



RUDOLF DRUX

**„Aber abseits wer ist’s?“  
Goethes *Harzreise im Winter*  
und die *Rhapsodie* des Johannes Brahms  
(im Kontext romantischer Winterreisen)<sup>1</sup>**

Inhalt

1. Der Dichter der Liebe
2. Der winterliche Brocken als Symbol
3. Der Motivkomplex der Winterreise in Spätromantik und Vormärz
4. Das erquickte Herz des Komponisten Brahms

Resümee

Mit seinem hymnischen Gedicht ‘Harzreise im Winter’, in dem Goethe auf seine im Dezember 1777 unternommenen „Ritt“ durch den Harz und die Besteigung des verschneiten Brocken rekurriert, hat er zwei für die romantischen Versionen winterlicher Reisen konstitutive Diskurse vorgeprägt:

Zum einen ist ihnen die Reflexion über ihre poetische Gestaltung eingeschrieben, zum andern vermittelt die Schilderung frostiger und lebloser Landschaften eine (wie auch immer geartete) krisenhafte Situation und melancholisch-weltschmerzliche Stimmung. Diese wird in Goethes Gedicht mit der Frage nach dem einsamen ‚Menschenfeind‘ hervorgerufen, der sich in die Öde zurückgezogen hat. Die ihm gewidmeten Strophen V-VII hat Brahms 1869 in seiner *Rhapsodie* vertont und mit seiner Komposition die Gewissheit einer Erlösung aus unglückseliger „Selbstsucht“ zum Ausdruck gebracht. Hingegen deutet Goethe nur die Möglichkeit einer Heilung der zur Werther-Zeit grassie-

---

<sup>1</sup> Dieser Vortrag, zuerst gehalten am 29.09.2004 vor der Goethe-Gesellschaft Bad Harzburg, ist inzwischen in verkürzter Form als Essay veröffentlicht worden in: *Alte Musik und Aufführungspraxis. Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von D. Kämper, K.W. Niemöller und W. Steinbeck. Zürich, Berlin 2007, S. 127-138.

renden „Empfindsamkeits-Krankheit“ in den vielschichtigen Bildern seiner ‚Harzreise‘ an, mit denen er die Symbolik seiner klassischen Dichtung antizipiert.

\*\*\*\*\*

„Sie wissen wie symbolisch mein Daseyn ist - [...]. Ich will Ihnen entdecken (sagen Sies niemand) dass meine Reise auf den Harz war, dass ich wünschte den Brocken zu besteigen, und nun Liebste bin ich heut oben gewesen [...]“,

das schrieb Goethe am 10. Dezember 1777 an Charlotte von Stein. Seine erste Harzreise, auf die das hymnische Gedicht ‚Harzreise im Winter‘ rekurriert, hat er ausführlich dokumentiert und kommentiert, in Briefen und seinem Tagebuch aus dieser Zeit und noch 45 Jahre später in der autobiographischen *Campagne in Frankreich*.<sup>2</sup> Die persönliche Bedeutung, die er seiner Harzreise schon während ihres Verlaufs im Dezember 1777 sowie in der memorierenden Vergegenwärtigung 1821/22 beimaß, hat erheblich dazu beigetragen, auch das Gedicht vor allem als ein lebensgeschichtliches Zeugnis zu nehmen.<sup>3</sup>

### *I. Der Dichter der Liebe*

Dass er die winterliche Besteigung des schwer zugänglichen Brocken, die damals wirklich als ein ‚alpinistisches Abenteuer‘ galt, als eine Art Selbsterprobung und darüber hinaus als ein göttliches Zeichen ansah, das ihm die Meisterung oder Verfehlung seiner neuen politischen und administrativen Aufgaben im Herzogtum Sachsen-Weimar ver-

---

<sup>2</sup> Goethes Mitteilungen stammen aus zwei verschiedenen Perioden seines Lebens, wie aus den Anmerkungen des Herausgebers der 14-bändigen Hamburger Ausgabe von *Goethes Werke[n]*, Erich Trunz, klar hervorgeht, der der nüchternen auf das Gedicht selbst bezogenen Feststellung: „Entstanden 1. bis 10. Dezember 1777“ (HA I, 477) den eher didaktischen, wohl zur Vertiefung seines Verständnisses gedachten Hinweis hinzufügt: „Dazu: Goethes Briefe aus diesen Tagen an Charlotte von Stein, ferner das Tagebuch dieser Zeit (*Weim. Ausg.*, Abt. 3, Bd. 1, 1887). Sodann Goethes Erläuterung des Gedichts von 1821, außerdem aus der *Campagne in Frankreich* der das Gedicht betreffende Abschnitt *Duisburg, November 1792* und *Farbenlehre, Didakt. Teil*, § 75“.

Zitate aus Werken Goethes erfolgen im Darstellungstext unter Angabe des Bandes der HA und der Seitenzahl; die römischen Zahlen in runden Klammern beziehen sich auf die Strophen, die arabischen auf die Verse der ‚Harzreise im Winter‘, die hier im Anhang 1 abgedruckt ist, und zwar in der Fassung des von Karl Eibl edierten ersten Bandes (I,1: *Gedichte 1756-1799*) der *Frankfurter Ausgabe* (1987).

<sup>3</sup> Es klafft also offensichtlich ein historischer Hiat zwischen den Äußerungen, die Goethe unmittelbar im Zusammenhang mit seiner Harzreise im November/Dezember 1777 tat, und seinen autobiographischen Kommentaren, die er 45 Jahre später, d.h. in den Jahren 1821/22 verfasste.

künde, das hat er bereits am Abend des vierten Dezembers in einem Brief aus Goslar (also noch in gehöriger Entfernung von dem zu bewältigenden Berg) angedeutet: „- die Götter wissen allein was sie wollen, und was sie mit uns wollen, ihr Wille geschehe.“ Die ziemlich kryptisch wirkende Verschmelzung einer heidnisch-mythologischen Vorstellung („die Götter“) mit christlichem Gedankengut (Dein „Wille geschehe“) findet sich im Text der ‚Harzreise‘ wieder, prägt sogar wesentlich seine ikonische Struktur, d.h. die Gestalt seiner Bilder. Und auch die Erkundung des göttlichen Willens in Bezug auf das eigene Schicksal scheint im Gedicht wiederzukehren. Bereits im Eingangsbild des schwebenden Geiers drücke sie sich aus, meint Albrecht Schöne, und bringt diesen mit der Praxis der Orakelbefragung durch die römischen Auguren in Verbindung, die im Flug der Vögel den Willen der Götter zu erkennen glaubten.<sup>4</sup> Mit Schönes Deutung wird der logische Anschluss der zweiten Strophe, die durch die kausale Hauptsatzkonjunktion ‚denn‘ eingeleitet wird (6), verständlich: Um Auskunft über Zukünftiges zu erhalten, bedarf es eines Orakels oder einer Prophetie; „denn“ kein Mensch kann wissen, ob er zu den „Glückliche[n]“ zählt, die „rasch zum freudigen Ziele“ gelangen, oder ob er, vom „Unglück“ geschlagen, gegen das „eherne“ Schicksal aufbegehrt, was letztlich „vergebens“ ist.

