervorbrach zu fixieren. Ich war so gewohnt mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, daß ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb.²⁴

Während Goethe die ersten drei Zeilen als die Art Inspiration zitiert, die er in seiner Jugend erfuhr, sieht man bei genauerer Prüfung von Sprache und Syntax des Musensohn-Gedichts, dass Rhythmus und Form sich auf die Frühlingsgedichte der klassischen Jahre beziehen. Das Gedicht erschien zuerst in einer an den Berliner Verlag von Friedrich Gottlieb Unger am

²² Eric Trunz (Hrsg.): *Goethe Werke*: Hamburger Ausgabe, Hamburg 2008 (im folgenden HA); HA, IX, S. 521.

²³ Das Datum des Musensohn-Gedichts ist unsicher. Nach der Berliner Ausgabe ist es 1775, also auf die frühen Frankfurter Jahre zurückgehend, während es nach Trunz den Jahren vor 1799 zugehört. Siehe Karl Richter / Herbert G. Gopfert / Norbert Miller / Gerhard Sauder / Edith Zehm (Hrsg.): Münchner Ausgabe 20 in 23 Bänden, München, 2002, (im folgenden MA); MA 6.1, S. 43; MA 16, S. 716.

²⁴ *Dichtung und Wahrheit* IV 16, HA X, S. 80f.

vierten November 1799²⁵ geschickten Lieder-Sammlung und wurde im folgenden Jahr veröffentlicht.²⁶

Ü3 4.2 Die einmalige Stellung von Goethes *Der Musensohn* als Wanderlied im 19. Jahrhundert

Im Gegensatz zu anderen Wanderliedern des 19. Jahrhunderts – Müllers Winterreise-Zyklus kann als wichtiges Beispiel gesehen werden – stellen Goethes Wanderlieder den Übergang vom Winter zu einem Frühling dar. In der zeitgenössischen Literatur wurde der Winter gefeiert, wie in James Thompsons *Winter* (1726) und Johann Friedrich Reichardts ›100 Lieder geselliger Freude‹ (1796/97), dessen erster Band Frühlings- und Sommerlieder und dessen zweiter Band Herbst- und Winterlieder enthält.²⁷ Im Vergleich zu diesen Quellen begrüßt Goethes *Musensohn* den Wechsel von Gegensätzen. Zwei frühere Beispiele dieser Art finden sich schon in Goethes Wanderliedern vor: *Wandrer's Sturmlied* (1772), in dem der Dichter, der gegen die Gewalt des Winters kämpft, fähig ist, den Winter in einen Frühling zu verwandeln:

Wen du nicht verlässest, Genius,
Wirst im Schneegeköber
Warmumhüllen,
Nach der Wärme ziehn sich Musen,
Nach der Wärme Charitinnen²⁸

und *Harzreise im Winter* (1777):

Aber den Einsamen hüll'
In deine Goldwolken!
Umgeb mit Wintergrün,
Bis die Rose wieder heranreift,
Die feuchten Haare,
O Liebe, deines Dichters!²⁹

wo das Wort ›Wintergrün‹ es dem Winter erlaubt, sogar metaphorisch zum Frühling zu werden, so dass der Winter leichter auszuhalten ist, und dann erscheint die Liebe als Kraft *sui generis*, die den Wanderer schützt und durch den harten Winter führt:

Mit der dämmernden Fackel
Leuchtest du ihm
Durch die Furten bei Nacht,
Über grundlose Wege
Auf öden Gefilden,
Mit dem tausendfarbigen Morgen
Lachst du ins Herz ihm;
Mit dem beizenden Sturm
Trägst du ihn hoch empor.³⁰

²⁵ WA IV 4, Nr.4133, An Unger, den 4. November 1799, S. 212-14.

²⁶ J.W. von Goethe: *Neue Schriften*, 7 Bde, Berlin, 1800. Schuberts Textvorlage war wahrscheinlich: *Gedichte von Goethe. Erster Theil. Lyrische Gedichte*, Wien 1810, S. 9-10.

²⁷ Johann Friedrich Reichardt: *100 Lieder geselliger Freude*, 1796/97, in: Ders.: *Lieder für die Jugend*, Berlin 1799.

²⁸ HA I, S. 33.

²⁹ MA 2.1, S. 41.

³⁰ Wie Anm. 29.

