

Carl Erik Kühl

**Den størknede dialektik.
Om det poetisk forlæg for Schuberts sangcyklus 'Die Winterreise'**

1. Wilhelm Müller

Wilhelm Müller har ikke nogen stor plads i tysk litteraturhistorie. Man kan spørge, om han overhovedet ville være kendt i dag, hvis ikke han havde skrevet teksten til to af de allerstørste mesterværker inden for den cykliske lied-kunst: Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise*.

Han lever fra 1794 til 1827 og er altså på det nøjeste Schuberts samtidige. Som mange andre af tidens intellektuelle sympatiserer han med de græske revolutionspolitikere og agter sig ud i den græske befrielseskrig. Han når ikke længere end til Italien, før han må vende hjem til påhæftelsen af øgenavnet "Griechen-Müller". Af profession er han gymnasielærer, men efter vanskeligheder med den prøjsiske censur fjernes han fra stillingen som opdrager og vejleder for borgerskabets ungdom og overgår til en mere isoleret virksomhed som bibliotekar.

Han er digter, javist – men især politisk skribent. Det sidste forudsætter næsten det første, da censuren i de første restaurationsår efter Wienerkongressen er så hård, at politiske synspunkter må formuleres nok så indirekte.¹⁾ Og Heine tilkendegiver lejlighedsvis, at det netop er Wilhelm Müller, der er hans forbillede, når det drejer sig om den politiske brug af det digteriske udtryk. Og forbilleder har der været brug for. Det er jo noget nyt, der er på færde: en post-revolutionær intellektuel elite i selvvalgt konflikt med magtens elite.

I marts 1848 brød revolutionen ud. For mange var det, som om noget omsider gav efter for et tryk. Litteraturen i perioden fra Napoelonskrigenes afslutning frem til dette tidspunkt kaldes undertiden "Vor-März". Det navn har den af gode grunde fået senere, men både de, der har levet i perioden, og de, der navngav den, har set den som en vinter.

Winterreise udkommer først som tolv digte (1823). Og disse tonesætter Schubert (februar 1827) som en afsluttet helhed: en hel cyklus. I mellemtiden har Wilhelm Müller allerede tilføjet tolv andre digte, og vel at mærke ikke som fortsættelse af de tolv første: Han har flettet de nye tolv ind i sekvensen af de oprindelige. Det forstyrrer ikke handlingsgangen, for der er jo ikke nogen handlingsgang. Der er tale om en uddybning af et billede. Denne intention overtager Schubert ikke, da han senere i 1827 tonesætter de tolv sidste digte. Han placerer de nye sange i forlængelse af de oprindelige uden at rette synderligt på disse.²⁾

2. Mølleren og vandringsmanden

Der er kun få år imellem Wilhelm Müllers udgivelse af *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* og lige så kort imellem Schuberts tonesætninger. Det er altså nærliggende at karakterisere protagonisten i *Winterreise* ("vandreren") ved at sammenligne ham med møllersvenden fra *Die schöne Müllerin*. Forskellen er markant og vil i det følgende først blive karakteriseret for sin egen del. Men det, den markerer, lader sig i videre sammenhæng tolke som en rent ud epokisk overgang i grundindstilling. Det vender vi tilbage til.

Møllersvenden tilskrives en naivitet, som vel kun få i tiden har ejet, men mange fundet forbilledlig. Et forbillede, man nødvendigvis må forholde sig distant – gerne ironisk – til, for med forbilledlighedsfølelsen er naiviteten borte. Hans liv er udspændt mellem *Lachen und Weinen*, og han kender – og er mest sig selv – i yderpunkterne, i begge yderpunkter. Når lykken er der, er den overvældende, og når tabet er en realitet, er livet ubærligt, og han tager sig så temmelig resolut af dage.