Was Schöne bei seiner Exegese aber zu wenig beachtet, ist das Subjekt des Satzes: „mein Lied“, das als letztes Wort der ersten Strophe einen starken Akzent erhält: Von ihm wird ein geiergleiches Schweben erwartet. Also nicht der Dichter wird mit dem „nach Beute“ ausschauenden Geier gleichgesetzt, sondern das dichterische Werk, und demzufolge ist es auch das Lied, das über die (in II) geschilderte Lebensalternative Auskunft gibt. So eröffnet das Gedicht, da es über eine lyrische Gattungsart reflektiert sowie, in den letzten Strophen, den Dichter und, was ich im Folgenden darlegen möchte, das distinktive Kriterium seiner Dichtungsweise betrachtet, eine poetologische Dimension.

Neben dieser durchziehen zwei weitere Diskurse, sich überschneidend und ergänzend, den Text. Zum einen handelt es sich um die schon erwähnte mythologische bzw. biblische Bedeutungsebene, die u.a. mit dem ehernen Faden der Parzen, dem üppigen Wa-

---

<sup>4</sup> Vgl. A. Schöne: „Götterzeichen: ‚Harzreise im Winter‘“. In: Ders.: *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult: Neue Einblick in alte Goethetexte*. München: 1982, S. 13-52. Die Untersuchungen, die hier zur Darstellung herangezogen wurden, sind im Anhang 2 verzeichnet.

gen der Fortuna, dem Fackel schwingenden Liebesgott bzw. „dem Dürstenden / In der Wüste“, „dem Altar des lieblichen Danks“ und dem Blick über die „Reiche und Herrlichkeit“ der Welt in kräftigen Bildern präsent ist. Zum andern gibt der Text Eindrücke einer Reise im Winter wieder, die den schneebedeckten Gipfel des höchsten Berges einer Gebirgslandschaft zum Ziel hat: Ihn erlaubt der Titel - erst in den *Schriften* von 1789 lautet er ‚Harzreise im Winter‘ - als den Brocken zu identifizieren. Die Verschränkung der Bedeutungsebenen zeigt sogleich das Eingangsbild, das besagte poetologische Funktion wahrnimmt, indem es die Qualität des Liedes, das das lyrische Ich anstimmen will, veranschaulicht, dabei aber seine empirische Eigenständigkeit behält, d.h., es bezieht sich auf einen Raubvogel, den der Reisende tatsächlich auf seinem Weg gesehen hat (ornithologisch mutet der Begriff ‚Geier‘ seltsam an, dürfte doch ein solcher in deutschen Mittelgebirgslandschaften weder zu Goethes noch in heutiger Zeit anzutreffen sein; er wurde damals aber zur Bezeichnung von heimischen Raubvögeln wie Bussard, Habicht, Falke usw. häufig verwendet). Noch 1822 erinnert sich Goethe an dessen reale Erscheinung: „Im düsteren und von Norden her sich heranwälzenden Schneegewölk schwebte hoch ein Geier über mir“ (HA X, 326).

Spuren der erlebten Wanderschaft legen auch die Personen, die in ihrem Verlauf assoziiert werden: Jene Jäger, die im Gefolge des Herzogs mit „fröhlicher Mordsucht“ dem Schwarzwild nachstellen, das dem Bauer zur Last fällt (VIII), zählen zu den Günstlingen des Glücks. Ihnen stehen zwei Männer gegenüber, die sich aus unterschiedlichen Gründen von der Gesellschaft abgesondert haben, zum einen der „seinen eignen Wert“ mindernde Menschenverächter, der sich so weit von jeder menschlichen Gemeinschaft entfernt und ins unwegsame Gelände geschlagen hat, bis ihn „die Öde verschlingt“ (V), zum andern der Dichter, der, seine Gefährten verlassend, allein den Brocken besteigt (IX). Sie alle werden in einer wahrhaft umfassenden Bitte dem „Vater der Liebe“ anvertraut: Für den in Selbsthass Isolierten wird tröstende Hinwendung erfleht, für die „Brüder der Jagd“ hingegen Segen für den Erfolg und die Sicherheit ihres Unterfangens erbeten und dem sich am winterlichen Gebirge messenden Dichter schöpferische Kraft gewünscht, die über die Gefahren des Wegs und die unfruchtbare Zeit hinwegträgt, „bis die Rose wieder heranreift“ (63). Damit wird der abstrakte Begriff der Liebe, dessen personifizierte Unmittelbarkeit schon die zweimalige Invokation („Vater der Liebe“ [44], „O Liebe“ [65]) beschwört, - mit dieser dreigliedrigen Bitte wird der Begriff ‚Lie-

be' in drei konstitutive Kategorien aufgefächert, indem auf die Nächstenliebe (*caritas*), den freundschaftlichen Beistand (*diligentia*) und künstlerischen Eros (*amor*) abgehoben wird. Die erotische Komponente teilt sich nicht nur durch die sinnliche Erfahrung einer lustvoll aufgeladenen Natur mit, in deren Phänomenen sich die apostrophierte Liebe synästhetisch mitteilt: „Mit dem tausendfarbigen Morgen / Lachst du in's Herz ihm; / Mit dem beizenden Sturm / Trägst du ihn hoch empor“ (71-74), darüber hinaus wird das erotische Moment auch spürbar, wenn nach dem Ende des Winters eine Zeit allgemeiner Produktivität durch die erblühende Rose angezeigt wird, die (*sensu naturali*) auf den Frühling verweist, aber als traditionelles Symbol der sinnlichen Liebe (*sensu poetico*) auch auf die Dichtung anspielt, die dieser gewidmet ist. Goethe selbst hat in den Erläuterungen zu seinem Gedicht, die er 1821 dem Rektor des Gymnasiums in Prenzlau, Dr. Kannegießer, als Ergänzung zu dessen „durchdringlich[er]“ Auslegung der ‚Harzreise‘ zukommen ließ, die drei Bedeutungen hervorgehoben, auf die sein Verständnis von Liebe beruhe, und die Meinung vertreten, dass erst mit der Anrufung in Vers 65 (bzw. der damit schließenden Strophe IX) ihr ganzes das menschliche Leben und Handeln prägende Potenzial entfaltet werde; denn

„hier [...] ist unter Liebe das edelste Bedürfnis geistiger, vielleicht auch körperlicher Vereinigung gedacht, welches die Einzelnen in Bewegung setzt und auf die schönste Weise in Freundschaft, Gattentreue, Kinderpietät und außerdem noch auf hundert zarte Weisen befriedigt und lebendig erhält“ (HA I, 397).