In beiden Gedichten merkt man, dass die harten Aspekte des Winters in den Hintergrund geschoben werden, bis sie im Musensohn-Gedicht (1799) ganz verschwinden (siehe Tabelle 2):

Tabelle 2: Goethe, *Der Musensohn* (1799)³¹

	<i>Der Musensohn</i>		The Son of the Muses
	Durch Feld und Wald zu schweifen,	<i>a</i>	Roaming through fields and woods
	Mein Liedchen wegzupfeifen,	<i>a</i>	Whistling out my song
	So gehts von Ort zu Ort!	<i>b</i>	I go from place to place!
	[<i>So gehts von Ort zu Ort!</i>]		[<i>I go from place to place!</i>] ³²
	Und nach dem Takte reget,	<i>c</i>	And they all stir,
	Und nach dem Maß beweget	<i>c</i>	They all move on in measure with me,
6	Sich alles an mir fort.	<i>b</i>	Keeping time with me.
	[<i>Und nach dem Maß beweget</i>		[<i>They all move on in measure with me,</i>
	<i>Sich alles an mir fort.</i>]		<i>Keeping time with me.</i>]
	Ich kann sie kaum erwarten		I can scarcely wait for them to appear
	Die erste Blum' im Garten,		The first flower in the garden
	Die erste Blüt' am Baum.		The first blossom on the tree.
	Sie grüßen meine Lieder,		They greet my songs,
	Und kommt der Winter wieder,		And when the winter comes again
12	Sing' ich noch jenen Traum.		I am still singing my dream of them
	[<i>Sing' ich noch jenen Traum.</i>]		[<i>I am still singing my dream of them.</i>]
	Ich sing' ihn in der Weite,		I sing it far and wide,
	Auf Eises Läng' und Breite,		Up and down and across the ice,
	Da blüht der Winter schön!		And the winter blossoms in beauty!
	[<i>Da blüht der Winter schön!</i>]		[<i>And the winter blossoms in beauty!</i>]
	Auch diese Blüte schwindet		This blossom also vanishes,
	Und neue Freude findet		And new pleasures are to be found
18	Sich auf bebauten Höhn.		On the fertile hills
	[<i>Und neue Freude findet</i>		[<i>And new pleasures are to be found</i>
	<i>Sich auf bebauten Höhn.</i>]		<i>On the fertile hills.</i>]
	Denn wie ich bei der Linde		For when, under the linden tree,
	Das junge Völkchen finde,		I find a crowd of young people,
	Sogleich erreg' ich sie.		I at once stir them to excitement.
	Der stumpfe Bursche bläht sich,		Dull lads puff themselves up
	Das steife Mädchen dreht sich		And prim girls pirouette
24	Nach meiner Melodie.		To my melody.
	[<i>Nach meiner Melodie.</i>]		[<i>To my melody.</i>]
	Ihr gebt den Sohlen Flügel		You who give my feet wings,
	Und treibt, durch Tal und Hügel,		And drive, over hill and dale,
	Den Liebling weit von Haus.		your favourite far from home
	[<i>Den Liebling weit von Haus.</i>]		[<i>your favourite far from home</i>]
	Ihr lieben holden Musen,		You dear sweet Muses,
	Wann ruh' ich ihr am Busen		When shall I at last find rest again
30	Auch endlich wieder aus?		On her bosom?
	[<i>Wann ruh' ich ihr am Busen</i>		[<i>When shall I at last find rest again</i>
	<i>Auch endlich wieder aus?</i>]		<i>On her bosom?</i>]

³¹ MA 6.1, S. 43-44.

³² Schuberts Verwiederholungen werden im Klammern gesetzt.

Während in *Harzreise im Winter* der Appell an Liebe auf den ›Vater der Liebe‹ gerichtet ist, werden im Musensohn-Gedicht ›Musen‹ und ›Busen‹ elliptisch einander gegenübergestellt: diese Antithese wird durch den gemeinsamen Endreim hervorgehoben. Anders als bei Rousseaus »Émile«, gibt es hier keine *causa finalis*. Die Musen, nämlich, der kreative Sturm, der sowohl im Winter als auch im Frühling bläst – oder am Tage und in der Nacht, wie Goethe in »Dichtung und Wahrheit« berichtet – sind die *causa efficiens*, die notwendige und genügende Ursache dieser Bewegung. Während Tiecks Wanderlied, *In der Ferne geht die Liebe*, die Einheit zwischen Liebe und Kunst behauptet, ist im Musensohn-Gedicht die Liebe nur als eine von den Bedingungen der Kunst verstanden.