Mølleren og vandreren har meget til fælles. Frem for alt *tabet af den elskede*. I konsekvens heraf er de naturligvis også begge forvist fra lyset, fra lykken, fra "Lachen". Men vandreren er ikke emotionelt i stand til at forløse sin sorg. Han kan ikke helt græde, ikke helt føle stormen i sindet, ikke ældes, ikke helt komme bort i mørket. Tilstanden er forplumret, "trübe", farven hedder mørkegrå. Hans sorg er ubærlig, men han må bære på den alligevel. Omkring ham er kulden, sneen, isen. Hans hjerte glødede engang, men det gløder ikke rigtigt mere. Undertiden er det vinterfrossent, men dermed også latent i udbrud. Undertiden – og det finder han værre – er det lunkent. Han drager heller aldrig møllerenes naivt klare konsekvens af sin ulykke. Han lever videre, selv om hans liv for altid må være et skyggeliv, hans vandring en vinterrejse. For så vidt når han ikke noget yderpunkt. Slet ikke det euforiske, naturligvis, men heller ikke det dysforiske. Han kender heller ikke til et balancepunkt. Han vibrerer i sin smerte, i nærheden af smerten og med en trækning mod smerten: Selve fortvivlelsen er mørkegrå.

Også mølleren vandrer. Mølleren og vandreren er også fælles om *vandringen*. Men mølleren følger en vej, vandrer i en retning, og fra værkets allerførste linje ved vi, at han vandrer af lyst. Og hvis dette sted – denne mølle, denne mester, denne mølledatter – er målet, bliver han der, og er altså ikke længere en vandrer. Vandreren i *Winterreise* er den evige, hvileløse vandrer. Hans retning er flakkende, dvs. han er uden retning. Han skal bort, han er fremmed – det er, hvad han bekendtgør i sin første linje. Og vandringen selv er et forgiftet symbol: Kærligheden selv elsker at vandre – nemlig fra den ene til den anden. ("Die Liebe liebt das Wandern – /Gott hat sie so gemacht – /Von einem zu dem andern. /Fein Liebchen, gute Nacht!", hedder det i *Gute Nacht*, 3. strofe.)

For det tredje er mølleren og vandreren fælles om *vandet*. Og som sådan har de i fantasi og refleksion samme umiddelbare adkomst til vandets metaforer. Men hvilken forskel! Hos mølleren er vandet en bæk, der viser vej. En fælde, der kan afløses et råd, og som står til disposition ved den sidste dåd: selvmordet. Hos vandreren flyder vandet ikke længere: det er størknet. Vandets metaforer afledes af isen og sneen. Vel, der flyder en bæk, men det er en bæk – under sneen – af vandrerenes tårer (*Wasserflut*). Floden er tilfrosset (*Auf dem Flusse*). Og fossen er ikke mere end sit eget udtørrede leje (*Irrlicht*).

Vandet sætter og holder hjulet i gang: møllehjulet, der igen omsætter naturens egen fremdrift og kraft til en form, hvori den står til disposition for menneskelig foretagsomhed, produktivitet og vækst. Og vandet sætter handlingen i gang og giver løbende tegn i det, der skal blive til et skæbneforløb: en "rigtig" handling, en handling, der kan fortælles i en historie, en tragisk fortælling. I den forstand er *Die schöne Müllerin* en mindre "cyklisk" cyklus.

Vandreren har også "sit" hjul: lirekassemandens hjul i sidste sang af *Winterreise*.³⁾ Men det er et

hjul, som et ensomt menneske selv må dreje med almissen som eneste mulige “produkt”. En rundgang i tomhed og armod. Og *Winterreise* begynder ikke med, at noget sker. Nej, det *er* sket. Derefter kredser handlingen om det samme motiv og bliver som sådan ikke til en “rigtig” handling. Ikke til en historie – ikke en tragedie dvs. et tragisk forløb – men så meget desto mere til en cyklus.

Hvor møllersvenden er naiv, er vandreren en reflekteret eksistens. Det afholder ham selvsagt ikke fra umiddelbar følsomhed. Han har tværtimod kunnet give sig fuldstændigt hen: han har udsat sig – og er blevet ulægeligt såret. Vi har i dag let ved at finde ham sentimental. Men hér skal vi omgås teksten med forsigtighed: Hans udtryk for sentimentalitet er tidens udtryk. Det er ikke sikkert, at han er mere sentimental end folk flest i vor tid.