Wie sehr die Größe dieses „obwaltenden Gefühls“ den Einsamen animiert, wird daraus ersichtlich, dass die Apostrophe der Liebe (65) zwischen das Genitivattribut („deines Dichters“) und sein Bezugswort („Die feuchten Haare“ [64]) geschoben ist und dieses Hyperbaton den Eindruck erweckt, als sei die Liebe mit dem Dichter gleichsam organisch verwachsen. Von ihr beflügelt, wird er schwungvoll den verschneiten Gipfel bewältigen und eine weite Schau in die Welt erlangen. Und mit dem nunmehr ermöglichten Blick „auf ihre Reiche und Herrlichkeit“ - eine von Goethe des öfteren verwendete, Matth. 4, 8f. (die Versuchung Jesu in der Wüste) entlehnte Wendung - knüpft das Gedicht wieder an das Eingangsbild des möglichen Beute aus der Höhe beobachtenden Geiers an, dessen erhabenem Schweben das Lied ja gleichen soll.

## II. *Der winterliche Brocken als Symbol*

Die letzte Strophe gibt nochmals den besonderen Charakter eines Sprechens wieder, das dieser ästhetischen Absichtserklärung standhält: Das pronominale „Du“ in Vers 82, das am Anfang der Schlusstrophe den vollen Ton trägt, vertritt, syntaktisch betrachtet, das letzte vorausgehende Nomen im Singular, und das ist „des gefürchteten Gipfels / Schneebehängner Scheitel“ (78f.). Zuletzt also wird der Brocken höchstpersönlich angedet, der zudem noch mit einem kulturgeschichtlichen und geologischen Hinweis bedacht wird. Dass der Volksglaube ihn von alters her mit „Geisterreihen“ und Hexentanz in Verbindung gebracht hat, erleichtert seine Identifikation ebenso wie die nicht minder metaphorische Erwähnung der schon erschlossenen „Adern“ der ihn umgebenden Berge, womit (so Goethe an Kannegießer) „leise auf den Bergbau gedeutet“ sei, der ja ein wesentlicher Faktor im Zivilisationsprozess darstellt (tatsächlich beziehen die „Reiche“ des nordmitteldeutschen Raums in nicht geringem Maße ihre „Herrlichkeit“ aus den geschröpften „Metalladern“ des Harz). Am Ende des Gedichtes ist jedenfalls das Ziel der Harzreise, der „schneebehängne“ Gipfel des Brocken, erreicht, der deshalb für den Wanderer - wie einst für Noah der Gipfel des Berges Ararat nach überstandener Sintflut - zum „Altar des lieblichen Danks“ (77) wird.

Wem aber wird der Dank zuteil? Die Antwort stellt sich bei der Lektüre quasi von selbst ein, wird doch über vier Strophen hinweg der „Vater der Liebe“ bzw. die „Liebe“ an sich angesprochen, zuerst in einer Reihe von Bitten („erquicke sein Herz“ [46]; „öffne den umwölkten Blick“ [47]; „segne die Brüder der Jagd“ [53]; den Einsamen hüll' / In deine Goldwolken“ [61f.]; „umgib mit Wintergrün“ [62]), dann, in der vorletzten Strophe (X), als Agens von drei Aussagesätzen („du leuchtest ihm“; „du lachst ihm ins Herz“; „du trägst ihn empor“), die von den Wohltaten der personifizierten Liebe ihrem Dichter gegenüber künden. Das die letzte Strophe einleitende „Du“ (82) kann von daher auch auf diese bezogen werden. Hinter dem empirischen Bild des winterlichen Berges bleibt so die Idee der Liebe gegenwärtig. Goethe hat ihm ein Epitheton zugeteilt, ein Adjektivkompositum, das, verglichen mit der metaphernreichen Sprache des gesamten Gedichtes, seltsam abstrakt erscheint, sein symbolisches Naturverständnis jedoch expressis verbis belegt: „Geheimnisvoll-offenbar“ (83).

Es ist schon erstaunlich, dass bei den umfangreichen Recherchen, die die germanistische Forschung hierzu betrieben hat, Goethes Symboltheorie, wie sie in den *Maximen*

*und Reflexionen* formuliert ist, kaum beachtet wurde. Dabei sind die wörtlichen Parallelen nicht zu überlesen; so heißt es etwa unter Nr. 752:

„Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“. (HA XII, 471)

Und wie sich der Prozess symbolischen Schreibens, das „eigentlich die Natur der Poesie“ sei, vollzieht, ist folgender Maxime zu entnehmen:

„Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt [...]“ (HA XII, 470; Nr. 749).

Diese produktionsästhetischen Fragen beschäftigten Goethe gerade zu der Zeit, als er seine Antwort an Rektor Kannegießer verfasste, und so kann es nicht verwundern, dass er in seinem privaten Kommentar zur ‚Harzreise‘ eine grundsätzliche Aussage über seine poetischen „Arbeiten“ trifft, nämlich

„daß sie alle, durch mehr oder minder bedeutende Gelegenheit aufgeregt, im unmittelbaren Anschauen irgendeines Gegenstandes verfasst worden, deshalb sie sich nicht gleichen, darin jedoch übereinkommen, daß bei besondern äußern, oft gewöhnlichen Umständen ein Allgemeines, Inneres, Höheres dem Dichter vorschwebte“ (HA I, 393).

43 Jahre vor dieser Äußerung hatte Goethe das Konzept symbolischen Dichtens bereits in der poetischen Praxis antizipiert. Die Naturphänomene, die er auf seiner Harzreise wirklich geschaut, hat er in sprachliche Bilder gefasst, in denen sich „zugleich das Allgemeine“ offenbarte, ohne letztlich seinen „geheimnisvoll[en]“ Zusammenhang gänzlich zu entdecken. Der im Winter kaum zu bezwingende Brocken war erstiegen, aber dennoch gab sein „unerforschter Busen“ nicht alle Geheimnisse preis – und indem er dies darstellt, verwandelt Goethe die imposante Erscheinung des verschneiten Berges in die Idee der Symbolik und diese in das poetische Bild des Symbols selbst und führt damit bis zuletzt den poetologischen Diskurs fort, den er bei seinem Eingang in das Gedicht aufgriff.

„Sie wissen wie symbolisch mein Daseyn ist“, hatte er Charlotte von Stein unterstellt; dass das auf seine Dichtung zutrifft, davon gibt seine hymnische ‚Harzreise im Winter‘ ein anschauliches Zeugnis.