Goethes Musensohn geht freilich auf die Legende von Orpheus – Sohn des Apollon und der weisesten der Musen, Calliope, jener Muse der epischen Lyrik – und auf den Gott Merkur (bzw. Hermes), dessen geflügelte Fersen ihn zum Gott des Reisens machen, zurück. Man spürt auch den Einfluss des erneuten Interesses an Homer, dessen *Odyssee* und *Ilias* wohl die Vorstellung von der Muse Calliope inspiriert haben dürfte. Im Jahre 1735 veröffentlichte Thomas Blackwell sein *Enquiry into the Life and Writings of Homer*, übersetzt von Johann Heinrich Voß (1776).³³ Obwohl nicht als Außenseiter dargestellt, wurde der Dichter als rastloser Gast und improvisierender Sänger in der Gesellschaft gesehen. Hier findet man eine Widerspiegelung in Goethes *Der Sänger* in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sowie in den Abschnitten des Romans, die die Lieder des Harfners umrahmen. Dem Bild Homers entsprechend, ist der Sänger ›ein Alter‹, während Goethes ›Liebling der Musen‹ der wandernde Student des 19. Jahrhunderts ist. Mit einfacher Ambiguität überwindet Goethe das Dilemma der Romantik: einerseits identifiziert Goethe das Schöpferische mit der jugendlichen Phase des Lebens, wie aus dem in *Dichtung und Wahrheit* zitierten Gedicht zu sehen ist, aber andererseits dauert das Schöpferische bei Goethe bis zum Ende seines Lebens.

Ob man Goethes Anführung des Musensohn-Gedichts als Beispiel für die schöpferischen Kräfte seiner Jugend annimmt oder nicht, gehört dieses Gedicht dennoch zu den sogenannten Rollengedichten, die er als Stürmer und Dränger schrieb. An der Mythologie, Literatur und Kunst der Griechen sah Goethe, dass diese Künstler und Denker mit dem Dämon kämpften, der sie an den Rand des Abgrunds brachte, dass sie aber stark genug waren, um den Kampf zu gewinnen und die gefährlichen Kräfte durch ruhige Formen der Kunst zu bändigen. Zwar entdeckte Goethe, dass er diesen daimonischen Kampf, der draußen stattfand, künstlerisch gestalten konnte, aber er brauchte Symbole, vom Leben abstrahierte Bilder, die, weil reich an Assoziationen, eine Vielfalt von Bedeutungen liefern konnten. Durch sein Studium der klassischen Künste konnte Goethe Figuren finden, deren Erfahrungen den eigenen Erfahrungen entsprachen und gerade das lieferten, was er ausdrücken wollte. Diese Gestalten, die er für seine Dichtung wählte, waren sowohl Goethe selbst wie auch seinem Publikum vertraut.

In dem Musensohn-Gedicht bringt Goethe ein Symbol für das instinktive von der Natur her bedingte menschliche Streben, das die Persönlichkeit des Musensohns charakterisiert, dessen unaufhörliche Bewegung die Kraft des Daseins und das Vorwärts-Dringen des Lebens abbildet. Mit diesem leidenschaftlichen Streben stellt der Musensohn den Willen zum schöpferischen Dasein und zur nie aufhörenden Entwicklung dar. Dieses Streben wird als wesentlicher Aspekt des menschlichen Daseins verstanden. Goethes Musensohn legt nahe, dass für den Menschen wie für die Natur es nur ewige schöpferische Tätigkeit gibt. Das Suchen des Musensohns besteht zwar aus nie aufhörender Bildung und Umbildung, aber paradoxer Weise herrscht dabei ein konstantes Element. Wie die Natur

³³ Thomas Blackwell: *Enquiry into the Life and Writings of Homer*, 1775: Untersuchung über Homers Leben und Schriften, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Leipzig 1776.

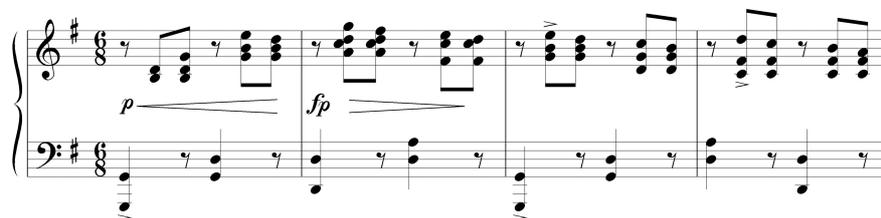
immer neues Leben hervorbringt, so ist das menschliche Leben als Prozess eines allmählichen, ständigen Werdens gesehen.