3. Den størknede dialektik

Som digtning betragtet er der intet epokegørende ved *Die schöne Müllerin* og *Winterreise*. Men i sin grundindstilling hører vandringsmanden i *Winterreise* hjemme i en anden epoke end møllersvenden i *Die schöne Müllerin*. Det belyses bedst med begreber fra tidens eget ”dialektiske” vokabular:

Vi lever, taler og tænker i begreber, som ordnes modsætningsvis. Det kan være godt og ondt, lys og mørke, sandt og falsk etc. Og da søger vi det ene og undflyr det andet. Men det kan også være det maskuline og det feminine, arbejde og hvile, alt for meget og alt for lidt. Og da søger vi foreningen eller balancen. – Det er der intet nyt i. Vi har snarere vanskeligt ved at forestille os, at det kan være anderledes.

Den dialektiske erfaring er den, at konflikten er oprindeligere – stikker dybere – end harmonien. Tilværelsen som liv, udvikling og bevægelse i videste forstand opretholdes i og ved modsætningsforholdet som spændingsforhold. Og som med tilværelsen, så også med verden for øvrigt: Enhver verdensorden er i opbrud. Netop som orden bryder den uafslutteligt med sig selv.

Og som med alt andet, så også med tænkningen. Og netop hos tidens tænkere finder tidens særegne udmøntning af den dialektiske erfaring også det udtryk, som vi i dag bedst kender den på. Vi taler da ofte om dialektiske “tankefigurer”, fordi det på overfladen er lettest at identificere dialektikken, når den formelagtigt figurerer i tidens tænkning. På det bedste – hos de få, f.eks. Schelling, Hegel, Kierkegaard, Marx – er der tale om en stringent og samtidig sensitiv og fremsynet formulering af erfaringer, der efterhånden kan gøres og faktisk gøres af mange: kunstnere, intellektuelle i bred almindelighed – og sikkert også så kaldte “almindelige mennesker”. På det værste er der tale om en tanke-mode eller en jargon, der med ringe øvelse kan håndteres af enhver. (I indeværende sammenhæng må vi nok forskrive os til den sidste gruppe. Heldigt, at vandringsmanden kun behøver en nødvendig introduktion, før han selv kan tale klart om *sin* “dialektiske position”!)

Én figur kaldes “den dobbelte negation”, ofte illustreret ved forholdet mellem endelighed og uendelighed: Det endelige må begribes ved sin afgrænsning i forhold til – “som negation af” – det uendelige. Men det uendelige erfarer vi på den anden side i overskridelsen af – igen “som negation af” – det endelige. Det sande begreb om det uendelige fremtræder som den dobbelte negation – negationens negation – af det første, ufuldstændige begreb.

Figuren illustreres lige så godt med et eksempel fra tidens musik: Modulation forudsætter et tonalt centrum, f.eks. tonearten C-dur. Modulationen er bevægelsen bort fra dette centrum, i.e. den er negationen af det at “befinde sig” i C-dur. Men det tonale centrum erfarer vi først, når satsen i modulationen er kommet bort fra og drages tilbage imod det tonale centrum. Det sande,

“virksomme” begreb om tonalitet (at en sats “står i” C-dur) bliver i den forstand en dobbelt negation af det første begreb om et blot tonalt centrum. Den tonale forskel mellem en renæssance-motet, der “står i” ionisk, og en helt enkel klaversats, der “står i” i C-dur, beror ikke blot på forskellen mellem ionisk og C-dur, men også på, hvad udtrykket ‘står i’ overhovedet betyder i de to tilfælde.

En anden figur kaldes “triaden” eller “den triadiske syntese”. Modsætningen mellem tese og antitese går op i en højere enhed: syntesen. Et eksempel er modsætningen mellem begreberne væren og ikke-væren, der (iflg. Hegel) formidles – “medieres” – og ophæves i begrebet tilblivelse (“vorden”).

Også hér illustreres figuren nok så godt med et eksempel fra tidens musik. I en symfonisk sats af Beethoven (der på året er jævngammel med Hegel) eksponeres til en begyndelse et antitetisk forhold mellem hoved- og sidetema. Modsætningen udvikles, formidles etc. og fører til endelig – gerne apoteotisk – ophævelse.

Den dialektiske tænkning viser sig lige levedygtig før og efter Wienerkongressen. Men i princippet må den tænke *med* revolutionen og *mod* restaurationen og stagnationen. Og mange tyske intellektuelle oplever årene under Metternich som en hensættelse til et klima, der fastfryser enhver udadvendt åndelig – for slet ikke at tale om politisk – bevægelse. Skal man bevare sin dialektiske selvforståelse og -respekt, må man i det mindste justere sin øjeblikkelige eksistentielle indstilling. Man kan som Kierkegaard (i Danmark under Frederik VI) blive inderlig, man kan som Heine blive ironisk, eller man kan som mange andre identificere sig med fremmedheden.