### *III. Der Motivkomplex der Winterreise in Spätromantik und Vormärz*

Dass dem Motivkomplex der Winterreise in der Literatur ein Nachsinnen über die dichterische Tätigkeit und die Gestalt des Textes eingeschrieben ist, in dem sie vermittelt wird, bekundet ein prominenter Rezipient ihrer wohl berühmtesten künstlerischen Fassung, nämlich der Zauberberg-Adept Hans Castorp. Wie Thomas Mann gegen Ende seines Romans *Der Zauberberg* (1924), im 7. Kapitel („Fülle des Wohllauts“), schildert, hat den jungen Ingenieur von den Stücken, deren Plattenaufnahmen er sich extensiv zu Gemüte führt, ‚Der Lindenbaum‘ aus Franz Schuberts Zyklus *Die Winterreise* (1827) besonders beeindruckt. Dass Castorp dieses Lied, „Volksgut und Meisterwerk zugleich und eben durch dieses Zugleich einen besonderen geistig-weltbildlichen Stempel empfangend“, so sehr begeistere, erklärt der Erzähler mit Begriffen, die eine klassisch-idealistische Prägung verraten:<sup>5</sup>

„Ein geistiger, das heißt ein bedeutender Gegenstand ist eben dadurch ‚bedeutend‘, daß er über sich hinausweist, daß er Ausdruck und Exponent eines Geistig-Allgemeineren ist, einer ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt, welche in ihm ihr mehr oder weniger vollkommenes Sinnbild gefunden hat, – wonach sich denn der Grad seiner Bedeutung bemißt“.

Die Anziehung, die das Lied auf Hans Castorp ausübt, erwächst aus seiner früh verspürten „Sympathie mit dem Tode“; sie verstärkt sich während seiner „hermetischen Laufbahn“ im Sanatorium und begründet seine „Rückneigung“<sup>6</sup> zur romantischen Epoche, die das Werk hervorgebracht hat, und damit zu „der allgemein geistigen Haltung, die das Lied auf so innig-geheimnisvolle Weise zusammenfasste“.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. die folgende Erklärung mit Goethes Definitionen in *Maximen und Reflexionen*, 749-752. HA XXII, S. 470f.

<sup>6</sup> Dieser Begriff kann fast als Lehnübersetzung von lat. ‚reflexio‘ (einem Verbalabstraktum zu ‚reflectere‘= ‚zurückbiegen‘, ‚rückwärts wenden‘) angesehen werden.

<sup>7</sup> Thomas Mann: *Der Zauberberg. Ges. Werke in 12 Bdn.* Bd. III, Frankfurt a.M. 1960, S. 905.





Caspar David Friedrich: Winterlandschaft, 1811

Innerlichkeit und der Rückbezug auf die eigene psychische Verfassung erscheinen als notwendige Prämissen einer solchen Rezeption, wie auch die seit 1800 verstärkte Produktion literarischer Winterreisen mit den Empfindungen eines autonomen Subjekts und der Fähigkeit zu ihrer Artikulation zusammenhängt. Es muss zwar nicht wie in Castorps Fall gleich die Todesneigung sein, die mit dem Stoff assoziiert wird; doch stellt sich mit der Wahrnehmung frostiger Landstriche und einer leblosen Natur gemeinhin der Gedanke an eine (existenzielle) Krise ein, in der sich der Sprechende oder Erlebende befindet. „Eine ganze Kulturgeschichte des untergehenden Abendlandes“ glaubt Manfred Frank „aus dem Gebrauch der Winterreise [...] entwickeln“ zu können.<sup>8</sup> Im Titel von Wilhelm Müllers Gedichtzyklus (1823/24) sieht er „in einzigartiger Weise die Motive der ziellosen Wanderung und der Erstarrung im Eis vereinigt“. Durchweht von einem „Grabeshauch“ (*une odeur de tombeau*), um Charles Baudelaires *Die Blumen des Bösen*

---

<sup>8</sup> Manfred Frank: *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*. Frankfurt a. M. 1979, S. 130.

zu zitieren,<sup>9</sup> spiegelt die erstarrte Natur dem einsamen Wanderer nichts anderes als den Zustand des eigenen Herzens wider, das selbst nur noch „ein Block aus rotem Eis“ (un bloc rouge et glacé) ist. Damit verliert sich der Individuationsprozess des poetischen Subjektes letztlich in heillosen Vereinzelung, den kaum ein halbes Jahrhundert zuvor das Bedürfnis, sich schöpferischer Autonomie zu vergewissern, eben mit Goethes ‚Harzreise im Winter‘ in Gang gebracht hat. Wie der sich dort an der Besteigung des verschneiten Brocken erprobende Dichter nimmt auch in Wilhelm Müllers Liederzyklus der nicht minder einsame Wanderer die Stimme der Natur wahr, u.a. im heulenden Sturm, im Rauschen des Lindenbaums, im krachenden Eis oder im Flackern des Irrlichts. Aber aus den einzelnen Phänomenen erschließt sich ihm kein verbindender bzw. verbindlicher Sinnzusammenhang mehr. Eine unheimliche Landschaft muss er aus „törrichtem Verlangen“, also planlos-zwanghaft durchziehen, ein Heimatloser, dessen Fremdheit von Anfang an außer Zweifel steht („Fremd bin ich eingezogen / fremd zieh' ich wieder aus“).<sup>10</sup>

♪ Franz Schubert (Dietrich Fischer-Dieskau, Jörg Demus)  
- Gute Nacht (1. Strophe)

Die melancholische Melodie eines endgültigen Abschieds aus einer von Beziehungslosigkeit gezeichneten Gesellschaft, die die ersten Verse anstimmen, scheint am Schluss mit dem monotonen Klang des Leierkastens, den ein „wunderlicher Alter [...] mit starren Fingern / dreht“, ihre passende Begleitung gefunden zu haben.<sup>11</sup> Erst die rhetorische Frage, mit der der Zyklus endet: „Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?“, erst diese Frage an den „Leiermann“ bringt die Äußerungsform zur Sprache, in der die Wanderung vermittelt und zugleich bewahrt wird: in den „Liedern“ des ziellos wandernden Ichs, das seine Fremdheit (welt-)schmerzlich spürt, diese so aber als Grunderfahrung seiner Zeit sagbar machen kann.

♪ Franz Schubert (Dietrich Fischer-Dieskau, Jörg Demus)  
- Der Leiermann (3.-5. Strophe)

<sup>9</sup> Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen (Les Fleurs Du Mal)*, 1868). In der Übertragung von Carl Fischer. München 1979, S. 165 u. 259.