Diese Art Steigerung, das stetige Streben nach dem Höheren und nach Vollkommenheit, ist die Widerspiegelung des Glaubens im 18. Jahrhundert an die menschliche Fähigkeit, sich zu vervollkommen. Diese menschliche Tendenz wurde damals als Ausdruck einer universalen Tendenz verstanden. Nach Goethe ist dieses Prinzip der Perfektibilität weltimmanent: in den Lebensprozessen der lebendigen Natur offenbart sich dieses geistige, nie aufhörende Streben nach dem Höchsten. Während *Meerestille* und *Glückliche Fahrt* die Polarität, die die Bewegung des Lebens hervorbringt, darstellt, wird im *Musensohn*-Gedicht nahegelegt, dass diese Bewegung eines weiteren fundamentalen Impulses bedarf, wodurch es weiter getrieben wird und in eine bestimmte Richtung. Durch die Nebeneinanderstellung des unaufhörlichen Strebens des Protagonisten mit seinem Verlangen nach Ruhe, vertritt Goethe den Glauben an Steigerung. Durch die Gegenüberstellung von ständigem Bemühen des Protagonisten und dem gleichzeitigen Wunsch nach Unterbrechung propagiert der Dichter eine unablässige Polarität und einen Fortschritt durch Intensivierung. Zur Lenkung des Gegenangehens des Musikers gegen die natürliche Metamorphose deutet Goethe daraufhin, wie der ständige Fortschritt der Menschen auf die Bedingungen einer stetig sich erhöhenden Kultur gerichtet ist. Durch diese Assoziation symbolisiert Goethe nicht nur die aktive Qualität des Individuums, sondern auch Hartnäckigkeit, wodurch der individuelle Künstler seine persönliche Existenz zu verwirklichen sucht. In dem Urworte-Gedicht heißt diese eingeborne Kraft das *Dämonische*. Gerade der im *Musensohn* innewohnende *Dämon* ist es, der durch seinen unbedingten Willen sich mit der Welt zu vereinigen strebt,³⁴ sodass er über die Grenzen der Bewegung hinaus getragen wird³⁵ zu der höchsten Art der Notwendigkeit und des Schicksals.³⁶

Ü2 5. Schuberts *Der Musensohn* (D764) op.92, No.1 (Anfang Dezember 1822)³⁷

Schuberts *Der Musensohn* ist das Bekannteste der vier im Dezember 1822 von Schubert vertonten Goethe-Lieder. Obwohl die Bezeichnung ›ziemlich lebhaft‹ ständig als auf Geschwindigkeit bezogen verstanden wird, hat Schubert damit Lebendigkeit bezeichnen wollen, die eher mit Stimmung zu tun hat. Schubert beginnt mit einem präludiven Klaviersatz in einer waltzerartigen 6/8-Figuration:

Musikbeispiel 1: Schubert, *Der Musensohn* (D766), T. 1-4



³⁴ Anders Trunz ist *Der Musensohn* »ohne dämonische Tiefe und ohne innere Gefahr«, HA, 1, S. 643.

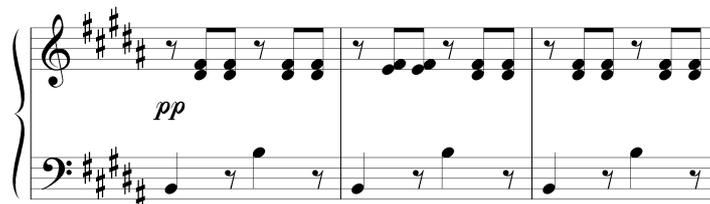
³⁵ Siehe Stephen Jacksons Deutung des *Musensohn*-Lieds (D764) »which dances off through clear air to a land of immortal youth« in: Ders.: Franz Schubert. An Essential Guide to his Life and Works, London 1996, S. 44.

³⁶ Goethe verwendet das Flügel-Bild in Bezug auf Hummels musikalische Begabung; siehe Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, 2 Bände, Stuttgart 1998, 7. April 1829, S. 1264.

³⁷ Siehe Otto Erich Deutsch: *Schubert: Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Leipzig, Paris and Wiesbaden, 1996), (im folgenden Dok), Dok, S. 173, 526; *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig, Paris and Wiesbaden 1996, (im folgenden Erinn), Erinn, S. 26.

die zwischen höherer und tieferer Stimme wechselt, sodass das jambische Tetrameter von Goethes sechszeiligen Strophen sofort aufgenommen wird. Dies ist eine im Rokoko des 18ten Jahrhunderts beliebte lyrische Form.³⁸ In Versen eins, drei und fünf verlängert Schubert diese sechszeiligen Strophen, indem er die dritte Zeile wiederholt, so dass die erste Hälfte der Strophe eine quadratische Struktur erhält (Tabelle 2). Aus der zweiten Hälfte werden jetzt fünf Zeilen. Durch diese Verlängerung erhält jeder Abschnitt eine Codette. Im ersten Abschnitt gibt es zwei Kadenzen auf der Tonika. Die sechste Zeile bringt die Dominante (T. 19-20) vor der Rückkehr zur Tonika in den wiederholten Zeilen fünf und sechs (T. 21-24). Während Schubert in dieser Weise die Struktur der Goetheschen Strophen verändert, betont seine melodische Struktur das metrische Muster der Goetheschen Verse, wo in Zeilen eins, zwei, vier und fünf die vorletzte Silbe betont wird (»schweifen«, »wegpfeifen«, »reget« and »beweget«, »findet« und »schwindet« in der dritten Strophe), wodurch die femininen Endreime die Bewegung des Pfeifers widerspiegeln. Für die zweite und vierte Strophe verändert Schubert die Tonart zu H-Dur unter Einführung des Tones *h*, das beiden Grundakkorden gemeinsam ist (T. 29-30). Während dieser fließende aber plötzliche Übergang von der Tonika zur Medianten durchaus charakterisiert den Schubertschen Stil, sind die Folgen eines Zusammenführens von G-Dur und *h* tiefgehend: das Hervorgehen des lyrischen Ichs in der zweiten Strophe wird wiedergespiegelt und, zweitens, die Struktur der Goetheschen Strophen wird beibehalten, sodass Strophen eins, drei und fünf die Wirklichkeit des Musensohns Wanderung darstellen, während in den Strophen zwei und vier die Gefühle des Pfeifer/Dichters ausgedrückt werden. Schubert hebt diesen Wechsel hervor, indem er das Wandermotiv in der Begleitung ändert, ohne den Rhythmus zu verbreitern:

Musikbeispiel 2: Schubert *Der Musensohn* (D766), T. 30-32



Auch bricht er den jambischen Rhythmus der Goetheschen Verse zum ersten Mal, um eine wichtige Entwicklung in Goethes Wanderlied zu betonen: »die erste Blüt« (T. 34-35), wo Winter dem Frühling endlich weicht. Schubert betont des Musensohns Fähigkeit, den Winter in einen Frühling zu verwandeln, indem er der letzten Zeile eine einfache Melodie verleiht, die durch punktierte Achtelnoten begleitet wird, welche dann bei der Wiederholung, rhythmisch und musikalisch ausgeschmückt, die Wiederkehr zur Leichterzigkeit des Abschnitts A signalisiert, wo der Musensohn den Winter als »schön blühend« erkennt.

Während *Der Musensohn* hoch gepriesen wurden ist, wird dennoch allgemein geglaubt, dass Schubert des Dichters »Arielartiges Sehnen nach Freiheit« in der letzten Strophe falsch gedeutet hat.³⁹ Dieses Verlangen nach Ruhe aber ist nicht als Wechsel des Tones zu verstehen, sondern als rhetorische Frage, die eigentlich behauptet, dass der Musensohn nie Ruhe, nie Erfüllung finden kann, es sei denn, er aller Tätigkeit entsagt.⁴⁰ Seine fortwährende Bewegung wird in der letzten Strophe durch die aktiven Verben »geben«

³⁸ Bernd Witte u. Regina Otto (Hrsg): *Goethe-Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2004, Bd 1, S. 269.

³⁹ John Reed: *The Schubert Song Companion*, Manchester, 1985, S.120; Richard Capell: *Schubert's Songs*, New York 1977, S. 181.

⁴⁰ Brian Newbould sieht hier einen Bezug auf Schuberts Syphilis-Krankheit in: Ders.: *Schubert. The Music and the Man*, London 1977, S. 184.

und »treiben« ausgedrückt, wo der Dichter weit weg von zu Hause vertrieben wird. Schuberts Vertonung weder missdeutet noch bewusst ignoriert des Dichters Verlangen nach Ruhe, sondern entspricht der dieser Strophe innewohnenden Bewegung. Die Dynamik des Klaviersatzes wie auch das *ritardando* auf der ersten Silbe von »Busen« hebt Goethes Gegenüberstellung von »Busen« und »Musen« hervor und betont die zwei gegengesetzten Pole der menschlichen Existenz.⁴¹ Wie der in Schuberts Vertonung vorkommende zyklische Wechsel ein Bild des ewigen Werdens liefert, so bestätigt die unaufhörliche Bewegung des Schlusses den Mythos des ewigen Nach-Hause-Kommens: Symbol, Gedanke und Phänomen werden zu einer Einheit und werden als Einheit verstanden.

Was für die gesamten Wandererlieder Schuberts gilt, stimmt auch für die Wanderrhythmen des Musensohns. Der regelmäßige Takt und die anderen Rhythmen drücken nicht nur eine körperliche Bewegung aus sondern auch den Gang durch das Leben auf ein persönliches Schicksal hin. Goethes geheimnisvolle Mignon wandert einsam durch das Leben: einige von ihren Gesängen erinnern an die Pavane oder den Totentanz. Bei Schubert wird hier ein unvermeidliches Schicksal angedeutet. Die fallende Bass-Linie von *An die Türen* entspricht dem schleppenden Gang des Harfners, der den Anfang des eignen Wahnsinns ahnt. Nur in *Wandrer's Nachtlied* wird Ruhe geschenkt (Tabelle 3):

Tabelle 3: Goethe *Wandrer's Nachtlied II*

Wandrer's Nachtlied II	The Wayfarer's Night Song II
Über allen Gipfeln Ist Ruh, In allen Wipfeln Spürest du Kaum einen Hauch; Die Vöglein schweigen im Walde. Warte nur, balde Ruhest du auch. ⁴²	Over all the hill-tops It is still, In all the tree tops You can hardly feel A breath stirring. The little birds are silent in the forest. Wait! Soon You too will rest.