Hér er det, vandringsmanden i *Winterreise* definerer sin helt egen position. *Winterreise* handler for al del ikke om politik, heller ikke i overført forstand. Men strukturen er immervæk den samme: Det drejer sig om at forvalte sin eksistens – om at leve – i en dialektisk bevægelse, der er frosset fast og således ikke *er* dialektisk. Livets store modsætningsforhold *består* og er som sådan også virksomme. Men vandreren ser sig henvist til at placere sig uvirksomt *imellem* modsætningerne. Uforløstheden i hans liv er ikke et sted på en vej, der holdes åben for forløsning: Den tilhører livet selv, den *er* livet selv. Derfor betyder ‘imellem’ ikke “midt imellem”, for stigmatiseringen er i sig selv smertefuld, afmagten i sig selv fortvivlende. Med sit kærlighedstab kan han hverken leve eller dø. Men han *skal* både leve og dø og må da – udsigtsløst – leve et ikke-liv, et skyggeliv.

Og nu kan vi lade Wilhelm Müllers “triader” i *Winterreise* tale for sig selv. De taler så klart, at de endog kan komme til orde i en rent skematisk opstilling (se s. ###). Listen er langt fra komplet. Og rækkefølgen er ikke bestemt ved et væsentlighedskriterium. Begreberne er stort set opført i den rækkefølge, de melder sig i Schuberts ordning af digtene.

Gute Nacht.

I den allerførste sang, *Gute Nacht*, er lyset i verden blevet borte. Men mørket har ikke helt fået bugt med det. I stedet hedder det: “Nun ist die Welt so trübe”. Og der er stadig en vej at gå, men den er “gehüllt in Schnee”.

Vandreren er forvist fra fællesskabet, men har alligevel en rejsefælle (“mein Gefährte”): Månen følger ham, selv om det altså ikke er månelysen, men netop “ein Mondenschatten”. Senere (i 15. sang: *Die Krähe*) får han en anden rejsekammerat, der øjensynligt vil vise ham det, han aldrig fik at se: “Treue bis zur Tode”. Den vil ikke forlade ham, for den regner med “bald als Beute hier meinen Leib zu fassen.”

Gefrorne Tränen.

Overflødigt at sige det: Vandreren skal aldrig mere le. Men han kan heller ikke helt leve sin smerte ud ved at græde. Har han overhovedet bemærket, at han har grædt? (“Ob es mir denn entgangen, /Dass ich geweinet hat?”) Og tårerne er allerede frosset til is, før de falder til jorden: hedere var de altså ikke, snarere var de lunkne: “... seid ihr gar so lau, /dass ihr erstarrt zu Eise /wie kühler Morgentau?”.

Erstarrung:

Hans hjerte kan aldrig blive et varmt hjerte med et levende billede af den elskede. Men heller ikke et koldt hjerte helt uden hendes billede. Hans hjerte *er* koldt – ja, som dødt – og da er også billedet koldt, livløst, størknet: “... kalt starrt ihr Bild darin”. På den anden side: Hvis hjertet alligevel smelter, vil også hendes billede flyde bort.

Der Lindenbaum.

Under lindetræet fandt han ofte hvile i sin lykke. Nu skal han aldrig finde hvile. – Og dog: netop lindetræet tilbyder ham hvile. Træets grene hvisker til ham og foreslår ham kammeratligt at gøre kort proces på det hele ved at hænge sig: “Und seine Zweige rauschten, /Als riefen sie mir zu: /Komm her zu mir, Geselle, / Hier find’st du deine Ruh’!” Men han betakker sig. Han er jo ikke nogen møllersvend! Og dog bærer han videre på tanken, da han er kommet væk. Han hører stadig en susen: “Dér kunne du have fundet ro!” (“Du fändest Ruhe dort!”) Men det er hans egen tale til sig selv: Efterklange af træers susen ændrer ikke ordlyd, i.e. de udskifter ikke ‘hier’ med ‘dort’ og veksler ikke fra indikativ til konjunktiv!

Auf dem Flusse.