<sup>10</sup> Wilhelm Müller: *Die Winterreise und andere Gedichte*. Hrsg. v. H.-R. Schwab. Frankfurt a. M. 1986, S. 43. Vgl. dazu Jochen Hörisch: „Fremd bin ich eingezogen‘. Die Erfahrungen des Fremden und die fremde Erfahrung in der ‚Winterreise‘“. In: *Athenäum* 1 (1991), S. 41-67.

<sup>11</sup> Ebd., S. 62.

Es war die Zeit der Metternich'schen Restauration, deren politische Pressionen erheblich verstärkt wurden, als im Gefolge der Julirevolution in Frankreich 1830 demokratische Bestrebungen auch auf deutschem Boden Auftrieb erhielten. Ihn betrat Heinrich Heine zum ersten Mal seit seinem Pariser Exil wieder im Oktober 1843, und seine „versifizierte“ Reise von Aachen nach Hamburg, die er in den „kalten Monat November“ verlegt, bietet, wie er seinen französischen Lesern 1855 selbst mitteilt, das Bild der „allgemeinen Lethargie, der Stagnation, die jenseits des Rheins [...] herrschte“.<sup>12</sup> Indem der Autor sich von seinen Dichterkollegen, den Hurra-Patrioten ebenso wie von den republikanischen „Mitwölfen“ distanziert,<sup>13</sup> ist die poetologische Thematik in seiner narrativ entfalteten Winterreise zwar stets gegenwärtig, aber nur in den Rahmenkapiteln bezieht er sich auf seine eigene Dichtung, die er dem „alten Entsagungslied“ entgegenhält:<sup>14</sup>

„Ein neues Lied, ein besseres Lied,  
O Freunde, will ich euch dichten!  
Wir wollen hier auf Erden schon,  
Das Himmelreich errichten“.

Im Geiste des französischen Sozialutopisten Saint-Simon plädiert er gleichermaßen für materielles Wohlergehen wie ästhetischen Genuss.

Seine sensualistische Vision ist ein poetischer Entwurf, gestützt auf die geschichtsmächtige Wirkung des Dichterwortes; die politische Aktion ist Heines Sache nicht. Später wird hier Wolf Biermann seine entscheidende poetologische Korrektur ansetzen, wenn er in seiner Adaption gleichen Titels 1966 feststellt:<sup>15</sup> „Dem Dichter Heine folgte stets / ein Mann mit seinem Beile. / Er war die Tat von Heines Geist / Und teilte aus die Keile. // Ich teil die Keile selber aus / Mit dem Maschinengewehr. / (Die Arbeitsteilung: Kopf und Hand / Genügt uns heut nicht mehr)“. Das „Maschinengewehr“ ist als Metapher für die Gitarre dem Kontext der dargestellten Situation entnommen, nämlich der strengen Grenzkontrolle im „Rentnerzug“ bei Griebnitzsee; aber das Instrument verweist metonymisch auch auf den „Liedermacher“, der sich einmischt, stalinistische Unterdrückung im Osten ebenso anprangernd wie antikommunistische Selbstgefälligkeit und kapitalistische Protzerei im Westen des geteilten Deutschland. Seine Fahrt von Ber-

---

<sup>12</sup> Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. v. K. Briegleb. Bd. 8. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981, S. 1046.

<sup>13</sup> Heine: *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844). Ebd., Bd. 7, S. 603 f.

<sup>14</sup> Ebd., S. 578.

<sup>15</sup> Wolf Biermann: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Berlin 1972, S. 15.

lin nach Hamburg („durch Nebel und durch Schnee) kann er aufgrund der postulierten politisch-poetischen Interaktion gar nicht anders wiedergeben als eine Reise durch die frostige Landschaft des Kalten Krieges.<sup>16</sup>

Wie die erwähnten Texte zeigen, kann die Reflexion über die eigene dichterische Tätigkeit als festes Motiv poetischer Winterreisen gelten. Mit der Schilderung von Reisen bzw. Wanderungen durch unwirtliche Landschaften und eine frostige, leblose Natur drücken sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zudem durchgängig krisenhafte Situationen aus, ob sie nun durch ein Gefühl der Einsamkeit, das der von seinen Mitmenschen isolierte Wanderer verspürt, oder durch den ihm widerfahrenden Verlust verbindlicher Wertmaßstäbe hervorgerufen werden. Schließlich lassen sich auch Stimmungslagen der deutschen Nation zur Zeit der napoleonischen Kriege und in der Restaurationsepoche an der künstlerischen Gestaltung dieses Motivs ablesen.

#### *IV. Das erquickte Herz des Komponisten Brahms*

Auch Goethe kommt in Erinnerung an seine erste Harzreise auf eine Geistes- und Gefühlshaltung, die durch Wehmut und Weltschmerz gekennzeichnet ist, zu sprechen, wenn er erklärt, dass er die „engverbundene[n] Freunde“, die der „Winterjagdlust“ frönten, kurzzeitig „in doppelter Absicht“ verlassen habe: Auf die erste spielt der metaphorische Hinweis auf die Metallvorkommen im Harz, die er mit den beiden letzten Versen dezent gegeben habe, an, nämlich „ein unmittelbares Anschauen des Bergbaues zu gewinnen“ (HA I, 399). Sein zweites Vorhaben aber habe darin bestanden, „einen jungen, äußerst hypochondrischen Selbstquäler zu besuchen und aufzurichten“. In den Strophen 5-7 habe er sich dessen Bild ‚ausgemalt‘, das er sich mit der rhetorischen Frage „Aber abseits wer ist's?“ ins Gedächtnis ruft und das (wie die adversative Konjunktion ‚aber‘ indiziert) scharf mit der vorangehenden Schilderung der Glücklichen im Gefolge Fortunas kontrastiert. Dabei habe er sich „des einsamen, menschen- und lebensfeindlichen Jünglings“ (I, 396) erinnert, der sich, schwer von der zur Werther-Zeit grassierenden „Empfindsamkeits-Krankheit“ geplagt, in „Mißbehagen und selbstischer Qual“ erging

---

<sup>16</sup> Nach dessen Beendigung im Herbst 1989 nimmt Günter Grass das (wieder)vereinigte Deutschland in Augenschein; angesichts einer „auf Kredit“ zusammengezogenen und „aus Angst geeint[en]“ Nation mit einer unbewältigten Vergangenheit erscheint es ihm als ‚Novemberland‘, mit dem er sich in einem Zyklus von dreizehn Sonetten kritisch auseinandersetzt (G.