Während Goethe beim Schreiben dieses Textes am 6. September 1780 auf die Wand eines aus Holz gebauten Jagdhütte sich der Unvermeidlichkeit des eigenen Todes wohl bewusst war, kamen ihm später Tränen in die Augen bei dem Ilmenauer Besuch am Abend seines dreiundachtzigsten Geburtstages, als er die eigenen Verse wieder las. Sein bevorstehender Tod beschäftigte ihn offenbar in ähnlicher Weise, wie Schubert bei der Vertonung dieses Gedichts der Tod vorschwebte. Obwohl poetisch und musikalisch *Wandrer's Nachtlied* und *Der Musensohn* als Gegensätze einander gegenüber zu stehen scheinen, herrscht in beiden Gedichten dasselbe Prinzip. Beide Wanderer sind von der Natur umfungen und weisen ein außerordentliches Selbstbewusstsein und Verhältnis zur Welt auf; beide Gedichte stellen die Natur dar in einer Weise, die von des Dichters tiefem Verständnis einer bestimmten Wirklichkeit zeugt; beide laden zum Fragen nach dem Sinn des ›Ruhens‹ in den Schlusszeilen ein, wo das lyrische ›Ich‹ zum ›Du‹ wird.⁴³

⁴¹ Anders Fischer-Dieskau: *Schubert und seine Lieder*, Stuttgart 1996, S. 218.

⁴² MA 2.1, S. 53.

⁴³ Das anonyme ›es‹ des Musensohn-Gedichts erscheint und wird um das ›Du‹ getauscht in den Schlusszeilen von Wilhelms Lied in den Wanderjahren: »Und dein Streben seis in Liebe/Und dein Leben sei die Tat«, Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* in: G. Neumann und H.G. Dewitz (Hrsg), ders.: *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 1989, Bd.10, S. 166. Vgl. HA VIII, S. 132ff.

Im Gespräch mit dem Kanzler von Müller am 6. Juni 1830 benutzte Goethe den Terminus ›Ruhen‹ in Bezug auf den eigenen Tod. Er behauptete, »Ich bin alt genug, um Ruhe zu wünschen«. In beiden Liedern verbindet sich Ruhe mit Arbeit, mit Leben, und spielt auf den Begriff des Zirkels in Bezug auf Wiedergeburt an: der Tod wird dargestellt und als dem Leben gehörig angenommen. Im Gedicht, *Wanderers Nachtlied II*, stellt Goethe die zwischen diesen entgegengesetzten Kräften bestehende Spannung in der fünften Zeile dar, wo er schreibt »kaum einen Hauch«. Das Bild deutet zwar auf den Tod, aber das Wort »kaum« lässt Platz für das noch bestehende Leben. Das Nichts im Gedicht, *Wanderers Nachtlied II*, ist nicht die absolute Verneinung, die in *Meeresstille* vorkommt, sondern nur die Abwesenheit von Konflikt und Gegensatz wie im *Musensohn*-Gedicht.

Es wäre leicht, in diesen beiden Vertonungen ein Bekenntnis zu Goethes Wanderern zu sehen aber Schubert, ähnlich wie Goethe, verstand, dass Persönlichkeit sowohl Erfindung als auch Entdeckung ist, dass die eigene Stimme nur mit Selbstbewusstsein und im Laufe der Zeit zu Stande kommt. Anders gesagt: durch Kunst geht man über den Selbst-Ausdruck hinaus auf die Verwickelung von einem immer neuen Selbst hin. Bei Schubert findet man nie ein einziges Selbst; seine Musik weist ein vielfältiges, sogar antithetisches Selbst auf. Dass die Vertonungen von Goethes Wandererliedern zweifellos in dem bedeutsamen Boden der Schubertschen Autobiographie wurzeln, besagt nicht, dass seine Kunst die Wirklichkeit unmittelbar nachahmt. In seinen frühen Schriften war Wittgenstein geneigt, Sprache als Spiegel der Wirklichkeit zu sehen.⁴⁴ In *Philosophy and the Mirror of Nature* behauptet Richard Rorty, dass Sprache nicht als Spiegel der Natur zu sehen ist; vielmehr schafft die Sprache Instrumente, wodurch man von der Wirklichkeit Bedeutungsfragmente absondern kann.⁴⁵ Was denn die Musik betrifft: die Wandererlieder von Schubert und Goethe sind Kunstwerke, die nicht mit der Wirklichkeit unmittelbar zu identifizieren sind, die aber auch nicht von der Wirklichkeit zu trennen sind.