Engang skar han den elskede navn i barken på et træ – som sig hør og bør (*Der Lindenbaum*). Det kan han ikke længere. Men han afstår på den anden side heller ikke fra at sætte slige vidnesbyrd: Han ridser med en sten i isen på den tilfrosne å. (Det tyske ‘Rinde’ betegner både barken på et træ og skorpen på isen.) Og denne gang ikke blot hendes navn, men til lige dagen og timen for det første møde, og dagen hvor han gik sin vej. Et epitaphium i et ustadigt materiale? I alt fald så stadigt som vinteren!

Og hjertet svulmede engang. Er det holdt op med det? Nej, men det svulmer – som bækken – under en skorpe.

Irrlicht.

I lyset kan vi finde vej. I mørket kan vi ikke finde vej. Men lyset kan også være – vildledende!

Frühlingstraum.

Netop denne sang er overmåde rig på de for vandreren særegne triadiske strukturer. Og Schuberts forvaltning af *bevægelsen* mellem de triadiske positioner er særlig klar i denne sang. Her blot nogle bemærkninger til de skematiserede begreber:

Vandreren sover, vandreren bliver vågen. Men mest er han sig selv, når han blunder: Han kommer til sig selv, når han er vågen og lukker øjnene.

Han drømmer om blomster. Der er ingen virkelige blomster i hans liv. Men sært nok er livet heller ikke blomsterløst slet og ret. Der findes isblomster på vinduesruden! Isblomsterne er nok et af de enkleste eksempler på “det tredje hjørne” i vandreren triade, altså hans egen position. For isblomster er jo ikke noget “midt i mellem” blomster og is, slet ikke en “syntese” deraf, ikke engang en blanding. Deraf giver sig den retoriske styrke i det afsluttende spørgsmål: “Wann grünt ihr Blätter am Fenster? /Wann halt’ ich mein Liebchen im Arm?”

Sangfuglene *synger* i hans forårsdrøm. Det er smukt, og de hører majdagen til. Raven *skriger* i vinternatten, og det er hæsligt. Men hanen *galer* – skønt eller uskønt? – vækker ham og fører ham således over fra den lyse, lykkelige drøm til den vintergrå, ulyksalige virkelighed.

Der greise Kopf:

Det er intet ungdommeligt ved vandrerens sind. Men der er stadig noget ungdommeligt ved hans statur: Han har stadig sit sorte hår. Bedre at ældes! Mange bliver faktisk – i al deres ulykke – gråhårede i løbet af en nat. Men hos ham er det hvide skær i håret ikke et aldringens tegn: Det er sne, og den tør væk igen.

Letzte Hoffnung.

Om sommeren er der blade på træerne. Om vinteren er der ikke blade på træerne. Og dog? Ikke alle blade er faldet. Noget at hænge sit håb på? Naturligvis ikke. De *må* falde.

Bemærk: Isblomsterne på vinduet i *Frühlingstraum* opfattes som blade (“Blätter am Fenster”). I både *Letzte Hoffnung* og *Frühlingstraum* har vi altså at gøre med blade, der ikke er “levedygtige”, ikke kan vokse: I *Frühlingstraum* fordi de ikke er “rigtige” blade. I *Letzte Hoffnung* fordi de er visne.

Der stürmische Morgen.

En solskinsdag? Naturligvis ikke. En kulsort nat? Egentlig heller ikke, det sørger sneen for. Men dertil føjer sig pludselig noget helt tredje: lynglimt i et stormvejr, som flår i skyerne. Han ser heri et billede på de udladninger, der har alt for svært ved at ske i hans sind: “Das nenn’ ich einen Morgen so recht nach meinem Sinn!” – Det glimter også i Schuberts tonesætning, naturligvis. Men sangen som helhed har også noget glimtvis over sig: Skønt digtet hverken er kortere eller længere end de fleste andre, er sangen en af de korteste.

Der Wegweiser.

Man kan følge kendte veje til det søgte sted. Eller man kan slet og ret være dér, hvor man skal være og ønsker at blive. – Men vandrerens er aldrig på noget blivende sted. Og han undgår de kendte veje og flakker om: “... ohne Ruh’ und suche Ruh’.”