(I, 394). Dieser biographische und epochengeschichtliche Kontext ist in den Versen selbst allerdings ebenso schwer zu erkennen wie das reale Vorbild des Dargestellten, bei dem es sich, wie Goethe 1822 in der *Campagne* kundtut, um seinen Altersgenossen Friedrich Victor Lebrecht Plessing aus Wernigerode handele (1749-1806), der Rechtswissenschaften, Philosophie und Theologie studiert hatte und seit 1788 als Professor an der kleinen Universität in Duisburg antike Philosophie lehrte. Im Gedicht ist nur die wenig konkrete Rede von einem „Unglücklichen, Mißmutigen“, dessen Spur sich in der „Öde“ des Harz verliert, dessen überbordende Gefühle nicht erwidert wurden oder, wie Goethe es ausdrückt, dem eine „wechselseitige Neigung“ nicht beschieden war. Von seiner qualvollen Selbstbefangenheit vermag ihn nur die Liebe zu heilen, die ja eine Hinwendung zu den Mitmenschen und einen wachen Sinn für das quellende Leben impliziert.

Genau die Strophen der ‚Harzreise‘, die dem einsamen, unbefriedigten Selbstverächter gewidmet sind, hat Johannes Brahms in seiner *Rhapsodie* op. 53 für Alt-Solo, Männerchor und Orchester 1869 vertont: In Korrespondenz zu den drei Strophen hat Brahms sein Werk dreiteilig angelegt. Im ersten Teil, Adagio, setzt nach einem Orchestervorspiel von 18 Takten, das die düster gedrückte Stimmung in c-moll anklingen lässt, die Altstimme ein und stellt fast rezitativisch, in kurzen Phrasen den Rückzug des Vereinsamen in die „Öde“ dar, wobei die Solistin, nur vom Pianissimo der Bässe gestützt, dieses Wort in einer verminderten Note, die zwei ganze Takte einnimmt, als Kernmotiv wahrhaft exponiert. Der zweite Teil, mit etwas stärkerer Bewegung im Sechsvierteltakt (*Poco Andante*), ist vor allem gekennzeichnet durch extreme Melodieverläufe mit etlichen Modulationen, z.B. von c-moll nach es-moll; in den schroffen Dissonanzen wird der absurde Widerspruch geradezu hörbar, dass „Menschenhaß aus der Fülle der Liebe“ hervorgehen kann. Mit dem letzten Teil, der dritten Strophe, wieder Adagio und Vierteltakt, erfolgt die Wende: Mit der Bitte an den „Vater der Liebe“ geht der Sologesang beinahe in eine Kantilene über, begleitet von einem vierstimmigen Männerchor und dem gesamten Orchester, und mit der Ausweitung der Stimmen, die die Isolierung der einen aufhebt, findet ein Stimmungsumschwung statt, der sich im Wechsel von Moll nach Dur deutlich niederschlägt und in der Hoffnung auf Erquickung für das gequälte

Herz gipfelt. Dieses bildet, indem Brahms die ersten vier Verse der dritten Strophe wiederholt, das Schlusswort des hymnischen Gesangs - oder besser seinen Schlusspunkt; denn nach einer Generalpause, die immerhin drei Viertel umfasst, wird „sein Herz“ von allen Stimmen mit einem in sich ruhenden C-dur-Akkord präsentiert. Damit gibt zum glücklichen Ende die Komposition als Gewissheit aus, was der Text noch offen lässt: dass dem Unglücklichen in der Öde des Harz tröstliche Zuwendung in der Gemeinschaft widerfahren wird.

♪ Johannes Brahms (*Brigitte Fassbaender*)  
- *Alt-Rhapsodie op. 53 (Ende)*

Wenige Tage vor der Karlsruher Uraufführung seines Stücks im September 1869 bat Brahms seinen Freund Hermann Deiters um eine kleine Gefälligkeit, meinte er sich doch zu erinnern,<sup>17</sup>

„bei Ihnen ein Heft Lieder von Reichardt [...] gesehen zu haben, in dem ein Absatz aus Goethes Harzreise („aber abseits, wer ist's?“) stand. Könnten Sie mir das Heft auf kurze Zeit leihen?

Ich brauche kaum dazu zu schreiben, daß ich es eben komponiert, und gern die Arbeit meines Vorgängers sehen möchte. Ich nenne mein Stück (für Altsolo, Männerchor und Orchester) ‚Rhapsodie‘, glaube aber, daß ich diesen Titel auch schon meinem verehrten Vorredner [sic!] zu danken habe“.

In der Tat, der Kapellmeister, Komponist und dilettierende Dichter Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) hatte in seinen Liedband mit dem Titel *Goethe's Lyrische Gedichte*, 1794, auch eine Komposition nach einem Textfragment aus der ‚Harzreise‘ aufgenommen, die er mit der Überschrift ‚Rhapsodie‘ versah - diese Gattungsbezeichnung wurde damals nicht selten einem Musikstück balladesken oder hymnischen Charakters und dann, vornehmlich bei Brahms, einem vom Orchester begleiteten kantatenartigen Chorwerk zugeordnet. Was also den Rückgriff auf die ‚Harzreise im Winter‘ und den Titel ‚Rhapsodie‘ betraf, konnte sich Brahms auf sein Gedächtnis verlassen, aber ein ‚kleiner Unterschied‘ zu seinem „verehrten Vorredner“ war ihm entfallen, und spätestens als er „das Heft“ mit Reichardts Goethe-Liedern wieder in den Händen hielt, wird ihm klar geworden sein, dass sich sein Kollege die Frage: „aber abseits wer ist's?“ gar nicht gestellt hatte: Reichardt konzentriert sich nämlich auf die antithetisch gebauten Strophen 6 und 7, während Brahms sich in seinem Brief an Deiters ja gerade auf den

---

<sup>17</sup> Wilhelm Altmann (Hg.): *Johannes Brahms. Briefwechsel*. Bd. III, Berlin 1908, 118 f.

Einleitungsvers der fünften bezieht. Er konnte also bei seiner Komposition nicht auf Reichardts „Arbeit“ zurückgegriffen haben, zumal er diese erst nach der Fertigstellung seines Stücks näher in Augenschein nehmen wollte. Den erwähnten „Absatz aus Goethes Harzreise“, den er seiner *Rhapsodie* zugrunde gelegt hat, scheint er demnach selbst, d.h. ohne auf einen musikalischen „Vorgänger“ zu rekurrieren, ausgewählt zu haben. Welche Ausgabe von Goethes Werken er dafür auch immer benutzt haben mag, er hat das Gedicht gründlicher gelesen als Reichardt und die Sinneinheit des Abschnitts bewahrt: Der besteht eben nicht aus zwei, sondern aus den drei Strophen über den ins Abseits geratenen Menschen, der sich in die Öde des Harz geschlagen hat.

Allerdings hätte Brahms den Textausschnitt mit Goethe selbst rechtfertigen können: Dieser traf im November 1792 nach der missglückten „Campagne“ in Frankreich auf dem Weg nach Münster in Duisburg ein; dort, so hält er es in seinen Erinnerungen an diese 1822 fest,

„wußt' ich einen einzigen alten Bekannten, den ich aufzusuchen nicht versäumte; Professor Plessing war es, mit dem sich vor vielen Jahren ein sentimental-romanhaftes Verhältnis anknüpfte [...]“ (HA X, 321).