Zum Schluss: in *Wanderers Nachtlied II* wie in *Der Musensohn* ist Goethes Wanderer nicht einfach der Dichter, sondern ein einzelner Mensch, dessen Dasein ein bis zu seinem Tode nie erschlaffendes Streben ist, das er, auch wenn er wollte, nicht unterdrücken kann. Dasselbe philosophische Prinzip charakterisiert auch Schuberts Leben und Lieder. Man braucht nur das Ausmaß von Schuberts Vertonungen zu betrachten, um daran erinnert zu werden, wie rigoros und in welcher Einsamkeit er den Weg der Kunst einschlug und bis zum Ende verfolgte. Trotz aller persönlichen Tragödie weist Schuberts Musik eine wunderbare, konstante Hingabe an seine Kunst auf – eine pilgerartige Beharrlichkeit, die sein Streben unterstützt. Schubert hatte wohl in Goethes Wandererliedern sein eigenes Bild entdeckt und sein früher Tod wird wohl die tragische Ähnlichkeit mit Goethes Harfner unterstrichen haben, aber Schuberts Musik zeugt immer wieder von der daimonischen Stärke seiner Kunst; von dem innigen Verhältnis zur Stimme des Orpheus; von der bezaubernden Kraft des Gesangs.

⁴⁴ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wien 1921, übersetzt von David Pears und Brian McGuinness, New York 1961.

⁴⁵ Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979.

Ü2 6. Ausgewählte Bibliographie

Ü3 6.1. Ausgewählte Literatur zum Verhältnis zwischen Goethe und Schubert

- Byrne Bodley, Lorraine: *Schuberts Goethe Settings*, Surrey 2003.
Goethe and Schubert: *Across the Divide*, Dublin 2003.
- Dalton, David: *Goethe and the Composers of his Time*, in: *Music Review*, 34 (1973), S. 157-74.
- Dürr, Walther: *Aus Schuberts erstem Publikationsplan: zwei Hefte mit Liedern von Goethe*, in: Franz Grasberger und Othmar Wessely (Hrsg.): *Schubert Studien*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978, Wien 1978, S. 43-56.
Poesie und Musik: Über Schuberts Beziehungen zu Goethe, in: Gerd Nachbauer (Hrsg.): *Schubertiade Hohenems Programmbuch*, Austria 1993, S. 10-48.
- Haushild, P.: *Die Goethe-Lieder des jungen Schubert*. Leipzig 1978.
- Istel, Edgar: *Schubert als Komponist der Goetheschen Dichtung*, in: *Nationalzeitung* (1909), S. 3-4.
- Lambert, Sterling: *Rereading Poetry: Schubert's Multiple Settings of Goethe*, Rochester 2009.
- Müller-Blattau, Joseph: *Franz Schubert, der Sänger Goethes*, in: Ders. *Goethe und die Meister der Musik*, Stuttgart 1969, S. 62-80
- Sternfield, Frederick W.: *Goethe and Music: A List of Parodies and Goethe's Relationship to Music: A List of References*, New York 1979, S. vii.
- Tschense, Astrid: *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Komposition als Textinterpretation*, Hamburg 2004.
- Volker, Konrad: *Schubert und Goethe*, in: *Die Musik*, 14 (1915), S. 129.
- Whitton, Kenneth: *Goethe and Schubert: The Unseen Bond*, Portland 1999.
- Witeschnik, Alexander: *Goethe und Schubert: Die Geschichte einer einseitigen Liebe*, in: *Jahrbuch des Wiener-Goethe Vereins*, 67 (1963), S. 78-85.
- Zeiner, M.: *Goethe und Schubert*, in: *Die Quelle*, 79 (1929), S. 105.