Et vink om en retning? En vejviser? Ja, men ganske omsonst, “redundant”: Den viser blot den vej, som alle til syvende og sidst må gå. (“Eine Strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück.”) – Men den vej vil han vel gerne gå? Han søger jo hvile? Og vejen meddeler ham vel også et vist fællesskab med andre? Ja, vejens ende er nok den samme. Men vejen til vejens ende er helt hans egen. Det betoner hele første halvdel af digtet. I øvrigt er vejen meningsløs, i.e. den har ikke anden mening end intetheden: *ruten* derhen – livet før døden – er lige gyldig.

Das Wirtshaus.

At leve *på* jorden er ikke muligt. Ej heller at hvile *under* jorden, på kirkegården. De døde afviser ham så vel som de levende: “Sind denn in diesem Hause die Kammern all’ besetzt?” Vandringen selv er den tredje position. Forvist fra både livet og døden: det er den trætte vandrers lod.

*Den størknede Dialektik.
Skematisk oversigt*

Tese	Antitese	”Tredje Position”	Lied
Lys	Mørke	”Trübe”	<i>Gute Nacht</i>
Vej	Ingen vej	Snedækket vej	<i>Gute Nacht</i>
Fællesskab på rejsen	Alene på rejsen	Sammen med månen på rejsen	<i>Gute Nacht</i>
Menneskelig troskab	Ingen menneskelig troskab	En krages troskab	<i>Die Krähe</i>
Glæde	Sorg	Uforløst sorg, nedtrykthed	<i>Gefrorene Träne</i>
Latter	Gråd	Lunkne, frosne tårer	<i>Gefrorene Träne</i>
Et varmt hjerte med et levende billede	Et koldt hjerte uden billede	Et koldt hjerte med et størknet billede	<i>Erstarrung</i>
Han fandt den salige hvile	Han afviser den usalige hvile	Han kunne have fundet den usalige hvile	<i>Der Lindenbaum</i>
At skære hendes navn i træets bark	Ikke at skære hendes navn noget sted	At ridse hendes navn i isen	<i>Auf dem Flusse</i>
Hjertet svulmer	Hjertet svulmer ikke	Hjertet svulmer under skorpen	<i>Auf dem Flusse</i>
Lys: at finde vej	Mørke: Ikke til at finde vej	Vildledende lys	<i>Irrlicht</i>
At sove	At være vågen	At blunde. At være vågen med lukkede øjne	<i>Frühlingstraum</i>
Blomster	Ingen blomster	Isblomster	<i>Frühlingstraum</i>
Sangfuglene synger om dagen	Ravnen skriger om natten	Hanen galer	<i>Frühlingstraum</i>
Det ungdommelige sorte hår	Alderdommens grå hår	Det sorte hår tonet gråt af sneen	<i>Der greise Kopf</i>
Sommerens træer med blade	Vinterens nøgne træer	Vinterens træer med de sidste blade fra den forrige sommer	<i>Letzte Hoffnung</i>
Solens glød	Ingen himmelsk glød	Lynglimt	<i>Der stürmische Morgen</i>
At vandre mod et sted	At være på et sted	At flakke	<i>Der Wegweiser</i>
Vejviser	Ingen vejviser	Vejviser, der viser vej til ingenting	<i>Der Wegweiser</i>
At leve på jorden	At hvile under jorden	At være forvist fra både livet og døden	<i>Das Wirtshaus</i>

4. Den moderne vinterrejse

Wilhelm Müllers digtcyklus *Die schöne Müllerin* har genremæssigt sin baggrund i en af tidens populære selskabslege blandt dannede unge mennesker: miniature-maskespil, hvor deltagerne selv skrev digte til de roller, de spillede. Wilhelm Müllers litterære præntioner rækker videre, de er bestemt ikke amatøriske. Men som *figur* er møllersvenden hentet fra samme galleri. Hans skæbne er angiveligt universel: Sådan går det den enfoldige, dvs. den sande kærlighed i en ond verden! I første omgang skal han altså ikke gøre det ud for en personlighed, snarere personificerer han en yndet folke-mytologisk skikkelse, sådan som tidens dannede yndede at forestille sig folkeligheden. Møllersvenden *udvikler* sig ikke. Han handler og lider som den, han er. Kort sagt: han er ikke dialektisk.