Mit dessen genauer Charakteristik, die er in eine Darstellung des damaligen „Zeitsinns“ einbindet, geht er näher auf seine Harzreise im Dezember 1777 und seine Absicht ein, den an sich selbst leidenden jungen Mann aufzusuchen, und in diesem Kontext führt er wörtlich jene drei Strophen aus der ‚Harzreise‘ an, „weil sie mehr als viele Worte den damaligen liebevollen Zustand meines Inneren auszusprechen geeignet sind“ (HA X, 327).

Ob Brahms Goethes *Campagne in Frankreich* überhaupt gekannt hat, ist nicht sicher auszumachen. Sicher aber hat er sich von der liebevollen Zuwendung, die für den Einsamen erlebt wird, angesprochen gefühlt und sie als elementare Hilfe in einer Situation verstanden, die von der Zurückweisung einer überschwänglichen Liebe geprägt ist (das belegt der Schluss seiner Komposition mit dem in strahlendem Dur erquickten Herz). Immerhin ist bemerkenswert, dass Brahms seine *Rhapsodie* als „etwas intime Musik“ einschätzt, die er eventuell „nicht drucken oder aufführen werde“.

Eine Tagebuchnotiz von Clara Schumann lässt erkennen, wie diese Bewertung zustande gekommen ist:<sup>18</sup>

„Ende September [1869]. Johannes brachte mir vor einigen Tagen ein wundervolles Stück, Worte von Goethe aus der Harzreise, für Alt, Männerchor und Orchester. Er nannte es *seinen* Brautgesang. Es erschütterte mich so durch den tiefsinnigen Schmerz in Wort und Musik, wie ich mich lange nicht eines solchen Eindrucks erinnere...Ich kann dies Stück nicht anders empfinden als wie die Aussprache seines eigenen Seelenschmerzes. Spräche er doch ein Mal nur so innig in Worten!“

Was Clara Schumann aber an dieser Stelle verschweigt, ist die Tatsache, dass Brahms durch die Verlobung ihrer Tochter Julie mit dem Grafen Marmorito im Frühjahr 1869 aufs tiefste getroffen war. Schon im Mai hatte sie ihrem Tagebuch anvertraut: „Sonntag den 11. sagten wir unsern Bekannten die Verlobung, ich natürlich Johannes zuerst, der sich gar nichts erwartet zu haben schien und ganz erschrocken schien ...“.<sup>19</sup> Unter diesen Bekannten bestand gar kein Zweifel daran, „daß Johannes Julie ganz schwärmerisch lieb habe.“

Als „Brautgesang“ für Julie Schumann betrachtet, die im September 1869 ihren italienischen Grafen heiratete, hat die *Alt-Rhapsodie* wirklich etwas Intimes. Aber wenn auch durch den „eigenen Seelenschmerz“ ihres Komponisten veranlasst, erschöpft sie sich keineswegs in dessen musikalischer Bewältigung; vielmehr gelingt es Brahms, mit den Mitteln seiner Tonkunst sein persönliches Leid in die paradigmatische Darstellung eines emotionalen Konfliktes und der Gewissheit seiner Lösung umzuformen.

Demgegenüber sieht Goethe, der ja die Plessing-Passage des Gedichtes mit der Bitte um die Erweiterung des beschränkten Blickfelds beschließt (und nicht mit der Erquickung des schmerzenden Herzens), die Überwindung „selbstischer“ Isolation vor allem durch die Ausrichtung an den Phänomenen der Natur gewährleistet. Er selbst habe, als er in seiner Jugend an „der damals herrschenden Empfindsamkeits-Krankheit“ laborierte, erfahren, dass eine „rasche gläubige Wendung gegen die Natur und ihre grenzenlose Mannigfaltigkeit das beste Heilmittel sei“ (HA X, 331). Dem armen Plessing stand es jedoch nicht zur Verfügung;

„er hatte nämlich von der Außenwelt niemals Kenntnis genommen, [...] alle seine Kraft und Neigung aber nach innen gewendet und sich auf diese Weise, da er in der Tiefe seines Lebens kein produktives Talent fand, so gut als zugrunde gerichtet“.

---

<sup>18</sup> Zit. nach Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Bd. 3. Leipzig 1920, S. 232.

<sup>19</sup> Ebd., S. 229.



Die Anschauung natürlicher Erscheinungen und der Konstellationen seiner „Außenwelt“ öffnet aber nicht nur den glücklichen Ausgang aus dem Verließ ungenügender Selbstbespiegelung, sondern befördert darüber hinaus jene Dichtungsweise, die das besondere Erlebnis in das anthropologisch Allgemeine überführt, also den besonderen Fall Plessing in den allgemeinen Ausdruck der Ich-Befangenheit; zugleich werden in der Form des Gebets (aus der Idee der Liebe abgeleitete) Möglichkeiten angedeutet, sich aus der Isolation der „Selbstsucht“ zu befreien. Indem Goethe so seiner Begegnung mit Plessing repräsentativen Charakter verleiht, wird sie für Johannes Brahms in seiner Lebenskrise bedeutsam - und zum poetischen Bezugspunkt für seine *Rhapsodie*, der ihre „geheimnisvoll[e]“ Motivation „offenbar“ werden lässt.

## Anhang 1

### Johann Wolfgang von Goethe

*Harzreise im Winter (Auf dem Harz im Dezember 1778 <richtig: 1777>)\**

- I. Dem Geier gleich,  
Der auf schweren Morgenwolken  
Mit sanftem Fittich ruhend  
Nach Beute schaut,  
5 Schwebe mein Lied.
- II. Denn ein Gott hat  
Jedem seine Bahn  
Vorgezeichnet,  
Die der Glückliche  
10 Rasch zum freudigen  
Ziele rennt:  
Wem aber Unglück  
Das Herz zusammenzog,  
Es sträubt vergebens  
15 Sich gegen die Schranken  
Des ehernen Fadens  
Den die doch bittere Schere  
Nur Einmal lös't.
- III. In Dickichts-Schauer  
20 Drängt sich das rauhe Wild,  
Und mit den Sperlingen  
Haben längst die Reichen  
In ihre Sümpfe sich gesenkt.

IV. Leicht ist's folgen dem Wagen  
25 Den Fortuna führt,  
Wie der gemächliche Troß  
Auf gebesserten Wegen  
Hinter des Fürsten Einzug.