Ü3 6.2. Ausgewählte Bibliographie über Goethes Engagement mit der Musik

- Abert, Hermann J.: *Goethe und die Musik*, Stuttgart 1922.
- Blume, Friedrich: *Goethe und die Musik*, Kassel 1948.
- Bode, Wilhelm: *Goethe und die Tonkunst*, 2 Bde, Berlin 1912.
- Budde, Elmar: *Goethe und die Musik*, in: *Goethe Spuren. Ein Lese-Buch zum Konzertprojekt*, Göttingen 1998, S. 15-35.
- Byrne Bodley, Lorraine: *Goethe and Zelter: Musical Dialogues*, Surrey 2009.
Goethe: *Musical Poet, Musical Catalyst*, Dublin 2004.
- Canisius, Claus: *Goethe und die Musik*, München 1998.
- Dreyer, Ernst-Jürgen: *Goethes Tonwissenschaft*, Berlin, Frankfurt am Main u. Vienna 1985.
- Fisch, Samuel: *Goethe und die Musik*, Frauenfeld 1949.
- Friedlaender, Max: *Goethe und die Musik*, in: *Jahrbuch der Goethe Gesellschaft* (1916), S. 275-340.
- Haustein, Knut-Olaf: *Wie musikalisch war Goethe*, in: *Goethes Dichtung in der Musik*, Weimar 2005.
- Heller, M.: *Goethe and Music*, in: *German Quarterly*, 22 (1949), S. 205-08.
- Hetteche, Walter u. Selbmann, Rolf, (Hrsg.): *Goethe und die Musik*, Würzburg, Königshausen u. Neumann 2012.
- Hiller, Ferdinand: *Goethes musikalisches Leben*, Köln 1883.
- Hicks, W.C.R.: *Was Goethe Musical?*, in: *Publications of the English Goethe Society*, 27 (1958), S. 73-139.
- Istel, Edgar: *Goethe and Music*, in: *Music Quarterly*, 14 (1928), S. 216-54.
- Küchler, Ferdinand: *Goethes Musikverständnis*, Leipzig 1935.
- Levin, Louise: *Goethe and Music*, in: *Contemporary Review*, 176 (1949), S. 225-30.
- Nettl, Paul: *Goethe and Music*, in: *American Germanic Review* 11/13 (1945), S. 8.
- Pleiß, Hans: *Goethe und die Musik*, in: *Musikerziehung*, 3 (1950), S. 70-76.
- Quak, Udo: *Trost in Töne. Musik und Musiker im Leben Goethes*, Berlin 2001.

- Tappolet, Willy: *Begegnungen mit der Musik in Goethes Leben und Werk*, Bern 1975.
- Wasiliewski, W.J.: *Goethes Verhältnis zur Musik*, Leipzig 1880.
- Winterfield, A. von: *Goethe über Musik aus den Gesprächen mit Eckermann*, in: *Musik-Zeitung*, 23 (1903), S. 237.
- Zeman, H.: *Goethe und die Musik, Prologomena zu einem großen Thema*, in: Harmut Krones (Hrsg.): *Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum*, Vienna 1989, S. 109-14

Ü3 6.3. Weitere Literatur, die hier erwähnt wird

- Arnim, Achim von, Armut: *Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, Berlin 1810, in: Walther Migge (Hrsg.): *ders. Sämtliche Romane und Erzählungen*, München 1962, Bd. 1. *Von Volksliedern*, in: *Ders. Des Knaben Wunderhorn*, Berlin 1805-08.
- Anrich, Ernst (Hrsg.): *Die Idee der deutschen Universität. Die fünf Grundschriften aus der Zeit ihrer Neubegründung durch klassischen Idealismus und romantischen Realismus*, Darmstadt 1964.
- Blackwell, Thomas: *Enquiry into the Life and Writings of Homer (1775): Untersuchung über Homers Leben und Schriften* übersetzt von Johann Heinrich Voß, Leipzig 1776.
- Burdach Karl Friedrich: *Bemerkungen und Gefühle auf einer Reise durch den Harz*, Leipzig 1798.
- Ebel, Johann Gottfried: *Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art in der Schweiz zu reisen*, Zürich 1793.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Über das Wesen des Gelehrten und seine Erscheinungen im Gebiete der Freiheit* (1805) in: I. H. Fichte (Hrsg.): *Ders. Werke*, Berlin 1971, Bd VI, S. 398.
- Gibbs, Christopher: *'Poor Schubert': images and legends of the composer*, in: *Ders. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge 1997, S. 36-55.
- Goethe, Johann Wolfgang von: in: Karl Richter et al (Hrsg.): *Ders., Werke. Münchner Ausgabe* in 33 Bände, München 2006.
- Jakobi, Johann Georg: *Winterreise*, Düsseldorf 1769. *Sommerreise*, Halle im Magdeburgischen 1770.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Hochzeitscarmen für einen abtrünnigen Musensohn* in: Sigrid Damm (Hrsg.): *ders. Werke und Briefe* in 3 Bänden, Leipzig 1987.
- Reichardt, Johann Friedrich: *100 Lieder geselliger Freude (1796/97)* in *ders., Lieder für die Jugend*, Berlin 1799.
- Rorty, Richard: *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Émile ou de l'éducation*, Paris 1762.
- Saussure, Horace-Bénédict de: *Voyage dans les Alpes, precedes d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, Genève 1787.
- Schinze, Johann Rudolf: *Beyträge zu nähern Kenntniß des Schweizerlandes*, Zürich 1773. James Schwarzenbach (Hrsg.): *Ders., Die vergnügte Schweizerreise anno 1773*, Zürich o.J. [1952].
- Schleiermacher, Friedrich: *Gelegentliche Gedanken über Universitäten in deutschem Sinn. Nebst einem Anhang über eine neu zu errichtende*, in: Ernst Anrich (Hrsg.): *Die Idee der deutschen Universität*, Darmstadt 1964.
- Sterne, Laurence: *Sentimental Journey through France and Italy*, London 1768.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus* übersetzt von David Pears und Brian McGuinness, New York 1961.