Som sådan er af han af konstitution ganske forskellig fra hovedpersonen i en anden af tidens – høj litterære – genrer: den borgerlige dannelsesroman, repræsenteret ved endnu en vandrerskæbne i Goethes *Wilhelm Meister*. Her drejer det sig om en personlighed splittet i tilværelsens store modsætninger, en person i en oprindelig og dyb konflikt med sig selv. Han forlader hjemsted og ophav, vandrer, gør sine erfaringer – som købmand, skuespiller, læge, social reformater og elsker – udvikles og vender tilbage som et ædlere og mere “helt” menneske. Der er kort sagt tale om et genuint dialektisk forløb, fuldbyrdet i en ægte syntese. Og det er som sagt ikke vanskeligt at se parallellen til sonateformen (se ovenfor s. ###).

Fra møllersvenden må vi passere en skikkelse som Wilhelm Meister, før vi træffer vandreren i *Winterreise* og med ham den “frosne” dialektik. I første omgang er forskellen genremæssig og slet ikke kronologisk, eftersom digtcyklerne bliver til på omtrent samme tid. Alligevel er der i grundindstilling – som hævdet begyndelsen – tale om en *epokisk* overgang fra mølleren i *Die schöne Müllerin* til vandringsmanden i *Winterreise*. Hvorledes det?⁴⁾

Fordi den sidste toner frem som et billede, *vi* også – i dag – gør brug af: Han personificerer tidens individuelle og kollektive afmagt overfor en splittelse, der lader delene træde frem uden en iboende tendens til helhed. Lige som *Winterreise* begynder dér, hvor vandreren *er* blevet fremmed, er vi knapt nok fremmedgjorte: Fremmedheden er (blevet) et udgangspunkt. Vi kan dårligt vandre med Wilhelm Meister, og slet ikke med møllersvenden. Men undertiden med vandringsmanden fra *Winterreise*: Han er simpelthen en mere *moderne* skikkelse.⁵⁾

Påvisningen af triadiske termer i Wilhelm Müllers *Winterreise* kan aldrig være mere end et udgangspunkt for fordybelse. Spørgsmålet er, hvorledes digteren digter med begreberne, bevæger sig imellem dem. Men dér, hvor det kommer til bevægelse, kommer også musikken ind.

Hvorledes gør Schubert musikalsk rede for det, vi under gennemgangen af digtcyklen kaldte “den størknede dialektik”? Hvorledes “lyder” vandringsmandens triadiske positioner og bevægelser? Hvorledes fremstiller Schubert det lyse og det mørke – og dertil det mørkegrå eller rettere: det *mørknende* grå? Hvorledes gør han rede for bevægelserne – herunder de blotte vibrationer og blotte tendenser til bevægelser – mellem positionerne. Og for stigmatiseringen i bevægelsen mod det helt sorte? Det håber jeg at få mulighed for at gøre rede for i anden sammenhæng.

NOTER

- ¹⁾ Et kendt eksempel - atter kendt og i dag *kun* kendt fra Schuberts tonesætning - er digtet *Die Forelle*, hvis politiske budskab ganske sikkert kun har kunnet opfanges af de allermest indviede. Se fx P. Jost, ”’Die Forelle’ und die Festung Hohenasperg. Missverständnisse um ein Schubert-Lied”, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 5 (1989), p. 4 ff.
- ²⁾ Den eneste væsentlige justering ved udvidelsen er ændringen af tonearten i 12.sang (*Einsamkeit*). Den stod i første omgang i d-mol: passende fsv. det også er værkets udgangstoneart. I den udvidede, endelige udgave af *Winterreise* står den i h-mol.
- ³⁾ Instrumentet er strengt taget ikke en lirekasse, men en så kaldt ”drejelire”. Symbolsk er de ækvivalente.
- ⁴⁾ Overgangen skal ejheller tages til indtægt for et ”mentalt skift” i Wilhelm Müllers liv eller livsforståelse. Som Heine – der beundrede Wilhelm Müller – er han i stand til at indtage og udprøve positioner, iagttage skikkelser, identificere sig med personer, distancere sig fra dem. Men han gør det mere enfoldigt – iflg. Heine selv mere ”folkeligt” – og kun lejlighedsvis med ironi.
- ⁵⁾ Senere i 19. århundrede introducerer Baudelaire tristessens bleggrå *spleen*, en nok så moderne gråtoning som den forfrosne fortvivlelses mørkegrå.