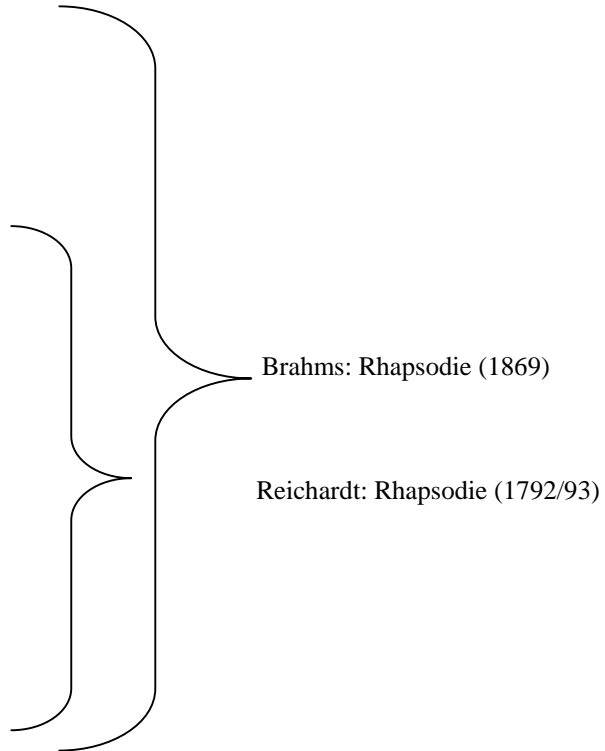
V. Aber abseits wer ist's?  
30 In's Gebüsch verliert sich sein Pfad,  
Hinter ihm schlagen  
Die Sträucher zusammen,  
Das Gras steht wieder auf,  
Die Öde verschlingt ihn.

VI. Ach wer heilet die Schmerzen  
Des, dem Balsam zu Gift ward?  
Der sich Menschenhaß  
Aus der Fülle der Liebe trank!  
40 Erst verachtet, nun ein Verächter,  
Zehrt er heimlich auf  
Seinen eignen Wert  
In ung'nügender Selbstsucht.

VII. Ist auf deinem Psalter,  
Vater der Liebe, ein Ton  
45 Seinem Ohre vernehmlich,  
So erquicke sein Herz!  
Öffne den umwölkten Blick  
Über die tausend Quellen  
Neben dem Durstenden  
50 In der Wüste.

VIII. Der du der Freuden viel schaffst,  
Jedem ein überfließend Maß,  
Segne die Brüder der Jagd  
Auf der Fährte des Wilds,  
55 Mit jugendlichem Übermut  
Fröhlicher Mordsucht,  
Später Rächer des Unbilds,  
Dem schon Jahre vergeblich  
Wehrt mit Knütteln der Bauer.

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



- X. Mit der dämmernden Fackel  
Leuchtest du ihm  
Durch die Furten der Nacht,  
Über grundlose Wege  
70 Auf öden Gefilden;  
Mit dem tausendfarbigen Morgen  
Lachst du in's Herz ihm;  
Mit dem beizenden Sturm  
Trägst du ihn hoch empor;  
75 Winterströme stürzen vom Felsen  
In seine Psalmen,  
Und Altar des lieblichsten Danks  
Wird ihm des gefürchteten Gipfels  
Schneebehangner Scheitel,  
80 Den mit Geisterreihen  
Kränzten ahndende Völker.
- XI. Du stehst mit unerforschtem Busen  
Geheimnisvoll offenbar  
Über der erstaunten Welt,  
85 Und schaut aus Wolken  
Auf ihre Reiche und Herrlichkeit,  
Die du aus den Adern deiner Brüder  
Neben dir wässerst.

---

\*in: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 14 Bände. Bd. I, 1: *Gedichte 1756-1799*. Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, S. 322-324.

## Anhang 2

### Ausgewählte Untersuchungen zu Goethes „Harzreise im Winter“

- Karl Otto Conrady: *Goethe. Leben und Werk*. Bd. 1: *Hälfte des Lebens*. Königstein/Ts. 1982, S. 370-375.
- Rudolf Drux: Des Dichters Winterreise. Bemerkungen zu ihrer Gestaltung bei Martin Opitz und in Gedichten von Goethe, W. Müller und Heine / Biermann. - In: *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für H. D. Irmscher zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Hans Esselborn und Werner Keller. Köln-Weimar 1994, S. 229-241.
- Heinrich Henel: Der Wanderer in der Not: Goethes ‚Wanderers Sturmlied‘ und ‚Harzreise im Winter‘. – In: Ders.: *Goethezeit*. Frankfurt a. M. 1980, S. 76-101.
- Werner Keller: *Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung*. München 1972, S.62-73.
- Bernd Leistner: „Trägst du ihn hoch empor“. Zu Goethes Gedicht ‚Harzreise im Winter‘. In: Ders.: *Spielraum des Poetischen*. Berlin/Weimar: 1985, S. 59-94.
- Ders.: ‚Harzreise im Winter‘. – In: *Goethe Handbuch*. Bd. 1: *Gedichte*. Hrsg. von Regine Otto und Bernd Witte. Stuttgart-Weimar 1996, S. 159-163.
- Michael Mandelartz: ‚Harzreise im Winter‘. Goethes Antwort auf Petrarca und die Naturgeschichte der Kultur. – In: *Goethe-Jahrbuch* 123 (2006), S. 86-99.
- Wolfgang Riedel: Bergbesteigung / Hadesfahrt. Topik und Symbolik der ‚Harzreise im Winter‘. – *Goethe-Jahrbuch* 120 (2003), S. 58-71.
- Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Geniegedankens*. Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 282-309.
- Albrecht Schöne: „Götterzeichen: ‚Harzreise im Winter‘“. In: Ders.: *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult: Neue Einblicke in alte Goethetexte*. München: 1982, S. 13-52.
- Volker Tzschucke: „Uns erscheinen doch in der Noth unsre Götter“ – zu Goethes ‚Harzreise im Winter‘. – In: *Goethe-Jahrbuch* 121 (2004), S. 106-121.
- David Wellbery / Klaus Weimar: *Johann Wolfgang von Goethe. ‚Harzreise im Winter‘. Eine Deutungskontroverse*. Paderborn u.a. 1984 (Modellanalysen Literatur, Bd. 14).

### Audiodateien

- Franz Schubert (Dietrich Fischer-Dieskau , Jörg Demus) - Gute Nacht (1. Strophe)  
Franz Schubert (Dietrich Fischer-Dieskau , Jörg Demus) - Der Leiermann (3.-5. Strophe)  
Johannes Brahms (Brigitte Fassbaender) - Alt-Rhapsodie op. 53 (Ende)

*Autor*

Prof. Dr. Rudolf Drux  
Universität zu Köln  
Institut für Deutsche Sprache und Literatur I  
Albertus Magnus Platz  
D-50923 Köln

E-Mail: [Rudolf.Drux@uni-koeln.de](mailto:Rudolf.Drux@uni-koeln.de)